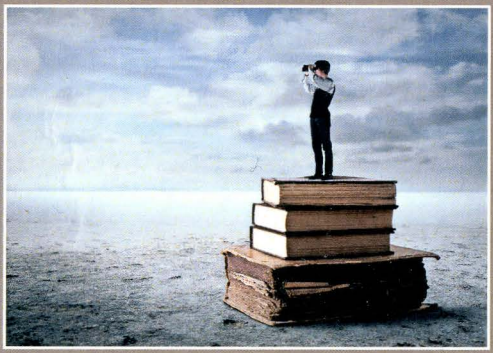
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

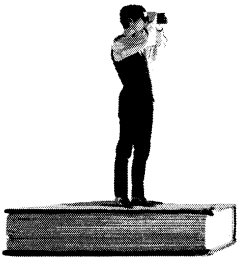
Jolanta Sztachelska



Zabijanie klasyków

Studia i eseje

Jolanta Sztachelska



Zabijanie klasyków

Studia i eseje

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Białystok 2015

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku
FUW0456423

RECENZENCI:
prof. Jarosław Ławski (UwB)
prof. Ryszard Koziołek (UŚ)

PROJEKT OKŁADKI, OPRACOWANIE GRAFICZNE
Andrzej Zawadzki

KOREKTA
Zespół

REDAKCJA TECHNICZNA I SKŁAD
Andrzej Zawadzki

ZDJĘCIE NA OKŁADCE
fotolia.pl

174955

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2015

Książka sfinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku.

ISBN 978-83-7431-448-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14, tel. 85-7457120
http://wydawnictwo.uwb.edu.pl, e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

DRUK I OPRAWA
Quick-Druk s.c., Łódź, Łąkowa 11

D/52/2015H 24,00 p.

Spis treści

Czaszka Hamleta? (Zamiast wstępu) 8
Tradycja literacka – komu to jeszcze potrzebne? 11

Część I: Tylko klasycy

Czytanie Smilesa 27
Między empirią a metafizyką.
O „Wędrówce po niebie i ziemi" Bolesława Prusa 48
Forma i metafizyka.
O cyklu „Opowiadania wieczorne" Bolesława Prusa 72
Narracje dziecięce Bolesława Prusa 93
Kraszewski i pamiętniki 117
Sienkiewiczowska *ars scribendi* 138
Czytanie Biblii albo o funkcjach literatury 166
Zabijanie klasyków.
Casus: Sienkiewicz 181
Sienkiewiczowski konterfekt w trzech studiach Marii Konopnickiej.
Od „Trzech studiów" do trzech szkiców 205
Pejzaże tęsknoty.
Wiersze Marii Konopnickiej z okresu „emigracyjnego" 220

Szekspir i krytycy.
Kilka refleksji o stylach czytania w wieku XIX 236

Część II: Portrety

Henryk Struve i estetyka „doby przejściowej" 263
Władysław Matlakowski – zapomniany szekspirysta 288
Irène Némirovsky – zbłąkana gwiazda 310
Ironiczne lekcje polskości
(O Tadeuszu Konwickim) 325
Między tekstami. Role i twarze poety
(O Wiesławie Kazaneckim) 349
Sokrat Janowicz – odzyskać siebie 370

Koda

Karły i olbrzymy.
Kilka refleksji o potrzebie wielkości w humanistyce 389

Nota bibliograficzna 407
Indeks osobowy 409
Abstract 419

Motto:

[…] piszą wszyscy, piszą już o wszystkim: papier i kunszt pisania stają się pospolitą własnością ogółu, mnóstwo tedy ciekawości, ale i śmiecia bez miary. Co tu wybrać? Gdzie się skrystalizowało i osiadło życie? W tych przebutwiałych kartach jest po trosze wszystkiego […]. Resztki to niedogasłe życia! Odgadujemy, czego nie widzim, domyślać się musimy tego, co zginęło, ale obraz i po tej restauracji, mniej więcej zręcznej, pozostaje niepełnym. Jest to czaszka Hamleta, której brak rąk i nóg, lub piszczel, któremu niedostaje zbutwiałej i w proch rozsypanej czaszki.

Józef Ignacy Kraszewski

Czaszka Hamleta?
(Zamiast wstępu)

Przenikliwość Kraszewskiego w diagnozowaniu trendów tzw. dyskursu społecznego w XIX wieku jest zaiste nadzwyczajna… Kiedy czytam mocne, ironiczne konstatacje: „piszą wszyscy, piszą już o wszystkim…", uśmiecham się mimo woli… Czyżby nic się nie zmieniło? Żyjemy w czasach rozpasania – dotyczy ono gargantuicznej produkcji i konsumpcji słowa – słowa jednorazowego, żyjącego krótko, nawet bezwstydnie, błyskawicznie tracącego sens. Piszą wszyscy – nawet ci, którzy w życiu nie przeczytali książki, nawet ci, którzy nią pogardzają, nawet ci, którzy pisać nie umieją… Obowiązujący (jeszcze) w tym stuleciu trend zaleca posiadanie w swoim *dossier* książki. Książki?

Urodziłam się w galaktyce Gutenberga, większą część swojego życia spędziłam w przekonaniu, iż od słów – jakkolwiek byłyby używane, nadużywane czy eksploatowane – ciągle coś zależy, znaczą, co miały znaczyć, choć niewątpliwie po epoce podejrzeń warto się im bliżej przyglądać. W tym przekonaniu chcę wytrwać, choć widzę, jak zalewa nas coraz bardziej tracący swą moc obraz i coraz bardziej bełkotliwa tzw. masowa komunikacja.

Mowa ojczysta nie jest tak łatwa, za jaką uchodzi w opinii przeciętnego człowieka. Ci, którzy w niej pracują, znajdując w jej trybach i meandrach najsubtelniejsze poruszenia ludzkiej duszy, wiedzą dokładnie, ile trudu i jak wielu podejść wymaga znalezienie w tych, niby znajomych od urodzenia – frazie, idiolekcie, tonie – słów właściwych

i jedynych na dany moment, rzecz, zjawisko, a co dopiero skonstruowanie w nich wypowiedzi spójnej, kompletnej, atrakcyjnej dla myśli, oczu i ucha.

Ludzie pracujący słowem – pisarze i poeci, ale także krytycy literaccy czy historycy literatury – są w podejściu do słowa podobni – w uważności wobec niego przypominają szamanów szukających w dymie czy ułożeniu liści prześwitów sensu i przeznaczenia. Literaturoznawca, wbrew powszechnemu i dość trywialnemu przekonaniu nie rozszczepia włosa na czworo, przeciwnie – w zapomnianym utworze, w pominiętym przez dzisiejsze kanony tekście, w obrosłym wiekami interpretacji zabytku – tropi drobiny sensu zatarte przez upływ czasu, niecierpliwość późnych wnuków, a czasem niedoczytanie badaczy zaabsorbowanych koniecznością nadążania za supermarketem modnych metodologicznych trendów.

W każdym czytaniu objawia się epoka, w której żyjemy: jej rytmy, mody, obsesje i obłędy. Ale czaszka Hamleta intryguje i wodzi na pokuszenie – w książkach kondensuje się życie minione i przyszłe, czytanie i pisanie o nim – nawet ułomne, niedoskonałe, ale ciągłe, uporczywe – życia tego przyczynia, wznieca je na nowo.

Pisze się głównie dla siebie, wyzwolony z cielesności potencjał sensu, wchodzi w ukryty dialog ze swoim czasem, także jego niwelującym wpływem na naszą codzienność – nie zawsze satysfakcjonującą a bez pisania – trywialną i niepełną. Po pisarzach zostają ich utwory – nieinterpretowane, pozostawione same sobie, zapomniane, niezrozumiane, może też niezrozumiałe – popadną w otchłań, stając się tylko zadrukowaną kartką, nikomu niepotrzebnym szpargałem. Zauważone, żyją wielokrotnie, nawet jeśli to życie przysłowiowego motyla. Liczy się także sam wysiłek ich opisu, przypomnienia, interpretacji. Prace krytyka czy historyka literatury nie mają tego szczęścia – a jeśli to rzadko. Szybciej, bardziej bezwzględnie odchodzą wraz z ich twórcami w niepamięć, a na ich miejsce zjawiają się nowi – z innymi pomysłami, inspirowani karuzelą trendów, zapominając, że tak w krytyce, jak w literaturze nie ma niczego, co by nie było – życiem i literaturą.

Książka ta została skonstruowana z zamysłem pokazania atrakcyjności czytania tych, którzy wydają się, po pierwsze – bądź poznawczo

nieatrakcyjni, bądź nie mieli szansy, aby być czytani, bo ich utwory wydano wiele lat po ich śmierci lub są rozpoznawalni tylko w wąskim profesjonalnym lub regionalnym kręgu, bądź – po drugie – zostali skutecznie zaczytani, przywaleni górą historycznoliterackich odczytań i zmurszałych kanonicznych interpretacji. Jedni i drudzy zasługują na uwagę – nie tylko zresztą z powodu wykonywania zawodu literata, a nawet – czasem wbrew niemu. Zdarza się bowiem, że ich życie, sytuacje, zdarzenia, w których uczestniczyli lub byli ich sprawcami, są ciekawsze niż utwory, które im potem dedykowali. Biografia twórcy, niepowtarzalność ludzkiego życia, jego wyjątkowość, ale także – jak to ujmuje Flaubert – jego „widmowość", znikliwość interesuje mnie najbardziej. O tym chcę opowiadać.

Jolanta Sztachelska

Tradycja literacka – komu to jeszcze potrzebne?

Najpierw dłuższy cytat z Jerzego Szackiego:

> Odkąd rozwój społeczny uległ na skutek rewolucji przemysłowej i niezliczonych rewolucji politycznych bezprecedensowemu przyśpieszeniu, dramatycznej zgoła aktualności nabrało pytanie (z całą jasnością sformułowane po raz pierwszy u schyłku XVIII wieku), czy rodzące się nowe społeczeństwo musi być totalną negacją społeczeństwa starego („tradycyjnego", jak się później mówiło), a jeśli tak, to czy cena postępu nie będzie w ostatecznym rachunku zbyt wysoka. Odkąd świat począł stawać się coraz bardziej realną jednością i postęp jął kojarzyć się nade wszystko z dyfuzją wzorów stworzonych przez społeczeństwa „przodujące", trudno było uciec od pytania (tak ważnego już w XIX wieku na przykład dla Rosji), czy ową ceną nie będzie dla narodów „zacofanych" *rezygnacja z własnej tożsamości kulturowej i czy modernizacja nie okaże się po prostu okcydentalizacją.* Odkąd unowocześniony („wolny" – jak pisano – „od okowów tradycji") Zachód zaczął objawiać pierwsze schorzenia mające swe źródło w nowoczesności właśnie (opisane z czasem jako alienacja, anomia itd.), członkowie społeczeństw „zacofanych" rozmyślali coraz częściej nad tym, czy społeczeństwa te – pozbawione demokracji parlamentarnej, wielkich miast, jednolitego systemu oświatowego itd. – nie rozporządzają bogactwem w postaci nietkniętych wartości moralnych, których brak dotkliwie odczuwają metropolie nowoczesności. Sami zresztą ludzie Zachodu myśleli nierzadko o społeczeństwie tradycyjnym jako *the world we have lost* (tytuł znanej książki Petera Lasletta).

Ta *nostalgia* była żywa już w romantyzmie. Wiek XX dodał do jej dziejów nowe rozdziały. (podkreślenia moje – J. Sz.)[1]

Prolegomena

Najpiękniejszy hołd złożony tradycji literackiej, pojmowanej zresztą bardzo szeroko, znajduję w ostatniej powieści Umberto Eco *Tajemniczy płomień królowej Loany* (polska edycja 2005). Pewnego dnia znany mediolański antykwariusz, Giambattista Bodoni, budzi się ze śpiączki i nie pamięta, kim jest. Nie pamięta żony, własnej rodziny, dzieci. Doskonale natomiast pamięta, co przeczytał i posługuje się w kontaktach z otoczeniem cytatami z arcydzieł literatury światowej. Powraca do Solary, miejsca dzieciństwa, by w domu rodzinnym, na podstawie zgromadzonych tam książek, płyt, obrazów, odtworzyć własną biografię. Nie wszystko da się odzyskać, ale pamięć przynajmniej częściowo odtwarza utracony kontekst jego biografii. Eco pokazuje – nieco przekornie – siłę tradycji literackiej – wysokiej i niskiej, a nawet trywialnej (bo tworzą ją także komiks, telewizja i film) w budowaniu emocjonalnej ramy ludzkiej egzystencji. To poniekąd także opowieść o nim samym, znanym profesorze semiologii, który ambicję literacką przeniósł nad akademicką karierę, a międzynarodowy sukces zapewnił sobie budując labiryntowe pomosty do tradycji literackich Europy. To opowieść o nas samych – myślę o wszystkich humanistach – ludziach pracujących słowem i dla Słowa. Tradycja literacka określa w ogromnym stopniu świadomość kulturową pokoleń, przyglądanie się jej prowadzi do uświadomienia sobie nie tylko tego, o czym mówi historia literatury i krytyka (czyli dziedziny naukowe, których celem jest osiągnięcie jakiejś wiedzy), ale także tego, co dotyczy świadomości potocznej, bo pokazuje stan pamięci o kulturze.

Z czego zbudowana jest historia (literatury), to mniej więcej wiemy – tworzy ją kanon utworów, tekstów (w znaczeniu przekazów utrwalonych na piśmie), szerzej – także innych wypowiedzi (np. artystycznych, choć nie tylko) i wytworów kultury, gdyby kanon rozszerzyć na to, co tworzy

[1] J. Szacki, *Słowo wstępne*, w: *Tradycja i nowoczesność*, pod red. J. Kurczewskiej i J. Szackiego, Warszawa 1984, s. 6–7.

kulturę[2] w ogóle, zawsze jednak jest to kanon tworzony (i odnawiany nieustannie) przez profesjonalistów, historyków, krytyków literackich.

Co buduje pamięć (a w konsekwencji także to co nazwałam świadomością potoczną) – to już bardziej skomplikowane zagadnienie, bo pamięć indywidualna kieruje się nie logiką i nie autorytetem, tylko sentymentem bądź resentymentem, związana jest z przeżyciem czasu, w którym żyjemy, z napięciami i emocjami, które budują naszą biografię, z geografią, środowiskiem, ludźmi.

Kanon

Z kanonem przeciętny człowiek styka się najwcześniej w domu, o ile dom kultywuje jakieś tradycje. Najczęściej zetknięcie to następuje w szkole i tu – czy chcemy czy nie – z różnych powodów (instytucjonalnych i osobowych) mamy najczęściej do czynienia nie tylko z symplifikacją znaczeń, ale przede wszystkim z redukcją tego kanonu. Redukcjonizm ów zazwyczaj hamuje chęć powrotu do kanonu (np. w dorosłym życiu), czasem zdarza się jednakowoż, że pokonujemy odruch niechęci i odkrywamy lektury na nowo, a te – wpasowane w inne pasmo naszych możliwości intelektualno-emocjonalnych, odkrywają przed nami nieznane wcześniej światy, stają się w tym swoim „drugim życiu" – pasją i intelektualną przygodą. Myślę, że wielu z nas ma za sobą podobne doświadczenie. Kto, będąc w szkole podstawowej, umiał naprawdę docenić potoczystość frazy *Pana Tadeusza*, albo rozsmakować się w magicznej prozie Prusa, nie tylko umiejętnie wprowadzającej w klimat codziennego życia ludzi XIX wieku, ale też subtelnie analizującej psychologiczne fenomeny? Kto docenił Kochanowskiego, zadziwił się Szarzyńskim, zachwycił Kraszewskim, pokochał szczerze Gombrowicza? Oczywiście, i dzisiaj zdarzają się oczarowania na poziomie szkolnym – niegdyś rekordzistką w tej dziedzinie była,

[2] Kulturę rozumiem tu na dwa sposoby. Po pierwsze w znaczeniu artystycznym, czyli takim, jakie dominuje w literaturoznawstwie tradycyjnym, po drugie antropologicznym, który rozpowszechniony jest w kulturoznawstwie współczesnym. Zob. na ten temat: A. Mencwel, *Wiedza o kulturze a wiedza o literaturze*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – Wiedza o języku – Wiedza o kulturze – Edukacja*, Zjazd Polonistów Kraków, 22–25 września 2004, red. M. Czermińska (i in.), t. 2, Kraków 2005.

jak łatwo się domyślić, Sienkiewiczowska *Trylogia* – ale w dużo mniejszej skali. Młodzieży, nawet tej najambitniejszej, najbardziej wrażliwej coraz trudniej przychodzi pokonać rozziew, jaki rysuje się pomiędzy ogarniającą nas zewsząd kulturą popularną – lekką, łatwą i przyjemną – a tzw. kulturą wysoką, której strukturalnym „błędem" jest to, że zamiast rozrywki i relaksu, czegoś od nas wymaga.

Sekretne Bractwo Ludzi Księgi

Lubię myśleć, że my, humaniści, istniejemy jako sekretne bractwo wtajemniczonych – wspólnota czytających, coś na wzór owego zakonu z *Imienia róży* Umberto Eco, którego członkowie przez całe swoje życie zajmują się przepisywaniem umiłowanych ksiąg. Bez książek bylibyśmy kimś innym. Czytanie ***wyrywa nas życiu***, ale za to umożliwia lepsze (choć – może tylko głębsze?) rozumienie rzeczywistości. Rzec by można, iż żyjemy dzięki nim w kilku wymiarach, a smakowanie tej wiedzy przydaje naszej egzystencji tajemnej i nieraz bardzo wyrafinowanej przyprawy. Na ile wiedza ta przydaje się w tzw. normalnym życiu, i czy pomaga w pokonywaniu jego trudów, to już zagadnienie zupełnie innego rodzaju.

Lektura i nieodłączna od niej interpretacja, choć najczęściej nie myśli się o niej w taki sposób, to proces niezmiernie złożony, angażujący nie tylko wszystkie zmysły, poruszający wyobraźnię, ale też sięgający do źródeł naszej duchowości. Tradycja literacka jako część kultury literackiej proces ten czyni ***sensownym*** i ***kompletnym***. To jest poniekąd taka sytuacja, w której znajomość nut nie gwarantuje jeszcze prawidłowego wykonania utworu, ale wszystko razem, czyli sztuka czytania partytury, plus wrażliwość, muzykalność i wyobraźnia, pozwalają na oryginalne wykonanie.

Tradycja literacka – co to takiego?

Słownikowe objaśnienia mówią tak:

Tradycja literacka to całokształt doświadczeń literackich przeszłości stanowiących w danym czasie i środowisku społecznym układ odniesienia dla inicjatyw pisarskich i zarazem decydujących o upodobaniach

i oczekiwaniach publiczności literackiej. Sumuje, porządkuje i hierarchizuje owe doświadczenia, czyniąc z nich składnik określonej współczesności literatury, ma zatem ogromny wpływ na kształtowanie się okresu literackiego, prądu literackiego, twórczości – zarówno grupy literackiej czy szkoły literackiej, jak też poszczególnych pisarzy.

W jej skład wchodzą zarówno dokonania przeszłości (utwory) będące wzorami rozwiązań artystyczno-ideowych, jak też mniej lub bardziej uschematyzowane zespoły norm literackich, do których artyści odnoszą swoje indywidualne dokonania.

Elementy tradycji są uporządkowane dwojako: po pierwsze – należą do różnych podsystemów literackich, np. rodzajów, gatunków, systemów wersyfikacyjnych etc. – oraz po drugie – do historycznych warstw obejmujących normy i dokonania związane z różnymi fazami procesu historycznoliterackiego (barok, romantyzm, realizm, awangarda etc. rozumiane współcześnie). Oba te rodzaje uporządkowania najczęściej się krzyżują w obrębie ***świadomości literackiej***.

Tradycja funkcjonuje efektywnie nie tyle przez owe podsystemy czy warstwy, ale poprzez ***konwencje literackie***, które są kombinacjami różnych podsystemów i warstw, kształtujących się ze względu na potrzeby użytkowników tradycji: pisarzy i czytelników określonej epoki, grupy społecznej lub pokoleniowej, przedstawicieli prądu literackiego etc. Z punktu widzenia owych użytkowników ***tradycja literacka to zbiór konwencji***, wobec których dzieła współczesne powinny się określić, jeśli mają być zrozumiane. Stanowią one bowiem zasadniczą część tzw. ***kultury literackiej***. Żywotność składników tradycji literackiej nie tylko polega na tym, że są one pozytywnie wykorzystywane w nowych przedsięwzięciach literackich, ale także w nie mniejszym stopniu na tym, że mobilizują sprzeciw twórców, że są przez nich negowane czy odrzucane w imię oryginalności[3].

Tradycja literacka przypomina niekiedy trampolinę rozpiętą pomiędzy ***tradycjonalizmem*** a ***nowatorstwem***, gdyż rozciąga się pomiędzy

[3] Definicja została skonstruowana na podstawie artykułu (hasła) *Tradycja literacka* autorstwa Janusza Sławińskiego. Zob.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa 1998 (wyd. 3), s. 585.

nimi wiele różnorodnych sposobów i odmian współżycia z tradycją – od apologetycznego po parodystyczny. W każdej sytuacji stanowi jednak wynik inicjatywy komunikacyjnej twórcy oraz możliwych sposobów odbierania jego przekazu. Warto tu jednocześnie przyjrzeć się wspomnianym na początku pojęciom.

Tradycjonalizm to bezkrytyczne, najczęściej bierne nawiązywanie do osiągnięć i norm utrwalonych w tradycji, m.in. literackiej. Z bezkrytyczną wiernością konwencji łączy się zjawisko konwencjonalizacji (stereotypizacji) oraz epigonizmu.

Nowatorstwo to jego przeciwieństwo, tendencja do przełamywania, przekraczania konwencji lub ostentacyjne dystansowanie się wobec wzorów i norm oraz wynajdywanie rozwiązań oryginalnych, nieszablonowych, a nawet kontrowersyjnych. Postulat nowatorstwa zajmuje zawsze pierwszoplanowe miejsce w programach awangardowych kierunków sztuki nowoczesnej. Nic więc dziwnego, że to właśnie z pojęciami oryginalność, nowatorstwo czy awangarda zwykło się łączyć rozumienie ***nowoczesności***.

Awangarda może być pewnym kierunkiem w dziedzinie sztuki, literatury czy muzyki, artystycznym i literackim prądem bądź stanowi zespół pewnych ogólnych postaw i reguł. Wytwarza swoje konwencje jak robił to romantyzm, naturalizm czy symbolizm. Samo słowo awangarda sugeruje konieczność bycia na przodzie. Reprezentanci awangardowych grup dwudziestolecia międzywojennego czasem do końca swojego długiego życia sądzili, że są najbardziej nowocześni. Tak było np. z Przybosiem, któremu wydawało się, że wytycza kierunki nowoczesnej poezji[4], ale przecież tak się nie stało. Inny awangardysta, Józef Czechowicz do końca życia właściwie pozostawał w cieniu, nie zdając sobie chyba sprawy ze swej nowoczesności. Można też dać inne przykłady. Paul Valéry w porównaniu z symbolistami był tradycjonalistą, a jednak ładunek nowatorstwa, który prezentował w poezji i eseistyce jest w jego wykonaniu imponujący.

[4] Część cytowanych tu przykładów pochodzi z rozmowy R. Koziołka z M. Głowińskim pt. *Czy pan jest nowoczesny?*, „Świat i Słowo", Bielsko-Biała 2005, nr 1 (4).

W muzyce np. w drugiej połowie XIX wieku za nowatorów uchodzili Wagner i Liszt, ale np. Brahms, skądinąd tradycjonalista, też wniósł do muzyki sporo nowego.

Wszystkie te przykłady pokazują, że relacja tradycji i nowatorstwa nie jest prostym przeciwstawieniem, i że istnieje wiele zjawisk w kulturze, które trzeba by definiować jako nowatorstwo tradycjonalisty albo tradycjonalizm nowatora, i które realizuje się nie tyle w wymyślaniu nowych form, co kształtowaniu indywidualnego języka, na tyle oryginalnego, by zostać zauważony. To przykład wspomnianego wyżej Brahmsa, ale także (co może wydawać się paradoksem) Sienkiewicza, który posługuje się najbardziej wyświechtanymi i zbanalizowanymi schematami literackimi (np. wątek miłosny), nawiązuje do literatury popularnej (polskiej i obcej, np. amerykańskiej powieści zeszytowej z Dzikiego Zachodu), łączy je swobodnie z wysoką tradycją homerycką, barokową, Szekspirem, Calderónem, polskim romantyzmem i daje całości (w powieści historycznej, która w latach 80. XIX wieku wydawała się formą anachroniczną, skończoną) niezwykle oryginalny wyraz, na dodatek niepowtarzalny, nie do podrobienia. Przykładem najbardziej znamiennym wydaje się Szekspir, który o tyle jest twórcą oryginalnym, że potrafił większości swoich tekstów, będących bądź to przeróbkami opowieści jarmarcznych, kronikami historycznymi czy trawestacjami istniejących już wcześniej tekstów, nadać nową postać i nowatorską, udramatycznioną formę.

Innym przykładem twórcy, który przy tradycyjnej formie (ballada, regularny wiersz sylabiczny i sylabotoniczny, ludowość) – co przy ostentacyjnym „awangardyzmie" poetów międzywojnia wydawało się anachronizmem – jest absolutnym nowatorem, poetą na wskroś nowoczesnym był Bolesław Leśmian. To o nim Maria Delaperrière[5] napisała, iż jako jedyny polski poeta był prawdziwym impresjonistą, w sensie, jaki temu terminowi nadaje się w krytyce francuskiej.

---

[5] M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 2006; tu: *Czy istnieje poezja impresjonistyczna?, Od Mallarmégo do...Leśmiana.*

174955

Modernizowanie literatury

Nowoczesność w literaturze polskiej zwyczajowo kojarzy się z literaturą modernistyczną, choć dla znawców oczywiste jest, że to wielkie nieporozumienie. Literatura końca XIX i początku XX wieku jest tyleż nowoczesna, co tradycjonalistyczna; twórcom urodzonym i działającym w wieku XX Młoda Polska przez długie lata kojarzyła się dziedzictwem „młodopolszczyzny" – z przerostem w dziedzinie stylu, manierycznością, anachronicznym psychologizowaniem. Prawdą jest jednak i to, że znacząca część tej literatury jest naprawdę *moderne,* a wiek XX niczego w pełni nowatorskiego nie wymyślił.

Tradycja literacka to także sprawa historii literatury, jej specyficznego hierarchizowania różnych zjawisk. Jeśli dla Juliana Krzyżanowskiego (i jego generacji) plejada młodopolska to Kasprowicz, Tetmajer, Wyspiański, Żeromski, to dla Ryszarda Nycza (pół wieku później) – Berent, Brzozowski, Irzykowski i Leśmian. Za kilka lat jednak i ta plejada może okazać się anachroniczna. W podręczniku akademickim Artura Hutnikiewicza Jan Lemański jest ważniejszy od Leśmiana, choć o Lemańskim dzisiaj słyszy się najczęściej przy okazji perypetii życiowych Marii Komornickiej. Ta z kolei – dzięki niezwykłej popularności, którą zawdzięcza sensacyjności własnej biografii i licznym książkom próbującym rozwikłać jej tajemnice[6] – jest lepiej rozpoznawana niż tak lubiana jeszcze w moim pokoleniu Pawlikowska-Jasnorzewska. Kłopoty z własną płciowością bardziej dziś intrygują niż dość tradycyjnie rozumiana rola poetessy[7]. Przypadek Hutnikiewicza nie jest bynajmniej odosobniony; np. w mającym już kilkanaście wydań podręczniku Henryka Markiewicza (*Pozytywizm*) – widać zupełny brak rozeznania co do wartości poezji

---

[6] Status najbardziej skandalizującej ma monografia napisana przez Izabelę Filipiak *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej* (2007). Inne, znane prace to: K. Kralkowskiej-Gątkowskiej, *Cień twarzy* (2002), K. Zdanowicz *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie* (2004), B. Helbig-Mischewski, *Strącona Bogini* (2010). Komornickiej dotyczy też częściowo książka Marii Janion, *Kobiety i duch inności* (1996).

[7] Sensacyjność to nuta najczęściej wygrywana przez autorów, którzy poza nią nic nie mają do powiedzenia. To przypadek *Homobiografii* Krzysztofa Tomasika (2009) oraz *Marii Konopnickiej. Rozwydrzonej bezbożnicy* Iwony Kienzler (2014).

torującej drogę nowoczesności – poezji kultury, tworzonej przez Marię Konopnicką po 1890 roku (tomy *Italia*, *Drobiazgi z podróżnej teki*), nie ma też ani słowa o powstającej co najmniej od lat 70. XIX stulecia poezji urbanistycznej. Podręczniki do historii literatury trzeba by napisać na nowo – na razie jednak brak chętnych, co rozumiem – to kwestia odpowiedzialności.

By powrócić do modernistów – Wacław Berent, pisarz niewątpliwie nowatorski, niszowy, jak dziś powiedzielibyśmy, nie istnieje poza wąskim gronem specjalistów, jego nowatorstwo nie przebiło się przez barierę rozumienia[8]. A iluż jest pisarzy, którzy choć na to zasługują – jak Roman Jaworski czy Stanisław Antoni Mueller – zostali niemal zupełnie zapomniani,[9] z podobnych zresztą, co Berent powodów.

Rola pisarzy Młodej Polski, a nawet szerzej – pisarzy drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku wydaje się jednak bardzo istotna dla modernizacji polskiej literatury. W pewnym sensie otworzyli oni literaturę polską na świat, a tego mogło dokonać dopiero pokolenie, które działało w Polsce niepodległej. Tworzyło literaturę, która była wreszcie literaturą i niczym więcej. Proces ten rozpoczęli już pozytywiści – to rzecz oczywista dla znawców i badaczy epoki, ale w gruncie rzeczy zupełnie nie funkcjonujący w szerszej świadomości. Ich wkład, począwszy od lat 80. XIX stulecia, wydaje się z perspektywy czasu i najnowszych badań coraz ważniejszy. Twórczość Prusa jest związana głęboko z odczuciem nowoczesności, przyśpieszeniem cywilizacji, Orzeszkowa awangardowością swoich poglądów, śmiałością sądów i rozległością zainteresowań urasta na polską Wirginię Woolf. Wreszcie Sienkiewicz, który jest pierwszym pisarzem polskim, przerastającym innych erudycją, a na dodatek jedynym jak dotąd, któremu udało się znieść barierę pomiędzy twórczością wysoką i pisarstwem popularnym. On jeden wiedział już co znaczy „pisać tak, jak na Zachodzie". To tylko niektóre z przemawiających

---

[8] Na temat Berenta ostatnio: W. Gruchała, *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Wacława Berenta*, Kraków 2007, oraz I. Rusek, *Pragnienie – Symbol – Mit. Studium o „Próchnie" Wacława Berenta*, Warszawa 2013. Zob. także „LiteRacje" 2015 nr 4.

[9] Mimo zainteresowania profesjonalnej krytyki. Zob. K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków". Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992; R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2004.

za nimi argumentów. Do tego koniecznie dorzucić trzeba naturalistów, którzy odegrali wobec literatury XIX wieku rolę rzeczywistych ambasadorów nowoczesności. Nie tylko zwalczali pozostałości tendencyjności, ale pierwsi mówili o autonomii sztuki w ogóle, wylansowali profesjonalny styl uprawiania krytyki literackiej i artystycznej (Sygietyński – Witkiewicz) a nawet – uporczywie lansując nowoczesną literaturę francuską, przygotowali publiczność na karierę autentyku i dokumentaryzmu. Uderzenie ze strony modernistów nie zawisło zatem w próżni.

Z drugiej strony warto pamiętać, iż dla następnych pokoleń literatura polska drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku, zwłaszcza młodopolska, na długie lata stała się nieustanną negatywną odskocznią i kwintesencją tego, czym literatura być nie powinna. Ale, jak to zwykle bywa i tu trzeba powiedzieć, iż często owa surowa krytyka skrywała rzeczywistą fascynację (choćby u Tuwima).

Współczesność a postrzeganie literatury

Literatura dzisiaj postrzegana jest jako zjawisko marginalne. Wiek XIX był ostatnią epoką, w której mówimy o kulcie słowa pisanego. To co zapisane miało poniekąd charakter sakralny i spotykało się z odbiorem nieomalże „mitycznym”[10], choć już w latach 80. XIX stulecia zaczęto dotkliwie odczuwać kryzys związany z postępującą komercjalizacją zjawisk kultury. Pojawiły się problemy, których dotąd nie było na taką skalę: nowa publiczność bez żadnego zaplecza kulturowego, mechanizmy rynkowe w kulturze, wielka literatura rywalizuje z pisarzami *minorum gentium*.

W wieku XX, a jeszcze mocniej w XXI pierwszorzędne znaczenie ma kultura masowa, jest rzeczywistością społeczną, w której tkwimy zanurzeni niemal po czubki głów. Wielkie wydarzenie dzisiaj to raczej nie wydanie kolejnego tomu wierszy Krynickiego czy Szymborskiej, ale

[10] Mityczny styl odbioru scharakteryzował w swojej pracy M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, mnie chodzi raczej o styl, który jest połączeniem odbioru mitycznego z mimetycznym, czyli połączenie „wyznawczego” charakteru odbioru z poczuciem przystawalności świata fikcjonalnego do rzeczywistych doświadczeń czytelnika.

rozdanie Oskarów albo konkurs Eurowizji. Wszystko musi być spektaklem i rozrywką (*performance* i *entertainment)*, dotyczy to również literatury. Nic więc dziwnego, iż przyznawanie nagród literackich i celebracje ich wręczania (Nike, Angelus etc.) wyglądają obecnie jak oskarowe gale.

W moim pokoleniu literatura jest ważna, choć nie jestem pewna, czy dla wszystkich w takim samym stopniu. Książka przez wiele lat była towarem spod lady i jej zdobywaniu, zwłaszcza, gdy dotyczyło to czegoś, co np. ukazywało się w drugim obiegu, zostało przeszmuglowane z zagranicy, bądź było po prostu z racji cenzury nieobecne na rynku, towarzyszyły ogromne emocje. Nie wspominam już o sytuacjach, gdy za czytanie autorów, którzy znaleźli się na indeksie, np. Gombrowicza czy Konwickiego trafiało się na przesłuchanie do bezpieki. Fenomenem ówczesnego naszego życia była systematyczna lektura pism literackich – niektóre z nich, choćby „Literatura na Świecie" skutecznie przybliżały nas do świata i dawały – z pewnością iluzoryczne – poczucie bycia w centrum kultury. Na osobny rozdział zasługiwałoby także omówienie roli teatru w latach 70. i 80., którego odbiór (słynne spektakle Dejmka, Swinarskiego, Grzegorzewskiego, Wajdy i innych) bywał – przy niezmiennie wysokiej frekwencji – wręcz ekstatyczny.

Ogromnie ważnym komponentem życia w moim pokoleniu, rywalizującym z książką, literaturą, stało się także kino i muzyka. Filmy, których oficjalnie nie było w kinach, ale były dostępne dla koneserów w DKF i na specjalnych seansach, muzyka (zwłaszcza rockowa), która wyrażała nie tylko bunt przeciwko światu, ale towarzyszyła najważniejszym zdarzeniom życia prywatnego, społecznego czy politycznego, stanowią kulturowy fundament życia ludzi urodzonych w latach 50.

Dzisiejsze pokolenia wydają się mieć problem z książką. Powszechnie mówi się o kryzysie czytania, odejściu od kultury książki na rzecz mediów, przede wszystkim telewizji i internetu. Tymczasem – jak się wydaje i nie jest to tylko moja prywatna opinia – nic nie zastąpi intymności lektury, odkrywania w lekturze tego, co jest prawdą emocji, zachwytem dla niepowtarzalności ludzkiej ekspresji, oryginalności myśli, idei. Książka zawsze też będzie zapisem współczesności jako pewnego wzoru mowy (przykładem doskonałym mogą być kolejne książki Doroty Masłowskiej, na pewno *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*).

Kryzysowa sytuacja książki wymusza zmianę także w popularyzacji literatury i profesjonalnym uczeniu literatury.

Co do sprawy pierwszej, zaobserwować można przede wszystkim zmierzch tradycyjnej krytyki literackiej, przegrywającej z tekstami sponsorowanymi, czyli z tzw. promocją. Wprowadza to wiele zamieszania w świecie kultury, bo zmienia przede wszystkim kryteria popularności. Popularne, głośne, zauważone jest nie to, co po prostu dobre, cenne, wartościowe, tylko to, o czym więcej, głośniej i barwniej się mówi (np. w telewizji) czy pisze. Programy telewizyjne informujące o zjawiskach kulturalnych, w tym również te, które popularyzują czytelnictwo coraz częściej pozbywają się profesjonalistów (czyli krytyków i historyków literatury) na rzecz osób znanych z innych (niż kulturalne) działań w sferze publicznej (polityków, aktorów, działaczek feministycznych, piosenkarzy, etc., etc.). Zmienia się też poetyka programów o książkach. Kiedyś dominował styl „gadających głów", dzisiaj bardzo często rozmowę zastępuje się videoklipem.

W profesjonalnej edukacji literackiej także zmieniło się wiele. Nie rezygnuje się co prawda z nauczania historii literatury, ale coraz częściej i z większą intensywnością szukamy potwierdzenia jej wartości oraz związków ze współczesnością. Innym bardzo wyrazistym trendem jest ogromna zmienność, elastyczność metodologiczna. Nowy styl badania literackiego idzie w stronę „odnawiania znaczeń" (termin Marii Janion), charakteryzuje się odejściem od stanowisk tradycjonalistycznych, na rzecz swobody, jaką daje opcja postmodernistyczna. Czasem jest to uleganie przejściowym modom; jeszcze do niedawna najpopularniejsze były analizy spod znaku *gender,* dzisiaj dyskurs postkolonialny stosowany wszędzie i nieomal do wszystkiego. Nawet w dziedzinie o tak utrwalonej w historii literatury pozycji, jak sienkiewiczologia, mogę wskazać na istnienie kilku co najmniej nowych kierunków zainteresowań. Oto twórczość Sienkiewicza interesuje dzisiaj badaczy przede wszystkim w opcji kulturowej i egzystencjalnej. Równie płodny okazuje się wątek refleksji tożsamościowej oraz tematy: Sienkiewicz – mitotwórca czy Sienkiewicz a literatura popularna. Przykładem tych nowatorskich ujęć może być najnowsza książka z tej dziedziny, pod wielce znamiennym tytułem: *Po co Sienkiewicz. Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu?* Dyskusja, do której pretekstem jest

tu twórczość i osoba pierwszego polskiego noblisty, dotyczy problemu tożsamości: polskiej i europejskiej, partykularnej i narodowej.

Inny, dla wielu kontrowersyjny przykład odnawiania znaczeń, to książka Doroty Siwickiej *Zapytaj Mickiewicza* (Gdańsk 2007). Jak wyznaje sama autorka, zrodziła się ona z pomysłu „czatu z wieszczem", podczas którego pytamy poetę o rzeczy, o które nie mielibyśmy szansy zapytać go osobiście, a więc o aktualności polityczne, o sens ekologii, o kapłaństwo kobiet, o szanse i zagrożenia ze strony mediów etc. etc. Odpowiedzi autorka książki znajduje w rozległej twórczości autora *Pana Tadeusza*.

Wiele interesujących przykładów odnawiania relacji z przeszłością, zamierzonego dialogowania z tradycją dostarcza też bieżąca literatura piękna. Dwa przykłady ze współczesnej Italii. Postmodernista Alessandro Baricco, któremu światowy rozgłos przyniosła powieść *Jedwab* (wydanie polskie 1998) napisał książkę pt. *Homer. Iliada* (wydanie polskie 2005). Pomysł autora zrodził się z następującej sytuacji. Zapragnął on przeczytać klasyczny poemat Homera w ciągu kilku godzin. Okazało się to niemożliwe, tekst w istniejącej postaci, czytany bez przerwy, musiałby trwać ok. 40 godzin. Baricco wziął zatem dostępny w języku włoskim przekład prozą i dokonał jego adaptacji, a właściwie cięć. Dokonał tego, o czym w swoim czasie mówił György Lukács: powieść jest epopeją świata opuszczonego przez Boga. Baricco usunął z tekstu wszystko to, co dotyczyło świata bogów, dokonał modernizacji stylu i pewnej dramatyzacji fabuły, bo tekst rozpisał na kilka głosów. Tekst nowej *Iliady* czytany był publicznie jesienią 2004 roku w Rzymie i w Turynie. Przyjęty był entuzjastycznie, przyczyniając sławy przede wszystkim Alessandro Baricco, a może także – Homerowi?

Podobnym pomysłem wydaje się *Penelopiada* Margaret Atwood (polskie wydanie 2005), powieść popularnej autorki kanadyjskiej, wywracająca na opak homerycki wizerunek głównego bohatera *Odysei*. Atwood pokazuje świat mitycznych wydarzeń z perspektywy Penelopy, oszukiwanej latami żony herosa. Także i w tym wypadku mamy do czynienia z przewrotną grą z mitem, i to mitem podwójnym: po pierwsze – stworzonym przez Homera, po drugie – mitem arcydzieła literatury

europejskiej. Tym razem inspiracją stała się modna orientacja metodologiczna – feminizm.

Komu to jeszcze potrzebne?

Tradycję literacką można oczywiście rozważać także w kontekście zupełnie innych zagadnień. Znalazły się one w wypowiedzi Szackiego, cytowanej jako motto na początku tekstu. Jeden z tych problemów dotyczy relacji tradycja literacka a tożsamość kulturowa (rodzimość) i zagrożenie „okcydentalizacją", rzeczywiście ogromnie ważnej w swoim czasie w odniesieniu do tych krajów Europy (z tzw. bloku postkomunistycznego, w tym Polski), które znalazły się na drodze przeobrażeń politycznych, społecznych i kulturowych. Bo mam wrażenie, że w tej chwili problem ten stracił jakby na aktualności, choć nadal rodzi napięcia, no i, przy okazji, skutecznie pozbawił nas naiwności co do bezkonfliktowego istnienia tego, co europejskie (czyli obce, kosmopolityczne) i tego co polskie (swojskie, nasze, lepsze). Drugi fragment przypomina natomiast o emocjonalnym kontekście wszystkich naszych rozważań dotyczących tradycji, wszak idzie o wartości!

Nie próbując zmierzyć się z tymi problemami, gdyż zasługują na szczegółowe rozpatrzenie w innym miejscu i czasie, chcę jednak zakończyć odpowiedzią na pytanie tytułowe: Tradycja? Komu to jeszcze potrzebne? – Więc odpowiadam: przede wszystkim nam samym, humanistom, bo ciąży na nas obowiązek przekazywania dziedzictwa kulturowego, a wreszcie – i przeciętnym zjadaczom chleba. Tradycja literacka (chcę w to wierzyć) umożliwia dialog pokoleń, nawet gdy nie ma mocy „w aniołów nas przerobić"…

Część I:
Tylko klasycy

Czytanie Smilesa

Na początku była idea samopomocy…

Terminu użył – bodaj po raz pierwszy – Adam Wiślicki w 1861 roku, prezentując w „Tygodniku Ilustrowanym" (artykuł *Sklepy oszczędności*) rozwój spółdzielczości na Zachodzie[1]. Od pierwszych numerów tygodnika (1859) dziennikarz dał się zresztą poznać jako propagator nowych idei społecznych i ekonomicznych. Odznaczał się, jak podkreślają ówcześni jego współpracownicy, dużym wyczuciem spraw bieżących, potrafił przyciągnąć i zainteresować czytelnika. Prowadzona przez niego rubryka „Komunikacja, przemysł i handel", w której zamieszczał artykuły treści „realnej", stała się w krótkim czasie nie tylko kroniką postępu technicznego w wielu dziedzinach, ale także rodzajem trybuny „swojskiego" liberalizmu – eklektycznym, odbijającym zarówno chaos pojęć właściwy epoce, jak i swoistą umysłowość warszawskiego redaktora.

Zakładając nowe pismo, Wiślicki nie miał żadnego określonego programu poza mglistą formułą postępowości, którą chciał się przeciwstawić „miejscowym powagom". „Nowe pismo zakładam dlatego – pisał w artykule wstępnym 1 numeru „Przeglądu Tygodniowego" – że widzę stanowisko dotąd niezajęte", „nie będę z nikim współzawodniczyć", „chcę mieć zdanie własne, wolne od czułostkowości i panegiryzmu arcybractwa wzajemnej adoracji" (7 stycznia 1866).

---

[1] Na taki ślad naprowadza B. Michałowska w artykule *Pierwsze dziesięciolecie „Tygodnika Ilustrowanego"*, w: *Pozytywizm*, cz. II, opr. zbiorowe, Warszawa 1951, s. 90.

Paradoksalne, ale właśnie tym deklaracjom o polemiczności i otwartości, nie zaś powadze specjalisty od spraw ekonomicznych, na którą pracował lata w innych redakcjach, zawdzięczał Wiślicki późniejsze sukcesy pisma. W latach 70. wśród współpracowników „Przeglądu" pojawi się spora gromadka studentów Szkoły Głównej.

„Ważną jego zasługą – wspominał początki pisma Bolesław Limanowski – było to, że swoim współpracownikom pozwalał swobodnie wyjawiać swe myśli, co wielce utrudniali sami redaktorzy – nie mówiąc o cenzurze – w innych pismach"[2].

„Skutkiem tego – dopowiada z kolei w pamiętniku Aleksander Świętochowski – popełnialiśmy niekiedy grzechy publicystyczne, ale nasze umysły rozwinęły się i dojrzały w swobodzie, wylecieliśmy z tego gniazda w świat bez odciętych skrzydeł"[3].

Zanim nastąpiło rozwinięcie tych skrzydeł, „Przegląd Tygodniowy" z trudem jednak szukać będzie własnej pozycji w środowisku prasy warszawskiej. Okres 1866–1870 – pisze Renata Szwarcówna – „to lata wielkich trudności finansowych pisma, lata niemal bezpłatnego współpracownictwa początkujących dziennikarzy[4], [...] lata wypracowywania ogólnej ideologii i programu społecznego"[5]. I tu znowu przyjdzie podkreślić zasługi, jakie oddał pismu rzutki i pomysłowy redaktor naczelny.

W intelektualny ferment, jakiemu podlega środowisko Szkoły Głównej, wywołany z jednej strony zmianami w społecznych i ekonomicznych stosunkach kraju, z drugiej zaś związany z dopływem informacji o najnowszych zdobyczach naukowego materialistycznego przyrodoznawstwa, triumfem filozoficznego pozytywizmu i liberalnej ekonomii na Zachodzie, dobrze wpasowują się decyzje Wiślickiego, dotyczące wydania najważniejszych tekstów stanowiących dorobek zachodnioeuropejskiej myśli mieszczańskiej. W 1865 r. ukazuje się nakładem „Przeglądu"

---

[2] Cyt. za R. Szwarcówna, *Problematyka gospodarcza „Przeglądu Tygodniowego" w latach 1866–1870*, w: *Pozytywizm*, dz. cyt., s. 135.

[3] A. Świętochowski, *Wspomnienia*, opr. i wstęp S. Sandler, Wrocław 1960, s. 5.

[4] Zob. na ten temat: Eks-dziennikarz [W. Przyborowski], *Stara i młoda prasa*, Petersburg 1897; B. Limanowski, *Pamiętniki*, Warszawa 1937; J. Kaliszewski-Klin, *Szkice*, Warszawa 1888.

[5] R. Szwarcówna, dz. cyt., s. 138.

Historia cywilizacji Thomasa Buckle'a, w 1867 *Self-Help* Samuela Smilesa[6], w 1868 *Filozofia sztuk pięknych* Hipolita Taine'a. Niebezpieczeństwo finansowe zostaje zażegnane, w lata 70. „Przegląd Tygodniowy" wchodzi jako uznane pismo postępowej inteligencji warszawskiej.

Uwagę swoją chcę skoncentrować na czytaniu Smilesa i to nie tylko dlatego, że wątek to właściwie w dotychczasowych opracowaniach tzw. pozytywizmu warszawskiego niepodjęty i nieopisany[7]. Tytułowe *self-help* (samopomoc, pomoc własna), właśnie po r. 1867 na dobre wchodzi do światopoglądu pozytywistów i języka epoki, stając się wyrazistym i zrazu powszechnie akceptowanym sloganem. Dzieło Smilesa, już w latach 60., jeszcze przed właściwą kampanią „młodych", na przedpolu pozytywizmu, posłużyło specyficznie pojętej pedagogice społecznej „Przeglądu". W sytuacji oczywistego krachu romantyzmu politycznego kierowało uwagę czytelnika ku rozległej dziedzinie „pracy realnej", w duchu uproszczonego, lecz za to bardzo przekonującego liberalizmu. Wobec powszechnie odczuwanej dezintegracji szlachty jako klasy i modelu kultury przesuwało tę uwagę ku alternatywnym wzorom wypracowanym w klasie średniej i niższej. Książka Smilesa, co było jej zaletą – nie akcentowała stanowej czy klasowej przynależności swoich bohaterów, podkreślała indywidualizm – filozofię jednostek, działających ponad czy poza państwem, ufnych jedynie we własne siły, energię i możliwości. To właśnie zdecydowało o jej szalonym sukcesie.

---

[6] *Self-Help* opublikowane przez J. Murraya w Londynie w 1859 roku (10 lat po napisaniu przez autora), wyszło nieomal równocześnie z innymi wielkimi dziełami epoki, pismami Darwina (*O pochodzeniu gatunków*), i J. S. Milla (*O wolności*).

[7] Po wielu latach od napisania przeze mnie tego artykułu zainteresowanie dziełem Smilesa było umiarkowane. Osobny artykuł poświęcił zagadnieniu autorstwa polskiej wersji książki Bartłomiej Szleszyński, zob. *Kto jest autorem pomocy własnej?*, w: *Etyka i literatura. Piśmiennictwo polskie lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz i E. Paczoska, Warszawa 2006. Do książki Smilesa odwołuje się: J. Kurczewska, *Społeczny wzorzec uczonego w literaturze pozytywistycznej*, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, red. R. Czepulis-Rastenis, t. 4, Warszawa 1985 oraz E. Paczoska w książce *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004.

Pracą przywracającą Smilesa świadomości społecznej jest rozprawa Joanny Kubickiej *Pomoc własna w piśmiennictwie Królestwa Polskiego po powstaniu styczniowym* (Wydawnictwo UW, w druku).

Zapowiadając rychłe wydanie tekstu nakładem „Przeglądu", Aleksander Kraushar pisał w imieniu redakcji: „60 tys. tego dzieła, rozkupionego w krótkim czasie w samej tylko Anglii, liczne rozbiory krytyczne w dziennikach zagranicznych, ciągle się pojawiające przekłady na języki: francuski, niemiecki i rosyjski, opracowanie wreszcie tematu przez angielskiego pisarza rozwinięte, świadczą dostatecznie o wziętości, jaką w krótkim czasie dzieło Smilesa sobie zjednało"[8]. Rzeczywiście – w ciągu tylko jednego roku 1859 (pierwsze wydanie angielskie) miało ono aż 18 edycji – rekord wart Księgi Guinessa.

Wyraźnie podniecony tymi faktami recenzent nie szczędził dziełu pochwał: „Od warsztatu wyrobnika, od skromnej sali szkolnej i fabrycznej hali prowadzi nas Smiles do kantoru kupca, pracowni artysty, cichego gabinetu pisarza, pod namiot rycerza aż do stopni tronu, wykazuje wszędzie jedno pasmo pracy, wytrwałości, nieugiętej woli, łamiącej przeszkody, wywalczającej zwycięstwo". Apogeum reklamiarstwa osiągnie Kraushar wtedy, gdy – najwyraźniej z rozpędu – nazwie Smilesa geniuszem ludzkości, a jego książkę „katechizmem dla ludzi myślących przeznaczonym, który kojąc boleść życiową [czyżby aluzja do powstania? – J. Sz.], budzi wiarę i ufność w siły człowieka, w niezgłębione skarby rozumu ludzkiego"[9].

Dzisiejszy czytelnik powyższej recenzji, a także – nie ukrywajmy tego dłużej – dzieła Samuela Smilesa, w tym momencie z trudem powstrzymuje rosnące zniecierpliwienie. Tym bardziej, że i współcześnie atakuje się nas cudownymi podręcznikami, które oferują proste recepty na mądrość, bogactwo i szczęście. Zżymamy się zatem na łatwowierność i krótkowzroczność recenzenta, który z dziecięcą naiwnością głosi entuzjazm dla nowego dzieła. Najwyraźniej jednak redaktorzy „Przeglądu" wiedzą dobrze, czego trzeba czytelnikowi warszawskiej prasy około roku 1867. Sukces życiowy i ekonomiczny, osiągnięty stosunkowo prostą drogą, odbudowa czy też może lepiej: budowa etosu pracy i wiary w siebie, samokształcenie – te wartości, na których bohaterowie Smilesa budują swoje życie, jaśnieją w nocy postyczniowej jak zapowiedź światła przy

[8] *Samuela Smilesa*: *„Self-Help" w oprac. niem. J. M. Boyesa, Hamburg: Hoffman et Campe*, 1866 przez ALK., „Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 39, s. 311.

[9] Tamże.

końcu ciemnego tunelu. Zanim powiemy więcej o czytaniu Smilesa i reakcji na książkę, przyjrzyjmy się tekstowi.

Dzieło szkockiego biografa i eseisty (a także dziennikarza i biznesmena – był sekretarzem wielkiej kompanii budującej w Anglii drogi żelazne)[10], a dokładnie wersja polska jego *Self-Help*, jest spolszczeniem niemieckiego tłumaczenia Józefa Boyesa, uzupełnionym o rodzime przykłady życiowej zaradności[11]. Składa się z 13 rozdziałów, z których tylko 3: *II Wynalazcy i przemysłowcy, VI Malarze i muzycy*, a także częściowo *VIII Przymioty handlowe. Kupcy i ludzie czynni* – mają charakter wybitnie życiorysowy. Rozdział *I* i *II* poświęcono w całości objaśnieniu pojęcia *samopomocy* w kontekście indywidualnym i zbiorowym (tu: narodowym), a także wykazaniu związków pomiędzy ideą *samopomocy* a stowarzyszeniem.

Rozumienie zasady *self-help* wyprowadza Smiles z przekonania, że człowiek wraz z urodzeniem otrzymuje wszystkie dyspozycje do własnego rozwoju. „Duch samopomocy – stwierdza optymistycznie – jest zarodkiem wszelkiego postępu w życiu jednostek i tam, gdzie on się samodzielnie u wielu przejawia, staje się źródłem wielkości". **[s. 2]**[12]

Ruch stowarzyszeniowy pokazano natomiast jako remedium na coraz głębszy rozdział między pracą i kapitałem, odwołując się – co charakterystyczne – do przykładu kryzysu gospodarczego we Francji w 1848 r. i występujących tam specyficznych problemów: konkurencyjności wielkich fabryk oraz alienacji robotnika wielkoprzemysłowego. Polski czytelnik w Królestwie, będącym w innej fazie rozwoju ekonomicznego, tych zagrożeń na własnym podwórku jeszcze nie dostrzegał.

---

[10] Postać autora *Self-Help* charakteryzuje szczegółowo Joanna Kubicka, dz. cyt., zob. rozdz. *Wiek XIX i Self-Help*.

Samuel Smiles (1812–1904), z wykształcenia lekarz, od lat 50. sekretarz Kolei Południowo-wschodniej był wziętym publicystą, autorem wielu książek, z których największym powodzeniem cieszyła się *The Life of George Stephenson* (1857) oraz *Self-Help* (1859). Zob. także: *The Autobiography of Samuel Smiles*, ed. T. Mackay, New York 1905.

[11] Mamy tu do czynienia z tekstem nieoryginalnym, a co za tym idzie noszącym na sobie ślady kilku wersji – głównie niemieckiej i francuskiej.

[12] Cytaty z książki Smilesa wg wydania: S. Smiles, *Pomoc własna (Self-Help)*, z niem. wersji J. Boyesa, nakł. „Przeglądu Tygodniowego", Warszawa 1867.

Autorka wspomnianej powyżej pracy doktorskiej wyprowadza ideę self-help z rozwijającego się w latach 40. i 50. w Wielkiej Brytanii ruchu stowarzyszeniowego.

W tym samym rozdziale omówiono także działalność Schulze-Delitzscha – założyciela niemieckiego ruchu stowarzyszeniowego i autora słynnego także w Polsce *Katechizmu dla robotników*, budującego w nich poczucie własnej godności, niezależności i siły. Nazwisko Delitzscha, a także jego pomysły dotyczące organizowania się robotników, przetransponowane na warunki polskie, a więc zastosowane przede wszystkim do rzemiosła, często będą gościć na łamach postępowego czasopiśmiennictwa warszawskiego.

Z punktu widzenia zawartości ideowej w książce Smilesa najważniejszy wydaje się rozdział I, skomponowany jako klarowny, popularny wykład klasycznego liberalizmu. Ta doktryna polityczna, choć różnie interpretowana u poszczególnych jej przedstawicieli, wspiera się generalnie na 6 podstawowych składnikach: wierze w postęp, indywidualizmie, specyficznie rozumianej wolności (zawsze prawo jednostki na przewagę nad prawami zbiorowości), akceptacji własności prywatnej oraz dążenia do ograniczenia funkcji państwa i władzy aparatu państwowego[13].

Spośród wszystkich tych elementów Smiles najsilniej akcentuje indywidualizm i wiarę w postęp. Czytamy: „Historia i doświadczenie uczą nas, że potęga i stanowisko państwa, zależą nie od szerokości jego praw, ale od osobistej wartości i charakteru jego obywateli – gdyż społeczeństwo wydaje państwo, a nie państwo społeczność wytwarza". I dalej: – „Postęp narodowy jest rezultatem indywidualnej pilności, indywidualnej siły i prawości, tak jak z drugiej strony upadek narodu jest wynikiem indywidualnej ospałości, zatraty obyczajów i niedołęstwa". **[s. 3]**. Ten cytat warto zapamiętać, te słowa musiały wywoływać wrażenie w społeczeństwie, które przez cały czas niewoli politycznej rozpamiętuje w nieskończoność przyczyny własnej niemocy. Spośród świetnie oddających nastrój godziny zero pozytywizmu, szyderczo nastrojonych świadectw postyczniowej współczesności przypomnę jedno – pióro Juliana Kaliszewskiego-Klina: „Klimat przykry – kraj monotonny – osady niechlujne – stan średni nijaki – arystokracja strupieszała – a cała społeczność zacofana. Oto moja kochana ojczyzna…"[14]

---

[13] Zob. B. Sobolewska, M. Sobolewski, *Myśl polityczna XIX i XX w. Liberalizm*, Warszawa 1978, s. 9; J. Gray, *Liberalism*, Minnesota 1995.

[14] J. Kaliszewski-Klin, *Moi kochani rodacy*, Warszawa 1888, s. 5.

Samuel Smiles okaże się natomiast wyjątkowo lojalnym poddanym swej wyspy, pisząc, iż duch samodzielności najdoskonalej wyraził się właśnie tutaj: w ekonomii, prawodawstwie i konstytucji Wielkiej Anglii. Jej siła to potęga charakteru tworzącej naród społeczności: praktyczność, wytrwałość, rozsądek i aktywność, przywiązanie do rodziny i kraju okazywane przez każdego przeciętnego obywatela.

Mówiąc o typowym angielskim wychowaniu, które preferuje kantorek kupiecki i warsztat rzemieślniczy przedkłada nad szkolną salę, autor *Samopomocy* – jak niegdyś Daniel Defoe w opowieści o przygodach Robinsona – tworzy rodzaj apoteozy stanu trzeciego, który jako najbardziej dynamiczna część społeczeństwa może „zasługą dojść do takiego znaczenia, że na równi z najstarszym parem królestwa zasiadać będzie i z nim stanowić prawa". **[s. 16]** Widać zresztą w tym przykładzie, jaki rzeczywisty kierunek mają emancypacyjne dążenia angielskiego mieszczucha, jak marzy mu się *cottage house* i pozycja *gentlemana*.

W I rozdziale pojawia się też, kilkakrotnie później przywoływana sylwetka Benjamina Franklina, uosobienia cnót mieszczańskich i jednocześnie „wielkiego propagatora wzoru tzw. porządnego człowieka, w którym na plan pierwszy wysuwa się solidność finansowa, oparta na pracowitości, oszczędności, porządku, zapobiegliwości, przezorności i myśleniu w kategoriach pieniądza"[15]. Kwestiom finansowym poświęcił Smiles osobny, jeden z najciekawszych moim zdaniem rozdziałów swej książki, *IX Pieniądze i ich użycie*.

Prawo do dobrobytu – powiada tutaj Smiles, przekazując emanację angielskiego purytanizmu – ma każdy człowiek, jeśli zabiega o niego uczciwymi sposobami. Powodzenie materialne, to nie tylko wynik pracy, ale stosunek do pieniądza. „Wszystkie warstwy żyjące z dnia na dzień, zostaną zawsze klasą niższą w społeczeństwie". **[s. 302]** Konieczne jest zatem, byśmy się nauczyli także oszczędzać. Dalej formułuje pisarz efektowną myśl o tym, iż oszczędzanie – owoc racjonalnego podejścia do życia, staje się z czasem matką wolności. Paradoksem jest natomiast fakt, że ci, którzy najwięcej i najciężej pracują, zwykle nie znają wartości pieniądza. Sam należąc do prężnej i dynamicznie rozwijającej się klasy społecznej,

[15] M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985, s. 379.

także i w tej kwestii stara się znaleźć łatwe, optymistyczne rozwiązania. Widzi je w religii, oświacie i cnocie, to one mogą – jego zdaniem – stanowić skuteczną ochronę przed brakiem pieniędzy (czyli nędzą), chorobą i śmiercią (!).

Wśród wielu wzorów życia szczególne miejsce w panteonie Smilesa zajmują kupcy oraz tzw. ludzie czynni, u których podziwia silną wolę, energię i praktycyzm. Ciekawe, że tutaj właśnie umieścił dwóch głośnych twórców europejskiego romantyzmu. Johann W. Goethe i Walter Scott wydali mu się najlepszymi reprezentantami zachodnioeuropejskiej szkoły myślenia ekonomicznego. Najprawdopodobniej za sprawą polskich redaktorów książki trafiła do tego samego rozdziału opowieść o karierze pewnego warszawskiego kupca, posiadającego sklep korzenny na Krakowskim Przedmieściu. August Spiski (Czech z pochodzenia), który startuje w zawodzie jako chłopiec do wszystkiego, kończy zaś jako pryncypał, ogromnie przypomina Prusowskiego Jana Mincla, którego z wielkim szacunkiem wskrzesza wspomnienie w *Pamiętniku starego subiekta*. I nie tylko w oczach Ignacego Rzeckiego – staje się on jakimś wręcz archetypowym wyobrażeniem kupca, mistrza handlowego fachu, a także pryncypała w dawnym patriarchalnym stylu. Podobnych wzorów kariery od najniższego po najwyższy szczebel znajdziemy u Smilesa setki, łatwiej go zresztą cytować niż streszczać.

W objaśnieniu cech tworzących ideał *self-made-mana* prócz cnót oszczędności, praktycyzmu, energii i odwagi, pisarz sławi pęd ku kształceniu i rozwijanie samego siebie. Ten proces, zaczyna się zdaniem pisarza bardzo wcześnie – od pielęgnacji własnego zdrowia i hartowania ciała we wczesnym dzieciństwie. W latach szkolnych natomiast powinniśmy wyuczyć się pilności i pracy, wyrobić cechę wytrwałości w zdążaniu do celu. Samokształcenie – powiada Smiles – właściwie nigdy się nie kończy. Nigdy nie wolno uważać się za gotowego, „skończonego". **[s. 354–355]**

Oczywiście, zgodnie z tym, co mówiliśmy już wcześniej, autor *Pomocy własnej* preferuje wykształcenie zawodowe, dające człowiekowi w ciągłym kontakcie z życiem konkretną, gruntowną wiedzę spraw praktycznych, a także pewność własnych umiejętności. Zwróćmy uwagę, jak trafnie uwagi te antycypują jeden z podstawowych problemów postyczniowej rzeczywistości społecznej – zbędność wykształconej inteligencji

w niedostosowanej do ich liczby i kwalifikacji ekonomice Królestwa. Nie przypadkiem natomiast dopisali się tutaj w kolejnej glossie polscy translatorzy, zwracając uwagę na niską efektywność dotychczasowego systemu edukacyjnego.

Nauczaniu w Królestwie zarzucają oni zatem nadmierny encyklopedyzm, przeładowanie programów informacjami mało przydatnymi w życiu codziennym, tracenie czasu na kształcenie kilku języków i rozwój tzw. talentów, które najczęściej są wyrazem nadmiernych ambicji rodziców, pożytku społecznego nie przynoszą zaś wcale.

W ujęciu Smilesa ostatecznym celem każdego kształcenia jest „moralnie doskonały charakter", dający temu, kto go posiada „miejsce w szeregach tego duchowego szlachectwa, do jakiego tylko najdoświadczeńsi i najlepsi w narodzie należą". **[s. 428]** W świecie moralnym charakter jest tym, czym szkielet w świecie fizycznym – powiada Smiles, a zatem podstawą obywatelstwa są ludzie charakteru. Tak właśnie rodzi się wiara, że szlachetna i prawa jednostka, uczciwie wypełniająca swe społeczne i narodowe powinności, może przez *pracę własną* przyczynić się do odrodzenia i rozwoju swego kraju. Proste, wyraziste charaktery Smilesa, które sukces życiowy zawdzięczały własnemu wysiłkowi, stawały się zatem najlepszą ilustracją lansowanej przez niego koncepcji ekonomicznej i dobrą receptą na udane, wartościowe życie. W zaborze rosyjskim wzmocnione lekturami Herberta Spencera i Johna Stuarta Milla przygotowywały grunt pod kiełkujące już idee „pracy organicznej" i „pracy u podstaw".

Do takiego właśnie „zaprogramowania" lektury Smilesa i upowszechnienia się hasła *samopomocy* jeszcze przed rokiem 1870, przyczyniła się polityka redakcyjna „Przeglądu Tygodniowego". Wydanie książki pociąga bowiem za sobą wiele działań towarzyszących, przyczyniających rozgłosu i autorowi, i redakcji.

Już w 1866 roku, gdy pojawia się pierwsza zapowiedź druku, „Przegląd" zamieszcza na swoich łamach wyjątki z rozdziału *Środki pomocnicze i wytrwałość w usiłowaniach naukowych*. Jednocześnie systematycznie drukuje wiele artykułów dotyczących sytuacji polskiego drobnomieszczaństwa, zwłaszcza rzemieślników. Do 1871 roku jednym z najbardziej aktywnych publicystów „Przeglądu" jest działacz warszawski Józef Juszczyk, najsłynniejszy wówczas w zaborze rosyjskim mistrz

krawiecki (w „Tygodniku Mód" publikował felieton o modzie męskiej), jeden z pierwszych polskich *self-made-manów*. Juszczyk, zyskawszy poważną znajomość spraw rzemiosła, przedstawił m.in. własny projekt szkolenia tzw. terminatorów, już w 1867 roku obstawał za przyjmowaniem kobiet do cechu, a także zachęcał rzemieślników warszawskich do zorganizowania się w kasach pomocy lekarskiej i kasach wsparć. Przyczynił się do powołania w Warszawie Kasy Pożyczkowej i Spółki Zjednoczonych Krawców, a także bazaru rzemieślniczego w domu Zamoyskich przy Placu Bankowym. Lista zasług tego człowieka jest tak ogromna, iż nie dziwi fakt, że bywał ulubionym bohaterem Prusowskich kronik, felietonów i artykułów o treści społecznej.

Inicjatywa Wiślickiego zauważona została prawie natychmiast w „Tygodniku Ilustrowanym". Karol Estreicher w artykule pod znamiennym tytułem *Milion z bułek* (nr 375, grudzień 1866) napisał wówczas, iż „Przegląd" użytecznego dokonywa tu dzieła, zwłaszcza, że „stan średni nie wyrobił sobie u nas pracą i zamożnością odpowiedniego stanowiska". Publicysta ubolewa też, iż dorobek jednego pokolenia rzadko przechodzi na następne, jak to się zwykle dzieje w Europie Zachodniej. W Polsce – „co ojciec zarobił za kantorem, to syn traci lub pomnaża, lecz na wsi, grając rolę obywatela". Stąd tak trudno u nas o dobrego rzemieślnika i dobrą pracę. Z ironią dziennikarz przypomina rozpowszechniony za granicą stereotyp Polaka – opasłego gospodarza z tabakierką w ręku. „Ein polnischer wirth", to ciągle jeszcze synonim polskiej bylejakości i nieekonomicznego podejścia do życia. Nieliczne przykłady pozytywne – w artykule opowiada Estreicher historię krakowskiego piekarza, co na wytrwałości i niezmiennie wysokiej jakości swych wyrobów dorobił się krociowego majątku – wciąż pozostają u nas wyjątkiem[16].

W 1867 roku „Przegląd Tygodniowy" drukuje w dziale *Gawędy pedagogiczne* rozdział I *Self-Help* Samuela Smilesa *Potęga przykładu*. W tym samym czasie pojawia się cykl artykułów Adama Wiślickiego pt. *Praca i majątek, czyli środki uczciwego zbogacania się* – uważane za próbę przełożenia na grunt polski podstawowych zasad liberalizmu ekonomicznego.

[16] K. Estreicher, *Milion z bułek*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866 nr 375, s. 258–9.

Już w pierwszym artykule tego cyklu Wiślicki powołuje się na dzieło Smilesa, wyraźnym echem tej lektury wydają się także takie oto myśli:

> Dobrobyt i przyszła pomyślność są dla tych, którzy chcą ją osiągnąć. Kto zaś chce osiągnąć, ten musi chcieć szczerze pracować, uczyć się i oszczędzać. Kto ma ręce zdrowe, nie mniej zdrowy rozsądek, ten wszystkiego, co zamierzy, dopnie. Bogactwo leży w dziesięciu palcach i rozumie[17].

W artykułach ekonomicznych z tego roku zwraca uwagę obecność tematu stowarzyszeń, m.in. w tekstach Aleksandra Makowieckiego, znawcy stosunków niemieckich. Utrwalają one przekonanie, że stowarzyszenie, to podstawowy element pozwalający wprowadzić postęp do różnych dziedzin gospodarki. Z ciekawostek odnotujmy także, że w numerze 6 z 1867 r. redakcja zamieszcza tekst pt. *Społeczna sztuka pisania reklam*, w którym dochodzi do wniosku, że w tej dziedzinie daleko stoimy jeszcze za Ameryką Północną; na rodzimym podwórku dominują „kurierkowe ogłoszenia" oraz „niewinne artykuliki serio-pochwalno-kupieckie", ale nie ma jeszcze prawdziwych reklam.

Rezonans wywołany ogłoszeniem *Samopomocy* wzmacniają także dwukrotnie zamieszczone na łamach „Przeglądu" *Nowe przykłady pomocy własnej*, zwłaszcza zaś poruszająca historia życia Józefa Słotwińskiego, rzemieślnika i wielkiego amatora książek. Dzięki usilnej pracy i wytrwałości w 1864 roku Słotwiński znalazł się wśród studentów Szkoły Głównej, a wkrótce dał się też poznać jako autor ogłoszonej na łamach „Gazety Polskiej" rozprawy *Kilka uwag dotyczących oświaty klas rzemieślniczych*. W połowie 1876 roku Wiślicki anonsował także wydanie cyklu prelekcji pt. *Wiedza*, wśród których na pierwszych miejscach znalazły się dwa opracowania: Schulze-Delitzscha pt. *Obowiązki i prawa społeczne* oraz *Historia rozwoju stowarzyszeń przemysłowych* dra Endemanna.

W 1868 i 1869 roku „Przegląd Tygodniowy" w dalszym ciągu eksploatuje wspomniane wcześniej ekonomiczne wątki. Z ważniejszych tekstów zwraca uwagę artykuł Bolesława Limanowskiego *Tegoczesna dążność społeczna* (nr 31, 1869), w znamienny sposób odchylający się nieco od deklarowanych poglądów redakcji.

---

[17] A. Wiślicki, *Praca i majątek, czyli środki uczciwego zbogacena się*, „Przegląd Tygodniowy" 1867 nr 18, 19, 21, 25, 30, 44. Cytat z nr 18.

Limanowski prezentuje się tutaj jako gorący zwolennik ruchu stowarzyszeniowego, przyznając, iż w dobie dzisiejszej „wspólność interesów stanowi przewagę nad jednostkowością i indywidualnością stosunków. Nawiązując do dwóch najnowszych prac francuskich: *Des sociétés coopératives de consommation et de crédit* pióra E. Villedieu oraz *Réalisme social* T. Guinier'a (obie z 1868), stwierdza, że oto nadeszła pora, by jednostkowość i anarchię w układach ekonomicznych zastąpić mocną, opartą na racjonalnych zasadach organizacją. „Zamiast słynnej i skądinąd ważnej zasady: *help yourself* (pomóż sobie sam) – pisze polemicznie – podnosi się i uświęca zasada wzajemności braterskiej: łączmy się i pomagajmy sobie wzajem. Na miejscu własnej pomocy staje pomoc wzajemna"[18].

Jest to pierwsze, może jeszcze niezbyt czytelne podważenie idei Smilesa – zgłaszające podejrzenie i wątpliwość, czy aby w okresie bezpardonowej walki ekonomicznej, w kraju bez własnej państwowości, szkoły i instytucji, bez kapitału i rodzimego przemysłu, samą tylko szlachetnością dążeń i najuczciwszą nawet pracą można uzyskać jakieś wymierne efekty.

Głos Limanowskiego, choć nikły, bo nie znajdujący poza stowarzyszeniem alternatywnych dróg wyjścia, dowodzi jednak, iż nawet wśród pierwszych czytelników Smilesa byli tacy, którym nie zbrakło krytycyzmu, nie chcieli uwierzyć w możliwość zbawienia świata przez samotny heroiczny czyn jednostki.

Bolesław Prus – pilny czytelnik wszystkich pojawiających się na warszawskim rynku wydawniczym nowości[19], jako dziennikarz utożsamiał się często z rolą społecznego misjonarza i nauczyciela. Surowość sądów i natrętny dydaktyzm roztapiał jednak w lekkim felietonowym

---

[18] B. Limanowski, *Tegoczesna dążność społeczna*, „Przegląd Tygodniowy" 1869 nr 31, s. 26.

[19] W książce H. Ilmurzyńskiej i A. Stępnowskiej *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965, odnajdujemy taki oto interesujący zestaw lektur pisarza: S. Smiles, *O charakterze*, Warszawa 1879 (wyd. 2); S. Smiles, *Obowiązek*, Warszawa 1882; tenże, *Życie i praca, czyli życiorysy ludzi sławnych*, Warszawa 1888 – wszystkie wydane staraniem „Przeglądu Tygodniowego"; (Welke E.) E. W., *Dla głowy i serca. Zbiór aforyzmów zastosowany do potrzeb życia codziennego. Zaczerpnięte z dzieł Samuela Smilesa i innych*, Lwów 1905.

Odnotowano także 3 różne biografie B. Franklina, najwcześniejsza: F. A. M. Mignet, *Życie Franklina*, Warszawa 1873, nakł. „Przeglądu Tygodniowego".

stylu, zjednującym mu czytelników całej bardzo przecież heterogenicznej Warszawy. Odstępstwem są tu może jedynie jego bardzo wczesne teksty: *Listy ze starego obozu* czy *Nasze grzechy* pisane dla „Opiekuna Domowego" w 1872 r. Wyliczaniu społecznych grzechów towarzyszył tu dość mglisty program przedsięwzięć naprawczych oraz młodzieńczy entuzjazm dla postępu, który osiągnąć można – jak pisał z przejęciem: „ograniczając plany i prace do szczupłego koła codziennych stosunków". Młody publicysta nawoływał: „zajmijmy się spłacaniem długów społecznych, oszczędnościami, podnoszeniem rolnictwa i przemysłu, ścieśnianiem rodzinnych i towarzyskich węzłów [...], rozszerzaniem zdrowej oświaty i moralności"[20]. Tak oto w naiwnej wierze w społeczny altruizm dojrzewała kolejna wersja XIX-wiecznej utopii cywilizacyjnej – wywiedziona ze Spencerowskiego ewolucjonizmu, ale czyż nie bez udziału Smilesa?

Czytanie *Pomocy własnej*, według wszelkich reguł prawdopodobieństwa powinno było zaowocować powołaniem do życia jakichś przekonywujących, silnych „Smilesowskich" bohaterów. Na to jednak i Prus, i pozytywizm pierwszych lat 70. byli jeszcze za młodzi. W 1874 r. w jednym z felietonów pn. *Z ustronia* zamieszczanych w „Niwie", przyszły autor *Lalki* wyjawi swój sposób rozumienia angielskiego autora. Dokonując surowego przeglądu „Zorzy" – pisma dla ludu i klas niżej ukształconych, napisze, iż przede wszystkim brak jej konkretu: „wiadomości z jeografii kraju i Europy, nauk przyrodzonych z uwzględnieniem potrzeb miejscowych i dążności praktycznych, *etyki* – tak jak ją wykłada Smiles, na *faktach*, nie zaś na bajkach, ekonomii na sposób Forstera, wiadomości domowych i gospodarskich"[21].

Etyczny sposób czytania zdominuje przeto Prusowskie odwołania do książki Smilesa. Felietonista „używa" jej więc – podobnie, jak i sloganu *self-help*, wszędzie tam, gdzie dostrzega przejawy chwalebnej samodzielności i rzetelnej uczciwej pracy. W felietonie, którego pretekstem stał się jubileusz 25-letniej nienagannej pracy pewnego kasjera, pisał rozczarowany, iż współczesność niestety rzadko przypomina czasy opisane przez Smilesa: „Olbrzymie a umyślne bankructwa stają się środkiem zdobycia fortuny, kasjerzy są fotografowani w pismach humorystycznych jako

[20] *Nasze grzechy*, „Opiekun Domowy" 1872, nr 22, s. 170.
[21] *Z ustronia*, „Niwa" 1874, t. 5, s. 57.

złodzieje, osiwiali bankierzy zasiadają na ławie oskarżonych [...]. Naczelnicy firm potężnych, uszlachceni wszystkimi wadami magnatów, bez domieszki ich cnót, garną się pod sztandar zbytku, pychy i wyzyskiwania, a pracownicy ich, dla których ani honor firmy, ani stanu nie istnieje, odpłacają im nienawiścią, niesumienną pracą i kradzieżą. Rodzinna spójnia, jaka łączyła niegdyś pryncypałów z urzędnikami, przeradza się w zręczne oszustwo, a koleżeńskość we wspólnictwo w występku"[22].

Osobnym zagadnieniem – tym razem w odniesieniu do twórczości literackiej Prusa – pozostaje pytanie: w jakim sensie i czy w ogóle można mówić o Wokulskim, bohaterze arcydzieła literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku, jako o kreacji inspirowanej postaciami Smilesa. Uwagę przyciąga tu zwłaszcza złożona biografia bohatera, w której – jak starano się to niejednokrotnie pokazać – jest materiał na kilku, jeśli nie kilkudziesięciu ludzi. Wszystkie role Wokulskiego są na dodatek właśnie stwarzaniem siebie od nowa, niezależnie od efektów tych działań, pokazują mityczną – Robinsonowską jakby – zdolność odradzania się człowieka w swej cywilizacyjno-kulturowej misji. Nawiasem mówiąc, Robinsonowski ślad został zapisany w powieści Prusa: po tragicznej porażce uczucia i próbie samobójstwa Wokulski najpierw sięga po *Don Kichota*, a potem pogrąża się w lekturze Defoe. Równie dobrze – dopowiedzmy – mógłby czytać Smilesa! „I tu – czytamy w *Lalce* – uderzył go jeden dziwny szczegół. Kiedy z własnej literatury wyniósł złudzenia, które skończyły się rozkładem jego duszy – ukojenie i spokój znajdował tylko w lekturach obcych"[23].

Niezależnie od tego, jakiej inspiracji zawdzięczamy niezwykłość wcieleń Wokulskiego, nie ulega wątpliwości, iż jest on najsłynniejszym *self-made-manem* rodzimego chowu[24]. W jego biografii nastąpiła znamienna dla tego czasu interferencja wzorów moralnych mieszczaństwa i szlachty polskiej, co u tak znakomitych obserwatorów, jakimi byli polscy pozytywiści, oznaczało po prostu, że liczyli się z faktami.

---

[22] *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1878 nr 264, cyt. wg przedruku: B. Prus, *Kroniki*, red. Z. Szweykowski, t. 3, Warszawa 1954, s. 243.

[23] B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1986, s. 287.

[24] Docenił to także Frederic Jameson, poświęcając i jemu, i powieści Prusa sporo uwagi w swojej monografii na temat powieści europejskiej. Zob. fragment tej książki tłumaczony na język polski przez R. Koziołka: F. Jameson, *Zakochany biznesmen*, „Teksty Drugie" 2010 nr 1–2.

Faktem jest zatem, iż pomimo zdecydowanej walki wydanej szlachetczyźnie – rozumianej jako mentalna pozostałość feudalizmu – najczęstszym bohaterem literatury postyczniowej jest szlachcic, deklasujący się właśnie lub już zdeklasowany przez utratę majątku i konieczność szukania sobie jakiegoś zarobku; szlachcic oderwany od swych tradycyjnych wiejskich zatrudnień i zmuszony do życia w mieście. Mieszczanin z dziada pradziada, do tego polski, choć portretowany chętnie w latach międzypowstaniowych, niezwykle rzadko i bez łączności z tym „powiatowym" wzorem, pojawi się w literaturze lat 70. i 80[25].

„Zmieszczanieniu" ulegają pozytywni bohaterowie powieści tendencyjnej *Rodzina Brochwiczów* pióra Elizy Orzeszkowej. Pisarka przeciwstawia tutaj dwie postawy reprezentowane przez kresowe ziemiaństwo: bezradność, apatię i brak wytrwałości w zwalczaniu przeciwieństw tytułowej familii Brochwiczów i zupełnie nowe, wykazujące postawę realizmu życiowego zachowanie Sieciński ch. Najbardziej aktywny z dziedziców zrujnowanego Siecina, Andrzej – to właśnie człowiek na miarę Smilesa; nie ma w nim wstydu butnego szlachcica, gdy staje się pomocnikiem, a potem uczniem zwykłego kupca. Zdobytą u niego wiedzę fachową i praktyczne umiejętności natychmiast wykorzystuje, zakładając w ubogiej dzielnicy Wilna sklep towarowo-przemysłowy – rzecz jasna przy wydatnej pomocy pisarki, która dba, aby szlachetnego młodzieńca w porę wsparł jakiś „sponsor". Sieciński poniża się do handlu – co prowokuje dramat miłosny, jaki przeżywa zakochana w nim córka Brochwiczów, ale – jakby tytułem rekompensaty – ratuje rodzinę: daje jej dom, wykształcenie, także nadzieję na powrót do siedziby ojców, szlacheckiego gniazda.

---

[25] 1. Inni bohaterowie tego typu, to u Orzeszkowej: inż. Rawicz z *Ostatniej miłości* i hrabia Witold z *Pamiętnika Wacławy*.

2. Na temat mieszczaństwa niezwykle cenne wydają się uwagi E. Kaczyńskiej: „do stanu mieszczańskiego w Królestwie Polskim z dużą ostrożnością zaliczyć można 10% ludności kraju i 45% ludności miast. Ludność ta traciła swój stanowy charakter – i wysuwa tu badaczka hipotezę – rozpadała się na nowe, odrębne warstwy: burżuazję, inteligencję, drobnomieszczaństwo, oraz w dużej części proletaryzowała się. Tę część mieszkańców miast, która najbardziej odpowiadała pojęciom stanu mieszczańskiego, zwłaszcza takiego, jakim go widzieć chciała postępowa publicystyka w II połowie XIX w. możemy odnaleźć w warstwie, nazywanej coraz częściej drobnomieszczaństwem". Cyt. za: *Przemiany społeczne w Królestwie Polskim 1815–1864*, red. W. Kula i J. Leskiewiczowa, Wrocław 1979, cz. 1 *Mieszczaństwo*, s. 96.

Wbrew bowiem sprzyjaniu purytańskim wzorom moralnym, Orzeszkowa nie jest i nie będzie rzeczniczką tzw. stanu trzeciego. Przestrzeń miasta, zwłaszcza dużego, a do takich zaliczała już Wilno, uobecnia się na kartach wielu jej powieści bez sympatii i wyczucia miejskości jako przestrzeń zdegradowanej natury, socjalnej niepewności, a nawet – by użyć określeń metaforycznych – topiel czy bagno, w którym giną szlachetne, lecz charakterologicznie słabe jednostki. Tym bardziej, jeśli są nimi samotne, pozbawione męskiego wsparcia, tradycyjnie, a więc niepraktycznie wychowane i wykształcone kobiety. Grób i kałużę widzi dla kobiet zmuszonych do samodzielności Marta Świcka, bohaterka głośnej powieści Orzeszkowej z 1873 r. Mimo ogromnego wysiłku i wielu podejmowanych prób nie jest w stanie zapewnić sobie i swemu dziecku godziwego utrzymania, nie tylko zresztą ze swej winy, lecz także z winy obojętnego na jej los społeczeństwa, trzymającego się utartych pojęć o możliwościach i przeznaczeniu kobiety. Niemal szyderczo zabrzmi więc tutaj Smilesowskie „self-help", wygłoszone pod adresem Marty przez dawnego przyjaciela jej męża, wykształconego księgarza.

Nota bene w kwestii kobiecej autor *Samopomocy* właściwie nic nie miał do powiedzenia, wśród jego bohaterów nie znajdziemy kobiet (poza jedyną – królową Wiktorią!), wszystkie zamknął chyba w domu, zgodnie z niepisaną regułą zmaskulinizowanej kultury Zachodu. A przecież – w związku z pilną potrzebą rozwiązania tej kwestii, w publicystyce Orzeszkowej z lat 70.[26], pojawi się z nagła i na krótko apologia społeczeństwa „nowego świata", które problem ten rozwiązało modelowo. Orzeszkowa przywoła mit amerykański, który najpełniej realizował idee *samopomocy*. Gdy zatem rysy tej utopii uwydatni pisarka w książeczce *Kilka słów o kobietach*, w tekście pojawi się wzmianka o feministycznym odpowiedniku *Pomocy własnej* napisanym przez miss Buchorett. Podobno Orzeszkowa zamierzała ten tekst przetłumaczyć, niestety nie ma na ten temat żadnej poważnej wzmianki.

Z inspiracji, a może raczej z prowokacji Smilesa zdaje się też wyrastać pierwszoplanowa kreacja bohatera powieści Orzeszkowej *Zygmunt Ławicz i jego koledzy* (pierwodruk „Ateneum" 1882), pomyślana

[26] *Kilka słów o kobietach;* polemika z A. Nowosielskim, „Gazeta Polska" 1870 nr 147.

polemicznie wobec optymistyczno-postulatywnej części tzw. światopoglądu pozytywistycznego. W tej jednej z najbardziej ponurych wizji polskiej rzeczywistości postyczniowej pisarka z demaskatorską pasją obserwuje samonapędzający się mechanizm rozpadu świata. Raz po raz odkrywa obrazy tworzące życiorys straconego bezpowrotnie pokolenia: zwichnięte kariery, skreślone ideały, utracone raz na zawsze złudzenia co do jakiejś sensownej i nieodległej przyszłości. Los Ławicza – heroicznego samouka i marzyciela, po latach wtapiającego się w ramy filisterskiego, pozbawionego wyższych porywów życia – komponuje się tutaj wyraziście jako swoiście polska, osadzona w realiach społecznych i politycznych, antyteza efektownych, lecz jakże książkowych wzorów Smilesa.

Wyłącznie postulatywny ich charakter postrzegał także Aleksander Świętochowski – publicysta, u którego, podobnie jak u Prusa, slogan *self–help* lub samo nawet nazwisko twórcy książki, służyło przede wszystkim lepszej komunikacji z czytelnikiem. Im bliżej lat 80. zresztą, tym czytanie Smilesa bardziej staje się krytyczne, zwłaszcza, gdy idee *samopomocy* przeniesie redaktor „Prawdy" na sytuację polskiej inteligencji: „Pamiętasz czytelniku, jak rozczulaliśmy się nad bohaterami *Samopomocy* Smilesa, którzy przy kagankach, na zimnych poddaszach, o głodzie, po całodziennej pracy w warsztacie lub sklepie godziny krótkiego odpoczynku poświęcali nauce. Dziś już by nas nie opanowywała taka rzewność, bo w naszych stosunkach na każdym kroku spotykamy podobne, a nieraz wymowniejsze widoki"[27]. Smilesowskie tony zawierają również utyskiwania Świętochowskiego na poziom wykształcenia młodych oraz fałszywe ambicje sporej części społeczeństwa, która bierze się „biurka i piórka" zamiast zdobyć rzetelny zawód[28].

Obok najczęstszych, „publicystycznych" użyć lektury Smilesa, Świętochowski wykorzystuje ją także w celach programowych. Tak jest, jak się wydaje, we *Wskazaniach politycznych*, opublikowanych w tomie zbiorowym ku czci Tomasza Teodora Jeża w 1882 roku[29]. Aleksander Świętochowski występując tu – bodaj po raz ostatni w tej roli – jako re-

[27] *Liberum veto*, „Prawda" 1885 nr 49, s. 586.

[28] *Liberum veto*, „Prawda" 1891 nr 39, s. 466.

[29] *Ognisko. Książka zbiorowa dla uczczenia 25-letniej pracy T. T. Jeża*, Warszawa 1882.

prezentant młodego pokolenia, wszelkim dążeniom niepodległościowym przeciwstawia długotrwałą, żmudną pracę nad ekonomicznym rozwojem kraju. „Szczęście ogółu – pisze, przypominając jakby zdania zapamiętane z *Pomocy własnej* – nie jest bezwzględnie zależne od jego siły i samodzielności politycznej, lecz od możności uczestniczenia w cywilizacji powszechnej i poszukiwaniu własnej”[30].

Marzenia o wolności, zastąpić dziś trzeba staraniem o „samodzielność wewnętrzną”: „Samodzielność ta zaś może być tylko wynikiem wzmocnienia sił umysłowych i materialnych, wszechstronnego rozwoju narodowego, skojarzonego z postępem ogólnym oraz demokratyzacji społeczeństwa powołującej do działania w nim pierwiastki nierozbudzone i niedojrzałe”[31]. Nie znajdziemy tu jednak ani łatwego optymizmu lat 70., ani entuzjazmu wielkich reformatorów.

Smilesowskie wzory stają się natomiast – spóźnionym nieco – natchnieniem dla książki młodzieżowej. Najciekawszym przykładem wydaje się *Księżniczka* Urbanowskiej, nagrodzona w 1885 r. w konkursie „Tygodnika Ilustrowanego” na powieść dla dorastających panienek. Tłem utworu jest typowa dla okresu postyczniowego historia pewnej szlacheckiej rodziny, która wskutek niekorzystnej sytuacji ekonomicznej, m.in. wzrastającej konkurencji niemieckiej, a także nieumiejętności gospodarowania, stoi w obliczu utraty majątku. Na szczęście najmłodsza latorośl rodu Oreckich, Helenka, dość szybko uświadamia sobie powagę sytuacji. Podejmuje ryzykowną decyzję zmiany swojego trybu życia, chce stać się osobą użyteczną, a nawet jąć się pracy zarobkowej. Oczywiście wszystko to udaje się znakomicie: w mieszczańskiej rodzinie Radliczów „księżniczka” przeobraża się w sumienną, obowiązkową pracownicę i świadomą swych obowiązków obywatelkę. Żeby nie było wątpliwości, purytański (Frankliński dokładnie) model życia Radliczów uzasadniony został w klasycznie polski i jednocześnie pozytywistyczny sposób, nawet smażenie konfitur bywało czynem patriotycznym… Urbanowska stwarza jakąś kolejną wersję *Rodziny Brochwiczów*, mocniejszą nawet, jakby radykalną. Czym to wyjaśnić? Na pewno moralizatorsko-dydaktycznym charakterem tekstu, może również naiwną nieco wiarą samej autorki w moc

[30] Dz. cyt., s. 51.
[31] Dz. cyt., s. 54.

Smilesowskich charakterów?[32] Jan Kott twierdzi, że książka Urbanowskiej to podzwonne polskiego pozytywizmu, który dość szybko uświadomił sobie własne ograniczenia. „Pozytywizm warszawski – pisał badacz – był intelektualną rewolucją na wyrost, był ideologią rozpędu cywilizacyjnego i rewolucji techniczno-przemysłowej. Rewolucja techniczno-przemysłowa została przegrana; w latach 80. Królestwo było już krajem półkolonialnym. Praca organiczna i ugoda z caratem zastąpiła antyfeudalną rewolucję ludową. Rozwój kapitalizmu poszedł drogą pruską. Sojusz burżuazyjno-obszarniczy stępił antyfeudalne ostrze warszawskiego pozytywizmu"[33]. Powieściowy sklepik z nasionami stał się żałosnym symbolem polskiej drogi do kapitalizmu. Jego upadek, nawet złagodzony wyrażonym wprost przekonaniem, że ludziom pokroju Radliczów na pewno uda się w przyszłości, nie mógł już zmącić towarzyszącego zamknięciu powieści wrażenia rozczarowania i niepokoju.

Do skrajnego pesymizmu nastrajała natomiast powieść Adolfa Dygasińskiego pt. *Przygody młodzieńca czyli Robinson polski dla młodzieży* (1891). W intencji autora miała to być antyteza literackiego pierwowzoru stworzonego przez Daniela Defoe. Dygasiński wyrażał przekonanie, że szlachetna jednostka, pozbawiona środków i skazana na siebie samą, znajduje się w trudniejszej sytuacji niż rozbitek na bezludnej wyspie. Powiedzmy jednak otwarcie: w porównaniu z Robinsonem, który zasłużenie stał się w kulturze europejskiej symbolem indywidualizmu ekonomicznego, Paweł Glinowski nie miał żadnych szans, nie posiadał najmniejszych nawet zadatków na bohatera współczesności. Ówczesnych raził i jego naiwny realizm, i ograniczoność jego dążeń,[34] tak jakby nie dość było, że w życiu na każdym kroku spo-

---

[32] Współczesna biografka Zofii Urbanowskiej, Krystyna Kuliczkowska, twierdzi, iż pisarka była entuzjastką *Self-Help* Smilesa, sama też stała się w swoim życiu wcieleniem głoszonych przez niego ideałów. W *Księżniczce* podobno sportretowała siebie i swoją rodzinę, z tą jednak różnicą, że nigdy nie wyszła za mąż i przez blisko 40 lat pracowała na pensji Jadwigi Sikorskiej w Koninie, poświęciwszy się pracy wychowawczej i literackiej. Zob. szkic K. Kuliczkowskiej, w: *Obraz Literatury Polskiej. Literatura realizmu i naturalizmu*, seria IV, t. 2, oraz posłowie do: Z. Urbanowska, *Księżniczka*, Warszawa 1967.

[33] J. Kott, *O „Księżniczce" Zofii Urbanowskiej*, w: *Pozytywizm*, cz. I, Wrocław 1950, s. 245.

[34] Jeden z pierwszych recenzentów powieści, Jan Władysław Dawid pisał: „Pod względem jednak głównej osnowy powieści jeden zarzut uczynić musimy, a to, iż cel, który u kresu wszystkich dążeń autor bohaterowi stawia: zdobycie zarobku, założenie warsztatu, zbyt jest jednostronny i ciasny, zbyt, że tak powiem, «organiczny», wolelibyśmy,

tyka go krzywda, nieuczciwość i egoizm. Mierność jako zasadnicza cecha duchowego portretu bohatera, tak zasadniczo sprzeczna z wyrażaną w publicystyce (*Praca krajowa*) postawą jej autora, to chyba część jego własnej diagnozy, którą po raz pierwszy wyłożył w *Listach z Brazylii* (1891). O tym samym mówi także w liście do Stanisława Witkiewicza (7 marca 1891): „Piszę z całą goryczą człowieka, który czuje małość narodu, a w narodzie tym siebie umieszcza. Po całej mojej odysei zdobyłem jedno doświadczenie: my jesteśmy upadli bez ratunku"[35].

Dygasiński głosi upadłość cywilizacyjnej sprawności narodu, gdyż w takich właśnie katastroficznych wymiarach, jako pierwszy jej symptom, ujrzał epopeję chłopskiego wychodźstwa. W napisanym wyraźnie dla zarobku *Robinsonie polskim* diagnoza ta nieoczekiwanie wypełniła się po raz wtóry, stając się gorzkim podsumowaniem wysiłku współczesnego mu pokolenia. Smilesowski wzorzec nie wytrzymał presji, jaką stanowiła dla niego polska rzeczywistość postyczniowa[36].

Zasadnicza polemika z założeniami książki Smilesa nie wyszła jednak z obozu „pozytywistów", lecz została przeprowadzona z pozycji socjalistycznej mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Świętochowski ogłaszał „wskazania polityczne". Ataku podjął się Szymon Diksztajn (pseudonim Jan Młot) w książeczce *Kto z czego żyje?* (Warszawa 1881), trafiając przy okazji we wszystkie słabe punkty polskiego liberalizmu. Pytając o uzasadnienie szalonego powodzenia książki o *samopomocy*, odpowiadał, rozbijając jednocześnie wielki mit o społecznym solidaryzmie:

> Dlatego, że wszędzie są robotnicy, rzemieślnicy, którzy czują, że im źle; dlatego, że wszędzie też są panowie, którym dobrze w Anglii, Francji, w Niemczech, w Polsce. Dlatego, że wszędzie chcą, by robotnik najmniej myślał o tym, że wszystko trzeba odmienić,

---

ażeby bohater ten, z którym tak żywo współczujemy, poza tym choćby w dalszej perspektywie coś więcej widział jeszcze prócz ustalenia własnego bytu". Cyt. z: Rec.: J. W. D. [J. W. D a w i d], *Przygody młodzieńca, czyli Robinson polski*, „Przegląd Pedagogiczny" 1891 nr 24.

[35] Cytat z listu wg wydania: *Listy Adolfa Dygasińskiego*, wstęp J. Z. Jakubowski, kom. biograf. A. Górski, przyg. i red. T. Nuckowski, Wrocław 1972, s. 721.

[36] Nb. Adolf Dygasiński wydawał się żywo zainteresowany książkami i karierą Samuela Smilesa. Jest autorem tłumaczeń jego dwóch książek: *Obowiązek*, Warszawa 1882 oraz *Życie i praca, czyli życiorysy ludzi sławnych*, Warszawa 1889. Żadna z nich nie podzieliła jednak sukcesu *Self-Help*.

by uwierzył, że wasza bieda, że wasza nędza – to najsprawiedliwsze rzeczy na świecie[37].

Dla XIX-wiecznego socjalisty *self-help* brzmiało więc już wyłącznie kompromitująco i naiwnie, całkowicie wydrwione zostanie natomiast przez XX-wiecznego marksistę, który z całą surowością napiętnuje chwiejność polityczną tzw. pozytywizmu warszawskiego[38].

Bardziej wyważona wydaje mi się interpretacja Jerzego Jedlickiego, widzącego w krótkiej działalności „młodych" nadzwyczajną zgoła próbę wyciągnięcia kraju – zagubionego gdzieś na peryferiach Europy – na normalną drogę cywilizacyjnego rozwoju. I jeśli miałoby się to dokonać, jak pisze ów historyk – bez funduszów i bez uniwersytetu, bez prawa do stowarzyszania się, za całe swoje narzędzie mając cenzurowaną prasę[39] – to czyż nie ma w tym heroicznym wysiłku najlepszej realizacji słynnej idei *samopomocy*?

Bo to było chyba właśnie tak: najpierw była idea *samopomocy*, potem stał się *pozytywizm*...[40]

1993

---

[37] Cyt. wg wydania współczesnego: S. Dikształn, *Kto z czego żyje?*, Warszawa 1952, s. 47.

[38] Np. H. Holland, *W walce z pozytywizmem warszawskim*, „Myśl Filozoficzna" 1954 nr 1.

[39] Nawiązuję tu rzecz jasna do książki J. Jedlickiego, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują?* Warszawa 1988, s. 264–265.

[40] Ostatnim entuzjastycznym czytelnikiem książek S. Smilesa, w tym *Pomocy własnej* był Stefan Żeromski – zob. *Dzienniki* 1882–1886.

Idea samopomocy jest też ważnym elementem XX-wiecznego ruchu skautowskiego, doktryna Baden-Powella bezpośrednio nawiązuje do *Self-Help* Samuela Smilesa.

Między empirią a metafizyką. O „Wędrówce po niebie i ziemi" Bolesława Prusa

W pierwszych dniach sierpnia 1887 roku Bolesław Prus udał się na blisko dwumiesięczny wypoczynek do Nałęczowa. Zamierzał oderwać się od całorocznej krzątaniny dziennikarskiej i poświęcić wolny czas intensywnej pracy nad *Lalką*. Uczynił wszakże wyjątek i 19 sierpnia jako wysłannik „Kuriera Codziennego" obejrzał w Mławie pełne zaćmienie słońca.

O mającym nastąpić zjawisku astronomicznym mówiła od dawna cała niemal Warszawa. Wiadomość o zaćmieniu przyniósł najwcześniej „Józefa Ungra Kalendarz Warszawski", który zawierał w części informacyjnej obszerny dział astronomiczny[1]. W miarę przybliżania się daty sierpniowego wydarzenia przybywało artykułów w stołecznej prasie i to nie tylko specjalistycznej. Oto fragment jednej z wielu informacji na ten temat:

> W Warszawie, jak i w całej południowej części Królestwa i guberni ościennych zjawisko będzie widziane tylko częściowo. [...] Dla mieszkańców Warszawy najlepiej udać się do Wilna, które ma najdłuższe trwanie zaćmienie i skądinąd najlepsze warunki obserwacji przedstawienia. W Mławie np. lub Grodnie trwanie zaćmienia całkowitego wynosi tylko kilka sekund, gdy tymczasem w Wilnie

[1] „Józefa Ungra Kalendarz Warszawski Popularno-Naukowy Ilustrowany na rok zwyczajny 1887", Warszawa 1887.

> dochodzi do dwóch minut [...], ma ono również wielkie naukowe znaczenie w kwestii rozwiązania zagadki fizycznego ustroju słońca[2].

Naukowe znaczenie zjawiska mogło przesądzić o podjęciu przez Prusa decyzji przerwania urlopu. W dwa dni po dacie zaćmienia, 21 sierpnia pisał w „Kurierze Codziennym":

> Znałem starego optymistę, który ile razy mówiono przy nim o ciężkich czasach, o zacofaniu społeczeństw, o naszej nic nie znaczącej roli w cywilizacji, zawsze odpowiadał: [...] Przyjdzie czas, że i o nas mówić będzie cała Europa, a może zazdrościć nam...
> No i co powiecie? ... Stary optymista już dawno zmarł, ale jego proroctwa spełniły się choć w części. Mieliśmy bowiem kilka takich dni, w ciągu których niejeden Europejczyk, ba! nawet Amerykanin, zazdrościł nam położenia (jeograficznego), w ciągu których mówiono o nas w całym ucywilizowanym świecie, a także zapisano nas w rocznikach naukowych...
> Dniami tymi były: 17, 18 a nade wszystko 19 sierpnia – do g. 6 rano. Od g. 6 bowiem, a nawet trochę wcześniej przestaliśmy być sławni. Zarazem przekonaliśmy się, że Mława, Rypin, Sejny, Suwałki i w ogóle my wszyscy, ich mieszkańcy, stajemy się widocznymi dla Europy dopiero – przy zupełnym zaćmieniu słońca [...][3].

To niemal typowy Prusowski komentarz – wzbogacony dyskretnym, lecz nader wymownym porównaniem dwóch zaćmień. W efektownym koncepcie chodzi jednak o coś zupełnie niezabawnego: nie po raz pierwszy astronomia użycza języka polityce.

Zdarzenie przedstawia się tu w charakterystyczny dla publicystyki sposób[4] – jest autonomiczne, „surowe", nie przetworzone. Warstwa dyskursywna, w którą ów fakt wbudowano, sytuuje się właściwie ponad czy obok niego i jest przejawem ogólnej strategii perswazyjnej, stosowanej przez felietonistę niemal przy każdej okazji. I byłoby może, jak z tysiącem innych „drobiazgów życiowych", które Prus czyni tematem swych kronik. „Będą przyjemną lekturą – pisze Jan Józef Lipski – dla wszelkiego rodzaju

---

[2] H. Merczyng, *Całkowite zaćmienie słońca*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 149, s. 2.

[3] *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1887, nr 230, cyt. wg: B. Prus, *Kroniki*, opr. Z. Szweykowski, Warszawa 1956, t. 10, s. 200.

[4] M. Gołaszewska, *Poetyka faktu*, Wrocław 1984, s. 12 oraz 20–22.

hobbystów, półmaniaków, wgryzających się w stare teksty po to, by mieć z tego satysfakcję różnego rodzaju, m.in. przyjemność estetyczną (może ją dać i kronika tygodniowa, choć nie to było celem jej pisania) [...]"[5]. Zapewne stałoby się tak, gdyby nie wyznanie Prusa, nieoczekiwanie pojawiające się w zakończeniu kronikarskiej noty: „nie wierzcie im (tj. malkontentom inteligenckim, pomniejszającym rangę zjawiska – wtrącenie moje, J. Sz.) i nie sądźcie, że zupełne zaćmienie słońca, nawet przy dniu pochmurnym należy do tuzinkowych zjawisk.

Ja także widziałem je w biednej Mławie, przy chmurach, a owe półtory minuty, przez które trwało, uważam za najszczęśliwszą chwilę w moim życiu. I jeżeli kiedy to w tym wypadku zrozumiałem dawny aforyzm, że kto chce poznać i odczuć naturę w jej cudach, musi przede wszystkim umieć czuć i patrzeć [...]"[6].

W tym zwyczajnym dla felietonowej praktyki utworze zastanawia nagła zmiana tonacji wypowiedzi, odejście od konwencji, która pomaga ujmować rzeczywistość. W jednym momencie autor przerzuca się ze stylu swobodnej, przerywanej licznym dygresjami, jakby od niechcenia inkrustowanej autentycznym zdarzeniem pogawędki z czytelnikiem, do stylu pełnego powagi i skupienia. Znika dowcip, ironia, anegdota, pojawia się natomiast apel do serc i umysłów, wzmacniając i tak niekwestionowany autentyzm wypowiedzi. Romantyczna reminiscencja: *czuć i patrzeć, czuć i widzieć*, użyta w funkcji pewnej uniwersalnej funkcji ludzkiego poznania staje się spontaniczną ekspresją emocji, silniejszej nawet niż trzeźwy postulat obiektywności prasy.

Zjawisko zaćmienia słońca musiało rzeczywiście wywołać w psychice Prusa głęboki wstrząs[7], skoro zdecydował się wrócić do tego zdarzenia w innych swoich tekstach. Po tygodniu od ukazania się pierwszej informacji, dokładnie 27 sierpnia w czterech kolejnych numerach „Kuriera Codziennego" czytelnicy otrzymali *Wędrówkę po ziemi i niebie*[8], jeden z najbardziej zastanawiających jego utworów, szerzej właściwie nieznany.

[5] J. J. Lipski, *Bolesław Prus*, w: tegoż, *Warszawscy „Pustelnicy" i „Bywalcy"*, Warszawa 1973, t. 1, s. 183.

[6] *Kronika tygodniowa*, dz. cyt.

[7] Opinię taką formułuje m.in. Zygmunt Szweykowski, wiążąc to wydarzenie z przemianami ideowymi pisarza w latach 80. i 90. XIX wieku.

[8] Pierwodruk: „Kurier Codzienny" 1887 nr 236–239.

Utwór, który nie przestając być relacją prasową, wynikiem „przygodnej reporteryi", jest przede wszystkim dziełem literackim o niepokojącej wieloznaczności.

Motyw zaćmienia słońca z łatwością odnajdujemy również w ukończonej w maju 1895 roku i drukowanej w „Tygodniku Ilustrowanym" powieści *Faraon*. Autor przywołuje tu znany mu z autopsji fakt w najsilniejszej dramatycznie scenie utworu[9]. Specyficzna jest rola tego motywu, gdyż występuje nie tylko jako konwencjonalny środek uprawdopodobnienia apokaliptycznej scenerii przewrotu politycznego. W sporze o władzę, jaki prowadzą ze sobą Ramzes XIII i egipscy kapłani, Prus wykorzystuje go w funkcji argumentu, który podważa możliwość rządzenia państwem bez udziału „wtajemniczonych" w prawa natury. Świeckiej potędze faraona przeciwstawia siłę, jaką kapłanom daje wiedza i doświadczenie życiowe.

W powieści zdarzenie rzeczywiste uległo daleko idącym przekształceniom. Przeniesione w odległą historycznie przeszłość i egzotyczne realia utraciło naturalne w notatce prasowej znamię aktualności. Przestało być faktem życia, stając się motywem literackim, elementem świata przedstawionego. Cytowane wcześniej fragmenty kroniki i *Faraona* pokazują odmienne sposoby wykorzystania materiału rzeczywistości pozaartystycznej.

W felietonie – kronice zdarzenie żyje „życiem własnym". Właściwym układem odniesienia jest dlań dziejąca się współczesność. W roku 1900, z perspektywy blisko 30-letniej pracy w różnych redakcjach, Prus pisał:

> Dziennikarstwo jest historią czasów bieżących, dziennikarz zaś nie może być ani sędzią, ani kaznodzieją, ani katem, ale przede wszystkim dobrym o b s e r w a t o r e m [...] (podkreślenia moje – J. Sz.), powinien mieć zdolną głowę, tj. taką, która w lot chwyta i porządkuje każdy szereg idei. Następnie powinien wszystko o d c z u w a ć. Człowiek, który nic nie odczuwa, może być dobrym kelnerem, ale nie dziennikarzem. Dalej powinien sobie zadawać pytanie, czy to, o czym chce pisać jest w a r t e m ó w i e n i a ?[10]

---

[9] Tłum i wojska Ramzesa XIII szturmują bramy świątyni w Memfis. Przewrót udaremnia nagłe zaćmienie słońca, wzniecając panikę i siejąc prawdziwe spustoszenie w szeregach zwolenników młodego władcy.

[10] „Kurier Codzienny" 1900, nr 63, cyt. wg: B. P r u s, *Kroniki*, opr. Z. Szweykowski,

W programie (ale również w praktyce) Prusa najważniejsze wydają się trzy dyspozycje: wrażliwość obserwatora (powtarzająca się formuła „czuć i patrzeć"), obiektywizm i bezstronność w ujmowaniu najprzeróżniejszych objawów życia, umiejętność selekcji materiału. „Porządkowanie idei" rozumiem jako odnawianą stale konieczność wyboru faktów typowych, sytuacji uniwersalnych, wartości istotnych, np. ze względów społecznych. Zasady dziennikarskiej praktyki Prusa w poważnej części oddają charakter jego twórczości literackiej. Dla obu dziedzin znacząca jest rzetelna obserwacja zdarzeń codziennego życia, kult faktu (czasem szczegółu), rzeczywistość, empiryczność ujęć artystycznych. Zdaniem pisarza nie wystarczy tylko „patrzeć", żeby „widzieć", co warte mówienia. Niezbędne wydaje się ciągłe odniesienie do aktualnej sytuacji mówiącego, refleksja nad ograniczeniami słowa i ocena rzeczywistości. Najsilniej przekonania te dochodzą do głosu w utworach, które powstały z intencji zaświadczania życia. Takim utworem jest *Wędrówka po ziemi i niebie*, ale opinię tę można by rozszerzyć także na sporą część felietonów Prusa i tzw. „kartek z podróży"[11].

Użyte tu terminy niewielkie dziś dają pojęcie o rzeczywistej przynależności gatunkowej XIX-wiecznych tekstów, choć zapewne sugerują pewien kierunek interpretacji. Wynika to przede wszystkim z faktu, że w czasach Prusa nie istnieje właściwie teoretyczna refleksja nad gatunkami uprawianymi w publicystyce. Prawdopodobnie nie dostrzegano nawet takiej potrzeby, skoro o użyciu nazwy gatunkowej decydowały względy pozaliterackie, np. zwyczaje redakcyjne. Za publicystykę uznawano niemal wszystko, co ukazywało się w prasie. Znamienna była zwłaszcza sytuacja felietonu. Występował on w tak wielu formach, że często zawodzi, „ów [...] niezawodny ratunek metodologiczny B. Chmielowskiego [...], gdy (ten) uchylając się od definiowania słowa „koń", napisał: „koń, jaki jest, każdy widzi"[12]. Trudno zastosować te rady do felietonu, gdyż każdy widzi w nim co innego. Ograniczywszy pole naszej penetracji do felietonistyki

Warszawa 1966, t. 16, s. 381 i n.

[11] W ujęciu Z. Szweykowskiego „kartki z podróży" to rodzaj felietonu, który nie jest kroniką. Zob. podział publicystyki Prusa, w: tegoż, *Przedmowa,* do: B. Prus, *Wczoraj-dziś-jutro. Wybór felietonów*, Warszawa 1973.

[12] Cyt. za: J. J. Lipski, dz. cyt., s. 9.

Prusa, powiedzmy, że realizuje ona pewien typ pośredni pomiędzy dwiema odmianami francuskiego pierwowzoru: *chronique* i *causerie*. Jest czymś pomiędzy opisem faktograficznym a pogawędką, przy czym pozycja wypowiadawcza autora zawsze dominuje nad realnym faktem. Sądzę, że posługiwanie się tą formą, jest u Prusa wynikiem działania specyficznych tradycji rodzimych. O tym jednak później.

Skomplikowana wydaje się także sprawa „kartek z podróży". U genezy każdej z nich znajduje się autentyczna podróż. Są to wrażenia z reporterskich wędrówek Prusa – dziennikarza, relacje z miejsc obejrzanych, opisy najciekawszych zdarzeń. Czy zatem reportaże? Większość „kartek" zawiera sporo cech reporterskiej relacji, szczególnie „kartki z Lubelskiego" („Kurier Warszawski" 1874 nr 250–51, 56, 57, 76–79), kartki z podróży do Wieliczki (t. m.: 1878 nr 36–38) czy „Zawiercie" (t. m.: 1877 nr 157). Ale są wśród nich i takie, które na miano to nie zasługują, będąc albo sprawozdaniem (tylko!) – jak *Wystawa rolnicza i przemysłowa we Lwowie r. 1887* („Ateneum" 1877, t. 8, nr 1–2), albo artykułem publicystycznym – *Osada w Studzieńcu* („Kurier Warszawski"1880 nr 111).

Charakterystyczne, że Prus, skądinąd świadomy reportażysta, jak ognia unika tej nazwy gatunkowej. Nie jest w tym odosobniony. Zła sława towarzyszy terminom: reporter, reportaż, reporterskość, pojawiającym się, jak pisze Czesław Niedzielski, w publikacjach poświęconych znaczeniu i roli prasy zachodnioeuropejskiej. Niemal bez wyjątku znamionują one niski poziom, pogoń za sensacją, wulgarne spłycanie funkcji opiniotwórczych pisma[13]. Są wizytówką piśmiennictwa brukowego, od którego poważne wydawnictwa stronią. W literackich wypowiedziach publicystycznych drugiej połowy XIX wieku bez trudu stwierdzimy jednak obecność niektórych elementów kompozycyjnej struktury reportażu. Dotyczy to zwłaszcza niezmienionego do dzisiaj schematu fabularnego oraz układu ról nadawczych, występujących w wielu formach pokrewnych. Tworzący się dopiero gatunek reportażowy przejął je z wielokształtnego genologicznie podróżopisarstwa, cieszącego się w czasach Prusa niesłabnącym powodzeniem.

---

[13] Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej*, Toruń 1966, s. 79 i n.

Strukturalne podobieństwo do reportażu wykazuje również *Wędrówka po ziemi i niebie*[14], choć nie ono decyduje o swoistości wrażenia, jakie pozostaje w nas po lekturze utworu. Miejsce *Wędrówki* jest gdzieś „pomiędzy" – pomiędzy kronikarskim zapisem faktu a jego przetworzeniem w powieści.

Wrażenie „reportażowości" narzuca się zwłaszcza w środkowej części utworu Prusa, gdzie mamy opis podróży. Reporter (właściwie: dziennikarz) jest jednocześnie narratorem tekstu, czyli łączy dwie w istocie niemożliwe do połączenia funkcje: rolę bohatera zdarzeń i opowiadającego. Jednoczesność tę sugeruje głównie konsekwentne użycie 1 osoby czasu teraźniejszego. Zdumiewające, ale niczym w klasycznym reportażu XX wieku (czy powieści personalnej) mamy tu do czynienia ze zjawiskiem pozorowania jednopłaszczyznowości narracji. Ujawnianie perspektywy narracyjnej *ex post* przekonuje jednak o istnieniu dystansu. Choćby w takim fragmencie: „Mój towarzysz ciągle śpi, a jego kapelusz, podobny w tej chwili do rozdartej cholewy podbija mnie ostatecznie. Przysięgam, że muszę mieć taki, i istotnie po kilku dniach znajdujęup. Trois François jeszcze lepszy. Obok wszystkich zalet formy posiada on jeszcze (zaletę) ścierki do kurzu, chusteczki do nosa, serwetki do czekolady itd. Śliczny ubiór. Ledwiem go włożył, przekonałem się, że mam już zabezpieczoną starość [...]" **[s. 97]**.

W narracji utworu Prusa występuje także inny, częsty w reportażu chwyt: oscylacja perspektyw czasowych (np. s. 111). Taka konstrukcja zwiększa dynamizm wypowiedzi, podkreśla jej spontaniczność i naturalność. Czas przeszły służy autorowi *Wędrówki* najczęściej jako czas komentarza i refleksji nadbudowujących się nad ujętym prezentystycznie zdarzeniem.

Utwór Prusa wydaje się spisany „wprost z życia". Przekonanie to uzasadnia koncepcja narratora tożsamego z osobą pisarza. Prawdziwość poświadczają też inne fakty. Zacznijmy od współuczestników zdarzenia. Wiktor Gomulicki, Edmund Bogdanowicz, Władysław Bogusławski – to znani literaci i dziennikarze warszawscy. Inżyniera Sokala z Otwocka

[14] Cytaty z *Wędrówki po ziemi i niebie*, według wydania: B. Prus, *Pisma*, pod red. Z. Szweykowskiego, t. 28, Warszawa 1950. Bezpośrednio po cytacie w nawiasie okrągłym podaję stronę.

przedstawia sam autor. W komicznym, podróżującym z własną kołdrą współpasażerze Prusa, rozpoznajemy Alfreda Węglińskiego, obywatela ziemskiego spod Nałęczowa. Natomiast niezawodnym dostarczycielem umilającej podróż kalmusówki był Kazimierz Wenda, aptekarz warszawski, który wraz z Wiorogórskim miał sklep na Krakowskim Przedmieściu 45. Pod nr 36 na tej samej ulicy znajdowała się redakcja „Kuriera Codziennego", w której Prus pracował od maja 1887 roku. Narrator *Wędrówki* nadmienia ponadto, że w sprzęt optyczny zaopatrzył się w sklepie Berenta i przytacza rozmowę z współwłaścicielem Zakładu „Optyczno-Mechanicznego" (Krakowskie Przedmieście 57), prof. Plewińskim. By zaś oddać nastrój rozgorączkowania i podniecenia towarzyszący wyprawie do Mławy, powiada, iż wybiera się doń chyba c a ł a Warszawa. I trzeba przyznać, niemal cała warszawska socjeta, którą pisarz mijał na swych ścieżkach codziennych, spotykana na śródmiejskiej ulicy, żyje w tym bardzo „zaludnionym" utworze.

Wiarygodności jego relacji służy również swoista „buchalteria", zwłaszcza dokładnie mierzony czas. Dzięki temu mamy pewność, że podróż do Mławy rozpoczął Prus już 17 sierpnia wieczorem, kiedy to znalazł się w pociągu Kolei Nadwiślańskiej, aby z Nałęczowa udać się do Warszawy. Do stolicy dotarł wczesnym rankiem, aby po krótkim odpoczynku, obiedzie i kilku wizytach powrócić około 19 na dworzec. Do Mławy dojeżdża na godzinę przed północą wraz z tłumem wybierającym się na sensacyjne widowisko. Następnego dnia, wczesnym rankiem (znamy nawet godzinę pobudki!) udaje się na miejsce obserwacyjne. „Buchalteria" podkreśla sprawozdawczy, wierny charakter relacji, ale przyczynia także efektów komicznych, bo Prus ma dystans do tego detalicznego a nawet natrętnego „opisywactwa". Reporter notuje z powagą: „O g. 11 min. 45 jestem świadkiem zjawiska ekonomicznego, zwanego podwyżką ceny. Rzecz dzieje się przy antałku piwa z pompką. Dopóki piwo płynęło klarownie, płacono za kufel po kop. 10; gdy zaś stało się mętne i zaczęło syczeć, gospodarz zawołał: – Teraz niech panowie płacą po kop. 15, bo już piwa mało". „Cena rośnie w stosunku prostym do ilości nabywców a w stosunku odwrotnym do ilości towaru" – oto filozoficzne podsumowanie wypadków. **[s. 106]** Tego typu komentarze należą do stałego repertuaru stylistycznego Prusa: cięty język, dowcip, ironia to poniekąd wizytówka felietonisty. Nie brak

ich także w *Wędrówce po ziemi i niebie*. Żywość wyobraźni, łatwość humorystycznych skojarzeń raz po raz odwodzi go od obiektywizującego, poważnego stylu sprawozdania. Językowi daleko do przezroczystości, pożądanej w wypowiedziach o charakterze dokumentarnym. W *Wędrówce* nie jest ona monolitem. Znamionuje ją elastyczność i wielość stylów, z czego co najmniej trzy można opisać wyraźniej. Są to: styl literacki, przezroczysty, obiektywizujący; styl felietonowy-subiektywny, bliski mowie potocznej, ale też pewnym właściwościom języka artystycznego, stylizowany na mowę swobodną, nieoficjalną, „niską". I wreszcie: styl poetycki – „wysoki", charakteryzujący się dużą obrazowością, wzbogacony aluzją literacką. Wszystkie one służą prezentacji różnych przedmiotów i realizują się w innych konwencjach gatunkowych.

Styl felietonowy jest stylem komentarza do scen obyczajowych, mniej ważnych zjawisk społecznych i ekonomicznych. Jego udział w całokształcie językowym *Wędrówki* wydaje się tak pokaźny, jakby pisarz wyrażał tym przekonanie, że codziennej rzeczywistości nie da się opisać inaczej. „Felietonowość" może być jednak rozumiana dwojako. W funkcji kategorii aksjologicznej ujawniałaby moment subiektywnej i bardzo surowej oceny świata. Współczesność, zdaje się rozumować autor *Kroniki tygodniowej*, nie zasługuje na epopeję, co najwyżej można jej „dedykować" felieton. Z kolei „felietonowość" jako kategoria wewnątrzliteracka pokrywa się z pojęciem fabularności. Nie można jednocześnie przeżywać i opowiadać o przeżyciu. Narracja jedynie konstruuje iluzję współczesności zdarzenia i relacji. Styl felietonowy daje i tę możliwość, że będąc formą wypowiedzi quasi – niezobowiązującej, prawie nieformalnej, osobistej, przemyca nieraz treści bardzo poważne. W czasach Prusa takie, które nie mogłyby się pojawić, np. w artykułach programowych, z reguły bardziej indagowanych przez cenzurę.

Szukając dla felietonistyki Prusa tradycji rodzimych trzeba koniecznie mieć w pamięci te wzory stylu, jakimi operuje gawęda i list publiczny (ściślej: korespondencja), formy, w życiu publicznym uznane za anachroniczne, ale funkcjonujące w żywej konwersacji, zwłaszcza w kręgach szlacheckich.

Duszą gawędy jest dygresja, przydająca kolorów wypowiedziom nie tylko literackim, co stwierdzić można wziąwszy do rąk dowolny

tom Prusowskich kronik. Obecność dygresji w felietonie jest w pewien sposób przewidziana. Umożliwia ją ograniczona spójność tekstu[15]. Mechanizm powstawania dygresji opisywał z właściwą sobie swadą Wańkowicz: „Urocze są prymitywy gawęd w pierwowzorze. Szlagon wraca z peregrynacji, macza pióro w inkauście i poczyna relacjonować. Naturalnie jest statystą, więc przeplata dygresjami *de policitis*, nagle okazuje się, że mu mucha w inkauście na gęsie pióro się nadziała, więc *stante pede* klnie na nieochędóstwo pachołka, potem wkracza do tematu, ale że o dwory pańskie się oparł, więc i na cytaty nieraz o małym związku z tematem się sadzi, znów wraca *ad rem*, aż ci tu Mowsza przynosi wiadomość, co król Jegomość, a co sejmujące stany; my nieszczęśni ciekawi peregrynacji, musimy się dowiedzieć, co w tej materii autor dość rozwlekle sądzi, musimy się doczekać, aż się jegomość wyindyczy…"[16].

Tradycję listu publicznego warto przywołać chociażby z racji jego pojemności treściowej i podobieństwa wypowiadawczej pozycji autora. Porównanie to ma również sens historyczny. Stefania Skwarczyńska przypomina: „Stosunek listu do gazety nie jest czysto przypadkowy […]. W XVI wieku czasopisma rozwinęły się z listów; „nowinki" („Neue Zeitungen") podawano sobie z listu do listu. W poszczególnych kołach czytano je, potem odsyłano. Z biegiem czasu robiono wyciągi z listów, przy czym straciły one ich formę; ugruntowało się to, gdy zaczęto je drukować i gdy ustalił się w XVII wieku […] kształt periodyczny pisma"[17]. W wieku XIX szczególną popularnością cieszyły się listy z podróży, będące „żelazną" pozycją w układzie wielu gazet i tygodników[18]. Nieraz mocno odbiegały od pierwotnej postaci listu, stając się niesprecyzowaną, płynną gatunkowo i wielokształtną formą powiadomienia o innych krajach. Nieco mniejszym zainteresowaniem otaczano korespondencje krajowe, rozwijające się zwłaszcza w drugiej połowie

[15] Zob. P. Stasiński, *O felietonistycznym działaniu*, w: tegoż, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław 1982, s. 7–8.

[16] M. Wańkowicz, *Struktura gawędy*, „Odra" 1970, nr 6, s. 48.

[17] S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937; cyt. według edycji współczesnej: w opr. E. Feliksiak i M. Lesia, Wyd. UwB, Białystok 2006, s. 364.

[18] S. Skwarczyńska pisze: „Listy z podróży, jako ujęcie pewnych ciekawych wiadomości w lekką formę, mają do dziś dnia wielkie znaczenie dla gazet, w których zajmują nieraz miejsce felietonu". Cyt. wg: tamże.

wieku. Należą do nich również teksty Bolesława Prusa: *Szkice warszawskie*[19] oraz „kartki z podróży".

Stylistyczne pokrewieństwo gawędy, felietonu i swobodnego, osobistego w tonie listu publicznego wynika z obecnej w nich żywej tradycji stylu mówionego. Jest ona wyraźna we wstępnej części *Wędrówki*. To pokaźny fragment utworu od początku do opisu podróży, wyróżniający się formalnie zmianą czasu gramatycznego z przeszłego na teraźniejszy. Tekst *Wędrówki po ziemi i niebie* zaczyna się typowym gestem konwersacyjnym: „Pytasz, mój przyjacielu, czy widziałem zaćmienie słońca?" Służy on nie tyle nawiązaniu, co podtrzymaniu rozmowy; sugeruje ciągłość kontaktu z familiarnie określonym interlokutorem. Tak mogłaby się zaczynać gawęda, tak można sobie wyobrazić początek jednego z wielu listów. Wyrażenia tego typu skutecznie niwelują dystans pomiędzy opowiadającym i tym, do kogo są adresowane. Narrator Prusa swoją opowieść kieruje do „przyjaciela". Wybiera go spośród wielu słuchających, bo tylko przed kimś zaufanym można się „wygadać", chodzi o stworzenie poufności. Jednocześnie zdaje sobie sprawę z faktu, że realna publiczność to niekoniecznie „bliscy" i „zaufani" – daje tu o sobie znać autorska świadomość pragmatycznej, użytkowej funkcji tekstu. W zasadniczy sposób wpływa ona na stylistyczną niejednorodność wypowiedzi, oscylującej między wyznaniem a sprawozdaniem i wykładem.

Świadomość publicznego mówienia wobec wielu słuchaczy pociąga za sobą potrzebę elastyczności dystansu. Od wyznania narrator przechodzi zatem do wykładu, pomyślanego jako popularyzacja naukowego poglądu na zjawisko zaćmienia słońca. Wypowiedź tę ukształtował autor przy użyciu nieskomplikowanych chwytów retoryki felietonowej – minimum astronomicznej wiedzy w lekkiej, dowcipnej formie. W ten sposób dostosowuje się do przewidywanych percepcyjnych możliwości audytorium, nie rezygnując z pewnego naukowego poziomu. To typowe dla Prusa i jego twórczości publicystycznej. W jego ujęciu rola felietonisty jest wyjątkowo bliska roli uczonego, rozumianej jako rodzaj duchowego i intelektualnego posłannictwa. I tylko przymusem jej wypełniania należy tłumaczyć nadmierną szczegółowość popularnego wykładu w *Wędrówce*.

[19] Pierwodruk: „Kurier Warszawski" 1876 nr 161, 169–170,173–174, 182–184, 207–209, 217–219, 286–288, 1885 nr 2. Przedruk: B. P r u s, *Drobiazgi*, Kraków 1891.

Wiele dodatkowych informacji znajdziemy także w dalszej części utworu. Autor zdradza: „Część astronomiczną zaćmienia znaliśmy od dawna, jeszcze ze Szkoły Głównej, gdzie kosmografię wykładał zacny Jan Baranowski [...]" **[s. 91]**. Ten fragment ujawnia jednocześnie, do kogo skierowane są objaśnienia wykładu. Nie będą to reprezentanci tego samego, co Prus pokolenia. Projektowany przez niego słuchacz (czytelnik) jest o generację młodszy, ale – wrażliwy i z pewnością żądny wiedzy. „Barwne opisy astronomów – poetów również mnie nie wzruszały. Robi się ciemno, więc ptaki i rośliny idą spać, bydło ucieka w stronę domu, a lud modli się ze strachu. Rzeczy naturalne i proste". **[s. 92]**. Czy to wykładnia zdroworozsądkowości? Nie, bo w tym stwierdzeniu wyczuwamy ironię. Cechująca go dawniej pewność nieskomplikowania świata należy już do przeszłości. Z tym większym więc zapałem przekonywać będzie wszystkich, takich, jak on sam niegdyś niedowiarków o wartości przeżycia, które stało się jego udziałem pewnego chmurnego dnia 1887 roku w Mławie. Perswazji służą rozsiane tu i ówdzie wspomnienia. Są nie tylko którąś z kolei dygresją, ale jakby miejscem postoju pamięci. Zatrzymuje się w nich czas wędrówki ziemskiej, linearnej, „czas życia", by umożliwić ruch myśli, emocji i doznań. Ruch, który otwiera przestrzeń „od ziemi ku niebu". Szczególnego znaczenia nabiera wspomnienie ze spotkania z górami:

> Widziałem tylko ścianę Giewontu, który zaczyna się tuż u nóg i nagle wzbija się w niebo tak wysoko, że lękasz się, aby nie upaść na wznak. Widziałem jezioro z wodą szafirową i srebrną pianą, których przejrzyste głębiny aż ciągną człowieka do siebie. Słuchałem, o tysiąc stóp nad głową, dzwonków pasącego się bydła z tym wrażeniem, że bydło pospada na mnie, a później wszystkich nas góry zasypią [...].
> I wszystko, com tu wycierpiał, na com patrzył i czegom słuchał z trwogą – te głuche lasy i gadające skały, płaty ziemi, która wydzierała się ku niebu i zbiorowiska głazów, większe od wszystkich miast świata [...], wszystkie te zawrotne widoki i przykre niespodzianki zlały się w obraz tak piękny, że nie ma chyba skarbów, za które można by go odstąpić. Dusza r o z s z e r z y ł a s i ę ... **[s. 95]** (podkreślenie – J. Sz.)

Pamiętajmy, to wspomnienie człowieka naznaczonego agorafobią, dla którego podróż pociągiem, wspinaczka, a nawet wejście na wyższe

piętra budynku graniczyły z wyczynem na skalę olimpijską! A zatem to wyznanie szczególnego rodzaju. Kontemplacja natury, odczuwanej niemal do bólu (cierpienie, trwoga – podkreślenie J. Sz), staje się źródłem uniesień metafizycznych. W twórczości Prusa nie jest to przypadek odosobniony, wyjątkowy. W innej „kartce z podróży" (do Wieliczki), a właściwie: w wędrówce do wnętrza ziemi słuchamy refleksji podróżnika, który pochyla się w zadumie nad zachowanym w soli śladem życia sprzed tysięcy lat:

> Jeżeli po niezmierzonych otchłaniach nieskończoności przechadza się istota o tyle wyższa od człowieka, o ile my wyżej jesteśmy od mikroskopijnego mięczaka. Jeżeli zawadzi kiedyś o ziemię i przeglądając ciche groby pomyśli o półwiecznej trwałości życia naszego [...]. Jeżeli zobaczy to wszystko – czy pomyśli wówczas, po co oni rodzili się i żyli, jak ja myślę w tej godzinie: po co rodził się i żył ów prawie niewidzialny oceanu mieszkaniec? Czymże jest hałaśliwe i barwne istnienie nasze wobec jego przestraszonej i zakłopotanej półegzystencji? ... nasze rozległe pomysły wobec jego półświadomości? ... [...], nasza duma wielka jak świat wobec jego pokory tak małej ... ach! Tak małej, że ich całe legiony mieściły się w kropelce wody?
> Któryś – stworzył nikłego mięczaka i w głębi kopalń pozwolił zadumać się nad jego grobem człowiekowi – zmiłuj się nad obydwoma! ...[20].

Ta chwila pionowego ruchu myśli, chwila metafizyczna, jest czasem spontanicznie działającej poezji. Najsilniej reaguje tu język, wypowiedź zmienia swą tonację. Pisarz porzuca zbawienny dystans, by skupić się na własnych przeżyciach. Nie w głowie mu żarty i krotochwile, porywa go chwila, przeżycie, doznanie. Zamiast opisywać świat, zaczyna wyrażać w nim siebie. Zapomina o scjentystycznej misji, z którą się utożsamiał. „Podczas, kiedy wszystkie inne doświadczenia metafizyczne wymagają nie kończących się przygotowań, poezja nie uznaje wstępów, zasad, metod, uzasadnień. Odrzuca wszelkie wątpliwości. Wymaga co najwyżej preludium ciszy" – podpowiada Gaston Bachelard[21].

---

[20] B. Prus, *Kartki z podróży*, w: tegoż, Pisma, t. 27, s. 233.

[21] G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie" 1982, nr 3/4, s. 57.

W chwilach „rozszerzenia duszy" dokonuje się ucieczka od tego, co wcześniej nazywałam stylem felietonowym. Ironia, dowcip, błyskotliwe skojarzenia i aluzje – cała ta ekwilibrystyka słowna okazuje się w najwyższym stopniu bezużyteczna, powierzchowna i banalna. Nie jest w stanie wyrazić głębi, jakiej w doświadczeniu natury doznaje podmiot.

Kompozycja oraz zmiany perspektyw czasowych wypowiedzi tworzą w *Wędrówce po ziemi i niebie* siatkę skomplikowanych zależności pomiędzy poszczególnymi, heterogenicznymi częściami utworu. W następujących po sobie partiach tekstu obserwujemy to wzmacnianie, to osłabianie tempa narracji. Tak przygotowuje się czytelnika do momentu najwyższego napięcia. W utworze Prusa będzie nim współprzeżycie zaćmienia słońca. Wstępna część utworu stanowi rodzaj sceptycznego preludium. Wykład i wspomnienia z młodości funkcjonują w niej jako prezentacja żywionego niegdyś przekonania, że prawdziwą wiedzę daje wyłącznie poznanie naukowe. Bolesław Prus powtarza zatem w *Wędrówce* intelektualny punkt wyjścia współczesnej mu generacji. Sięga do początków swej własnej, życiowej „wędrówki". Jej kolejne doświadczenia doprowadzą z czasem do zachwiania młodzieńczej wiary w naukę. Przytaczane fragmenty jego utworów dobrze ukazują tę ewolucję. Oczywiście, fascynacja przyrodą i zjawiskami natury w najprostszy sposób tłumaczą jego wyczulenie na dziwność i zagadkowość świata, ale nie nazywają tego, co nieoczekiwanie pojawia się w tle, wystaje gdzieś z boku, nienazwane, trudne do objęcia rozumem. W *Wędrówce* czytamy:

> Natura nawet wówczas, gdy przeraża, jest jeszcze piękną i twórczą. Głęboko wstrząsa ona duszę, ale zarazem odnawiają i przebudowuje. Po takim (niestety nader rzadkim) wstrząśnieniu, gdy spojrzysz w siebie, znajdziesz jakiś nowy układ wyobraźni, jakieś nowe źródło uczuć, jakiś nowy punkt widzenia, niby wierzchołek góry, która nagle wyrosła [...]". **[s. 93]** (podkreślenia – J. Sz.)

Wydaje się, że doświadczenie, które usiłuje opisać Prus, można rozumieć jako doświadczenie kryzysu intelektualnego. Przekonaniu, że świat jest pełen znaków, towarzyszy tu poczucie ograniczoności ludzkiego poznania w ogóle. Rzeczywistość jawi się człowiekowi niecała, niczym ów „wierzchołek" góry nagle wybujałej w niebo. Interesujące,

że pisarz w sobie samym szuka rozwiązania problemu, który spowodował „wstrząśnienie duszy". Czy widzi również możliwość nienaukowego, subiektywnego poznania? Potwierdzenia naszej hipotezy poszukajmy w tekście *Wędrówki po ziemi i niebie*. Oto ono:

> Nieprawda, że jest tylko jeden świat; są dwa światy; ten i tamten; ten, który mamy pod nogami, jest ziemski, tamten, do którego trzeba podnosić głowę, jest niebem, może nawet tym, o którym mówi katechizm i biblia.
> Nie jestże duchowy ten niedostępny świat, którego nigdy nie dotknie stopa ludzka? [...] Ocean zwieszający się nad naszymi głowami [...] jest naprawdę światem metafizycznym. **[s. 102]**

Czy to wyznanie wiary? Po części. Przede wszystkim mamy próbę określonego stanowiska epistemologicznego. Dualizm ducha i materii, istnienie świata nadprzyrodzonego – to wnioski, jakie wysnuwa Prus z doświadczenia nauki i doświadczenia życia. Ani intelekt ani zmysły – jak przekonuje sam siebie – nie są w stanie dać pełnego poznania, wiele przedmiotów, zwłaszcza o charakterze duchowym, pozostaje poza ich zasięgiem.

Ujawniająca się w *Wędrówce po ziemi i niebie* intelektualna przygoda Prusa, jest przygodą tych wszystkich z jego pokolenia, którzy nie zgodzili się na radykalną wersję antymetafizycznego programu pozytywizmu. Barbara Skarga komentuje:

> Ani Ochorowicz, ani Prus, ani Świętochowski, ani Heyer za materialistów się nie uważali. Mogli dowodzić, że myśl jest uwarunkowana stanem mózgu, że między fizjologią a psychologią zachodzi ścisły związek [...], lecz jednocześnie nurtowało ich przeświadczenie, że w zjawiskach psychicznych jest jakieś residuum, zbadać się do końca nie dające, wymykające się naukowej analizie, będące jednak przyczyną lub może siedliskiem samowiedzy[22].

I dalej:

> Polemiki wokół nieśmiertelności duszy wskazują, jak dalece nurtował on ówczesne pokolenie. Wyzbyć się duszy to wyzbyć się osobowości,

[22] B. Skarga, *Porządek świata i porządek wiedzy*, w: *Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiany*, red. A. Hochfeldowa i B. Skarga, Wrocław 1972, s. 30.

> uznać za Taine'm, że „ja" jest tylko przepływającym w czasie szeregiem powiązanych z sobą wrażeń [...].
> Monizm pozytywistów odcinał się na ogół od materializmu [...]. Nie rozstrzygał nic o naturze bytu, nie opowiadał się za duchem lub materią, widział natomiast w rzeczywistości jej dwa główne przejawy: przyrodę i świadomość[23].

Bardzo to bliskie poglądom Prusa wyrażonym *expressis verbis* w *Wędrówce*. Nie sposób jednak pominąć i tego, iż wykazują one dużą zbieżność z pomysłami współczesnych mu filozofów, zwłaszcza Henryka Struvego, wykładowcy Szkoły Głównej z czasów studenckich autora *Lalki,* autora rozprawy *Synteza dwóch światów* (1876), a także poglądów przyjaciela pisarza, Juliana Ochorowicza, z którym pisarz pozostawał w przyjaźni przez całe życie[24].

Pierwsze zdania *Wędrówki po ziemi i niebie* zapowiadają, że będzie on relacją z pewnego emocjonującego zdarzenia. „Tak potężnego – wyjaśnia narrator – że chyba nie znajdę spokoju, dopóki nie wygadam się z niego". **[s. 87]** Czytelnik został już przeto „złapany". Ale autor nie od razu przystępuje do realizacji zamiaru. Wykład, wspomnienia, drobiazgowa i – trzeba przyznać – nużąca nieco rejestracja faktów związanych z samym momentem podróży, opóźniają rozwój „akcji właściwej". Zmiany tempa narracji sprzyjają narastaniu napięć wewnątrztekstowych, podsycają zaciekawienie, wyostrzają uwagę czytelnika. Nawet tak zwyczajne dla Prusa dowcipy: „Jak na odpuście do cudownego miejsca tłoczymy się przed gmachem stacji" **[s. 105]**, czy inne: o dorożkarzu, który niczym Charon zawraca po kolejnych niecierpliwiących się pasażerów **[s. 109]**, odbierane są inaczej, aluzyjnie. Czy to przypadek, że kręcą się wokół jednego tematu? W tej podróży jest bowiem i coś z pobożnych peregrynacji do miejsca cudu, i coś z przeczucia kresu ludzkiej wędrówki ... Życia? Doświadczenia?

---

[23] Dz. cyt., s. 31.

[24] Na temat poglądów filozoficznych Struvego zob. moje wprowadzenie do: H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, opr. wyb. i wstęp J. Sztachelska, Kraków 2010.

Na temat Juliana Ochorowicza, zob.: PSB, t. 23; W. Bobrowska-Nowak, *Julian Ochorowicz na drogach i bezdrożach psychologii*, „Kwartalnik Historii, Nauki i Techniki, 1971; B. Dobroczyński, *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Kraków 2005.

Napięcie rośnie wraz z przybliżaniem się momentu zaćmienia. Reporter pojawia się wśród zgromadzonych na pagórkach pod Mławą spektatorów. Jego relacja wiernie oddaje nerwową atmosferę wyczekiwania i niepokoju. Z niezadowoleniem konstatuje hałaśliwe zachowanie się „soczystego grona filistrów" sadowiącego się nieopodal, raz po raz spogląda na zegarek. Prawie przypadkowo rejestruje spotkanie się nad horyzontem „dwóch braci": księżyca i słońca. Jak okaże się później, był w tym spostrzeżeniu osamotniony, pozostali widzowie nadto zajęci byli sobą.

Zwraca się więc do astronomów polskich, Kowalczyka i Jędrzejewicza, z prośbą o potwierdzenie faktu z punktu widzenia nauki. To czysta retoryka. W chwilę później wyśmiany przez filistrów zmienia miejsce obserwacji. W niecałe pół godziny nerwowego wyczekiwania notuje: „Nagle coś drgnęło na ziemi i cały horyzont odrobinę ściemniał [...]. Zaćmienie rosło stopniowo [...]". **[s. 113]**

Od tego momentu narracja staje się chaotyczna. Wysłannik „Kuriera" z trudem wiąże różne spostrzeżenia. Rejestruje to zachowanie ludzi, to zwierząt, to własne nastroje, może ma problem ze skupieniem się? Wyznaje: „Ja osobiście nie doznawałem żadnej przykrości, tylkom spostrzegł, że wyobraźnia poczyna grać silniej niż zwykle, i że – czas mi się rozszerza". **[s. 113]**

Rozszerza i zatrzymuje. Przeżycie jest bowiem na tyle absorbujące, że niemal paraliżuje percepcyjną aktywność podmiotu. Wyobraźnia autonomizując się niweczy wysiłek obiektywnej obserwacji. Jesteśmy świadkami postępującego konfliktu pomiędzy autorskim „ja" relacjonującym i „ja" doznającym. Dlatego spostrzeżenia dotyczące zjawisk atmosferycznych i przyrodniczych sprawiają wrażenie odczytywanych wprost z notatek. Podmiot ani na chwilę nie zapomina o swej misji sprawozdawczej, ale jej wypełnienie staje się coraz trudniejsze. Jeszcze gorzej jest z obserwacją *stricte* naukową. Zaplanowany obiektywny ogląd zjawisk ustępuje miejsca poetyckim impresjom. Czytamy:

> [...] w tej porze p r z y s z ł a m i n a m y ś l jakaś olbrzymia kobieta, klęcząca w szarym płaszczu z twarzą zamyśloną i nad wszelki wyraz spokojną. Zdawało mi się, że patrzę na tę kobietę i że widzę, jak długie rzęsy powoli, ale coraz głębiej zasłaniają jej oczy i jak

> ona sama coraz niżej pochyla się, a na jej oblicze pada cień coraz mocniejszy. **[s. 113]**

Zamiast rzeczowych opisów otrzymujemy introspekcyjne wynurzenia, charakteryzujące stan całkowitego „rozbratu myśli i woli":

> Więc co mnie dręczy? Oto w świecie czuję brak odpowiednich współistnień, dysharmonię, a w umyśle brak odpowiednich definicji. Jest niby ciemno, a jednak wszystko w i d a ć , jest mrok burzowy, lecz obłoki nie mają burzowego wyglądu. Oczy moje coś widzą, ale ja nie umiem tego określić. Brak mi nawet porównań [...]. **[s. 116]**

Sytuację poznawczą podmiotu określa stan całkowitego porażenia wobec widzianych, lecz nie poddających się racjonalizacji fenomenów:

> Ach! Jak smutno... Dusza straciła swoją indywidualność, i jest tylko kroplą odbijającą jakieś nieokreślone uczucie całej natury. To nie ślepy gniew burzy, to nie groza gór przygniatających człowieka, to nie głód przepaści, która chce nas pochłonąć [...]. To raczej żal, powszechne stroskanie świata. **[s. 116]**

I – jeszcze zdumiewający obraz ziemi bez światła, prawdziwie jałowej, obraz pozbawiony choćby śladu przeżywającego „ja":

> Cały horyzont od sławskich piasków do zenitu napełnia jakiś sinawy zmrok, przy którym w i d a ć na drugim pagórku tłum ludzi przemienionych w kamienie. Na południowym horyzoncie, tuż przy ziemi ciągnie się szeroki na łokieć pas światła barwy żółtaworudej, przysypanej sadzą. **[s. 116]**

Styl, w jakim autor *Wędrówki* próbuje oddać charakter autentycznego, dającego się racjonalnie opisać zjawiska, daleko odchodzi od realistycznego, przezroczystego stylu sprawozdania. Samo zdarzenie, a raczej to, w jaki sposób przeżył je Prus, zawiesza możliwość zastosowania jakiejś jednej, rutynowej strategii narracyjnej. Sprzeczność między zamiarem a wykonaniem pociąga za sobą komplikację ekspresji, ale dotyczy także układu ról nadawczych. Wypowiedź rozpina się od relacji do wyznania, wymagając za każdym razem innego języka i stylu. Prusowski opis, pełen poetyzmów, symboli, ukrytych dialogów, dramatyzmu nie przeczy jednak zasadzie autentyzmu. Wynurzeniom tożsamego

z żyjącym człowiekiem podmiotu autorskiego towarzyszy aura szczerości. Prawda życia staje się tutaj prawdą sztuki. To znaczące przecież, że zdecydował się opublikować taki „rozedrgany" wewnętrznie tekst w miejscu zastrzeżonym tradycyjnie dla autora cotygodniowych *Kronik*. W zachowanych świadectwach odbioru nie znajdziemy ani cienia wątpliwości co do prawdziwości opisywanych zdarzeń[25]. Jak inaczej, niż za pośrednictwem poezji, przekazać chwile grozy świata, który pozbawiony słońca staje się przysypanym sadzą ugorem, a ludzie gromadą kamieni? Jak inaczej, niż przez symbol klęczącej, spowitej w szarości kobiety, pokazać melancholię, żal, zastyganie materii w bezruchu? Zgoda, to poezja szczególnej postaci. Odarta z pięknosłowia, pozbawiona retoryki, ascetyczna. Próbuje wyrazić nagie doznanie, przypomina nieco Husserlowski projekt poznania: w polu czystej świadomości przejawia się *eidos* świata[26]. Obserwator, tak na początku pewny siebie i tego, co zobaczy, nagle ujawnia rozterkę – brak języka, trud wynajdywania porównań, pojęć, słowa. Dlatego sięga po słowo pierwsze, po Biblię. To najbardziej dramatyczne miejsce sprawozdania:

> Było około szóstej i stała się ciemność po wszystkiej ziemi, zaćmiło się słońce i zasłona kościelna rozdarła się na wpół.
> A Jezus zawoławszy głosem wielkim – Ojcze; w ręce twoje polecam ducha mego – skonał". **[s. 117]**

Asocjacja biblijna uwypukla eschatologiczny wymiar przeżycia. Czy do pomyślenia jest materia bez ducha, ziemia bez światła, życie bez Boga?

Odpowiedzi nie słyszymy, ale ów opis metafizycznego przeżycia uznać trzeba za specyficzne wyznanie wiary. Nie jest ona łatwa, Bóg poddaje ją w ludziach ustawicznym próbom. Tak chyba rozumieć wypada pojawiające się w tekście Prusa kolejne biblijne przywołanie: fragment

---

[25] Zob. np. *Z wypraw literatów warszawskich na obserwację zaćmienia słońca. Notatki z prasy periodycznej*, „Przegląd Katolicki" 1887, nr 37. Anonimowy autor sprawozdania potępia Prusa za nader swobodny styl wypowiedzi oraz …atak na prawdy wiary [sic!].

[26] Zob. W. Galewicz, *Edmund Husserl – program filozofii fenomenologicznej*, w: *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, t. 1, s. 156–183 oraz przedrukowany tu fragment rozprawy Husserla *Philosophie als strenge Wissenschaft* [Filozofia jako nauka ścisła], s. 184–202, tłum. W. Galewicz.

Przypowieści o Hiobie **[s. 117]**. „Przy całym charakterze pewności, mocy, zaufania – pisał w komentarzu do Miłoszowskiego przekładu *Księgi*, ks. Józef Sadzik – wiara religijna może być okrutną próbą. Stabilność wiary nie jest martwą doskonałością litego kamienia. Wiara jest rzeczywistością konkretnego człowieka. A człowiek pielgrzymujący musi doświadczyć własnej kruchości; w ułamku czasu bywa mu dane dostrzeżenie nieogarnionej wielości przeciwstawnych propozycji: uniesień, wzlotów, ale i obrzydzenia, zwątpienia i rozpaczy"[27]. *Księga Hioba* jako jedna z *Ksiąg Mądrościowych*, objawia nie tylko wielkość Boga, ale też daje wyraz przekonaniu, że nawet najtrudniejsze życie człowieka ma sens. W twórczości Prusa, chętnie podejmującego temat ludzkiego cierpienia (np. *Z legend dawnego Egiptu*, *Grzechy dzieciństwa*, *Lalka*) nie znajdziemy prostego potwierdzenia tej mądrości, choć zdaje on sobie sprawę, że bez tej koniecznej przyprawy człowieczeństwo nie istnieje. Cierpienie nieuzasadnione będzie dla niego zawsze najgłębszą zagadką życia, rozdzierającym dramatem[28].

Zwróćmy także uwagę na pojawiającą się w *Wędrówce* oryginalną analogię pomiędzy motywami Boga oraz słońca – światła. Oto typowy opis nieba i ziemi:

> Zachodnia połowa nieba jest dosyć zachmurzona i ciemna; nad horyzontem jeszcze widać błękitny płaszcz uciekającej nocy. Lecz pola, drzewa, budynki mają już swój właściwy kolor. Wyraźnie widać białe płaty piasku, żółtawe ściernie, czerwoną korę i zielone głowy sosen. Jednakże czegoś im brak, a raczej ponad rozmaitymi ich barwami rozciąga się jeszcze, jakby delikatna kołdra, utkana z jednostajnego cienia – śpi ziemia i jej rzeczy. **[s. 97]**

Jest to niebo i ziemia bez słońca, bez światła. Kolory nieba i tego, co przynależy ziemi istnieją jakby osobno, sprawiają wrażenie ostro wycinających się z płaszczyzny tła. Tę właściwość Prusowskich opisów dostrzegł m.in. Ignacy Matuszewski: „U Prusa, wskutek przewagi konturu

---

[27] Ks. J. Sadzik, *Przesłanie Hioba*, w: *Księga Hioba*, tłum. C. Miłosz, Paris 1980, s. 14.

[28] Prus b. często poddaje swych bohaterów próbie przypominającej doświadczenie Hioba. Aluzje i nawiązania do tej postaci biblijnej znajdziemy m.in. w *Placówce*, *Lalce*, czy *Grzechach dzieciństwa*.

nad barwą oraz wskutek skrupulatnego liczenia się z wymaganiami perspektywy linijnej, tak zwane obrazy łatwiej [niż u Sienkiewicza – wtrącenie J. Sz.] dają się ogarnąć i przejrzeć do głębi, ale za to mniej mają gwaru i wypukłości, choć nie brak im bynajmniej życia. Życie to jednak nie tyle jest wzmocnieniem odblaskiem i kopią prawdziwego, ile raczej jego uwewnętrznieniem i uduchowieniem"[29].

Charakterystyczny wydaje się zwłaszcza wygląd nieba, malowanego prawie bez koloru: odległe, zimne, zamknięte. Nie zdołamy go przejrzeć, poznać, wyobrazić. Opis ten zdaje się potwierdzać cytowane wcześniej przekonanie Prusa o niemożności dotarcia do istoty świata niebiańskiego, o niepełności ludzkiego poznania.

W interesującym nas fragmencie, niebo i ziemia przedzielone są „delikatną kołdrą, utkaną z jednostajnego cienia". Skrywa ona naturalne barwy świata. Zdumiewające, ale jest w tym zwyczajnym motywie coś z Berkeleyowskiej *episteme*, coś z przekonania, że poznanie to wizja pośrednia. Obraz zasłony przypomina interpretację tej tezy filozofa, dokonaną przez Bergsona: „Wydaje mi się, że Berkeley widzi materię w postaci cienkiej, przezroczystej błony, znajdującej się między człowiekiem a Bogiem.[...] Materia to język, którym Bóg do nas mówi"[30]. Podobnie zdaje się rozumować Prus.

Niebo przeobraża się w chwili, gdy pojawi się na nim słońce. W dalszym ciągu czytamy *Wędrówkę*:

> Za kilka minut każde drzewo dostanie porcję żywego światła, które oddzieli go od innych drzew i nad mu odrębną fizjognomię. Każdy ziemski przedmiot zacznie rzucać cień, będzie jak człowiek, który dopiero leżał, lecz teraz podniósł się i stoi. **[s. 97]**

Słońce jest pośrednikiem między ziemią i niebem. Bezwładnej materii udziela ruchu, powołuje do życia, obdarza energią. Działanie światła wydaje się analogiczne do działania ludzkiej woli. Można bez niej doznawać, ale nie przeżywać, patrzeć, ale nie widzieć. Pisze Prus: „Jeżeli jest

---

[29] I. Matuszewski, *Nowy zwrot w twórczości Prusa*, „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 6–14; cyt. według: tegoż, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wyb. i opr. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 109.

[30] H. Bergson, *Intuicja filozoficzna*, w: tegoż, *Myśl i ruch*, tłum. P. Beylin i K. Błeszyński, wstęp P. Beylin, Warszawa 1963, s. 83–86.

w naturze jakiś duch uniwersalny, to ciałem jego jest chyba światło, które kojarzy między sobą najodleglejsze przedmioty i nadaje myśl i sens całej naturze"[31].

Boska, duchowa natura światła, Bóg – światłość – motywy te, tak ważne w twórczości Prusa, odnaleźć można w Ewangelii św. Jana: „Na początku było słowo, a ono słowo było u Boga, a Bogiem było ono słowo. [...] W niem był żywot, a żywot był oną światłością ludzką. A ta światłość w ciemnościach świeci, ale ciemności jej nie ogarnęły. Był człowiek posłany od Boga, któremu imię było Jan. Ten przyszedł na świadectwo, aby świadczył o tej światłości, aby przezeń wszyscy uwierzyli"[32].

Interesujące nas pojęcia tworzą tutaj pewien szereg, właściwie trój-jednię: Słowo – Bóg – Światło. Wszystkie współuczestniczą w pojęciu wiedzy – wiary, pośredniczącej w kontaktach człowieka z Bogiem. I ten motyw, skojarzony z funkcją naturalnego światła słonecznego występuje w *Wędrówce po ziemi i niebie*. W ujęciu Prusa aktywność poznawcza człowieka (wola) i wiedza są światłem naturalnym naszej duszy i podobnie jak światło słońca – aktywizują materię[33].

Obecność tych motywów pogłębia i zwielokrotnia znaczenia utworu, zaplanowanego – przypominam – jako rutynowe sprawozdanie reporterskie! Pośrednio, dowodzi także, jak bardzo Prus przeżył to zdarzenie. „Pisarz wybrał się tam – komentuje Zygmunt Szweykowski – jako człowiek nauki, chciał zaobserwować jakie objawy zaćmienie wywołuje w przyrodzie, jak wpływa na zmianę barw w otaczającym świecie, jak na nie reagują zwierzęta i rośliny itd., nie spodziewał się tylko tego, że zjawisko wstrząśnie do głębi całym jego organizmem duchowym, usuwając na plan ostatni badania [...]"[34] Szok, jakie go doznał, uświadomił mu – już któryś raz z rzędu – jak bardzo mylił się w ocenie rzeczywistości, jak w istocie „wysilony" jest jego naukowy światopogląd.

W ostatniej części tekstu *Wędrówki* narrator próbuje wrócić do dziennikarskich obowiązków. Zapisuje obserwacje dotyczące

---

[31] B. P r u s, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1888, nr 194. Cyt. wg: B. P r u s, *Kroniki*, opr. Z. Szweykowski, Warszawa 1961, t. 11, s. 198.

[32] Św. Jan, I, 1–7. Cyt. wg wydania: *Pismo Święte*, Oxford 1979.

[33] Zob. fragmenty *Wędrówki*, dz. cyt., s. 96, 108.

[34] Z. S z w e y k o w s k i, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 220.

uczestników wydarzenia, odczytuje notatki sporządzone przez bardziej sumiennych widzów w chwili, gdy wszystko „leciało mu z rąk". Wreszcie informuje o zakończeniu wyprawy, uwiecznionej wspólną fotografią. Znowu, niczym ukłon w stronę publiczności, powraca do rutyny felietonowego stylu.

Nie tuszuje to jednak właściwego wrażenia. Sarkastyczna uwaga rzucona w stronę rozdyskutowanego tłumu filistrów: „Rychtyg jakby wracali z „Barona cygańskiego", to mocny kontrapunkt dla wyciszenia, w jakim znalazł się po gwałtownym wybuchu uczuciowym. Czy spełnił swoje zadanie? I tak, i nie. Jest przecież *Wędrówka* relacją z autentycznego zdarzenia, z pewnej podróży „po ziemi", sprawozdaniem z widowiska, jakie zgotowała natura. Jest relacją także w sensie podstawowym, morfologicznym, choć jej spójność rozbija współudział wielu gatunków. Rozpoznajemy je przede wszystkim za sprawą zmian językowego stylu wypowiedzi.

Ale rezultaty owej relacji są zgoła nie – dziennikarskie i nie tylko publicystyczne. *Wędrówka* spełnia funkcję dokumentacyjną także w innym, głębszym sensie. Przynosi świadectwo wstrząsu duchowego i intelektualnego, jakiego doznał człowiek w doświadczeniu metafizycznym. Ukazuje ewolucję poglądów pozytywisty, który odszedł od dawnej generacyjnej wiary. Stanowi zatem ważny etap biografii intelektualnej Prusa. Pokazuje moment krystalizowania się idei filozoficznych, którym pełniejszy wyraz da pisarz w powstałych po roku 1887 powieściach (zwłaszcza w *Lalce* i *Emancypantkach*) oraz w traktacie *Najogólniejsze ideały życiowe* (1899)[35].

Miejsce *Wędrówki po ziemi i niebie* jest rzeczywiście jakby pośrodku: między *Kroniką tygodniową* a dojrzałymi powieściami Prusa. Decyduje o tym stosunek pisarza do materiału faktycznego i wyraża się

[35] Charakterystyczna dla tego problemu jest także nowela *Sen* z 1888 roku. Omówienie stosunku pisarza do religii, a także przemian duchowych w okresie pisania *Lalki*, zob. w art. Z. Szweykowskiego, *Nawrócenie Bolesława Prusa*, „Tygodnik Warszawski" 1946, nr 27 oraz J. Tomkowskiego, *Pozytywista w poszukiwaniu religii*, „Znak" 1984, nr 353 oraz w szczególności w książce S. Fity, *Pozytywista ewangeliczny. Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008. Zagadnieniu temu w nowoczesnym oświetleniu poświęca też dużo miejsca M. Gloger w książce *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, Bydgoszcz 2007. Zob. także: G. Legutko, *Prusowski tryptyk ontologiczny („Cienie" – „Sen" – „Nic nie ginie!")*, „Wiek XIX. Rocznik TL im. A.M." 2014.

znamiennym oscylowaniem postaw – od przyznania faktom całkowitej autonomiczności do ich artystycznego przetworzenia. Analizując styl *Lalki* Henryk Markiewicz widział jej miejsce pomiędzy powieścią realistyczną a liryczno-psychologiczną powieścią wczesnego modernizmu[36]. Wydaje się, że przy zachowaniu wszystkich proporcji, opinię tę można by odnieść także do tego skromnego, *de origine* reporterskiego utworu. Dla XIX-wiecznych literackich form pra- i reportażowych powieść stanowi bowiem naturalny układ odniesienia[37]. *Wędrówka* to jednocześnie ważny krok naprzód w rozwoju pisarstwa Prusa, świadczący nader wymownie o nieustannym poszukiwaniu przez niego drogi ku temu, co najważniejsze.

1985–1990

---

[36] H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1964, s. 52–53.

[37] Wielokrotnie o tym pisano. Klasyczne ujęcia: C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż–powieść–reportaż*, Toruń 1966; J. Sztachelska, *„Reporteryje" i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 połowie XIX i na początku XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*, Białystok 1987 (rozdz. I).

Forma i metafizyka. O cyklu „Opowiadania wieczorne" Bolesława Prusa

Od pomysłu do wykonania

W 1895 roku, kiedy zaczyna się ta historia, Bolesław Prus był pisarzem uznanym, a każda nowa pozycja w jego dorobku zyskiwała jeśli nie podziw, to przynajmniej zainteresowanie. Lata 1885–1897 to okres jego szczytowych osiągnięć literackich. Po serii nowel, charakterystycznych dla pierwszego etapu twórczości (zbiory: *Pierwsze opowiadania*, 1881; *Szkice i obrazki*, 1885), zdominowanego przez obowiązki publicystyczne oraz trudy kształtowania warsztatu, przyszedł czas na powieści, które ugruntowały jego pozycję jako pisarza-realisty[1]. Od 1885 roku „Wędrowiec" drukował *Placówkę* (wydanie książkowe 1886), w dwa lata później czytelnicy „Kuriera Codziennego" śledzili z przejęciem losy bohaterów *Lalki*, a w roku jej wydania osobnego (1890) zaczęła ukazywać

[1] Podział twórczości Bolesława Prusa na okresy podaje klasyczna monografia Z. Szweykowskiego, *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa 1972.

Wyraziście sugeruje to również najnowsze ujęcie monograficzne, poświęcone rekonstrukcji światopoglądu pisarza: M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, Bydgoszcz 2007, wyróżniając w twórczości pisarza 3 wyraziste okresy:

I – do 1883: faza dominacji pozytywizmu fideistycznego;

II – 1884–1889: epoka załamania deterministycznego, czas utraty wiary w dotychczasowe ideały i gorączkowego poszukiwania nowych, często irracjonalnych rozwiązań;

III – 1890: początek religijnego poglądu na świat.

się w odcinkach *Emancypantka*. Tak pierwotnie brzmiał tytuł obszernej powieści Prusa, która wychodzi w 1894 roku w czterech tomach, ale ostateczny kształt uzyskuje dopiero w 1903 roku. Wreszcie – w 1895 w „Tygodniku Ilustrowanym" rozpoczyna się druk *Faraona*. Wydanie osobne powieści nastąpiło w dwa lata później.

Daleko w tle za tymi osiągnięciami, w październiku 1894, datowany jednak na 1895 ukazuje się nakładem Teodora Paprockiego i S-ki skromny zbiór pt. *Opowiadania wieczorne*[2], zawierający dość eklektyczny, retrospektywny wybór utworów pisarza napisanych i wydanych w latach 1875–1892, tj. obejmujących swoim zakresem niemal 20 lat jego twórczego życia. Warto zadać sobie pytanie, co mieściła biografia autora rozpięta pomiędzy tymi datami? Zestawmy daty graniczne. W marcu 1875 pisujący pod pseudonimem Bolesław Prus Aleksander Głowacki rozpoczynał w „Kurierze Warszawskim" druk *Kronik tygodniowych*, które w przyszłości dały mu zasłużony tytuł i sławę jednego z najznakomitszych publicystów polskich. Dwadzieścia lat później, w 1895 pracował intensywnie nad ukończeniem *Faraona*, a także odbył swoją pierwszą zagraniczną podróż na Zachód Europy, która w roku następnym zaowocowała *Kartkami z podróży*. Jakby nie patrzeć – biografię pisarza wypełniały po brzegi rozmaite zatrudnienia i obowiązki. W 1897 czekało go może nieco więcej satysfakcji niż zwykle – był to bowiem rok skromnego jubileuszu jego pracy literackiej.

Tytuł cyklu, który jest przedmiotem naszej refleksji, *Opowiadania wieczorne*, pojawił się już w roku 1878, kiedy w druku („Kurier Warszawski") ukazały się dwa opowiadania, zapowiadające mającą powstać serię – w rzeczywistości nigdy niezrealizowaną. Tymi opowiadaniami były *Szkatułka babki* (1878) oraz *Straszna noc* (1879), oba słusznie chyba zapomniane, bo jednak dość słabe literacko. Zygmunt Szweykowski[3] twierdzi jednakże, iż mimo błahej treści i słabości gruntu społecznego utwory te znamionują narodziny talentu, a w każdym razie znaczący indywidualizm w opracowaniu tematu. O ich wartości przesądziło jednak

[2] Wszystkie cytaty w tekście tego wydania. W nawiasach okrągłych podaję stronę cytacji.

[3] Zob. Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa 1972, s. 69–72.

ostatecznie stanowisko autora, który po prostu zaniechał ich przedruku w wyborach swoich nowel. Widać w nich przede wszystkim to, do przezwyciężenia czego dążył w dojrzałej twórczości – przemożną skłonność do sentymentalizmu i parodii, a nawet łączenia w tej przedziwnej mieszance, której głównym tematem pozostają ludzkie słabości i namiętności, elementów sensacyjnych, tendencji i karykatury. Jeśli zawierzyć historykowi literatury, pióro Prusa w taki oto specyficzny sposób wyzwalało się ku tematyce społecznej i obyczajowej.

Co opowiada się wieczorem

Wieczorem można opowiadać zabawnie, ale też refleksyjnie i poetycko – wydaje się, że taka była główna intencja nazwania cyklu z lat 1875–1892 *Opowiadaniami wieczornymi*. Jeśli pomysł zebrania tych utworów w cykl pochodził od autora, a nie od wydawcy, bo tego niestety nie wiemy na pewno, trudno byłoby uznać, że artysta tak świadomy swoich pisarskich działań jak Prus, nie zdawał sobie sprawy z pragmatyki, jaką wyznaczała już sama formalna kompozycja zbioru. Jeden z pierwszych jego recenzentów zdefiniował ten pomysł następująco:

> [...] w starych pod świeżym tytułem *Opowiadaniach wieczornych* mieści się naprzód znany melodramat *Pałac i rudera*, zawierający więcej okropności i karykatur niż prawdy i artyzmu, trzy sny: *Nawrócony* (majaczenie skąpca kamienicznika), *Sen* (majaczenie biednego studenta) i *Sen Jakuba* (majaczenie młodego żydka) oraz obrazki: *Z żywotów świętych, Pojednani, Z legend dawnego Egiptu*.

Po definicjach gatunkowych (sny, obrazki, melodramat) dał również ocenę całości, powiedzmy od razu, powtarzającą się także w innych recenzjach z pewną charakterystyczną częstotliwością:

> Trudno, ażeby talent tej miary, co Prusa, nawet w tym okresie, kiedy się jeszcze nie rozwinął lub w tych chwilach, kiedy osłabł, nie zdradził swej przyrodzonej mocy. Można go też dostrzec i w *Opowiadaniach*, są to jednak w ogóle rzeczy mniejszej wartości[4].

[4] K. C z., *Literatura polska. Powieść.* „Prawda" 1894, nr 50, s. 591–592.

Pomijam już fakt, że po arcydziełach wszystko wydaje się mniejsze, ale trzeba przyznać, że w cyklu znalazły się rzeczy i z dzisiejszego punktu widzenia bardziej lub mniej udane artystycznie, bo tylko takie kryterium wydaje się właściwe. Inny punkt widzenia reprezentowali wyspecjalizowani w dziedzinie krytyki profesjonalni gazetowi czytacze, pokazując przede wszystkim własne preferencje, upodobania i gusta.

Tak więc w ujęciu M. M. [M. Mycielski] tylko jedno z opowiadań, mianowicie *Pałac i rudera*, jest naprawdę nieudaną elukubracją, pozostałe – lepsze, gorsze – jeszcze jakoś się bronią, choć tak naprawdę – czytamy – „są to teksty bez związku". *Nawrócony* oraz *Sen Jakuba* kojarzą się recenzentowi z *Satyrami* Krasickiego [sic!], natomiast *Z legend dawnego Egiptu* oraz *Z żywotów świętych*, to jakby naśladowanie wschodnich, starych przypowieści, „owianych idealnym jakimś tchnieniem". Za dwa najlepsze teksty uznał Mycielski *Pojednanych* i *Sen*, nazywając je „krotochwilami" – i dodawał – „co by świadczyło o tym wymownie, że autor urodził się i pozostanie do śmierci doskonałym humorystą". I tu zaczynają się wywody, których warto posłuchać, jeśli chce się zrozumieć, jak długa jest tradycja nieporozumień związanych z twórczością Prusa. Oto, kontynuuje nasz krytyk: „byłoby tak rozsądnie, gdyby [Prus – uzup. J. Sz.] chciał po prostu zostać polskim Dickensem. […] Na nieszczęście Prusa trawi inna ambicja. Autor *Placówki*, *Lalki* itd. chciałby zająć w dziejach literatury stanowisko pisarza zasadniczego, kierownika opinii publicznej, naczelnika stronnictwa. Gwoli dogodzenia tym zachciankom, wtrąca „tendencyje" gdzie może, a bez żadnego powodzenia. Stałych bowiem zasad nie potrafi sobie wyrobić i mnóstwo już niespodzianek, w kronikach zwłaszcza tygodniowych […] czytelnikom swoim zgotował […]. Bronił już i zwalczał na przemian tradycję, głosił się pionierem postępu, a równocześnie prawie stawał po stronie programatu zachowawczego. Druzgotał krzyż i wiarę z energią wolnomyślnego fanatyka, a w noweli pt. *Z żywotów świętych* pod ów krzyż buduje podstawę z granitu, wynosząc wpływ zbawienny jego pięknych przepisów. Próbował także Prus różnorodnych systemów filozoficznych, ale jakoś przy żadnym z nich nie utrzymał się"[5].

[5] M. M. [M. Mycielski], *Kronika literacka*, „Przegląd Polski" 1894/95, t. 115, z. 8, s. 421–423.

Na koniec krytyk wytknie Prusowi politykierstwo, a nawet dopatrzy się w *Pałacu i ruderze* wpływów socjalizmu. Przyczyna owych dewiacji pisarskich tkwi jego zdaniem w charakterze talentu artysty, w typie jego wrażliwości. Z całości tych wywodów warto zapamiętać wyobrażenie Prusa – pozytywistycznego doktrynera, agnostyka i politykomana, który nie wiedzieć czemu w *Opowiadaniach wieczornych* udał się do Canossy[6].

Sięgnijmy jednak do innych komentarzy, może mniej ekspresywnych, za to bardziej zobiektywizowanych. Józef Tokarzewicz nie ukrywa w swojej opinii, że zbiór Prusa poraża pesymizmem. Pisze: „trudno zrozumieć dlaczego opowiadania te noszą nazwę wieczornych, skoro tak są pesymistyczne, że nawet tytuł północnych byłby dla nich za jasny i za wesoły". Cóż my tu mamy– pyta recenzent – istne nagromadzenie wariatów, błaznów, szaleńców, dramaty, katastrofy, nieszczęścia?! I w tym przypadku trudno odmówić krytykowi przenikliwości. Tokarzewiczowi podobają się sny (*Nawrócony, Sen Jakuba, Sen*), wyróżnia też opowiadanie o studentach, lekkie w tonie, choć pokazujące przecież wyjątkowo twarde życie. Na najwyższą ocenę zasługuje jednak według jego opinii tylko *Z legend dawnego Egiptu*. I tu warto przytoczyć dłuższy *passus* z jego wywodów, gdyż jest to rzadki przypadek odnoszenia przez krytykę tekstu literackiego do aktualnych wydarzeń politycznych i społecznych, dzisiaj w zasadzie poza profesjonalną historią literatury niemożliwy. Tokarzewicz tak oto naświetla genezę noweli, drukowanej w 1888 roku:

> ukazała się ona po raz pierwszy w pamiętnej epoce, kiedy na tron wstępował umierający Fryderyk III, przeto osłonięta jej analogia wywarła potężne, niezmierne wrażenie; odczytana dziś, po latach kilku, nie traci przecież nic a nic z przedziwnej swej mocy, z nieporównanej piękności. Wszakże i ta piękność to szczególnego rodzaju, nie dość że pod wieczór, nie dość że o północy, lecz w samo najgorętsze

[6] Pomyłki interpretacyjne w odniesieniu do Prusa prawdopodobnie wypełniłyby nie jedną z ksiąg. Z drugiej strony ich powtarzalność wskazuje, że wewnętrzna ewolucja twórczości autora *Lalki* budziła najgłębsze zainteresowanie, zdumienie i kontrowersyjne opinie. Ewolucję tę dostrzegali badacze dawniejsi, np. Edward Pieścikowski (Zob. t e g o ż: *Bolesław Prus*, Poznań 1998 oraz *Bolesław Prus: z dziejów recepcji twórczości*, wyb. tekstów i opr. E. Pieścikowski, Warszawa 1989), współcześni natomiast dodatkowo ją eksponują, np. Maciej Gloger, dz. cyt. oraz Ireneusz G i e l a t a, *Bolesław Prus na progu nowoczesności*, Bielsko-Biała 2011.

południe przejmuje ona deszczem, krew w żyłach ścina filozofią swą chłodną, podbiegunową[7].

Te dwa teksty krytyczne – Mycielskiego i Hodiego – znalazły się obok siebie nieprzypadkowo, po pierwsze – sugerują, jeśli nie tematykę, to przynajmniej aurę, klimat cyklu *Opowiadań wieczornych*. Definiują go jako tchnienie idealizmu, irracjonalizmu, ale unikają określeń fantastyczny czy metafizyczny. Podkreślają także towarzyszącą tej aurze dziwność formy. Po drugie – utwierdzają w przekonaniu, że ów cykl, tak przypadkowo – jak się wydaje przynajmniej na początku – zmontowany, ma swoją wewnętrzną logikę i – jak sądzę – uwewnętrznioną strategię komunikacji z odbiorcą, po trzecie – otwierają pytanie o zasadę cykliczności.

Metafizyczne tematy

Pisanie o metafizyce u pozytywistów stało się pewnego czasu kwestią mody[8], prawdopodobnie z powodu odczuwanego przez nas końca wieku, a także głodu metafizyki w dzisiejszym zestandaryzowanym i zmaterializowanym świecie, ale też z racji negowania ważności tego problemu w badaniach literackich. A przecież w odniesieniu do twórczości Prusa problematyka nadprzyrodzoności ma wyjątkowo długą tradycję, zaczyna się od wnikliwych, pionierskich, ale z reguły lekceważonych prac Feliksa Araszkiewicza[9], a kończy na interesującym komparatystycznym studium Anety Mazur *Transcendencja realistów*[10]. Metafizyczne

---

[7] J. T. H. [J. Tokarzewicz], *Przegląd literacki*. „Gazeta Warszawska" 1894, nr 283, s. 2.

[8] Zob. mój tekst napisany, gdy mody nie było. *Między empirią i metafizyką. O „Wędrówce po ziemi i niebie" B. Prusa*, w tym zbiorze. Trendy w pisaniu o pozytywizmie odwracają się wyraźnie w latach 90., choć gdy pojawiła się książka Jana Tomkowskiego *Mój pozytywizm* (1993), ortodoksyjni zwolennicy zracjonalizowanego pozytywizmu mówili, że jest w niej wszystko, tylko nie – pozytywizm.

[9] F. Araszkiewicz, *Bolesław Prus i jego ideały życiowe*, Lublin 1925, Kontynuacja i rozwinięcie pewnych wątków w: Tegoż, *Bolesław Prus. Filozofia. Kultura. Zagadnienia społeczne*. Wrocław – Warszawa 1948.

[10] A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*. Opole 2001.

tematy Prusa w sposób niezwykle sumienny skompletował Stanisław Fita[11] w artykule wywołanym nb. polemiką dotyczącą religijności pozytywistów. Zagadnienie to wydaje się istotne o tyle, że w powszechnym mniemaniu jedynie Sienkiewicz zasługuje na miano pisarza religijnego[12], przy innych stawia się znaki zapytania, mnoży wątpliwości, bądź neguje znaczenie problemu. Tymczasem, o ile wiadomo w świetle prac starszych i nowych, tylko Aleksander Świętochowski deklarował się jako agnostyk[13], nigdy zresztą nie negując znaczenia religii jako potężnego środka oddziaływania społecznego, a także przyznając jej wysoki status jednego ze źródeł moralności. Może dzięki tej deklaracji kwestie wyznaniowe pojawiają się w jego twórczości nader często, wespół z tak istotnymi zagadnieniami tamtych czasów jak odpowiedzialność jednostki przed społeczeństwem, prawo do indywidualności i wolność. Religia była także jednym z najważniejszych tematów twórczości Elizy Orzeszkowej, która po wczesnej (młodzieńczej) fascynacji Renanowską (u innych Comte'owską) „religią ludzkości", w fazie dojrzałej i w późnych tekstach intensyfikuje kontakty swoich bohaterów

---

[11] S. F i t a, *„Prus ewangeliczny". Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa.* „Roczniki Humanistyczne" 1967, t. XXXV, z. 1. Zob. także prace późniejsze: S. F i t a, *Pozytywista ewangeliczny*, Lublin 2008; *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.

Zob. także: J. T o m k o w s k i, *Mój pozytywizm.* Warszawa 1993. Tu rozdz. VII: *Religia* oraz artykuł H. M a r k i e w i c z a, *Bolesław Prus a pozytywizm warszawski*, w: *Literatura i historia,* Kraków 1994.

[12] Ale nie jest to sprawa tak oczywista jak byśmy sobie tego życzyli. Zob. mój artykuł: *Sienkiewicz chrześcijański i pogański*, w: *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003.

[13] Takim widzi go np. J. R u d z k i, *Aleksander Świętochowski i pozytywizm warszawski.* Warszawa 1968. Ale nawet w swoim agnostycyzmie Świętochowski jest postacią niebanalną, o czym przekonuje m.in. L. Eustachiewicz, pisząc o jego zainteresowaniach etyką: „jest Świętochowski pisarzem o tak wysokim stopniu wrażliwości etycznej – ukazanej zwłaszcza w „obrazkach powieściowych", w niektórych dramatach, w historiozofii poszukującej syntezy dziejów ludzkości (*Duchy*) – że osiąga w nich jakieś indywidualne przeżycie religijne, jakby mimo woli, czy „pod prąd" apriorycznie przyjmowanych założeń ideowych". *Horyzonty religijne polskiej prozy,* w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji,* red. M. Jasińska-Wojtkowska i K. Dybciak, Lublin 1993, s. 204. Zob. Także: B. M a z a n, *Topika biblijna w twórczości Aleksandra Świętochowskiego z okresu do 1880 roku w świetle jego poglądów na temat religii,* w: *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski,* red. H. Filipkowska i S. Fita, Lublin 1999.

z Bogiem, panteistycznie rozumianą naturą, oraz wprowadza konteksty etyki chrześcijańskiej[14].

Zarówno Stanisław Fita, jak też Jan Tomkowski przekazują w swoich pracach opinię, że pokolenie postyczniowe przeżyło swój okres zwątpień i poszukiwań[15]. U Prusa wiązać to należy z duchową apatią, jak stała się jego udziałem po upadku powstania, zwłaszcza zaś konsekwencjami tego upadku, które dotknęły jego rodzinę – brata Leona, a także z zetknięciem się z nowymi prądami umysłowymi, które w kontakcie z tradycyjnym pojmowaniem religii, zwłaszcza katechizmowym wychowaniem, mogły spowodować chaos pojęć i wartości. Kryzys osobisty przezwyciężony został szybko, choć nie bez walki wewnętrznej – na marginesie *Logiki* Johna Stuarta Milla w 1873 roku Prus spontanicznie zapisał refleksję: „Bóg jest na dnie wszystkich rzeczy, a nauka, cokolwiek mówią o niej, jest poszukiwaniem Boga"[16].

Można, jak się wydaje, zdanie to przyjąć za dewizę całej jego twórczości. Wspomniany już badacz proponuje widzieć w biografii twórczej autora *Lalki* trzy etapy charakteryzujące jego stosunek do Boga, religii i metafizyki. Okres pierwszy – to szukanie własnej drogi, wybieranie tradycji i konwencji, naśladownictwa i obmyślania podstaw warsztatu literackiego. Drugi – od 1878 roku, znamionuje utrwalanie dotychczasowych zdobyczy literackich; towarzyszy temu przekonanie, że realizm nie jest dość elastyczny jako sposób przekazywania całego doświadczenia człowieka, w tym przede wszystkim doświadczenia pozazmysłowego, duchowego. W okresie trzecim Prus rozwija dwa zasadnicze nurty w swojej twórczości: realistyczny oraz fantastyczny (alegorie, obrazki fantastyczne, legendy) i – jak rozumiem – rozszerzający ludzkie istnienie o metafizyczne konteksty. W tym okresie problematyka duszy, Boga, kosmosu, istoty bytu ludzkiego na ziemi staną się zinterioryzowaną rzeczywistością

[14] Zob. S. Fita, *Eliza Orzeszkowa w poszukiwaniu religii, w*: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.

[15] S. Fita, *„Prus ewangeliczny"*, w: *Problematyka* … s. 6–9. J. Tomkowski, *Poeta rozmawia z Bogiem (O liryce religijnej w okresie pozytywizmu*), dz. cyt., s. 9–10. Tomkowski pisze: „Wydaje się, że przynajmniej od czasów oświecenia każde pokolenie wchodzące do literatury skazane jest na poszukiwanie Boga. Dotyczy to zwłaszcza poetów – ludzi o największej wrażliwości i zwykle równie wielkiej niecierpliwości". Dz. cyt., s. 10.

[16] S. Fita, *„Prus ewangeliczny"*, w: *Problematyka…*, s. 9.

duchową jego bohaterów, przybierającą postać moralnego imperatywu wynikającego z ewangelicznego przesłania (*Placówka*), naczelnej idei (*Lalka*), a nawet światopoglądu (*Emancypantki*: wykład prof. Dębickiego; *Faraon*). Z twórczością literacką zestraja się tu wielki wysiłek Prusa, by objąć umysłowo całość ludzkiego życia, dać mu podstawy w postaci systemu etycznego. Mam na myśli jego rozprawę *Najogólniejsze ideały życiowe* (1901), stanowiącą w opinii badaczy jego twórczości i ścieżek myśli syntezę filozofii teoretycznej, skoncentrowanej na zagadnieniach etycznych płynących z oryginalnie przyswojonej teorii poznania i metafizyki.

Pisarz w drodze

Opowiadania wieczorne w przedziwny sposób zapisują drogę pisarza do Boga, ujmują jakby mimochodem jego wewnętrzny rozwój, śledzą najdrobniejsze przejawy duchowej ewolucji. Towarzyszy temu poszukiwanie formy na tyle pojemnej, by te niepokoje autora ująć, wyrazić i zapisać. Można by je określić, jak sądzę, jako p o b o c z e realizmu, bowiem hybrydyczne formy wypowiedzi – owe sny, groteskowe melodramaty, przypowieści i fragmenty właściwie od początku zarezerwowane były dla intelektualno-duchowych eksperymentów. [podkreślenie – J. Sz.]

Utwór najwcześniejszy, *Pałac i rudera* (prwdr. 1875, „Gazeta Polska", nr 194; wyd. osobne 1877), w charakterystyczny sposób przywołuje znaną przypowieść biblijną, ujawniając zresztą to źródło poprzez system wyrazistych, groteskowo ujętych aluzji. Przejmująca w innym ujęciu, tu tylko melodramatyczna historia oszalałego wynalazcy Hoffa, jest odwrotnością doświadczeń Hioba, człowieka jakby nie było wybranego przez Boga, kryształowego w swej prawości. Autor połączył ją z sensacyjną intrygą Wawrzyńca, lichwiarza, aferzysty i spekulanta, który stawszy się w przeszłości ofiarą nieudolnego fantasty, trzyma teraz w garści jego i jego córkę oraz z sadystyczną pasją dopełnia zemsty. Ramą tych dwóch historii jest działalność parodystycznie ukazanego towarzystwa dobroczynności, odbywającego swe długotrwałe i inspirujące (głównie kulinarnie) debaty w kamienicy (pałacu) radcy Piołunowicza dokładnie naprzeciwko rudery Hoffa. *Nota bene* w czasie jednego z posiedzeń, gdzie

rozprawia się o potrzebie dobroczynności i zagrzewa do miłosiernych odruchów, w ruderze *vis à vis* dogorywa na suchoty jedyna córka wynalazcy. Przesłanie tego utworu, poddającego ocenie ludzką zdolność do współczucia i empatii, rysuje się prosto, ale cokolwiek banalnie, niemalże w stylu oświeceniowej satyry: „wśród przyjaciół psy zajączka zjadły" lub jeszcze bardziej kolokwialnie – „najciemniej pod latarnią". Zajęci swą wielkodusznością dobroczyńcy nie słyszą i nie widzą nędzy, nieszczęśnicy konają zatem na widoku publicznym próżno czekając zmiłowania.

Pod względem formalnym utwór łączy w sobie różne konwencje (melodramat, powieść tajemnic, parodia), wpływy (romantyczny, frenetyzm scen i krajobrazów, Dickensowski rodowód postaci) i style, i – jak powiedziałby Stanisław Krzemiński[17] – zawiera wszystkie blaski i cienie poetyki wczesnego Prusa.

Tekstem słabym pod względem artystycznym, choć zabawnym jest *Sen Jakuba*, opowiadający o marzeniu młodego i niezbyt wykształconego „żydka", by stać się kimś ważnym i szanowanym. We śnie nasz bohater staje się przywódcą udających się do Palestyny Żydów, sam ich zresztą do tej drogi zachęca, opowiadając cuda o mannie, co „sama się rodzi" i grochu, co „sam się piecze". W drodze mnożą się jednak problemy, doskwiera brak wiary i chleba. Proste rozumowanie doprowadza żydostwo do wniosku, dlaczego wszystkiego brakuje. Kiedy już targ powstał, okazało się, że nie ma handlu, bo żeby był handel, trzeba polskich chłopów i szlachty! Tak oto tłum, posługujący się wyrazistą i nieugiętą logiką, postanawia ukamienować Jakuba, widząc w nim sprawcę wszystkich klęsk i niepowodzeń, na szczęście ten budzi się z koszmaru… Prus znakomicie uchwycił tu psychikę i mentalność prostego Semity; nadał mu wyrazistość gestu, wyposażył w specyficzny język, obdarzył specyficznym stylem rozumowania. Wartością dodatkową jest skuteczna gra stereotypem – niezmiernie rzadka w polskiej prozie, dość zakłamanej, a przez to nieautentycznej. Ale *Sen Jakuba* to tylko zręcznie opowiedziana anegdota, nic więcej.

---

[17] Zob. S. Krzemiński, *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki)*. „Bluszcz" 1895, nr 1–4. W pierwszej części swego obszernego omówienia krytyk wyraża taką opinię: „Jeśli te elukubracje młodzieńcze porównać ze świeżo wyszłymi spod prasy *Emancypantkami*, będziemy mieli dokładne wyobrażenia o tym, jak olbrzymia była przestrzeń, którą duch autora przebył w ciągu tych lat dwudziestu". Dz. cyt., s. 1.

Natomiast za poważny krok w dziedzinie nowelistycznego realizmu, co uwidacznia się jeszcze w tym sąsiedztwie, należy uznać nowelę *Nawrócony* (1881), kreślącą ze znawstwem psychikę notorycznego skąpca i lichwiarza. Oto, jak przedstawia się treść tego utworu. Pewnego popołudnia, znużywszy się dręczeniem bliźnich, pan Łukasz w poobiedniej drzemce odwiedza zaświaty. We śnie przekonuje się, że umarł, i że jego przeznaczeniem będzie najprawdopodobniej piekło, bo nie tylko brakuje mu obrońcy w piekielnym trybunale, ale też nie umie udowodnić, że w całym swoim życiu dokonał choćby jednego, choćby najdrobniejszego bezinteresownego czynu. Zlany potem, wystraszony nie lada, budzi się z koszmaru i … postanawia naprawić swoje życie. Niestety zapał do czynu trwa krótko, nawrócenie jest iluzoryczne a rzeczywistość nieskłonna do zmian. Podobnie jak w *Pałacu i ruderze* czytelnika poraża w tym utworze okrutny, utrwalony jakby mimochodem obraz świata społecznego, świata konsekwentnie „odbożonego", przepełnionego złem i występkiem, ludzką podłością i chęcią zysku ponad wszystko. Ten ponury, pesymistyczny klimat jest tu co prawda rozłamywany poprzez wprowadzenie groteskowo-jasełkowego obrazu piekielnego sądu a także parodystycznie ukazane „miłosierdzie" Łukasza, ale wrażenia to nie zmienia.

Nieco lżejszy ton wprowadza obrazek *Pojednani* (prwdr. 1892, „Tygodnik Ilustrowany", nr 1). Gdyby spytać autora, o kim jest ten tekst, odpowiedziałby zapewne: o ludziach bez fizjonomii, o życiu, które nie wyróżnia się niczym szczególnym, o dniach, które są do siebie podobne jak dwie krople wody. Bohaterowie Prusa, studenci: „są od tego, żeby robić ruch w mieście, jak krople wody są od tego, ażeby robić ruch w rzece; wychodzą Bóg wie skąd, płyną chodnikiem spokojnie, mijają się obojętnie i nie wiadomo gdzie znikają". **[s. 298]**. Taka też jest historia, którą się tu opowiada. Błaha i bez znaczenia: codzienna bieda, nieporozumienia między lokatorami, nagłe odkrycie, że w koledze, z którym dzielimy pokój i nędzną strawę, kryje się wielkie serce. Obrazkiem, a właściwie humorem, który tu zastosował Prus, zachwycał się Stefan Żeromski:

> Jest on [Prus] pewno jedynym w literaturze europejskiej pisarzem, posiadającym dziwny dar charakteryzowania powieściowych postaci za pomocą szczytnego i subtelnego dowcipu. (…) Kiedy Leśkiewicz wychodzi z domu z głową zadartą na „proszony obiad" i ofiarowuje

> malcowi [chłopcu, którego ze wsi przywiózł kolega – J. Sz.] 40 groszy – to jest brylant beletrystyki całego świata, to jest to właśnie, co Grecy nazywali „solą attycką" to jest artyzm, jakiego nie znał ani Dickens, ani Heine, ani Szczedrin. Takiej sceny nie spotkałem u Dickensa. Dowcip p. Szczedrina jest inny, dowcip mędrca, który znienawidził z głębi duszy otaczające go warunki i wyszydza je z całym jadem zemsty; Lam poszukuje dowcipu, a Prus włada nim jak rzeźbiarz gliną, jak malarz farbami. On nie pisze zdaniami i słowami, jak my, wyrobnicy, pariasy, ale asocjacjami rażących sprzeczności – jednej doda więcej o źdźbło i tworzy wesoły dobry śmiech Dickensowski, jednej ujmie i zanurzy całą naszą duszę w świat przedziwnej melancholii[18].

Dwie legendy, które znajdujemy w *Opowiadaniach wieczornych*, jedna z końca lat 80., druga z 1891 roku, powstały w najbardziej płodnym okresie twórczości Prusa. Wcześniejsza, *Z legend dawnego Egiptu*, traktowana niekiedy jako odprysk z wielkiego dzieła, jakim jest *Faraon*, przenosi nas do odległego w czasie i przestrzeni starożytnego państwa, gdzie cała społeczność obserwuje ostatnie chwile schorowanego i starego już władcy, z wytęsknieniem czeka wypełnienia losu i zmian, jakie przynieść może objęcie tronu przez młodego następcę. Niestety los przewrotnie zmienia nadzieję w popiół, młody następca, upragniony przez lud i prześladowanych dotąd bliskich, zostaje nagle śmiertelnie ugryziony przez węża. Kona, nie wypełniwszy żadnego z marzeń o chlebie, sprawiedliwości i wolności. Stary faraon natomiast cudownie uzdrowiony, powraca do swych obowiązków, spełniając „wyroki Przedwiecznego".

Nowela ta, będąc przykładem zdyscyplinowanego, ale pięknego, stylizowanego na staroegipską przypowieść języka oraz niezrównanej kompozycji, opartej na paralelizmie i antytezie, jest z pewnością jednym z arcydzieł pozytywistycznej małej formy[19]. Patos i dostojeństwo stylu

---

[18] Cytaty z listów S. Żeromskiego, za: S. Piołun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo, młodość*. Warszawa-Kraków 1928, s. 202, 219–220.

[19] Wielokrotnie była interpretowana i Zob. klasyczne ujęcie książce zbiorowej *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych,* red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1979. Na temat nowelistyki Prusa z lat ostatnich, zob.: E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości B. Prusa,* Wrocław 2007, B. Bobrowska, *Małe narracje Pr*usa, Gdańsk 2004. R. Koziołek, *Znakowanie trawy*, Katowice 2011.

zestroiło się tu z powagą tematu. Józef Tokarzewicz pisał, iż Prusowi udało się uchwycić w niej prawdziwy rys tragizmu: „Jest to iście po Holbeinowsku ucieleśnione ściganie się dwóch śmierci" – pisał[20]. Wymowa tej noweli, odnoszona, jak cytowaliśmy wcześniej do wydarzeń współczesnej Prusowi polityki, ma również wielkie znaczenie w kontekście własnej filozofii pisarza. Jest artystycznym opracowaniem tego, co sądził na temat istnienia zła na świecie. Podobne motywy zawiera również opowiadanie *Z żywotów świętych*.

Oto przypadkowa wizyta w miasteczku K. Miejscowy sędzia śledczy zabiera narratora utworu do klasztoru, gdzie ukradziono dzwon. Atrakcją tego gwarnego niegdyś, nawiedzanego przez pielgrzymów przybytku jest 90-letni mnich, ostatni z wielu. Dziś opuszczony i zdziwaczały, krąży niczym duch w ruinach. Sędzia usiłuje zeń wydobyć, kto ukradł dzwon, i – jak się okazuje – kołdrę z posłania zakonnika, ale ten zna jedną tylko odpowiedź: „nie moja to rzecz, miłujcie nieprzyjacioły wasze; czyńcie dobrze tym, którzy was nienawidzą" **[s. 273]**. Na uwagę śledczego, że zło trzeba tępić, mnich odpowiada, że on boskich praw przestrzega, a te są inne. Na dowód przytacza historię o żyjącym przed trzystu laty w Siedmiogrodzkim kraju dzielnym Miklosie. Jest to znów opowieść przypominająca historię Hioba. Miklos został srodze doświadczony przez bandytę i gwałtownika Geyzę, ten nie tylko zamordował mu ojca, ale i zhańbił siostrę, oddając w ofierze szatanowi. Mimo to Miklos przez całe życie służy wiernie swemu oprawcy. Oddając mu liczne usługi, wypełniał przykazanie miłosierdzia wobec wrogów. Mnich interpretuje czyny węgierskiego siłacza następująco: Pan Bóg użył występków Geyzy do zbawienia rodziny Miklosa, do ukarania swarzących się panów chrześcijańskich, do zatamowania wylewów tureckich i do nawrócenia sześćdziesięciu tysięcy niewiernych. Dokonał tego tylko dlatego, że Miklos poddał się jego boskiej woli, że wiernie wypełniał przykazania.

Mimo, iż rozpoznajemy w bohaterze nowe wcielenie Hioba, legenda jest irytująca, irytuje także jej bohater jakby pozbawiony woli i zdolności oceniania swoich czynów. Denerwujący jest i mnich, który ją opowiada, uporczywie powtarzając przykazanie o miłości dla wrogów. A jednak

[20] I. T. H. [I. Tokarzewicz], dz. cyt., s. 2.

– z zaskoczeniem przyjmujemy ostatni fragment utworu. Zirytowany sędzia podnosi głos:

„Fabryka egzaltacji i fantastycznych widzeń! Ten oto mnich żyjący między zmarłymi, zaczytany w legendach, tak dalece zerwał z realną rzeczywistością, że bez ceremonii tworzy sobie fakty dziejowe. Szczęściem krytyka pozytywna potrafiłaby nawet z takiej plewy oddzielić zdrowe ziarno…". Lecz tu – nieoczekiwanie – pada pytanie od narratora: „-Ale czy potrafi dać nadzieję i zbawiać dusze potępione?…" Pytanie to – przyznajmy – równie dobrze mógłby wypowiedzieć sam autor zatroskany o losy świata. Cóż bardziej przerażającego od wizji, którą kreśli w utworze zepsuty do cna Geyza. Bóg? Jaki bóg? „Jest tylko świat, a w nim rozum, który wy, klechy, nazywacie szatanem!" **[s. 273]**

Ów Szatan wielokrotnie pojawia się w tekstach Prusa w rozmaitych wcieleniach i różnych funkcjach. W *Pałacu i ruderze* wyobrażeniem zła jest Wawrzyniec owładnięty obsesją zemsty na ludziach, którzy skrzywdzili go przypadkiem, nawet nie ze złej woli, a po prostu z bezmyślności. Jego odwet jest zatem emanacją czystego okrucieństwa, a zło w tym wypadku nie znajduje dla siebie żadnego usprawiedliwienia. Na dodatek – zdaje się mówić pisarz – zło przyciąga zło, pomnaża je. Żaden najszczytniejszy nawet cel – a jest nim kształcenie syna – nie zadośćuczyni krzywd wyrządzonych przez lichwiarza biedakom. Tu wyraźnie idzie Prus tropem starotestamentowym, dając do zrozumienia, iż zemsta nie przystoi człowiekowi: „Pomstę mnie zostaw – mówi Pan"[21].

W *Nawróconym* przewija się przed naszymi oczami cała piekielna zgraja, przypominająca śmiesznych panów z bródkami, różkami, w czarnych frakach, spod których wystają ogony. Ale to wizja Łukasza, on nie nosi w sobie poczucia winy, nie jest zdolny do oceny własnych czynów, więc i to wyobrażenie nie ma w sobie *fascinatio tremens,* jest groteskowe, w odczuciu czytelnika staje się gorzką groteską. Najbardziej przekonujący, bo wręcz demoniczny obraz uosobionego zła daje, jak sądzę, obrazek *Pleśń świata* (1884), napisany krótko przed *Lalką*. Tajemniczy nieznajomy z cynicznym uśmiechem komentuje obraz rozwijającej się na kamieniu

[21] Motyw zemsty jako środka niegodziwego i przeciwnego woli boskiej rozwija także Prus w późnym opowiadaniu *Zemsta*, nawiązując do niedawnych pociągnięć rządu pruskiego (wywłaszczenia) wobec Polaków.

pleśni: oto obraz świata, oto rzeczywistość społeczna zrównana do poziomu czystej biologii. Organizmy walczą o byt – bez duszy, bez serca, bez Boga. Zwróćmy uwagę, że symbol kamienia pojawi się także w znakomitej noweli *Sen*, będącej kodą cyklu *Opowiadań wieczornych.* Sporo pisano także o znaczeniu tego motywu w *Lalce*[22].

We śnie biednego, głodnego i trawionego gorączką studenta ziemia jest pełna światła, prześwietlona blaskiem, z żywymi kamieniami. Wytężając wzrok można ujrzeć tu nawet ludzkie myśli, uczucia czy emocje. Czytamy: „Wszystko tam było piękne: mężczyźni, kobiety, rośliny i kamienie; ale najpiękniejsze było to, co w ziemskim życiu nazywa się ubogim i cierpiącym". **[s. 409]** Wśród tego piękna powszechnego w oczy rzucali się ci, którzy nigdy nie doświadczyli zła, nie cierpieli. „Ich zasób duchowy był prawie żaden, wciąż przyćmiewał się i groził zawaleniem się w nicość". **[s. 411]** Uosobieniem piękna najwyższego była uboga śledziarka, która codziennie, choć sama za wiele nie posiadała, rozdawała jałmużnę. Przez „okienko jej życia" student zobaczył jej wnętrze: „miłosierna jej dusza była zasypana wspomnieniami jak drzewo kwiatem na wiosnę". **[s. 411]** Ujrzał także siebie, tysiącznymi nićmi połączonego z tymi, których kochał, ale najbardziej zafascynował go widok cudownej kuźni, gdzie pracowali dwaj olbrzymi. To tam zobaczył cierpienie, które raniąc i dziurawiąc granitowe bryły – dusze – rozwijało w nich człowieczeństwo. „Gdyby nie ja – mówiło [cierpienie – J. Sz.] – dusze wasze zostałyby do końca świata ziarnami maku, które śpią w bryle materii". **[s. 419]** Ujrzał też ów biedak, wybrany na rewelatora prawd ostatecznych, posąg Rzeczywistości wyobrażony niczym góra lodowa, po której zaopatrzeni w pozytywną wiedzę niczym w szkła powiększające ludzie pełzali jak mrówki w poszukiwaniu odpowiedzi na dręczące ich problemy. Tak oto Prus dopełnił w tej noweli obrazowej, literackiej wykładni najważniejszych problemów pojawiających się w jego świadomości.

---

[22] Zob. Z. Przybyła, *Historiozoficzna mądrość kamienia-człowieka*, w: tegoż, *„Lalka" Bolesława Prusa. Semantyka–Kompozycja–Konteksty*, Rzeszów 1995, A. Mazur, *Jeszcze o kamieniu w „Lalce" Bolesława Prusa*, w: *Jubileuszowe „żniwo u Prusa"*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1998.

Prus końca wieku

W całej historii literatury nie ma bardziej „ufilozoficznionej" kategorii jak realizm. Już w średniowieczu oznaczał on przecież wiarę w realne istnienie powszechniaków, idei uniwersalnych charakteryzujących nasz byt. XIX-wieczny realizm, o ile nie sprowadza się go do wąsko pojętej konwencji, skupionej na deskrypcji empirycznie chwytanych przez szkiełko i oko fenomenów, a zdoła dostrzec pewną koncepcję całościową, jest być może ostatnią w dziejach literatury propozycją usiłującą nadać rzeczywistości harmonię i sens. W tym znaczeniu i jako pewna propozycja epistemologiczna realizm może być pasjonującą przygodą[23]. Taką przygodą stał się także w twórczości Prusa.

Pojawianie się w jego tekstach elementów metafizyki zawsze związane jest z rozszerzaniem formuły realizmu. Jego teksty nigdy w zasadzie nie spełniają reguł poetyki wizyjnej, nawet tam, gdzie jak w noweli *Sen*, sam temat prowokowałby do jej zastosowania. Jeśli jest to jakaś wizyjność, dajmy na to fragmentaryczna, rozproszona, to zawsze na podbudowie realnej. Prus woli ów świat zza kulis sugerować, napomykać o nim, niż go pokazywać wprost, bo to rozbija trwałość jego obrazu świata. Inwazja metafizyki następuje zatem dyskretnie i za pośrednictwem tematów, które w sposób naturalny mają zdolność transcendowania ludzkiego poznania w inny wymiar. Służy temu kilka podstawowych chwytów, zauważalnych zwłaszcza w jego nowelistyce, co najmniej od początku lat 80. Po pierwsze – autor *Lalki* penetruje zagadki ludzkiego umysłu, pokazuje rozwijający się w specyficzny sposób umysł dziecka (*Przygoda Stasia*), stykającego się z zagadkami natury i jej specyficznym językiem symboli, skomplikowanym światem dorosłych i jego prawami społeczno-moralnymi (*Anielka*). Oswaja ów umysł z siatką ról i zależności społecznych (*Omyłka*), a także z nieuchronnością cierpienia, przemijania i śmierci (*Grzechy dzieciństwa*). W utworach bez bohatera dziecięcego akcentuje irracjonalność ludzkiego życia kryjącą się w paradoksalnym przywiązaniu do niego tych, którzy jasno zdają sobie sprawę z jego kruchości (*Kamizelka*). Metafizyczną podszewkę rzeczywistości implikuje

[23] A. Mazur, *Transcendencja realistów,* dz. cyt., s. 29.

przez zastosowanie nowoczesnych technik prezentacji świadomości i nieświadomości, na przykład halucynacje, wizje (*Pleśń świata, Przy księżycu*), poetykę oniryzmu i elementy fantastyki, a także aluzje biblijne (*Zemsta*) i literackie, wreszcie liryzm (*Cienie*). Wszystkie one w znaczący sposób sugerują wszechstronność poznania oraz ukazują uniwersalny wymiar ludzkich doświadczeń.

Swoistego rodzaju zagęszczenie tej problematyki następuje w trzecim okresie jego twórczości (koniec lat 80.i lata 90.) i zbiega się z kryzysem światopoglądu pozytywistycznego, szukaniem nowych inspiracji filozoficznych i artystycznych, a także rozwojem ruchów religijnych, mediumizmu i spirytualizmu. W tym okresie powstają też najważniejsze jego powieści, które być może bezwiednie odzwierciedlają ów skomplikowany sposób szukania Boga, stając się jednocześnie jego specyficznym świadectwem. Problematyka religijna umożliwia widzenie w tryptyku, składającym się z *Lalki, Emancypantek* i *Faraona* pewnej całości. Jan Tomkowski nie ma wątpliwości, że ukazują one rozwój pojęć autora. Komentuje to następująco: „Świat wewnętrzny bohaterów *Lalki* przypomina prawdziwą ziemię jałową. Fenomeny religijne zastanawiają Wokulskiego, skłonny jest nawet podziwiać żarliwość religijną prostych ludzi, ale sam wiary przyjąć nie potrafi”[24]. Większa część społeczeństwa wykazuje już daleko idącą obojętność w sprawach wiary, ograniczając się do przestrzegania jej rytualno-obrzędowych objawów. Ale – jak pisze Tomkowski – nie ateizm jest problemem *Lalki*, ale indyferentyzm[25]. Główny bohater dorasta do wiary, ale jej nie odzyskuje, tracimy go z oczu, pozostając z obrazem świata bez Boga.

W *Emancypantkach* problem nabiera wyrazistości, został bowiem stematyzowany w dyskusji Brzeskiego z profesorem Dębickim i określony jako zmaganie materializmu z chrześcijaństwem. Przezwyciężony dylemat wiara – wiedza kreśli jednak perspektywy wyjścia z problemu, obiecuje jakąś nadzieję. Prus daje wyraz poglądowi, że nauka nie musi kłócić się z wiarą, że w gruncie rzeczy za mało jeszcze wiemy, by dać satysfakcjonujące odpowiedzi w kwestii nieśmiertelności, wieczności i istnienia

[24] J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 298. Zob. też s. 296–297.

[25] Tamże.

Boga, ale ten czas nadejdzie. W każdym razie nauka nie zaprzecza istnieniu Boga, przeciwnie jest specyficzną drogą odsłaniającą Tajemnicę Istnienia. W *Emancypantkach* czytelnik otrzymuje także inną podpowiedź – odnaleźć Boga można poprzez lekturę mistyków, ale jest to wtajemniczenie dla nielicznych, takich, których stać na bardzo indywidualne, żmudne i wymagające dyscypliny wewnętrznej doświadczania Absolutu.

Faraon w tym zestawieniu to utwór wyjątkowy, ukazane w nim społeczeństwo starożytne jest zdominowane przez wiarę. Wyznanie odgrywa w nim rolę, jakiej nigdy już nie będzie miało we współczesności. Religia decyduje tu o potędze i spójności wielokulturowego, ogromnie zróżnicowanego wewnętrznie państwa. Strzeże jego ładu wewnętrznego i zewnętrznego. Ramzes XIII jest w sporze z kastą kapłanów, gdyż w ich działaniach odkrywa przede wszystkim wielką manipulację religią i wykorzystywanie posiadanej wiedzy dla utrzymania nieograniczonej władzy. Ale mimo sympatii, jaką czytelnik obdarza młodego faraona, nie jest on władcą idealnym. Nie może nim być, wedle przekonań Prusa, gdyż kieruje się przede wszystkim emocjami, sercem, a zarządzanie masami ludzkimi wymaga czegoś więcej – wiedzy, namysłu i społecznej wrażliwości. Zapowiedzią problematyki *Faraona* jest w gruncie rzeczy nowela *Z legend dawnego Egiptu*, przekazująca w swoim przesłaniu nie tylko *credo* pisarza w sensie deklaracji religijnej, ale także społecznej.

Bardzo przekonującą interpretację tego wątku daje Ireneusz Opacki[26], który w obszernym artykule dowiódł przede wszystkim, wspierając się wcześniejszym pomysłem Rzeuskiej[27], niesłychanej wręcz architektonicznej kunsztowności utworu Prusa, panującego nad każdym niemal motywem tekstu zestrojony w symetryczny, niemal statyczny model wzajemnych relacji i powiązań przestrzennych. Opacki zwrócił uwagę, że mimo pozorów ruchu[28], zdarzenia, które obserwujemy w tekście nie niosą za sobą zmian. Fabuła noweli jest bardzo statyczna, hieratyczna,

[26] I. Opacki, *„Z legend dawnego Egiptu" B. Prusa,* w: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda*, dz. cyt., s. 88–112.

[27] Zob. M. Rzeuska, *Celowość w noweli Prusa „Z legend dawnego Egiptu"*. „Zeszyty Wrocławskie" 1948, nr 4. Rzeuska akcentowała przede wszystkim „dramatyczne" elementy noweli. O symetryczności i roli rekwizytów pisał natomiast J. Putrament, *Struktura nowel Prusa,* Wilno 1936.

[28] I. Opacki, dz. cyt., s. 136.

chciałoby się dopowiedzieć – niezmienna jak porządek świata ustalony wolą Przedwiecznego. Jeden w wyroków pojawia się już na początku opowieści i powtarzany jest sukcesywnie w trakcie akcji, puentując kolejne sekwencje o najważniejszym znaczeniu. O woli Przedwiecznego słyszymy zatem po raz pierwszy, gdy stary faraon dogorywając na śmiertelnym łożu decyduje się na wypicie lekarstwa o ryzykownej recepturze, po raz drugi, gdy wprowadzony do sali faraonów Horus zostaje niespodziewanie ugryziony, po raz trzeci, gdy – jak okaże się – było to ugryzienie jadowitego węża i niedoszły spadkobierca kona, nie wypełniwszy żadnego z edyktów obiecanych poddanym i bliskim. Horus umiera, a wraz z nim rozwiewają się nadzieje na uwolnienie bliskich, zmniejszenie podatków i obciążeń, a także przywrócenie pokoju podbitym narodom. Wydaje się wówczas, że ów refren, powtarzający słowa o niewzruszonej woli Przedwiecznego, to przewrotność, ironia, tym bardziej, że poprzedza go informacja o cudownym uzdrowieniu starego faraona. Ale sensu tej historii trzeba poszukać głębiej.

Dramaturgię noweli organizuje przede wszystkim rozciągnięty do granic możliwości, a więc psychologicznie potraktowany czas narracji wypełnionej oczekiwaniem. Czekanie na śmierć starego faraona to także nadzieja na kres starego porządku i nadejście nowego; w przestrzeni napełnionej czekaniem młody następca śpiesznie szykuje edykty, kiedy faraon skona, wystarczy dotknąć ich pierścieniem, by spełniły się marzenia o wolności, sprawiedliwości i szczęściu. Ale kiedy Horus dowiaduje się o tym, że jego los jest przesądzony, zaczyna się wyścig dwóch śmierci. Czas nagle się skraca i trzeba dokonać selekcji wśród spodziewanych aktów miłosierdzia. I oto nadchodzi ostateczna próba – niedoszły władca odrzuca większość przygotowanych wcześniej projektów, zostawia jedynie edykt o uwolnieniu ukochanej Bereniki. A i ten nie zostanie wypełniony.

Z punktu widzenia przeciętnego zjadacza chleba, z optyki serca, jaką posługuje się czytelnik, wybór Horusa jest uzasadniony. Usprawiedliwiamy go: gdy już wiedział, że nie może więcej, chciał ulżyć chociaż najbliższej osobie. Ale autor w ostatnim powtórzeniu formuły o „wiecznych wyrokach" Losu nie przekazuje nam swego zwątpienia w celowość świata, nie wątpi w wyroki boże, przeciwnie – nie tylko je podtrzymuje, ale i utwierdza. Ostatni refren jest konfirmacją tego porządku: „Patrzcie

tedy, że marne są ludzkie nadzieje wobec wyroków, które Przedwieczny ognistymi znakami wypisuje na niebie". Optyka, jaką zastosował tu Prus, nie liczy się z uczuciami jednostki, a ma na celu zbiorowość i wynika z takiego jej rozumienia, które na pierwszym miejscu stawiać będzie dobro społeczne. W *Najogólniejszych ideałach życiowych* – przypomina Opacki[29] – tym *opus magnum* pozytywisty, na szczycie ideałów nie stawia się szczęścia, ale użyteczność. Tak oto realizuje się odwieczny tragizm tego świata, konflikt planu boskiego – „planu generalnego ładu świata i historii" i planu ludzkiego, w którym najważniejszym celem jest osiągnięcie szczęścia.

Znaczenie próby, jakiej poddano młodego bohatera *Z legend dawnego Egiptu* oświetla – jak sądzę – także pozostałe teksty zgromadzone w zbiorze *Opowiadań wieczornych*, a w każdym razie pogłębia ich znaczenie w obrębie całej twórczości Prusa. Po pierwsze – pokazuje stałość pewnych motywów i tendencji, określmy je – prometafizyczynych. Po drugie – w zestawieniu tych jednak bardzo różnych utworów sygnalizuje poszukiwanie języka, jakim można by przekazać doświadczenie ludzkiej duchowości, niemieszczące się w tradycyjnie pojętej poetyce realizmu. Połączenie ich w cykl jest zatem decyzją podyktowaną nie tyle względami formalnymi, co naturalnością, wręcz organicznością relacji forma – idea. Wreszcie – po trzecie – uwypukla stałość występowania w twórczości Prusa problematyki, w której podkreśla się związek między rozwojem cywilizacyjnym ludzkości i duchowością. Splot tych dążeń u autora *Emancypantek* został dostrzeżony już przez współczesnych, zyskując mu określenie „poety kultury i cywilizacji". Ale najbardziej przekonującą charakterystykę Prusa – poszukiwacza ideału daje Stanisław Krzemiński:

> Poetyczny, duchowość wszelką głęboko odczuwający talent, umysł samodzielny żywy i poważny, do istoty rzeczy sięgający – nie mógłby zadowolić się wnioskami wyciąganymi z mechanizmu przyrody i rozpościeranymi na metafizyczną dziedzinę bytu.
> Dziś Bolesław Prus, nie dla siebie, lecz dla innych, stacza walkę o nieśmiertelność, nie o tę ziemską, na jaką składa się pamięć potomnych, ale o rzetelnie ontologiczną, jaką zaleca religia chrześcijańska[30].

[29] Zob. tamże, s. 154–155.

[30] S. Krzemiński, *O nieśmiertelność*. „Bluszcz" 1893, nr 39–41; cyt. z nr 41, s. 322. Zob. także: Z. Obrzud, *Zagadnienie cywilizacji u Prusa*, w: *Z Księgi Pamiątkowej ku czci Czterdziestolecia pracy naukowej prof. Dr. Juliusza Kleinera,* Łódź 1944.

Cierń istnienia

Bolesław Prus usilnie pracował nad określeniem zadań i miejsca sztuki w społeczeństwie. Był przekonany, że jej rola jest wyjątkowa, a ona sama reprezentuje najstarsze i fundamentalne prawa rządzące ludzkim życiem. Pisał: „literatura nie jest stosem bibuły, ale cudowną panoramą" dającą człowiekowi wgląd w lepszy świat. Dzięki „czarodziejskiemu zwierciadłu sztuki" w twardej i niewesołej rzeczywistości możemy wejrzeć w inny wymiar, gdzie nie ma nędzy, przemocy i zła. Dlatego w jego tekstach tak wiele jest ukrytych bądź wyraźnych przejść w stronę rozjaśniającego mroki życia światła. Tym światłem jest wiara i najgłębsze przekonanie, że życie ludzkie, wtedy ma sens, gdy droga, którą idziemy, prowadzi do Boga. Prusowskie *alter ego*, profesor Dębicki ujmował to w specyficzny sposób, mówiąc o konieczności zachowania niezbędnej higieny ducha: „Trzeba tylko zachować równowagę: [...] chodząc po ziemi trzymać głowę w niebie, dopóki – nie przeniesiemy się tam całkowicie"[31]. Prusowska higiena ducha rozwinęła się przede wszystkim w ulubionym przez niego motywie Hioba, wyjaśniającym tak doskwierającą człowiekowi jego czasów obecność wszechmocnego, zagarniającego niemal wszystkie dziedziny życia, zjawiska zła i cierpienia.

W *Opowiadaniach wieczornych* Prus ukazuje świat otwierający się na inny, uwewnętrzniony, duchowy wymiar człowieka. Dręczą nas, powiada, zagadkowe sny, przeczucia, lęki. Cierpimy na głód poznania, ale być może dotkliwszy jest głód nieśmiertelności? Co koi dusze nasze, co usensownia nasze cierpienia? Przekonanie, że jest Bóg i jest wieczność, a ból to tylko cierń istnienia.

2003

---

[31] B. Prus, *Emancypantki*, w: *Pisma wybrane*, wstęp M. Dąbrowskiej, t. 5, Warszawa 1990, s. 789.

Narracje dziecięce Bolesława Prusa

Temat dziecięcy

W pierwszym okresie twórczości Bolesława Prusa, do roku 1885, do *Placówki,* pojawia się u niego wiele intrygujących postaci dziecięcych, które – odkąd pozbyła się ich dzisiejsza, pragmatycznie nastawiona szkoła – stać się mogą wreszcie tematem literaturoznawczej refleksji. Gdy z kanonu zniknęli *Antek* i *Anielka*, przez chwilę jeszcze modny był Karusek[1], ale nawet powrotnej fali darwinizmu nie udało się go ocalić w starciu z wszechobecnym demonem szkolnego redukcjonizmu.

Temat dziecięcy u wczesnego Prusa narzuca się poniekąd sam, ale w moim przypadku nieoczekiwanym, dodatkowym impulsem stała się lektura świeżo przetłumaczonej na język polski znakomitej powieści Henry'ego Jamesa pt. *O czym wiedziała Maisie* (*What Maisie knew*)[2]. Ktoś wzruszy ramionami – jak można to porównywać? A mnie przy lekturze *Maisie* nieodparcie przypominała się „nasza" Anielka, niczym „młodsza siostra" bohaterki stworzonej przez amerykańskiego pisarza. Temat obu powieści również wydaje się podobny: kryzys rodziny, utrata domu, wiszący w powietrzu rozwód, śmierć – wszystko to spada na nadwrażliwą,

[1] Przez pewien czas powieść Bolesława Prusa była reprezentowana w szkole jedynie fragmentem dotyczącym wątku Karuska.

[2] H. James, *O czym wiedziała Maisie*, przeł. M. Moltzan-Małkowska, Warszawa 2012.

pozostawioną samej sobie dziewczynkę. Gwoli ścisłości przypomnę tylko: *Anielkę* ogłosił Prus w 1880 w „Kurierze Warszawskim" jako *Chybioną powieść*, akcentując, jak przekonująco dowiódł Edward Pieścikowski[3], wolę odejścia od preferowanej przez publiczność romansowej formy wypowiedzi literackiej na rzecz ujęcia problemowo-społecznego. *What Maisie knew* Henry'ego Jamesa to powieść dużo późniejsza, opublikowana w 1897 roku, stanowi wyraz nieprzerwanych poszukiwań dojrzałego pisarza w zakresie formy odpowiadającej współczesnym zainteresowaniom świadomością człowieka (a więc i dziecka).

Choć w polonistyce nie było do niedawna tradycji zestawiania Prusa i Jamesa[4], nie da się też ukryć, iż mimo popularyzujących wysiłków – jako pisarze tkwią na antypodach literackich konstelacji[5], przypomnieć

[3] E. Pieścikowski, *Od „Chybionej powieści" do „Anielki"*, w: tegoż, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989.

[4] Znakomita znawczyni i popularyzatorka twórczości Henry'ego Jamesa w Polsce, Mirosława Buchholtz, w artykule *Opowiadanie kolorem, czyli telewizyjna adaptacja „Amerykanina" (2001) (z „Lalką" Bolesława Prusa i Wojciecha Hasa w tle)* w pracy zbiorowej, *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005, pisze:

„W pracach polskich anglistów pojawiała się kilkakrotnie myśl o podobieństwie jamesowskiego *Amerykanina* do *Lalki* Prusa. Wątek ten nie został jednak rozwinięty w żadnej znanej mi pracy naukowej czy choćby popularnonaukowej", s. 279.

W przypisie ciąg dalszy.: „O podobieństwie między Wokulskim i Newmanem wspominają Andrzej Kopcewicz i Marta Sienicka w znanej książce *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XVII–XIX*, Warszawa PWN 1983, s. 346. Natomiast analogię pomiędzy *Bostończykami* Jamesa i *Emancypantkami* Prusa dostrzegła Aniela Styczyńska w artykule *Henry James as an American and English Writer*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego" 1972, ser. I, t. 91, s. 71–72"), s. 279.

W tomie, z którego pochodzi cytat znajdziemy także artykuł Piotra Skrzypczaka *Emancypantki tragikomiczne – „Bostończycy" Jamesa Ivory'ego. „Pensja pani Latter" Stanisława Różewicza i ich literackie pierwowzory.*

Do pionierskich uwag anglistów możemy dorzucić także wkład polonistów z 2012 roku, zwłaszcza dwa wystąpienia konferencyjne Ewy Paczoskiej (w Nałęczowie z maja 2012) na temat paraleli *Amerykanin* Jamesa (druk. w „Kłosach" 1877, pierwsze wydanie polskie: Gubrynowicz i Schmidt Lwów 1878–1879, przeł. A. Callier) – *Lalka* (pierwodruk czasopiśmienniczy 1887) oraz z grudnia 2012: o dramatyzacji jako jednej z podstawowych technik obu pisarzy. Tekst tego wystąpienia: E. Paczoska, *Tajemnice konstrukcji. Dramatyzacja w powieści realistycznej (Bolesław Prus – Henry James)*, w: *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, D. M. Osiński, Warszawa 2013.

[5] Zdaje się, że zgodził by się z tym także Frederic Jameson, mówiący w powszechnie już dzisiaj znanej interpretacji *Lalki* Bolesława Prusa o małej nośności literatury polskiej, jako literatury" języka drugiej mocy". Zob. fragment tej interpretacji w przekł. R. Koziołka pt. *Zakochany biznesmen*, w: „Teksty Drugie", 2010, nr 1–2, s. 267.

warto, iż to nieomal rówieśnicy. Urodzony w 1847 Prus jest młodszy od Jamesa o 4 lata, umiera w 1912, natomiast amerykański pisarz dokładnie 4 lata później, w 1916 roku.

Zanim uda się nam wykazać, że porównywanie dziecięcych narracji Prusa i Jamesa ma sens, zajmę się czymś prostszym. Spróbuję zastanowić się, dlaczego we wczesnej twórczości Prusa tak wiele dziecięcych postaci, czemu służy to nagromadzenie, co daje lub dawało autorowi, a co publiczności czytającej – kiedyś i dzisiaj. W tym miejscu konieczne jest także przypomnienie tych tekstów, które stanowić będą podstawę moich refleksji.

Pierwszy z nich, *Sieroca dola* pochodzi z 1876 roku (pierwodruk „Kurier Warszawski" 1876), *Przygoda Stasia*, powstała w latach 1878–79 („Kurier Warszawski", 1879), *Chybiona powieść* [tytułowana później jako *Anielka*] drukuje się w 1880 („Kurier Warszawski"), podobnie jak *Katarynka* („Kurier Warszawski"), *Antek* (ogłoszony w *Józefa Ungra kalendarzu na 1881*) i *Michałko* („Kurier Warszawski"), w 1884 roku drukuje Prus *Grzechy dzieciństwa* oraz *Omyłkę* (oba – w „Kraju"), a *Placówkę* w 1885.

Zestawienie to obejmuje tylko teksty najważniejsze, postaci dziecięcych, choć może nie pierwszoplanowych jest w utworach Prusa w ogóle bardzo dużo,[6] nigdy jednak nie wystąpią w takich ujęciach i konfiguracjach, jakie możemy zaobserwować w omawianym okresie.

O dzieci w prozie Prusa tym bardziej warto zapytać, że o ich obecności pisali niemal wszyscy recenzenci I tomu jego *Pism* (1881), a na dodatek większość z nich (Chmielowski, Sienkiewicz, Breza, Świętochowski, Jeske-Choiński) uznała ów dziecięcy kontyngent za najbardziej udany, podkreślając doskonały zmysł obserwacji pisarza, by nie powiedzieć wprost realizm.

Jako jeden z pierwszych pisał o tym z aprobatą Henryk Sienkiewicz[7], Adam Breza natomiast zauważał, iż im bardziej – jak to określił

[6] Wraz z postaciami epizodycznymi ich liczba przekracza trzydzieścioro, przy czym najwięcej postaci dziecięcych występuje we wskazanym wcześniej okresie, czyli do 1885–6 roku. Zwraca też uwagę obecność postaci dziecięcych w tekstach niedokończonych i nieopublikowanych, zob. *Bolesław Prus: materiały*, red. E. Pieścikowski, Warszawa 1974 (Archiwum Literackie, t. 19).

[7] H. Sienkiewicz, *Szkice literackie. „Pisma" Bolesława Prusa*, „Gazeta

– „spisuje się" ostrze kronikarskiego pióra Prusa, tym mniej w nim chęci zabawiania warszawskiej publiczności, a silniej „dojrzewa w nim" pisarz[8].

Jakby nie patrzeć, jest to okres bardzo intensywnych poszukiwań pisarskich; autor *Lalki* pracuje nad oryginalnymi formami gatunkowymi, rodzącymi się gdzieś na przecięciu rozwiniętej praktyki felietonistyczno-reportażowej i wyobrażeń na temat literatury w ogóle, szuka właściwej mu postaci opowiadania, stylu, a nawet tonu. Krystalizuje się jego koncepcja realizmu, będąca skrzyżowaniem umiejętności narracyjnych i talentu obserwatorskiego z oryginalnym spojrzeniem na rzeczywistość, w którym liczy się aktualność, instynkt społeczny i zaangażowanie osobiste.

Gdy w krytyce lat 70. – 80. istniało już ugruntowane przekonanie, iż „lament nad prostaczkami" (także dziećmi zatem) stał się modą w literaturze i wykreował takie osobistości europejskiego pióra, jak np. Dickens, którego Prus najbardziej przypominał, to ze zdumieniem spostrzegała ona, iż autor *Anielki* nie tylko nie lamentuje, ale nawet nie stara się podążać za zmieniającymi się coraz szybciej modami. Pisze Breza: „On jest czysty jak sama łza, prawdziwy jak sama bieda"[9]. Dążenie do prawdy – konstatuje krytyk – zwykle prowadzi do przesady, beletrystyka francuska eksploatując tematykę nędzy nieomalże otarła się o pornografię, w polskiej zaznaczyło się to głębokim pesymizmem. Dlaczego? Polskiego bohatera przed rozpasaniem ochroniła religia i bieda – pisze Breza. Gdyby Antek żył we Francji, miałby romans z Wójtową, tymczasem nie ma nawet całej sukmany, w której mógłby pojawić się przed wybranką! Rzepa ze *Szkiców węglem* (Sienkiewicza) też nie wykonałby wyroku, bo w romansie żony z pisarzem gminnym prawdopodobnie widziałby niezły interes. Szukając dla Prusa paranteli literackiej, Breza zręcznie podsuwa nazwisko Maupassanta, autora przejmującej noweli *Le Baptême*, przypominającej nieco motyw Rozalki z Antka, ale też – a nawet bardziej – temat dziecka zagubionego w śniegu w *Jamiole* Sienkiewicza. Podobieństwo ujęć, wrażliwość Prusa i Maupassanta – wydaje się krytykowi uderzająca – to jest nieomal ten sam dar: „wycięcia kilku kartek z księgi żywota bez początku i bez końca, a przecież będących całością". „Jeden i drugi opowiada te straszne […]

Polska" 1881, nr 216–219.

[8] A. B r e z a, Bolesław Prus, „Słowo" 1887 nr 49–51, 54, 56. Cyt. z nr 49, s. 3.

[9] Tamże.

rzeczy ze spokojem, [...] bez patosu, bez emfazy bez rzucania anatemów. I w tej naturalności leży właśnie tym większa siła"[10].

Zostawmy jednak te parantele literackie, choćby najciekawsze, tym bardziej, że po podobieństwach wypadałoby wskazać i różnice: np. trwałość chrześcijańskich wyobrażeń dziecka zrośniętych z romantycznym paradygmatem u Prusa, a zupełny ich brak u pisarza francuskiego. Z Maupassantem zbliża go na pewno miłość do życia jako fenomenu biologicznego, ale różni – znacząco – ontyczny spirytualizm, etc. etc. Tymczasem warto przyjrzeć się samemu dziecku.

Dziecko – fenomen kulturowy XIX wieku

W wieku XIX tematyka dziecięca utorowała sobie prawo bytu na tyle mocne, iż stamtąd pochodzą dzisiejsze przekonania na temat podstawowych wzorców postrzegania dziecka i dzieciństwa w kulturze. Utrwalone poprzez liczne artefakty, przede wszystkim literackie, niezwykle bogato reprezentowane w ikonografii, w postaci właściwie niezmienionej przechowały się do dzisiejszych czasów[11]. W obrębie tej problematyki fundują się niemal wszystkie najważniejsze wątki dyskursu nowoczesności.

Wiekowi XIX zawdzięczamy zarówno fascynację dzieckiem – kreacją pozostającą w nierozpoznanych związkach z naturą (dotyczy to zarówno jego wyobraźni jak też erotyzmu), jak też rozwój literatury przeznaczonej dla dzieci i młodzieży. Gdy nurt pierwszy eksploruje – głównie w tekstach przeznaczonych dla dorosłych, ale czytanych też przez młodych – dziecięcą kreatywność i geniusz, drugi służy przede wszystkim moralistyce i dydaktyzmowi.

W drugiej połowie XIX wieku, gdy następuje zaostrzenie stosunków społecznych, obraz dzieciństwa jeszcze bardziej się komplikuje,

[10] Tamże.

[11] Na ten temat istnieje bogata literatura przedmiotu. Konstrukcje tu prezentowane najwięcej zawdzięczają pracom: G. Leszczyńskiego, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, oraz R. Waksmunda, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)* Wrocław 2000. Inspiracją szczególną był też numer specjalny „Dialogu" 3/2010 pn. „Baloniki i wstążki", tu m.in. artykuł Z. Mikołejki, *Dzieciństwo: dramat pewnego wynalazku*.

dziecko nader często przedstawiane jest jako ofiara systemu społecznego i patriarchalnego, a wychowanie i edukacja stają się jednym z najważniejszych elementów tzw. biowładzy. Literatura, będąc przejawem troski społecznej, w coraz większym stopniu interesuje się jednak dzieckiem jako podmiotem; na przełomie XIX i XX wieku odchodzi się definitywnie od autokratycznego postrzegania dziecka na rzecz pajdocentryzmu (pisarstwo Janusza Korczaka).

W kulturowym obrazie dziecka odwołujemy się w zasadzie do kilku powtarzających się cech, formujących dziecięcy fenomen. Są to następujące kwestie:

1. *kategorie wiekowe,* a w zasadzie brak zdefiniowanej różnicy pomiędzy dziecięctwem a adolescencją czy dorosłością;

2. *dzikość dziecka* (jest cecha o proweniencji russoistycznej, akcentująca niejasne pochodzenie, dziwne zachowanie, amoralizm, aspołeczność);

3. *nieokreśloność roli społecznej* (irracjonalność w pojmowaniu świata, nieznajomość reguł społecznych; zasadnicze źródło rozumienia dziecka jako bytującego na marginesie);

4. *niemota* (braku głosu, milczenia charakterystycznego dla dziecka, któremu nawet w przysłowiach odmawia się prawa głosu; odmienność języka dziecka i dorosłych, zdolność rozumienia języka natury przez dzieci);

5. *wyobraźnia, wrażliwość, emocjonalizm* (jej źródła są naturalne, nierozpoznane, ciemne, ale fascynujące, stąd pomysł dzielenia poezji na naiwną i sentymentalną, stąd wielka XIX wieczna utopia poety-dziecka, barbarzyńcy)

6. *cielesność,* płciowość (dziecko jest bez płci, znajduje się pomiędzy porządkiem męskim i kobiecym, młodość fermentuje ku płciowości, stąd – perwersja, ciekawość, fantazje erotyczne)[12].

W rozważaniach dotyczących tekstów Prusa skupiam się przede wszystkim na ***niemocie,*** czyli komunikacyjnych kompetencjach bohatera

[12] Opis fenomenu dziecka pochodzi z mojego artykułu pt. *Dziwność dziecka. Rzecz o społecznym imaginarium*, w: *Children studies jako perspektywa interpretacyjna*, red. J. Sztachelska i K. Szymborska, Białystok, 2014.

dziecięcego, tym bardziej, że problematyka ta wydaje się istotna zarówno w odniesieniu do tekstów Prusa, jak i wskazywanej powieści Henry'ego Jamesa.

Pisarz i dziecko

Jak dowodzi literatura europejska pisarze – mężczyźni dzieckiem interesują się zazwyczaj wtedy, gdy dziecko pojawia się w ich rodzinie (A. A. Milne), gdy poznali jakieś dziecko, które wywarło na nich szczególne wrażenie (J. Barrie), albo wreszcie, gdy odczuwają – a dzieje się to zwykle pod koniec ich życia – potrzebę opowiedzenia o sobie czegoś w taki sposób, jakiego dotąd nie stosowali. Powrót do dzieciństwa jest w tej narracji nie epizodem a raczej symbolicznym centrum. Nazywam to potrzebą „baśni zimowej"; dziecko staje się w ten sposób częścią ich tożsamości, a *paideia* poniekąd dopowiada ich często bardzo spełnione, naznaczone sukcesem życie. Nierzadko (choć też niekoniecznie) ten proces odkrywania w sobie czegoś nowego wiąże się z pojawieniem się w ich pisarstwie baśni, legendy, mitu lub przynajmniej elementów fantastycznych[13].

Co z Prusem? Sytuacje wyżej wymienione właściwie go nie dotyczą. A może? Poszukajmy w biografii. W okresie największego „zagęszczenia" dziecięcych bohaterów i motywów po wieloletnich staraniach, konkurach i zabiegach ożenił się z w 1872 z wybranką swego serca, znaną mu od dzieciństwa Oktawią Trembińską. Jak wszyscy prawdopodobnie marzył o rodzinie. Niestety para nie miała potomstwa. Na temat ten brak bezpośrednich wypowiedzi pisarza, ale nie trzeba daleko szukać, by stwierdzić, iż miał z tym pewien problem. Tę część życia chronił ściśle przed innymi, a im bardziej rosła jego pisarska sława, tym ta ochrona wydawała się coraz ważniejsza. Nieodparte jest przeto wrażenie jakiegoś

[13] Świadczą o tym motywy dzieciństwa pojawiające się w twórczości bardzo dojrzałych i uznanych autorów, np. A. de Saint-Exupéry, *Mały książę;* Umberto Eco, *Tajemniczy płomień królowej Loany* czy niezwykle interesujące próby pisarstwa baśniowego – choćby u uczonych i filozofów, np. Umberto Eco, *Tre racconti*, 2004, ed. polska 2005; Leszek Kołakowski, *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych*, Poznań 1998. Swoistą paideią jest książka-zbiór wywiadów Doroty Kowalskiej ze Zbigniewem Mikołejką *O skutecznym błądzeniu*, Warszawa 2013.

tabu, choć skądinąd wiadomo, że bardzo lubił dzieci. Nadzwyczajną troskę okazywał np. swojemu siostrzeńcowi, Emilowi Trembińskiemu, którego uwiecznił w niezrównanym portrecie Psujaczka[14]. Czy zatem – ów literacki nadmiar postaci dziecięcych to ślad jakiegoś kompleksu, traumy, a może – tylko? – rezultat pozytywistycznej, prospołecznie usposobionej pedagogii? Część jego własnego programu, o którym już wiemy, iż budował się systematycznie, wytrwale i w sposób bardzo systematyczny? A może – do końca tego nie wiemy i wiedzieć nie będziemy – wynik jakichś decyzji życiowych, mody, ducha czasu?

Z pewnością powiedzieć można tylko tyle i aż tyle: Prus wybitnie interesuje się dzieckiem i wychowaniem właściwie przez całe życie, w okresie wskazanym zaś – ze szczególną intensywnością. Potwierdza to w całej rozciągłości jego publicystyka. Po wielokroć zabiera głos w konkretnych dotyczących dzieci sprawach, pisze o ich wychowaniu, zdrowiu, kształceniu, etc, etc. W latach 1870 – 71 konstruuje sokratyczny zamiar uczenia poprzez dialog – powstaje wówczas *Logika dla dzieci w rozmowach* (niepublikowana[15]), następnie w „Opiekunie Domowym" w latach 1872–1875 ukazują się jego artykuły: *Sprawy dziecinne* (1872, nr 19, 23, 28), *W sprawie oświaty* (1872 nr 33), *W sprawie opuszczonych* (dot. nauczycieli domowych, 1873), *Jak należy rozwijać umysł dziecka* (1875 nr 4). Treści dotyczące wychowania i edukacji nowych pokoleń stanowią powtarzający się motyw *List*ów *ze starego obozu*. W okresie redagowania „Nowin" w 1882 roku Prus nie tylko publikuje serię artykułów na temat aktualnego rozwoju społecznego (w cyklu *Jak wygląda nasz rozwój społeczny* pojawia się osobny szkic pt. *Oświata*), ale także zaangażuje się w polemikę na temat stereotypów w ujmowaniu relacji oświata – moralność.

Pasja do piętnowania fałszywie pojętego wychowania pozostanie na zawsze jego największą troską. Przeciwny był zwłaszcza hodowaniu

[14] Oto refleksje przyjaciela pisarza, Adama Brezy: „Jeszcze jedna okoliczność ciążyła sercu Prusa. Mianowicie: bezdzietność. Nie wolno było o tym wspomnieć… Broń Boże! Ale go to bolało. On, co tak kochał dzieci – jak kochał i świetnie obserwował wszystkie małe światy", w: *Wspomnienia o Bolesławie Prusie*, zebrał i opracował Stanisław Fita, Warszawa 1962, s. 99–100.

[15] Informacje na temat *Logiki dla dzieci w rozmowach* wg wspomnienia J. Ochorowicza, *Przed trzydziestoma laty*, „Kurier Codzienny" 1897 nr 1.

dzieci-geniuszów (muzycznych) i dzieci-lalek, nierespektowaniu w wychowaniu indywidualności dzieci, ich naturalnych predyspozycji, talentów, umiejętności, zmysłu moralnego. Praca nad dzieckiem i dla dziecka jest według Prusa jedną z najpoważniejszych powinności społecznych. Dziecko – pisze w jednym z ówczesnych artykułów – jest woskiem, gliną, wszystko z nim można zrobić, trzeba tylko czuwać, aby nie nabyło złych nałogów, a więc zaszczepiać zasady moralne, budzić świadomość, aby „wiedziało o swych czynnościach i uczyło się je krytykować", aby z „każdym czynem złym łączyła się przykrość, a każdym dobrym przyjemność", a „pomyślawszy, jakie skutki z pewnych wad wynikają dla dorosłych, te same do dzieci stosować, posługując się okolicznościami ich życia, nie opuszczając najdrobniejszych"[16].

Utopię wychowania przedstawił w jednej z *Kronik tygodniowych* z 1905 roku (nr 27, „Tygodnik Ilustrowany") w formie opowieści o cudownej wyspie na Oceanie Spokojnym. Tam dzieci uczą się wszystkiego, co w życiu potrzebne. Zaczynają od nauki czystości i dbałości o higienę, potem pokazuje się im, jak prawidłowo jeść i… oddychać. W szkołach niższych i średnich nie marnuje się czasu na rzeczy zbędne, niepraktyczne i takie, które niweczą ludzką energię. Dzieci pobierają więc lekcję obserwacji, by działać i tworzyć. Ponieważ każdej czynności, którą wykonują, towarzyszy refleksja, przy okazji wyrabiają sobie charakter, tym bardziej, że działając świadomie, zaczynają intuicyjnie rozróżniać dobro i zło. Poznają również zasady organizacji społecznej przez współzawodnictwo i współpracę. Niestety, podróżnik, który te cuda na własne oczy zobaczył, nie może Europejczyków do wyspy tej doprowadzić – wiąże go złożona jej mieszkańcom przysięga, iż nikt nie naruszy ich cudownej harmonii. Tak przedstawia się wychowawczy, higieniczny i moralny ideał, który Prus propagował całe życie.

---

[16] Cyt. za L. W ł o d k i e m, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa, s. 123. Krytyk „po swojemu" streszcza artykuł B. Prusa podpisany Al. G. pt. *Sprawy dziecinne*, „Opiekun Domowy" 1872 nr 19, 23, 28, dodając, iż podobną problematykę zawiera także jego obszerny artykuł pt. *Jak należy rozwijać umysł dziecka*, drukowany w „Opiekunie Domowym" w 1875 roku.

Prusowska wizja dziecka

Notatki o kompozycji 1898–1904, (t. 2, 1900) zawierają taką oto krótką uwagę:

> *Dzieci*
> Charaktery dzieci są w rozmaitym stopniu jakby zawiązkami charakterów dojrzałych. Niekiedy dzieci są bardzo dojrzałe[17].

Cała twórczość literacka Prusa dotycząca dzieci, te wszystkie – jak je nazwaliśmy umownie – „narracje dziecięce", to zaprzeczenie jakiejkolwiek doktrynersko pojętej pedagogii. Dziecko w utworach literackich Prusa jest przede wszystkim ważnym i autonomicznym charakterem, choć autonomia ta dotyczy jedynie jego życia psychicznego.

Drugim ważnym faktem jest romantyczna proweniencja tej wizji. Siła tradycji okazała się silniejsza niż suma wpływów czerpanych z nowoczesnych teorii pedagogicznych i psychologicznych (Pestalozziego, Deweya, Taine'a, Lombrosa, Dawida miał w swoim księgozbiorze[18]), które Prus skrupulatnie śledził i systematycznie studiował. Jego postacie dziecięce – Jaś (*Sieroca dola*), Staś (cudowna *Przygoda*!), Anielka (*Chybiona powieść*), Antek, a nawet „durny" Michałko (doskonały przykład „rycerskości wieśniaczej"), Antoś (*Omyłka*), Stasiek (*Placówka*), a także te w epizodycznych rolach (ślepa dziewczynka z *Katarynki*, Helunia w *Przeklętym szczęściu*, Jędrek z *Placówki*), to zgodnie z romantycznym archetypem postacie ponadprzeciętne, a nawet rzec by można dziwne, z tego, ale też jakby i nie z tego świata. Dobre i empatyczne, z przyrodą i zwierzętami żyją za pan brat, są czyste moralnie, sprawiedliwe i bohaterskie, samokrytyczne i zdolne do poświęceń.

„Każda z tych osób ma swoją fizjognomię, charakter i wyraźną indywidualność"[19] – pisał Adam Breza. Dużo później Józef Bachórz podkreślał z kolei, że to figury dobrze zadomowione w naszej literaturze. Prus ich nie wynalazł, ale: „odkrył osobowość tych postaci i ich autonomię

---

[17] B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, opr. A. Martuszewska, Gdańsk 2010, s. 435.

[18] Zestawienie nazwisk pochodzi z księgozbioru Prusa, zob. H. Ilmurzyńska, A. Stępnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965.

[19] A. Breza, *Bolesław Prus*, „Słowo" 1887, nr 49, s. 3.

duchową. Skala ich doznań jest zaskakująco bogata [...]"[20]. Wbrew powszechnemu przekonaniu o niemożności dotarcia do dziecka (to biała karta – upiera się większość) krytyka z zadowoleniem odkrywała, że Prus jakoś sobie z tym poradził:

> Oko jego chwyta najdrobniejszy rys, którego by nikt inny nie spostrzegł. Wykrzyknik chłopczyka, łza dziewczynki, zdziwione lub zasmucone oczęta, grymas buzi – są dla niego kluczem, z pomocą którego otwiera tajniki naiwność i niewinność. Nawet niemowlę nie jest dla niego bezmyślną bryłą ulepioną z ciała i krwi. „Człowiek" to, który doświadcza, wnioskuje, rozważa i kształci się[21].

To słowa Jeske-Choińskiego, krytyka zdecydowanie nieskorego do komplementowania pisarzy. Ten rasowy zoil w ocenie Prusa nie wahał się mówić o „wybornej" a nawet mistrzowskiej obserwacji (w *Anielce*), kobiecej tkliwości (w *Przygodzie Stasia*) i oryginalności. Entuzjastycznie i z właściwą sobie fantazją komentował zaskakujące wolty autora *Anielki* i *Antka*: „chodzi luzem własnymi drogami, jak młode źrebię puszczone samopas". Chwalił jego intuicję: „ten Staś" [sic!], „trudno znaleźć głębsze znaczenie" [sic!], prawdziwość, twierdząc, iż uzyskuje w prozie lepsze efekty niż wszyscy nowomodni powołujący się na Schopenhauera i Hartmanna młodzi[22], dostrzegał wreszcie szlachetny humor.

Trudno powiedzieć, kto pierwszy dostrzegł, że jeśli dzieciństwo opisać można przede wszystkim w kategoriach biologii czy psychologii, to dorastanie wymaga innego języka, bo przekracza te granice, stając się pierwszym w życiu człowieka doświadczeniem kulturowym.

Prus intuicyjnie wyczuwa te subtelne zróżnicowanie. Fascynuje go w dziecku to co niegotowe, to co zapowiada w nim człowieka przyszłego, ów etap pomiędzy nierozpoznanym i tajemniczym dziecięctwem a dorosłością, która jest *in statu nascendi*, pomiędzy czystością i niewinnością a nieuchronnym zbrukaniem „światem", naturą a kulturą czy cywilizacją.

---

[20] J. Bachórz, *Posłowie*, w: *Antek i inne opowiadania*, Wrocław 1998, s. 487.

[21] T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej. VI B. Prus*, „Niwa"1887 nr 297, s. 657.

[22] Tamże.

Bez wątpienia dzieci Prusa widzą lepiej i głębiej, nie tylko nie zapomniały sekretnego języka Natury (Antek, Anielka, Stasiek, Kazio), nie tylko potrafią czytać jej znaki, ale także odbierać zapowiedzi przyszłych wydarzeń. Trapią je sny (Anielka) i tajemnicze przeczucia, potrafią się dziwić i chłonąć zjawiska całym swym jestestwem. Mamy wrażenie, iż żyją w stałym gorączkowym napięciu, jakby w posiadaniu tajemnej jakiejś wiedzy, wiodącej ku absolutowi tylko im znanymi szczelinami istnienia.

Gdybyśmy wzorem Prusa – Wielkiego Teoretyka Wszystkiego – skonstruowali coś w rodzaju skali, na której można by określić stopień normalności jego bohaterów dziecięcych, to okazałoby się, że większość z nich sytuuje się bliżej bieguna odmienności. Jego najbardziej „normalni" bohaterowie literaccy to Jędrek z *Placówki,* Jasio (*Sieroca dola*) i Kazio Leśniewski, na drugim końcu mieściliby się natomiast: Antek, dziwiący się całemu światu od najmłodszych lat i robiący wszystko inaczej, oraz Stasiek z *Placówki,* największy z odmieńców, którego trapiła przerażająca myśl o „cierpieniu trawy pożeranej przez krowę". Pewien problem mamy z bohaterami typu „durny" Michałko czy Walek, tworzącymi osobną jakby grupę. Są to jednostki przede wszystkim upośledzone społecznie: pierwszy, przez odczucie swojej absolutnej bezdomności, brak przynależności i czystość moralną, co czyni z niego młodzieńczą wersję „jurodiwego" i herosa przez przypadek, drugi – to niemal klasyczny *homo sacer*, zaniedbany i sponiewierany przez matkę, nieznający ojca, pośmiewisko i ofiara swego środowiska, które nawet doświadczając tej samej nędzy, nie potrafi zdobyć się wobec niego na empatię. Walek to prawdziwe istnienie nikomu niepotrzebne, istnienie „bez głosu", po zaginięciu – bolesny skurcz w sercu matki, która nie zdołała go pokochać, najbardziej tragiczna postać stworzona przez Prusa.

Gdyby z kolei skonstruować skalę, która mierzyłaby literackość postaci dziecięcych Prusa w opozycji do prawdziwości, realizmu, rzecz przedstawiałaby się następująco. Najbardziej realistyczny, „prawdziwy" wydaje się Kazio Leśniewski – to opinia, m.in. Jana Józefa Lipskiego, który w tekście z 1953[23]roku dowodzi, iż *Grzechy dzieciństwa* to bele-

[23] J. J. Lipski, *Posłowie*, w: B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, Warszawa 1953, zob. s. 63 i n.

trystyczny klejnot, w którym Prus jako psycholog i realista zdeklasował absolutnie wszystkich swoich konkurentów (Cezary Zalewski był dużo później z podobną opinią[24]). Na przeciwległym biegunie trzeba by natomiast umieścić Anielkę. Kontynuację wielkich kreacji romantycznego dziecka dostrzegała w niej jako pierwsza Klara Turey w znanej rozprawie na temat romantycznego residuum twórczości Prusa[25].

Anielka to pierwszy w twórczości Prusa „geniusz uczucia", dziecko – anioł, czyste duchowo, intuicyjnie religijne, żyjące z naturą. Empatyczna wobec wszystkiego, co żyje, wrażliwa, uzdolniona poetycko, ale – co ciekawe – przez pisarza wyposażona także w ciało i temperament. Czytelnik z łatwością wskrzesza w pamięci kapitalną scenę „wydawania" przez nią lekcji bądź inną zgoła – spontaniczną akcję Anielki powziętą w obronie chłopskiego dziecka. Dziewczynka jest całkowitą antytezą swojej matki – hipochondryczki i ofiary romansów, ale nie przypomina także Loni, bohaterki *Grzechów dzieciństwa.* Ta wierna kopia swojej rodzicielki, mała dziedziczka, wydaje się doskonałym tworem konwencji i przesądów społecznych. Na tle tych postaci Anielka wydaje się pełnym, kobiecym charakterem. W przyszłości doczeka się interesujących kontynuacji, pierwszej w osobie Małgosi Szarakowej – matki, ale także intuicyjnej poetki i marzycielki oraz drugiej, najpełniejszej – w postaci Madzi Brzeskiej, głównej protagonistki *Emancypantek.*

Dwa najczęstsze doświadczenia adolescencji to miłość, budzenie się świata zmysłów oraz śmierć. W tej materii Prus nie odstaje od wzoru dyktowanego przez życie samo, ale biorąc się za temat z wdziękiem i humorem, dodaje pewną dozę męskiej czułości, właściwą jego pisarskiemu oku. W jego wersji młodzieńcza miłość jest nie tylko serią zabawnych pomyłek, ale istotnym doświadczeniem społecznym, dzięki któremu Kazio Leśniewski boleśnie odkrywa nie tylko własną nieporadność wobec kobiet czy brak języka, ale doświadcza tajemnej „różnicy płci", a nade wszystko – co jest dla niego sporym zaskoczeniem – wszak dziecięctwo na to nie zważa – poznaje, co to nierówność społeczna, dotkliwa a niepojęta niesprawiedliwość kryjąca się w hierarchizacji świata.

---

[24] C. Zalewski, *Urwis. „Grzechy dzieciństwa" punktem zwrotnym w twórczości Bolesława Prusa,* „Słupskie Prace Filologiczne". Seria Filologia Polska, 2007, nr 5.

[25] K. Turey, *Bolesław Prus a romantyzm,* Lwów 1937.

W równym stopniu jak miłość adolescencję przyśpiesza doświadczenie śmierci, tak istotne w *Anielce* i *Grzechach dzieciństwa*. Intensyfikując doznanie cierpienia i klęski z reguły oszczędzane dziecku w tych sferach, które uznają osobność dzieciństwa i stosują praktyki ochrony najmłodszych, staje się, jak przejmująco pokazuje autor, początkiem dojrzałości etyczno-religijnej jego bohaterów[26]. Anielka, doświadczając pierwszego wstrząsu wywołanego ucieczką ojca, utratą domu i poczucia bezpieczeństwa długo nie może zrozumieć, co się właściwie stało. Przedłużający się stan niepewności i choroba, rozwijająca się wskutek przeżyć i niekorzystnej zmiany środowiska, powoduje, że dziewczynka gwałtownie dojrzewa duchowo, czego pierwszym objawem wydaje się nagle spotęgowana w niej potrzeba modlitwy i poezjowania jako dróg kontaktu z Transcendencją. Organizm dziecka przegrywa jednak ostatecznie ze śmiercią wskutek szoku wywołanego wiadomością o śmierci matki.

W *Omyłce* bolesnych doświadczeń dostarcza rola mimowolnego świadka wstrząsających wydarzeń. Cierpienie i śmierć obcego – spektakularna a niezasłużona, sprowokowana rażącym brakiem odpowiedzialności innych, bliźnich, ale – o, ironio! – również najbliższych, swoich, którzy nie okazali męstwa i roztropności tam, gdzie domagał się tego choćby zdrowy rozsądek i znajomość życia – oto treść traumatycznych doświadczeń ośmioletniego Antosia, który poniesie je w świat i naznaczy cierniem całą jego egzystencję.

Co wiedziała Anielka, czyli o niemocie dziecka

W Prusowskiej wizji dziecka najciekawsze wydaje się jednak to, iż nie pozbawia on dziecka głosu.

Jeden z pierwszych jego bohaterów, Jaś (*Sieroca dola*) na początku wydaje się niemową. Mówić zaczyna dopiero po długim czasie, wydaje z siebie głos, a właściwie go „odzyskuje" i dopiero wtedy daje się poznać – wcześniej nie tylko nie był traktowany jako pełnoprawny partner, ale nawet widziano

[26] Uzyskiwanie tej dojrzałości jest tematem wnikliwego tekstu B. Obsulewicz, *„Confessiones" pozytywisty. O „Grzechach dzieciństwa" Bolesława Prusa*, „Pamiętnik literacki" 2009, z. 4.

w nim „idiotę". Podlegał reifikacji społecznej, nie dostrzegano w nim człowieka. Fakt, że był sierotą i dzieckiem pozbawiało go wszelkich praw.

Podobnie zachowują się wobec Anielki jej rodzice, mimo pozorów ładu społecznego, objawiającego się w konwencjonalnym modelu życia familijnego. Matka, znerwicowana i nierówna w swych reakcjach, wydaje się zbyt zaabsorbowana sobą, by zająć się potomstwem, ojciec – typowy produkt wychowania ziemiańskiego – letkiewicz i utracjusz, do tego przekonany o swej wyjątkowości, niespecjalnie jest w stanie wywiązać się z jakichkolwiek obowiązków, w szczególności – rodzicielskich. Z niepokojem konstatuje w pewnym momencie, że jego córka jakoś tak wydoroślała, i nie przypomina już na biało ubranej lalki. Młodszy brat dziewczynki, pozostający w orbicie oddziaływania wiecznie chorej matki traci nie tylko zdrowie, ale także własną płciowość. Matka wciągając go w swoją orbitę *maladie du siècle*, dokonuje czegoś w rodzaju feminizacji podmiotu męskiego, totalnego ubezwłasnowolnienia. Uwolniony od tego wpływu, natychmiast odzyskuje chłopięcość, zdrowie i energię, w przeciwieństwie do siostry z podziwu godną elastycznością potrafi odnaleźć się w nowej sytuacji rodzinnej i zaakceptować panią Weiss w roli drugiej matki.

Janina Kulczycka-Saloni twierdziła, że w *Anielce* mamy konsekwentnie realizowaną narrację z bohaterem prowadzącym, co nadaje całemu utworowi szczególny, emocjonalny ton[27]. Narrator dziecięcy nie umknął także uwadze Teresie Tyszkiewicz[28], ale Edward Pieścikowski upierał się, że tytulatura rozdziałów zaprzecza tej konsekwencji. W sporze tym trzeba przyznać mu rację, gdyby trzymać się pewnych przyjętych w teorii prozy rozstrzygnięć. Nie ma wątpliwości, że *Anielkę* Prus napisał zastosowawszy klasyczną postać narracji auktorialnej, choć nie tylko i nie wyłącznie. Pieścikowski dowodzi owej nadrzędności narracji autorskiej dokonując wszechstronnej analizy dużych partii powieści[29]. Istotne jest

[27] J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975, s. 268–269.

[28] T. Tyszkiewicz, *Bolesław Prus*, s. 40, 55.

[29] Edward Pieścikowski pisze o „różnorodności przeplatających się chwytów i rozwiązań" w zakresie narracji. Wygląda to tak mianowicie: „od obserwacji prowadzonej niezależnie od bohatera […] poprzez obserwację prowadzoną w obecności bohatera, choć nadrzędną wobec niego[…] – do obserwacji prowadzonej z przestrzennego punktu widzenia bohatera, uwzględniającej też pewnym stopniu jego możliwości percepcyjne". Prowadzi

jednak, iż nie zaprzecza funkcjonowaniu bohatera dziecięcego na specjalnych prawach.

Nie zaprzecza, bo jakkolwiek narrator pozostaje ten sam, to jednak zmienia się dystans jego opowieści, to przybliżając się, to oddalając od bohatera. Elastyczność dystansu narracyjnego oraz jego coraz dalej idąca *personalizacja* daje się też zauważyć w innych tekstach Prusa z bohaterem dziecięcym, np. w *Antku* czy w *Placówce*. W tej ostatniej zwłaszcza wtedy, gdy na planie pojawia się postać tak szczególna jak Stasiek. Wszędzie tam, gdzie eksponuje się jakieś nadzwyczajne zdarzenia, a co za tym idzie przeżycia, jak np. burza w *Placówce*, zakochanie się Antka w wójtowej, niepokój odczuwany przez Anielkę, zapatrzenie się w studnię Józia – percepcja rzeczywistości, ten filtr świadomości młodocianych bohaterów, poprzez który wraz z nimi oglądamy świat, traci realistyczny kontur na rzecz subiektywizmu, a nawet irracjonalizmu. Prus wydaje się dobrze rozumieć ten problem nieprzekazywalności emocji i doświadczenia wewnętrznego, w których brak mediatyzacji sensualistycznej, rozumie, że sposób przekazywania tych doznań musi być inny. Korzysta szeroko z mowy pozornie zależnej, dokonuje personalizacji percepcji.

Osobliwym pomysłem Prusa jest rzutowanie percepcji dziecka na pejzaż. Szczególnie wyrazisty przykład zastosowania tego chwytu mamy w początkowych partiach *Antka*. Pierwsze zdanie: „Antek urodził się nad Wisłą" – ma siłę ustanawiania całego świata, bo chodzi tu o każdego Antka i nie-Antka, dziecko urodzone w Polsce i niekoniecznie nad brzegiem rzeki zdefiniowanej tą – rzec by można – arcypolską nazwą. Uprawnia nas do takiego alegorycznego traktowania przestrzeni konotacja opisanej przestrzeni: ta dolina, niecka czy kołyska, która wykołysała Antka i innych, podobnych mu i odmiennych wiejskich chłopców, to klimatycznie i geograficznie Polska, w której nawet drzewa graniczne

go to do wniosku: „Taka wielorakość narracyjnych chwytów i rozwiązań – związanych z przesuwaniem się w stronę widzenia świata z perspektywy postaci powieściowych, a w dalszej konsekwencji w stronę narracji personalnej – występuje w całej *Anielce*".

Ostatecznie jednak badacz podkreśla: „występujące w *Anielce* przejawy narracji personalnej przyjmowanie przez narratora perspektywy postaci powieściowych) cechuje jeszcze słaby stopień samodzielności czy (chociażby) równorzędności wobec narracji auktorialnej". Cyt. E. Pieścikowski, *Od „Chybionej powieści" do „Anielki"*, w: *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 37–38, 42.

rosną zgodnie ze strefami klimatycznymi – na południu lasy bukowe, na północy sosny.

W tym typowym opisie lokalizacyjnym zwraca uwagę nadzwyczajne nagromadzenie deminutiwów, tak jakby dziecko odtwarzało sobie w pamięci dobrze znany, nieomal naoczny krajobraz – „poema naiwne" dziecięcej wyobraźni. Nie muszę chyba dodawać, że narysowany przez bohatera jak w malowance dziecięcej krajobraz dzieciństwa rośnie w trakcie opowieści wraz z nim, by przekraczać różne kręgi i granice, doświadczać tego, czego i inni doświadczali, dorastać, i na końcu dotrzeć do granicy – i wsi, i opowieści. Podobne ujęcie, choć może nie tak konsekwentne pojawia się w początkowych partiach *Anielki*, gdzie wizję arkadyjskiej krainy mąci (wprowadzone przez ironicznie zdystansowanego narratora) niejasne przeczucie wiszącej nad boskim ładem klęski spowodowanej lekkomyślnością człowieka.

Przyśpieszenie akcji, jej dramatyzacja zarówno w nowelach, jak też szkicach powieściowych Prusa dokonuje się głównie przez dialogi, im zawdzięczamy narastanie napięcia i utrzymanie zainteresowania czytelników. Kontekst sytuacyjny dialogów pozwala dziecku, które nie ma pełnej wiedzy o rzeczywistości na wyłapywanie komunikacyjnych niuansów, manipulacji czy nieprawdy. W przypadku dzieci uprawomocniona też zostaje sytuacja pozyskiwania wiedzy przez podsłuchiwanie.

Najważniejsze teksty Prusa z tamtego okresu, *Grzechy dzieciństwa* i *Omyłka*, mają dziecięcego narratora, ale choć jeden i drugi mają zabarwienie tragikomiczne, różnią się diametralnie. O czym mówią? *Grzechy dzieciństwa* – o najistotniejszych przeżyciach adolescencji: miłości, śmierci, przyjaźni, duchowym cierpieniu, spowodowanym potrójną utratą: dwukrotnie bliskiej osoby – śmierć Józia, zaginięcie Walka oraz – po raz trzeci – miłości, a wraz z nią utratą złudzeń co do sprawiedliwego urządzenia świata. To doświadczenia gorzkie, ale nie łamiące charakteru, nie zaprawiające naszego życia poczuciem całkowitej przegranej. Drugi tekst, *Omyłka* – jest o wiele mocniejszy w wymowie, choć formalnie o wypadkach opowiada 8-letni chłopiec, to narrator – nie formułując żadnych ocen i nie komentując wypadków – dysponuje przecież świadomością dorosłego człowieka. Prus wykorzystuje tu głównie przemilczenia, supozycje i aluzje.

Ale *Omyłka* nie jest, jak mogłoby się zdawać, opowieścią o przewrotności losu, którego wyroki nie dają się przewidzieć i naszej wobec tego losu bezsilności. To raczej przypowieść o głuchocie człowieka na innych, o utracie instynktu czytania w ludzkiej duszy, o podleganiu w życiu społecznym prawie mimikry, prowadzącej do tragicznego nierozpoznania dobra i zła. To, że opowiada o tej pomyłce dziecko, nie do końca rozumiejące ludzkie zachowania, a zwłaszcza motywy odtrącenia starego człowieka i tragiczny finał historii – wykonanie na nim wyroku – niesprawiedliwego, błędnego, niezasłużonego, ma swój głęboko etyczny wymiar. Autor nie chce osądzać, a dziecko nie ma prawa osądzać! Z przerażeniem odkrywa jednak makiaweliczny, manipulatorski charakter tzw. życia społecznego, w którym największe znaczenie mają plotka, pomówienie, autoreklama, etc., a najwięcej do powiedzenia ci, którzy przejawiają najmniej skrupułów.

Jeske-Choiński napisał tak: „Nowelista Prus trzyma się z dala od tzw. zagadnień. Jego typy nie wiedzą, co to pozytywne, a co idealne. [...] Głupiutkie to stworzenia, które nie słyszały o „wielkich ideach", co mają ludzkość przekształcić i odrodzić"[30]. Ma rację, te głupiutkie stworzenia nie przeszły jeszcze tresury społecznego przystosowania, patrzą na świat „nagim", nieuprzedzonym okiem. Nie żyją jednak poza społeczeństwem, ich biografie zakorzenione są w konkretnym czasie i przestrzeni, rzeczywistość społeczna i polityczna, często groźna i – z ich perspektywy – niezrozumiała, ma wielki wpływ na to, co dzieje się z nimi samymi, ich rodziną, domem, wsią, ulicą. Pisząc o dzieciach, skupiając się na nich, Prus wymijał rafy doraźnego upolitycznienia, ale jego postacie literackie jako teksty kultury mówią o wiele więcej niż może się to wydawać na pierwszy rzut oka.

Zdradzają najwięcej w tej dziedzinie, która dotyka ich najbardziej – dom, rodzina, najbliższa okolica, społeczność. Jest to często wiedza zatrważająca. Autorytarny, zimny, reifikujący styl wychowania nie uczyni z nich podmiotów społecznych zdolnych do normalnego funkcjonowania w świecie. Rodzina – tak jak ją postrzega pisarz – przyczynia się przede wszystkim do utrwalania ustalonego porządku społecznego, uczy

[30] Tamże.

mimikry, obłudy, dostosowywania się do konwencji. W relacjach rodzice – dzieci brakuje ludzkich odruchów, miłości, dziecko nie rośnie w poczuciu własnej wartości, nie dostrzega się i nie rozwija jego naturalnej kreatywności. Od maleńkości dziecko zwłaszcza pozbawione rodzicielskiej opieki doznaje przemocy fizycznej i symbolicznej, choćby w szkole. Stosunki społeczne cechuje bezduszność i darwinizm.

Adam Breza, napisał w swoim artykule, że Prus zmagał się z krótkowzrocznością, ale ta niewątpliwa wada w życiu, w pisarstwie okazała się zaletą:

> Tak oczyma duszy, tak oczyma swej śmiertelnej cząstki widzi doskonale małe przedmioty [...]. W tym świecie jest u siebie. Zakłada dwie pary okularów i bada ten skromny, spokojny, drobny mikrokosmos, analizuje uczucia kiełkujące dopiero i pierwotne pragnienia, same siebie nieświadome, światek nierozwiniętych serc i uczuć, i tych ludzi ani za bardzo złych ani anielsko dobrych, ani zbyt podłych, ani szlachetnych, i w tym zakresie tworzy istotne arcydzieła[31].

Ten świat wydaje się spokojny, ale w istocie nie jest, choć często nie potrafi jeszcze samego siebie wyrazić. Ma działać samym obrazem podobnie jak w profetycznej *Pleśni świata*.

Zmniejszające szkło opowieści chłopca w *Omyłce* dało, jak pisze krytyk, efekt wstrząsający. Odbijając rzeczywistość i nie oceniając nikogo mówi: patrzcie -„to rdzeń świata, miazga społeczeństwa, grunt budowy"[32].

James versus Prus. Sens porównań

Zestawienie Prusa z Jamesem, uchodzącym za prekursora nowoczesnej prozy amerykańskiej (i angielskiej), odnowiciela gatunku powieściowego[33], rewelatora fenomenów ludzkiej psychiki, a na dodatek kogoś

---

[31] A. Breza, dz. cyt., nr 50, s. 3.

[32] Tamże.

[33] David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago 1939, pisze o kompletnej redefinicji prozy współczesnej, spowodowanej przez 3 czynniki: „1/ nowe pojęcie czasu jako ciągłego przepływu, zaczerpnięte od Bergsona i Jamesa; 2/ nowy pogląd na świadomość, wywiedziony najogólniej z prac Freuda i Junga, ale koncentrujący się

o wyjątkowej samoświadomości, wydaje się przedwczesne i nie na miejscu. Czy jest jednak niemożliwe? Pomiędzy *Anielką* a *Grzechami dzieciństwa i Omyłką* mijają 4 lata, pomiędzy tymi powieściami i *Lalką* już tylko trzy, ale w rzeczywistości w rozwoju sztuki powieściowej Prusa **są to lata świetlne**. Zmienia się nie tylko jego bohater i typ jego przeżyć, ale doskonalą się także środki wyrazu artystycznego. Ująć to można w sposób zwięzły tak:

- Prus radykalnie umacnia swoją pozycję jako pisarz codzienności i egzystencji;
- uwagę swoją koncentruje na tym, co wewnętrzne (emocje, przeżycia) niż zewnętrzne (wydarzenia);
- odchodzi w kreacji bohaterów od sensacji i egzotyki na rzecz indywidualizmu (przy czym bliższy mu łobuz i mały grzesznik niż anioł, geniusz uczucia); z idealizacji rezygnuje na rzecz realizmu, charakterystyczności, choć odmienność (psychologiczna) w dalszym ciągu jest dla niego pociągająca;
- powszechne dlań staje się wszechwładztwo ironii; pojmowanej specyficznie, bo nie ma w niej sarkazmu i szyderstwa, jest natomiast melancholia i pobłażliwość wynikająca z głębokiej empatii wobec człowieka;
- w tematyce dziecięcej utrzymuje się zainteresowanie dla dziecka wrażliwego, osamotnionego, cierpiącego (nerwowość);
- rezygnuje z alegorii na rzecz sporadycznych odwołań do baśni, mitu czy symbolu.

Obaj pisarze, choć ich twórczość wyrasta z odmiennych tradycji (dla Jamesa mistrzami byli przede wszystkim naturaliści francuscy, dla Prusa Dickens), wykazują zadziwiająco dużo rysów wspólnych a nawet zbieżności, o których warto mówić[34]. Obaj, jeden w tradycji anglosa-

na fakcie jej mnogości; 3/ najbardziej kluczowe dla naszych rozważań załamanie się publicznej zgody na to, co jest najistotniejsze w doświadczeniu, i co pisarz powinien z niego wyselekcjonować" (tamże, s. 1, 7, 11).

[34] Te nieoczekiwane zbieżności pozwalają na zestawianie utworów obu pisarzy. Np. *Bostończyków* i *Emancypantki* ze względu na satyryczny obraz emancypacji, *Amerykanina* i *Lalkę* – motyw parweniusza zabiegającego o względy arystokratki, w *Anielce* i *Maisie* – rozpad rodziny oraz motyw „drugiej" matki, u Prusa wzbogaconej Żydówki, u Jamesa – ciemnolicej Amerykanki z Południa.

skiej, drugi w polskiej, odgrywają kluczowe znaczenie w rozwoju nowoczesnej prozy z jej obsesyjną fascynacją percepcją i punktem widzenia, a także tematami, których ważność potwierdza współczesna humanistyka: rola kobiety, dialektyka namiętności i władzy, dylematy poznania[35], choć – trzeba to mocno podkreślić -ich diagnozy służą odmiennym celom, u Prusa – budowaniu nowoczesnej świadomości społecznej, u Jamesa podkreślaniu rozbieżności między życiem i sztuką.

O Jamesie powiada się, iż wyrósłszy z powieści wiktoriańskiej (najwięcej ma z niej znany w Polsce *Amerykanin* – powieść, wielowątkowa, z wyrazistą rolą rezonującego narratora), ewoluował wzorując się na romantycznej *lyrical narrative* w stronę modernistycznej narracji doświadczenia (*narrative of experience*)[36], w której choć zachowano chronologiczny ciąg zdarzeń największe znaczenie ma udramatyzowany dialog odzwierciedlający skomplikowaną komunikacyjną i tożsamościową sytuację współczesnego człowieka[37]. Dylematy te w znacznym stopniu naznaczają również problematykę najważniejszych powieści Prusa, *Lalki* i *Emancypantek*, co pokazują m.in. skupiając się przede wszystkim na kwestiach światopoglądowych (w dużo mniejszej skali formułując swoje tezy w dziedzinie estetyki) najnowsze prace dotyczące jego twórczości[38].

---

[35] Zob. Susan M. Griffin, w artykule wprowadzającym do książki zbiorowej *Henry James goes to the Movies*, red. S. Griffin, Lexington Univ. Press of Kentucky, 2002, s. 2–3.

[36] Wszechstronną analizę usytuowania Jamesa w kontekstach romantycznych daje praca Charlesa Schuga, *The Romantic Genesis of the Modern Novel* (Pittsburg 1979), dająca kompletny przegląd poglądów na ten temat zawartych w pracach m.in. K. Kroebera, R. Langbauma, M. H. Abramsa, N. Fry'a, R. Freedmana, D. Daichesa i in. Inspirując się pracami Richarda Langbauma (*The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, 1957 oraz Karla Kroebera (*Romantic Narrative Art*, 1960), autor definiuje *narrative of experience*: „nie jako tradycyjną narrację zdarzeń i spotkań, lecz narrację doświadczenia, w którym postaci i wydarzenia wchodzą między sobą, a także z czytelnikiem w relację odmienną od tego, do czego przyzwyczaiła nas tradycyjna powieść" (por. Ch. S c h u g , dz. cyt., s. 15).

Romantyczną proweniencję twórczości Bolesława Prusa wskazują niemal wszyscy monografiści pisarza, m.in. Z. Szweykowski, J. Kulczycka-Saloni, F. Araszkiewicz, K. Turey, etc.

[37] Szeroko pisze o tym przede wszystkim w kontekście sukcesów H. Jamesa we współczesnym kinie amerykańskim David Lodge, *Consciousness and the Novel*, Harvard 2002, s. 203, 209–210.

[38] Zob. M. G l o g e r , *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, Bydgoszcz 2007, oraz I. G i e l a t a , *Bolesław Prus na progu nowoczesności*, Bielsko-Biała 2011.

Obaj autorzy odkrywają dla narracji powieściowej dziecko, Prus drążąc tę tematykę w ciągu całego swego życia, James – w trzech obrosłych legendą utworach: *The Pupil*, *Daisy Miller*, *What Maisie Knew*[39].Inaczej rozkładają jednak akcenty, choć sposób ich myślenia niejednokrotnie prowadzi do podobnych rezultatów.

Wybór narratora dziecięcego w *Grzechach dzieciństwa* i w *Omyłce* to moim zdaniem decyzja o charakterze aksjologicznym. Tak jak bezgrzeszność nie jest możliwa w świecie dziecka – zdaje się mówić autor – bo wszak wszyscy jesteśmy tylko ludźmi, skazanymi na błądzenie i omyłki, tak w świecie dorosłych – rzeczywistości, która czasem zamienia się w senny koszmar – nie ma neutralności. Tylko niewinne dziecko, które na świat patrzy ze zdumieniem, naiwnie, bez uprzedzenia, może stać się – jeśli nie arbitrem, bo brak mu dojrzałości społecznej – to sumieniem. Grzech dziecka, mniejsza – prawdziwy czy domniemany, to cena rozwoju, trauma towarzysząca zmianie, ból adolescencji. Omyłka w świecie dorosłych, zwłaszcza taka, która pociąga za sobą cierpienie i śmierć człowieka – jest nie do wybaczenia, to zadra i cień, z którego nie ma ucieczki, bo dorosłość to nade wszystko odpowiedzialność.

Zawsze żałowałam, że nie powstała u nas za czasów Prusa i Sienkiewicza powieść, jaką amerykańskiej literaturze dał Mark Twain – (*Przygody Tomka Sawyera*, 1876; *Przygody Huckelberry Finna*, 1884), choć w pewnym sensie jej wersją – jakże inną, mogą być *Grzechy dzieciństwa* (1884), a potem *W pustyni i w puszczy* (1911). To powieści, których znaczenia nigdy nie zmniejszy obniżająca rangę etykieta „dla dzieci i młodzieży" – bo pozostają fundamentalnym świadectwem formowania się tzw. charakteru narodowego, wspólnoty wyobrażonej, która gwarantuje narodom – nawet wewnętrznie bardzo zróżnicowanym spoistość, tożsamość.

Henry James inaczej niż Twain nigdy nie pisał dla dzieci, jego *girl's story* jest z pewnością powieścią dla dorosłych, zapisującą w sposób nowatorski rozwój psychiki dziecka.

Warto zauważyć, że obaj pisarze, i Prus, i James, eksponują w swoich utworach (James również w opowiadaniu z 1891 roku *The Pupil* oraz

[39] Zob. M. Ziaja-Buchholtz, *The Rise of the Young American Lady. Mark Twain's and Henry James's Search for the Real and Right character*, Rzeszów 1998.

w *Daisy Miller*, która jako opowieść o *bad girl* jest antycypacją *Maisie*) korupcję świata dorosłych, ujmując go w formę bolesnej groteski. Warto jednak podkreślić różnice. Jeśli Twain (przed Jamesem Barriem) dążył do zamrożenia dzieciństwa jako ideału; stworzył utopijny model życia jako wędrówki bez zobowiązań, w poczuciu absolutnej wolności, jaka jest możliwa tylko wtedy, gdy się jest młodym, to ani Prus ani James tego nie czyni. Amerykanin wręcz obsesyjnie eksponuje dynamikę adolescencji. Szczytowym osiągnięciem w tej dziedzinie jest powieść o Maisie. Dziecięcy charakter wpasował się tu w jego eksperymenty z narracją; pasjonujące jest śledzenie gry pomiędzy dorosłym i świadomym czytelnikiem jego *girl's story* a niewinną i nieświadomą bohaterką, z której perspektywy poznajemy rzeczywistość. Umysł dziecka staje się tu skomplikowanym kompleksem przepływu myśli i uczuć, strumieniem fermentującej świadomości albo dojrzewającym, coraz głębiej ironicznym centrum. Powieść stanowi skomplikowany zapis dialektyki słowa i milczenia, kontekstu sytuacyjnego i ironicznie skomponowanych scenografii, pozwalający na subtelną grę z tym, co niewypowiadane, tylko sugerowane czy wręcz przemilczane. Jamesa bawi nie tyle sama możliwość gry z czytelnikiem i jego przyzwyczajeniami w dociekaniu prawdy o człowieku, co zaskakująca dojrzałość dziecka, nasuwająca z jednej strony refleksję o manipulacyjnym charakterze wszelkich wysiłków wychowawczych, z drugiej – o perwersyjnym charakterze młodzieńczej psychiki[40].

Podobnie jak u Jamesa dziecięcy narrator Prusa jest rewelatorem prawd niewypowiedzianych, bo niewygodnych i cenzurowanych, bądź przez przyzwyczajenie, lenistwo społeczne czy fałszywie pojętą konwencję, a jednocześnie jest kimś, kto nie traci więzi z rzeczywistością, ale każe pamiętać o istnieniu czegoś poza nią, np. o empatii czy odpowiedzialności, krótko mówiąc o etycznej matrycy wszystkich społecznych działań. Taki sposób myślenia o dziecku nasuwa nie tyle myśl o romantycznym archetypie dziecięcego geniusza, co o Nietzscheańskim modelu dziecięcości jako najwyższym wcieleniu ludzkiej kreatywności, zawsze gotowej

[40] Zob. Ch. Schug, *The Romantic Genesis of the Modern Novel*, University of Pittsburg Press 1979, zwł. rozdz. *Henry James* oraz N. Bradbury, *Henry James. The Later Novels*, Clarendon Press Oxford 1979, rozdz. *The Unspeakable and the Unsayable. The development of Silence as a Mean of Expression.*

odnowić dzieło stworzenia[41]. Ta myśl zrodzona pod wpływem Prusowskich „narracji dziecięcych" wydaje się o tyle godna rozważenia, że paradoksalnie doczekała się kontynuacji w postaci groteskowej powieści o młodzieńczej rewolcie i potrzebie odrodzenia we krwi[42]. Interpretację tego wątku trzeba by jednak odłożyć na inną okazję.

O Henrym Jamesie można przeczytać, co następuje: „Jest on pisarzem, który stanął na skrzyżowaniu wielu dróg, w punkcie, w którym spotykają się różne epoki, kultury i prądy literackie – i z tego bardzo ciekawego miejsca, otwierającego świat nieoczekiwanych możliwości, wytyczył dla powieści szlaki całkiem nowe"[43]. Czy Prus nie zasługuje na podobne uznanie?

2012

---

[41] Odwołuję się tu do tekstu F. Nietzschego, *Tako rzecze Zaratustra* z 1883–1885, zwłaszcza opowieści o trzech przemianach.

[42] Chodzi oczywiście o powieść *Dzieci* (1908).

[43] B. Bałutowa, *Henry James – koniec i początek epoki*, w: H. James, *Daisy Miller*, tłum. J. Olędzka, Warszawa 1986, s. 5.

Kraszewski i pamiętniki

Związek Kraszewskiego z pamiętnikarstwem, choć oczywisty, nie stał się jak dotąd przedmiotem osobnego opracowania. Dlaczego? Przerażać może obszerność problemu – pamiętniki w wieku XIX przeżywają apogeum rozwoju i zainteresowania, Kraszewski zaś wydaje się jednym z najważniejszych promotorów tego typu wypowiedzi, niemal modelowym przykładem ich wykorzystywania.

Zainteresowanie różnego typu dokumentami było jednym z najsilniejszych rysów epoki, w której żył autor *Starej baśni*. Wynikało to z dwóch niezmiernie charakterystycznych tendencji: dominacji indywidualizmu i odkryciu historii. Pamiętnik czy dziennik, a także różne formy pośrednie[1], wydają się formami wyjątkowo sposobnymi dla ich przekazania: z jednej strony wykazują zainteresowanie dla historii rekonstruowanej na podstawie świadectwa konkretnej osoby, przeważnie bez udziału jej świadomości uczestniczenia w czymś ważnym, z drugiej zaś – dla osobowości, która umieszczając siebie w centrum, staje się osią lub świadkiem wydarzeń.

[1] Definicja pamiętnika nastręcza sporo problemów. Dotyczą one zarówno samej nazwy, jak też zakresu znaczeniowego tego terminu, zwłaszcza płynnej granicy pomiędzy pamiętnikiem, dziennikiem czy opisem podróży. Z drugiej strony nieostrość tych sformułowań wynika z bogactwa i malowniczości dziedziny obejmowanej nazwą pamiętnikarstwo. Zob. liczne definicje w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990; *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977; zob. także: M. Klimowicz, *Literatura Oświecenia*, Warszawa 1989; J. Trzynadlowski, *Struktura relacji pamiętnikarskiej*; *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej, w:* tegoż, *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław 1982; A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981.

Pamiętnik to nie tyle świadectwo pracy umysłu nad dziejami – na to trzeba by wyjątkowego krytycyzmu, świadomości i dystansu do bieżących wydarzeń, co zdarza się tylko wyjątkowo – ile upamiętnienie działalności tego podmiotu w czasie, utrwalenie jego jednostkowego i społecznego istnienia.

Jako forma wypowiedzi pamiętnik odbył w swoim rozwoju długą i skomplikowaną drogę[2]. Mówi o tym historia terminu: od obowiązującego jeszcze w XVIII wieku znaczenia: *pamiętnik, czyli człowiek, który pamięta*, po znaczenia już XIX-wieczne: 1/ *pamiętnik = zbiór dokumentów wartych pamiętania*, i 2/ najbliższe współczesnemu rozumieniu: *pamiętnik jako dokument osobisty*. Trzeba jednakże zastrzec, że i dzisiaj mianem pamiętnika określa się formy znacznie się od siebie różniące[3].

Modzie na wszelkiego rodzaju *mémoire* na Zachodzie Europy, tradycją sięgające starożytności a obecne w piśmiennictwie już w wieku XV–XVI, towarzyszyły od XVIII w. znaczące przemiany w metodologii nauk historycznych. Rosło znaczenie świadectwa przeszłości, prowadzące do przekształceń w pojmowaniu dziejowości i roli podmiotu. Z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, iż na zmianę znaczenia staropolskiego wyrazu „pamiętnik" wpłynęła przede wszystkim potrzeba stworzenia polskiego odpowiednika tej nazwy. Stopniowo zaczyna on bowiem oznaczać różnego rodzaju warte upamiętnienia materiały historyczne gromadzone przez współczesnego obserwatora lub uczestnika wydarzeń. Używany w takim znaczeniu w XIX wieku stał się nie tylko popularny, ale wręcz modny. Jego sens właściwie nie zmienił się i w naszych czasach, choć na pierwszy plan z czasem wysunęła się zdecydowanie inna warstwa znaczeniowa – pamiętnik rozumiany jako wspomnienia osobiste, rodzaj autobiografii. Jest wielce charakterystyczne, że nie posłużył się tym określeniem żaden XVIII-wieczny autor pamiętników typu autobiograficznego, bo piśmiennictwo tego rodzaju jednoznacznie kojarzono jeszcze wtedy z historiografią. Udział literatury pamiętnikarskiej wzrastał jednak od XVIII wieku tak znacząco,

---

[2] Korzystam tu z własnego opracowania *Pamiętnikarstwo. Z dziejów terminu i gatunku w wieku XIX*, „Studia Podlaskie" XXI, Białystok 2013, oraz zmienionej wersji, przygotowanej do *Słownika polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski (w druku).

[3] Zob. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.

że w wieku XIX – wieku kultu jednostki osiągnął apogeum, stając się wyrazem dopominającej się o uwagę podmiotowości.

W języku polskiej krytyki literackiej XIX wieku termin *pamiętnik* pojawił się stosunkowo późno[4], bo dopiero w połowie wieku, do czego niewątpliwie przyczyniła się moda na publikowanie w czasopismach różnego typu dokumentów historycznych, regestrów, pamiętników, listów, etc., etc. Wyspecjalizowały się w tym zwłaszcza „Biblioteka Warszawska"(1841-1914), najwięcej tego typu materiałów publikowano tam w latach 40.i 50., za redakcji Kazimierza Władysława Wójcickiego i „Kronika Rodzinna" (1867–1914) oraz lwowski „Dziennik Literacki" (ukazuje się w latach 1852–1854, 1856–1865).

W 1853 roku w 4 tomie „Biblioteki Warszawskiej" anonimowy autor kroniki literackiej donosił: „pisanie pamiętników weszło teraz w modę we Francji; każdy prawie, czy kto umie, czy nie umie władać piórem, wtajemnicza publiczność do ważnych i nieważnych wypadków życia swego, wyjawia tajniki serca, skrytości duszy; każdy przed konfesjonałem opinii publicznej chce się spowiadać [...]"[5].

W Polsce w przypadku ogłaszania pamiętników rodzimych ważna była motywacja towarzysząca edycji. Michał Grabowski, wydawca *Pamiętników domowych* (1845, tytuł to jego inwencja), mieszczących dwa mniejszego znaczenia utwory, Wacława Borejki i Karola Micewskiego, w przedmowie określał swój cel jako „tworzenie poezji krajowej". Literatura dążąca do prawdy potrzebuje źródeł bytu – wyjaśniał krytyk. „Wynika stąd dla literatury, dla poezji, dla sztuki w ogólności potrzeba materiałów, których one dotąd mało się domagały; materiałów domowej, najpoufalszej historii ludów", ich gromadzenie – stwierdzał zatem – „jest jednym z najcharakterystyczniejszych znamion obecnej chwili", stąd wynika „powszechny popęd ku ich zbieraniu i ogłaszaniu"[6].

---

[4] Nie ma go jeszcze w podręczniku E. Słowackiego z lat 20. *Dzieła z pozostawionych rękopisów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826), który wśród „rodzajów wymowy w mowie niewiązanej" wymienia co prawda „opowiadanie dziejów ludzi czyli historię" oraz biografię, ale nie pamiętnik. Lecz już w *Prawidłach wymowy i poezji* (Wilno 1847, wyd. 4) w dziale historia autor nie definiując co prawda terminu, wyraźnie używa go do opisu dzieł Juliusza Cezara, pisząc, iż „opisywał historię własnych wypraw, którym przez skromność imię *pamiętników* (*commentarii*) nadał (tamże, s. 175).

[5] (b.a.) *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska" 1853, t. 4, s. 530.

[6] *Pamiętniki domowe*, wydał M. Grabowski, Warszawa 1845, s. 6.

Obecność pamiętników zaznaczyła się również w edukacyjnej praktyce, co widać w podręcznikach z epoki, np. u Jana Rymarkiewicza w *Nauce prozy czyli stylistyce* (wyd.1 Poznań 1855) czy Franciszka Salezego Dmochowskiego w *Nauce prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego w 3 częściach*, (Warszawa 1864). Obaj autorzy zarysowują coś w rodzaju ówczesnego kanonu dzieł pamiętnikarskich, w przeważającej liczbie dotyczących wieku XVII i XVIII. Najbardziej znaczące wydają się im pamiętniki osób, które wyróżniły się w życiu politycznym. Rymarkiewicz wymienia np.: Aleksandra Jełowickiego, *Moje wspomnienia*, 2 t., Paryż 1839; Jędrzeja Kitowicza, *Pamiętniki obejmujące panowanie Augusta III i Stanisława Augusta*, Poznań 1845; Juliana Niemcewicza, *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne…*, Paryż 1848,wyd. nowe Lipsk 1868; Jana Chryzostoma Paska, *Pamiętniki*, dwa wyd. Wilno 1843 i 1854; ks. Wojciecha Dembołęckiego, *Przewagi Elearów polskich, co ich niegdy Lissowczykami zwano*, Poznań 1623 i Puławy 1830; Franciszka Karpińskiego, *Pamiętniki,* Poznań 1844. Dmochowski dorzuca do tego zestawu, pisane już w XIX wieku wspomnienia Kajetana Koźmiana (we fragmentach ukazywały się w czasopismach; całość: Warszawa 1907) i Franciszka Salezego Dmochowskiego (częściowo opublikowane: Warszawa 1858). Obaj autorzy podręczników zdają sobie też sprawę z tego, że czym innym jest użyteczność pamiętnika jako źródła historycznego, czym innym zaś jego wartość literacka, oba te przymioty rzadko objawiają się w jednym dziele. Obaj dostrzegają je tylko w pamiętnikach Paska, które w XIX wieku robią zawrotną karierę.

Wiek edytorstwa

Pojawienie się w przestrzeni kultury wieku XIX zabytków polskiego pamiętnikarstwa od renesansu do Oświecenia było – jak ocenić można z perspektywy czasu – szczególnym fenomenem polskiego życia czasów niewoli[7]. Jak notuje *Bibliografia pamiętników polskich i Polski dotyczących* Edwarda Maliszewskiego (wyd. w 1928 roku, dopełniona *Bibliografią pamiętników polskich do 1964 r.* Jerzego Skrzypka, wyd. Wrocław

[7] Zob. A. Cieński, *Pamiętnikarstwo i autobiografia światowa*, Wrocław 1994.

1976) wydrukowano wówczas ok. trzy i pół tysiąca tekstów. Maliszewski wliczał do tej sumy nie tylko pamiętniki drukowane, ale także rękopisy i utwory publikowane w czasopismach. Przyczyny tego pamiętnikarskiego boomu można oczywiście tłumaczyć oddziaływaniem kontekstu zachodnioeuropejskiego, a więc potrzebą naśladownictwa, a także – względami cywilizacyjnymi; postępem w dziedzinie produkcji książek i prasy, jej dostępnością, poszerzeniem się sfery odbiorców, ale w sytuacji polskiej decydujące znaczenie trzeba dostrzec w sytuacji kultury polskiej doby niewoli. Zainteresowanie pamiętnikarstwem oznaczało bowiem ożywienie życia polskiego i zwiększenie rangi pisarstwa narodowego, wynikało z dotkliwego braku instytucji kształtujących opinie, a nawet – podziału społeczeństwa na kraj i emigrację. Istotnym czynnikiem była wiara w potęgę słowa drukowanego. Na koniec warto też uwzględnić motywy psychologiczne – w obrazie przeszłości Polacy szukali namiastki utraconego życia narodowego, szło za tym pewne odwrócenie się od teraźniejszości i nastawienie nostalgiczne. Edycje pamiętników i źródeł przyczyniły się do trwającego niepomiernie dłużej niż na Zachodzie Europy zainteresowania historią i w znaczący sposób przedłużyły funkcjonowanie pisarstwa historycznego w sytuacji, gdy modernizująca się Europa dawno uznała je za anachronizm.

W tym kontekście warto dostrzec rolę indywidualnych inicjatyw, prowadzących do wydawania pamiętników w wieku XIX. Najpopularniejszymi inicjatorami tych wydawnictw, mecenasami i redaktorami tomów pojedynczych, a także całych, wielotomowych serii byli, m.in.: Julian Ursyn Niemcewicz, wydawca *Zbioru pamiętników historycznych o dawnej Polszcze* (6 tomów w latach 1822, 1830, 1833 w Warszawie, Puławach i Lwowie), wśród których znalazły się pierwsze edycje *Diariuszów* Samuela i Bogusława Maskiewiczów oraz słynna *Transakcja* Stefana Żółkiewskiego; Karol Sienkiewicz, wydawca *Skarbca historii Polski* (2 tomy, Paryż 1839–40), pierwszy edytor *Pamiętników* ks. Jędrzeja Kitowicza; następnie Kazimierz Władysław Wójcicki, projektodawca *Biblioteki starożytnej pisarzy polskich* (2 wyd. 6- tomowe, Warszawa 1843–44), opublikował tu, min. żywot Krzysztofa Pieniążka. W Poznaniu działał Jan Konstanty Żupański, wydawca i redaktor polskich pamiętników z XVIII wieku (Poznań 1861–1875), w tym: pamiętników Jana Kilińskiego (jedna

z kilku wersji), gen. Józefa Zajączka, gen. Henryka Dąbrowskiego, Józefa Sułkowskiego, Michała Ogińskiego, gen. Lwa Engelhardta, pamiętnik Wawrzyńca Engeströma. Inni znani wydawcy to Edward hr. Raczyński, Lucjan Siemieński, Tytus Działyński, Zawadzcy w Wilnie, w mniejszym zakresie Aleksander Kraushar, Adam Pawiński, Walery Przyborowski. Od roku 1897 wychodziła w Warszawie Biblioteka Dzieł Wyborowych, w której drukowały się pamiętniki dawne i nowe, dotyczące w coraz większym stopniu XIX wieku. Tu, m.in. ukazały się wspomnienia: Anny Potockiej, Fryderyka Skarbka, Franciszka Karpińskiego (wydanie nowe), Józefa Wysockiego, Henryka Biegeleisena, ks. Augustyna Kordeckiego (kolejne wydanie *Nowej Gigantomachii*), W. Marrené-Morzkowskiej *Cyganeria warszawska*, M. Berga i J. J. Sieversa.

Masowe edycje pamiętników i różnych materiałów historycznych w wieku XIX z jednej strony były odpowiedzią na rozbudzone zainteresowanie czytelników, z drugiej skutecznie je podsycały. Masowość nie sprzyjała jednak profesjonalizmowi w dziedzinie edytorstwa. W latach 80. XIX w. poświęcił temu zagadnieniu sporo miejsca Józef Kazimierz Plebański, wszechstronnie wykształcony historyk o orientacji pozytywistycznej. W jego tekście omawiającym edytorską praktykę Józefa Ignacego Kraszewskiego[8] znajdujemy wiele krytycznych uwag na ten temat. Od razu też trzeba powiedzieć, iż autor *Starej baśni* stanowił tu rodzaj edytorskiego wzorca, coś w rodzaju niedoścignionego, idealnego modelu.

Plebański z troską oceniał stan współczesnego edytorstwa, widząc przyczynę jego złej kondycji w zbyt krótkim okresie prowadzenia systematycznych badań naukowych na polu dziejopisarstwa, krótkotrwałej działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk i słabości uniwersytetów (Wileńskiego i Jagiellońskiego). Brak autorytetów i instytucji, z których „nasza literatura historyczna mogła czerpać światło jasnego poglądu, ścisłość naukowego badania, wszechstronną krytykę źródeł, tudzież zachętę i niezbędne wskazówki dla młodzieży, pragnącej się poświęcić uprawie tej gałęzi wiedzy", to według niego poważne utrudnienie. Sam zapał i gotowość edytorów-samozwańców bowiem nie wystarczą. Pisał: „Trudy

[8] J. K. Plebański, *Wydawnictwo pamiętników. O pamiętnikach historycznych wydanych przez J. I. Kraszewskiego*, w: *Książka Jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880.

i nakłady, łożone na tym polu przez Raczyńskich, Ossolińskich, Czackich, Działyńskich, Przeździeckich, Lubomirskich i wielu innych, pozostaną na zawsze chwalebnym świadectwem zamiłowania nauki i gorliwości o wzrost oświaty publicznej; ale braku szkoły zastąpić nie mogły. Prace w tym kierunku przedsiębrane, gromadziły z gorączkową prawie niespokojnością wszelki materiał historyczny, jaki się nastręczał w różnej wartości dziennikach, pamiętnikach, listach prywatnych, dokumentach urzędowych, swojskich i zagranicznych, w relacjach osób publicznych, bez należytej ścisłości i metody naukowej i krytycznej. Na tej drodze zwiększono ogrom faktów historycznych; ale zwracając uwagę przeważnie na ich ocenę literacką, nie oceniono ich wartości źródłowej, nie zbadano ich autentyczności, słowem: nie wykazano ich wartości historycznej"[9]. Zdarzały się więc liczne pomyłki i przeinaczenia: „Tłumaczenia dawnych drukowanych autorów ogłaszano za nowoodkryte źródła, dla przeróżnych względów familijnych i fakcyjnych, obcinano lub przeinaczano relacje i pamiętniki współczesnych świadków"[10]. Nie to jednak było najgorsze; nieznajomość metodyki w postępowaniu historycznym powodowała, iż dopuszczali się oni manipulacji w imię interesów rodzinnych i politycznych. W ostatnich latach, pisze Plebański, nastąpił jednak duży postęp w tej dziedzinie, rozwinęła się krytyka źródeł, edytorzy wykazują się większą ostrożnością i starannością.

Pamiętnik jest według autora rozprawy formą świadectwa o przeszłości niezwykle atrakcyjną. Czytelnika pociąga w nim bliskość przeszłości potwierdzonej świadectwem egzystencji, bo to daje: „wyrazistsze piętno prawdy, stwierdzonej doświadczeniem i przykładem codziennego życia. W przykładach zaś jest wielka siła [...]"[11].

Prawda pamiętnika – objaśnia Plebański – to przede wszystkim indywidualne subiektywne spojrzenie na dzieje: „Pamiętnik nie poddaje się powadze żadnej szkoły historiozoficznej, nie krępuje się wyłącznie ani dedukcją ani indukcją [...]. Historia w pamiętniku nie jest wstępem jakiejś wielkiej epopei; ale zazwyczaj udatną, wdzięczną nader gawędą"[12].

---

[9] Dz. cyt., s. 465.
[10] Tamże.
[11] Dz. cyt., s. 475.
[12] Tamże.

Ponieważ ta wolność służy celom osobistym, może okazać się zwodnicza. Rola historyka polega więc na zachowaniu neutralności wobec przedmiotu opowieści pamiętnikarskiej. Od czego zależy historyczna wartość pamiętników? Historyk odpowiada z powagą: zależy ona „od tych samych warunków, na których opiera się wartość każdego innego świadectwa historycznego. Badacz dziejów zwracać tu winien pilną uwagę na stopień nauki i wykształcenia autora pamiętnika; dalej na moralną stronę jego charakteru, na stanowisko, jakie zajmował w społeczeństwie, i na czynny udział, jaki mógł mieć w wypadkach epoki, której obraz nam kreśli. Im wyższe zajmuje autor pamiętnika stanowisko w hierarchii politycznej, z którego wszystkie wypadki dokładnie mógł poznać, im światlejszym szczyci się umysłem, pojmującym dokładnie zdarzenia swej epoki, im niewątpliwszą jest moralna strona jego charakteru [...], tym cenniejszym staje się pamiętnik dla badacza dziejów, bo tylko taki świadek będzie wiernym tłumaczem dążeń swej epoki"[13]. Zupełnie inny problem stanowi strona literacka. Plebański pisze: każdy pamiętnik może być źródłem do badań historycznych, od tego jest naukowa krytyka źródeł, ale nie każdy posiada wartość artystyczną: „Nie można [...] sprawiedliwie ocenić wartości literackiej żadnego pamiętnika, jeżeli go nie porównamy z resztą współczesnej mu literatury, jeżeli nie zwrócimy pilnej uwagi na stosunek, jaki pod względem naukowym i artystycznym zachodzi między stopniem oświaty danej epoki a pisarzem pamiętnika danej chwili"[14].

O wartości pamiętnika decyduje także sposób jego wydania. Krytyk pisze: „sposób wydania pamiętników z oryginalnych rękopismów lub wiarygodnych kopii decyduje stanowczo o historycznej wartości przechowywanego pomnika". Rękopisy często znajdują się w opłakanym stanie, są uszkodzone, fragmentaryczne. Osobną kwestią jest drastyczność niektórych spraw utrwalonych w pamiętnikowych zapisach. Zadanie edytora to opracowanie tekstu do druku, tak także ujawnienie naniesionych zmian czy poprawek. Nie ma tu miejsca na dowolność. „Dla tej przyczyny nie ma wiele pamiętników, wydanych przez Raczyńskiego, żadnej historycznej wartości"[15].

---

[13] Dz. cyt., s. 476.
[14] Dz. cyt., s. 477.
[15] Dz. cyt., s. 478.

Charakteryzując działalność J. I. Kraszewskiego krytyk nie szczędzi słów uznania. Według niego to jedyny edytor, którego nigdy nie zawiodły krytycyzm i ostrożność w postępowaniu z tekstem. A przecież nieraz znajdował się „w konieczności wygładzania rękopismów względem stylu i języka". Nie ma jednak wątpliwości, co do jego praktyki krytycznej –„wychodzące spod jego ręki wydawnictwa nie budzą żadnych obaw". Plebański informuje: „W odpowiedzi, jaką na zapytanie nasze co do sposobu korzystania z rękopismów od szanownego Jubilata odebraliśmy, pisze Kraszewski ze względu na rękopism pamiętników Ochockiego, nabyty od rodziny: «Był on pisany stylem takim i tak cynicznie miejscami, że musiałem go dopiero uczynić *présentable,* ręczę jednak za to, że nic ani dodałem ani zmieniłem, i sumienność w przepisaniu zachowałem jak największą. Nigdzie i nigdy nie robiłem swoich dodatków»"[16].

Współczesna opinia o Kraszewskim-wydawcy jest nieco bardziej krytyczna. Plebański opinie swoje drukuje w księdze dedykowanej Szacownemu Jubilatowi, co stępiło z pewnością jego krytycyzm i podyktowało bardzo pochlebne opinie.

Barbara Smolińska porównała natomiast oryginał pamiętnika Jana Władysława Poczobuta Odlanickiego z edycją Kraszewskiego. Jej opinia jest jednoznaczna: wydawca popełnił liczne błędy, nie dostrzegając wartości, jaką stanowił język oryginału. Nie ma w tym jednak jego winy, taki był ówczesny stan wiedzy i świadomości językowej.

„Pamiętać [...] należy – pisze Smolińska, „że pierwsze zasady wydawnicze dotyczące publikowania starych rękopisów zostały przedyskutowane dopiero na Zjeździe naukowo-literackim im. J. Kaczanowskiego w siedem lat po ukazaniu się *Pamiętników* Poczobuta (1884). Do tej pory sam wydawca musiał sam rozstrzygać, jak pogodzić potrzebę modernizowania języka tekstu, tak aby udostępnić jego treść współczesnemu czytelnikowi, z zachowaniem autentyczności tekstu w jego warstwie językowej"[17].

[16] Tamże.

[17] B. Smolińska, *O działalności wydawniczej Kraszewskiego (na przykładzie druku „Pamiętnika" Jana Władysława Poczobuta Odlanickiego z roku 1877)*, „Przegląd Humanistyczny" 1977, nr 7–8, s. 212.

W tekście pamiętnika wydanego przez Kraszewskiego – objaśnia badaczka – mamy dwie warstwy: oryginalną. XVII-wieczną i XIX-wieczną, pochodzącą od redaktora. „Wydawca [...], mimo iż potraktował opracowywany *Pamiętnik* z całą starannością i pieczołowitością, i starał się „unowocześnić" właściwie tylko pisownię, stosując znane sobie i normatywne dla drugiej połowy XIX wieku zasady ortograficzne, zatarł jednak mimo woli w dużej mierze obraz siedemnastowiecznej polszczyzny, jaką mówiono zapewne na kresach północno-wschodnich w niezbyt wykształconym środowisku szlacheckim"[18]. Tylko nieliczne poprawki pisowni nie odbiły się negatywnie na prawdziwości obrazu tego języka. Dotyczy to np. rzeczowników rodzaju żeńskiego zapożyczonych z łaciny, które w druku mają postać: *konfuzja, dywizya*, *elekcja*, w rękopisie zaś: *confuzyia*, *diwizyia*. Kraszewski wprowadził ponadto typową dla XIX wieku pisownię łączną i rozłączną, np.: *nadewszystko*, *dla tego*, *z pod*, gdy w rękopisie: *nade wszystko*, *dlatego*, *spod*; ponadto zastosował pisownię etymologiczną w przymiotnikach na *-ski* i rzeczownikach na *-stwo*: w druku: *blizki*, *Bozką*, *Xsięztwa*, gdy w rękopisie: *bliski*, *boską*, *Xsięstwa* oraz wzorowaną na grafice łacińskiej pisownię z reduplikacją: w rękopisie: *efekt, sumę*, w druku: *effekt, summę*[19].

Cechy fonologiczne polszczyzny XVII-wiecznej – pisze Smolińska – zostały zastąpione XIX-wiecznymi, na dodatek charakterystycznymi dla Mazowsza, a więc odmiennymi od oryginału. Zatarto m.in. wymowę kresową samogłosek pochylonych; w rękopisie – *Moy*, *pokoy*, *Krol*, *wieczor*, w druku: *Mój*, *pokój, wieczór*. Zmiana objęła także nosówki: wyraźna w *Pamiętniku* wymowa ogólnopolskich grup *oń* jak *ą* i *en* jak *ę* (np. *skączyłem*, *aręda*), pospolita na kresach wymowa wygłosowego *ą* jak *o* (*stanowio*) nie znalazły dobicia w druku (*skończyłem, arenda, stanowią*), mimo iż były żywe na kresach jeszcze w XIX wieku. Wydawca wprowadził mazowiecką nosowość w wyrazach *mieszadło*, *przymieszały*, *wmieszał* – w rękopisie *mięszadło, przymięszały, wmięszał*[20].

Czy coś go usprawiedliwia poza tym, iż ten iście renesansowy człowiek, jednak nie miał instynktu językoznawcy? Badaczka nie

[18] Tamże.
[19] Tamże.
[20] Dz. cyt., s. 212–213.

ma wątpliwości – nie chodziło mu o oddanie siedemnastowiecznego systemu językowego, więc zniekształcił go nieświadomie. Cel, który mu przyświecał był inny zgoła; jako pisarz nade wszystko stawiał zrozumiałość tekstu dla współczesnego czytelnika. Ciekawe, ale powodowały nim też z pewnością tendencje purystyczne. „Usunął wszystkie wyrazy będące białorusycyzmami i rusycyzmami, np. *korlestwo*, *hatmana*, *otomanami, subote*, *szerści*, *blizu, rozhoworze*, *starszyną*. Ze względu na cenzurę wydawca zastąpił wyrazy *Moskwa, moskiewski* wyrazami *nieprzyjaciel, przeciwnik*"[21]. Podobne motywowane zmiany dostrzec też można we fleksji: gdy w rękopisie mieliśmy: *Dwoch Elekcyi*, w druku: *dwóch elekcyj*, w rękopisie: *Litewskim*, w druku: *litewskiem*. Zmienił przedrostki w czasownikach: rękopis: *nawiedli go*, druk: *powiedli go*. Rękopis: *Rozbił wyrostka*, druk*: wybił wyrostka*"[22].

Kraszewski o pamiętnikach

Zarówno Józef Kazimierz Plebański, jak i współcześni historycy literatury polskiej podkreślają szczególne zasługi Józefa Ignacego Kraszewskiego w dziedzinie edytorstwa pamiętników dawnych. Do tego zadania był najlepiej przygotowany i jako pisarz historyczny, i jako krytyk. Prace, które wykonywał przy wydaniu różnych źródeł stanowiły podstawę jego warsztatu naukowego[23].Kraszewski recenzował różne wydawnictwa historyczne, miał także własną koncepcję pamiętnikarstwa, choć – co wydaje się nieco dziwne – nie kwapił się do wypowiedzi na ten temat.

Pamiętnik był dlań pograniczną formą piśmiennictwa, należącą bądź do historii jako nauki, bądź też do literatury. Widział w nim dokument, gdy przekazywał wierny, obiektywny zapis zdarzeń historycznych, ale dopuszczał także inną możliwość – pamiętnik jako relację autentystyczną, w której zdarzenia historyczne tworzą tło, na którym rozgrywają

[21] Dz. cyt., s. 214.

[22] Tamże.

[23] W. Danek, twierdzi, iż praca edytorska i redakcyjna nad różnego typu źródłami historycznymi oraz tradycja rodzinna to dwa filary warsztatu naukowego Kraszewskiego – pisarza historycznego. Zob. W. Danek, *Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 39–40. Zob. T. Budrewicz, *Kraszewski i świat historii. Studia*, Kraków 2010.

się życiowe przygody autora. Do pierwszej grupy zaliczał relacje Stanisława Albrychta Radziwiłła, Bogusława Maskiewicza i Jędrzeja Kitowicza, do odmiany drugiej Paska.

W wieku XIX w pamiętnikarstwie nastąpiło, zdaniem Kraszewskiego, skrzyżowanie się tych dwu odmian, które zintegrowały się w formie autentystycznej opowieści. Reguły gatunkowe i funkcjonalne utraciły swoją ważność także w odmianie dokumentarnej. Te tendencje zaznaczą swoją obecność przede wszystkim w drugiej połowie wieku. To właśnie wtedy pamiętnikarstwo stało się rodzajem manii, rozpanoszoną grafomańską praktyką naśladowaną przez wszystkich domorosłych pisarzy, wdzierającą się do wszystkich gatunków pokrewnych. Z niechęcią i rozdrażnieniem konstatował istne pomieszanie rzeczy: „Co to jest pochlebstwo smakowi wieku. Lubią pamiętniki, więc wszystko ich barwę, formę lub, tylko nie wiedzieć po co i dlaczego, nazwę przybiera. – Tym sposobem teraz, czym są właściwie pamiętniki i czym być miały, nikt się nie nauczy, gdy w jednych biografie, w drugich rozprawy, w trzecich dawne akta i korespondencje, w czwartych diariusze się znajdują". Zdawał sobie jednak sprawę z potęgi mody. „Jesteśmy w wieku – dodawał – w którym sobie wyraźnie wszyscy ze wszystkich prawideł i klasyfikacji żartują, dajmy więc pokój, i niech będzie wiekowi naszemu, jak pożąda"[24].

Pamiętniki, listy i innego rodzaju materiały historyczne wydawał już w czasach działalności w „Athenaeum" wileńskim, w latach 1841–51. W czasie pobytu w Dreźnie zainicjował *Bibliotekę pamiętników i podróży po dawnej Polsce,* w której w latach 1870–71 ukazało się 6 tomów różnych materiałów z XVIII i XIX wieku. Wśród nich znalazły się, m.in.: podróż po Polsce Fryderyka Szulca (z 1793), *Pamiętniki Hansa Schweinichena do dziejów Śląska i Polski 1552–92*, *Pamiętniki Stanisława Augusta Poniatowskiego* w przekładzie Bronisława Zaleskiego, *Pamiętniki Seweryna Bukara* oraz kilka pamiętników z lat 1792–1812. Za największe jego edytorskie dokonania uchodziło w epoce wydanie pamiętników Jana Poczobuta Odlanickiego z lat 1640–1684 (1877), w którym Józef Ignacy Kraszewski dokonał profesjonalnego przygotowania rękopisu, zaopatrzył w przypisy i przedmowę. Drugą wysoko cenioną pracą było opracowanie *Pamiętnika*

[24] J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, w: tegoż, *Szkice literackie, Wilno 1842, s. 144–145.*

anegdotycznego z czasów Stanisława Augusta pióra Ludwika Cieszkowskiego, opublikowanego przez J. K. Żupańskiego w Poznaniu w 1867 roku.

Mimo stałego zajmowania się pamiętnikami niewiele jest bezpośrednich wynurzeń Kraszewskiego na ich temat. Jedno z ciekawszych umieścił w utworze *Staropolska miłość*, tekście opatrzonym podtytułem *Urywek pamiętnika spisany przez J. I. Kraszewskiego.* Wydaje się on o tyle interesujący, że po pierwsze – autor zaopatrzył go datowaną (Drezno 1875) przedmową, a po drugie – ujawnił zamysł imitacji pamiętnika staropolskiego, informując, iż napisał tę powieść w Żytomierzu, a drukował w 1859 w Warszawie.

Kraszewski czytanie pamiętników porównuje do pracy archeologa, wyłuskiwanie prawdy jest dla niego swoistą *archeologią wiedzy*: „Jak w pokładach naniesionego przez wody mułu i osadów badacz odgaduje epoki kataklizmów i wielkich wstrząśnień, którym ulegała ziemia nasza, tak w starych i zbutwiałych papierach, często niepozornych i nie obiecujących na oko, przywykły do śledzenia wszystkich objawów odkrywa skarby niespodziewane, piętnujące warstwy przeszłych czasów”[25]. Jest świadom tego, że nieproste to zadanie, wymaga inteligencji, empatii, uważności. Ważność źródła pojawia się wraz z zainteresowaniem badacza, reszta to kwestia interpretacji. Bardzo nowoczesny jest wtedy, gdy daje do zrozumienia, że tekst sam z siebie niczego nie komunikuje. Mogliby się od niego uczyć dzisiejsi wielbiciele narratywizmu. Pisze: „Na nieszczęście przeszłość skazana na zagubę, ułamkowo, cząstkowie maluje się w pozostałych po niej zabytkach; potrzeba umieć dopełnić ją i odgadnąć, *ex ungue Leonem*, a z pióra skrzydeł gołębia”[26].

Wydawca i edytor zdaje sobie sprawę, że zmienia się styl pisania i przeznaczenie pamiętnika – kiedyś mogło nim być przypadkowe *silva rerum*: kilka nazwisk, jakiś cudem zapisany wiersz, strzępy życia przez kogoś utrwalone, dzisiaj: „pismo coraz do poufalszych służy zwierzeń i na powszedniejsze potrzeby obszerniejsze zapełniają się nim karty […]”. Czytelnik także zmienia swe potrzeby: „to, co naówczas najgodniejszym się zdawało się ku uwiecznieniu, dziś już nas nic prawie nie obchodzi;

[25] J. I. Kraszewski, *Staropolska miłość. Urywek pamiętnika spisany przez…*, Warszawa 1957, s. 8.

[26] Tamże.

łakniemy zapomnianej reszty, którą sponiewierano jako niepotrzebną. Ledwie na boku dopisane słowo, coś przylepionego do okładki, jakieś nazwisko i data ukradkowo nakreślone, wypływają na wierzch z nieużytecznego słów wylewu"[27]. Historyk brnie w przypadkowości niczym w pełnym morzu, perły zdarzają się rzadko i trzeba umieć je wyłowić.

Bardzo nowocześnie brzmi stwierdzenie Kraszewskiego na temat nadmiaru piszących: „Im bliżej nareszcie nas, tym papierowe pamiątki mnożą się, rozszerzają, gromadzą, piszą wszyscy, piszą już o wszystkim: papier i kunszt pisania stają się pospolitą własnością ogółu, mnóstwo tedy ciekawości, ale i śmiecia bez miary. Co tu wybrać? Gdzie się skrystalizowało i osiadło życie? W tych przebutwiałych kartach jest po trosze wszystkiego [...]. Resztki to niedogasłe życia! Odgadujemy, czego nie widzim, domyślać się musimy tego, co zginęło, ale obraz i po tej restauracji, mniej więcej zręcznej, pozostaje niepełnym. Jest to czaszka Hamleta, której brak rąk i nóg, lub piszczel, któremu niedostaje zbutwiałej i w proch rozsypanej czaszki"[28].

Pracując nad pamiętnikiem skazany jesteś – mówi Kraszewski – na paradoksy odkrywania, nic tu nie jest pewne, wszystko zależy od przypadku: „Czasem w tym ogromie tych niedogryzionych kości ryjesz się na próżno, żeby odkryć coś znaczącego, co by ci dało czasu i ludzi pojęcie. Nieskończone szeregi słów i cyfer przesuwają się czcze i próżne, a gdzieś na brzeżku jedno rzucone słówko wprawia w zadumę i odkrywa całe światy"[29]. A jednak nie ma lepszego zajęcia nad badanie zabytków, czytanie tego, co pozostawili nam przodkowie. Nie ma też i bardziej autentycznej nauki o przeszłości: „żadna historia tak nie wyuczy wieku, jak maleńki szpargał współczesną nagryzmolony ręką nie dla jutra, ale bez myśli o tym, że pozostać i powiekować może. Pamiętniki, jeden z najciekawszych materiałów mają to do siebie, że w nich człowiek maluje się mniej więcej nie takim, jakim był, ale jakim być pragnął. List, notatka, rejestrzyk odkrywają go nam, gdy nie myśli o publice, stojącego, jak go Bóg stworzył i czym uczyniły okoliczności[30].

[27] Tamże.
[28] Dz. cyt., s. 9.
[29] Dz. cyt., s. 10.
[30] Dz. cyt., s. 11.

Paradoksalność poznania, jakie dają pamiętniki, objawia się i w tym, że trzeba wiedzieć, iż oferują wiedzę z konieczności niepełną, cząstkową. Jak sformułował to pisarz: „Z człowieka niestety daleko więcej umiera niż przeżywa […]". Oznacza to, że nader często los wybiera na przedstawicieli całych epok postacie mierne, mało charakterystyczne i niewarte pamiętania: „Ci znowu Bóg wie kogo przynoszą ze sobą pod pachą do nieśmiertelności". Ludzie czynu, ludzie rzeczywiście tworzący historię są najsłabiej uwiecznieni. Inni wspominają i piszą o nich „wedle tego, jak ich na swoją skalę pojęli". Podobnie jest z ludźmi myśli i ducha: „krępuje im usta to nawyknienie udawania, to względy czasowe, to jakiś wstyd, to niedbalstwa trochę, a rzadki Montaigne lub Pascal wszystkie swej duszy wątpliwości na papier wyleje. Często najlepsza część człowieka zostaje pokryta milczeniem"[31].

Twórczość literacka i pamiętniki

Jak wszechstronny był wpływ pamiętnikarstwa na twórczość Kraszewskiego pokazuje już przykład *Staropolskiej miłości*, gdzie XIX-wieczny pisarz bez najmniejszych problemów wciela się w staropolskiego gawędziarza, by odtworzyć dawny zwyczaj, odmalować mentalność czy koloryt przeszłości. Nie jest to przykład jedyny. W opowiadaniu historycznym *Starościna bełska*, którego bohaterką jest Gertruda z hr. Komorowskich, hr. Potocka, uwieczniona w nieśmiertelnej *Marii* Antoniego Malczewskiego, wykorzystał Kraszewski prócz dokumentów dotyczących obyczajowości, mentalności dawnej szlachty, także korespondencję z epoki oraz pamiętniki Chrząszczewskiego i Cieszkowskiego. *Pamiętnik Mroczka* (1870) z pewnością nosi w sobie fascynację autora osobą i stylem słynnego Jana Chryzostoma Paska, ponieważ główny bohater bardzo go przypomina. Konwencje gatunkowe pamiętnikarstwa oraz własne doświadczenie edytora odcisnęły swoje piętno również na innych utworach Kraszewskiego, czego najbardziej zewnętrznym dowodem jest użycie w tytule nazwy gatunkowej. Widać to np. w utworach: *Jaszki Orfanem zwanego żywot a i spraw pamiętnik* (1884), *Adama*

[31] J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 11–12.

Polanowskiego, dworzanina Króla Imci Jana II, notatki (1888), *Raptularz pana Mateusza Jasienieckiego* (1879). W tym zespole znajdą się także teksty o problematyce współczesnej, np. *Pamiętnik panicza* (1875) czy *Dziennik Serafiny* (1876). Pierwszy z nich, pamiętnik modnego współczesnego młodzieńca – utracjusza i łowcy posagów posłużył Kraszewskiemu do autokompromitacji narratora-bohatera. Po latach podobny chwyt zastosuje W. S. Reymont w zapomnianej dziś grotesce *Z pamiętnika* (Warszawa 1903). Drugi utwór Kraszewskiego pokazuje przemiany dokonujące się w mentalności tradycyjnie wychowanej panienki. Ale i nie szukając dowodów bezpośrednich, można powiedzieć, iż stały kontakt Kraszewskiego z pamiętnikami i innymi źródłami historycznymi stanowił dla niego nieustanną pobudzającą do własnej twórczości historycznej pożywkę.

Wybitny znawca twórczości Kraszewskiego, Wincenty Danek twierdzi, iż autor *Starej baśni*, obcując stale z pamiętnikami staropolskimi i dostrzegając ich XIX-wieczną popularność, sam zrezygnował z regularnego uprawiania piśmiennictwa tego rodzaju. Z wypowiedzi pisarza wynika także, iż miał wobec pamiętników ambiwalentne uczucia. Najsilniejszy wyraz niechęci znajdujemy w jednym z fragmentów jego własnych wspomnień, zapisujących reakcję na wieść o śmierci Chateaubrianda, autora słynnych *Pamiętników zza grobu*: „Wielka nowina! Chateaubriand upadł! Zabiły go we Francji pamiętniki pogrobowe, zabiły od powstania; ludzie wszystkich stronnictw uznali go tylko bohaterskim egoistą. Jedenaście tomów zbudował na jednym: „Ja i Napoleon", a zwłaszcza: „Ja"! I mnie oburzyło, czytając, to uwielbienie siebie, to kadzidło nudne, ten egoizm, ślepy aż do śmieszności – te wspomnienia"[32]. Powiedzmy jednak otwarcie – sam ciągle wokół nich krążył. „Nie pozostawił nam [...] jednolitego tekstu „pamiętnika", komponowanego z wyraźnym zamierzeniem autorskim, aby przekazać potomności czy to szczegóły z własnej biografii, czy też swój komentarz do czasów i ludzi, wśród których przyszło mu żyć" – pisze Danek[33]. Ale żywioł pamiętnikarski, organicznie związany z całością jego pisarstwa jest aż nadto

[32] J. I. Kraszewski, *Dziennik z lat 1850–1853*, w: *Pamiętniki*, wstęp, opr. W. Danek, Wrocław 1972, s. 248–249.

[33] W. Danek, *Wstęp*, do: J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, ed.cit., s. III.

obecny w jego tekstach, zwłaszcza tych o charakterze wspomnieniowo-podróżniczym, jak *Obrazy z życia i podroży* (1842) czy *Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy* (1840), które rozsadza od wewnątrz potrzeba zindywidualizowanego świadectwa. Zwłaszcza w pierwszym ze zbiorów mamy wiele takich „pamiętnikowych" fragmentów. Wskazuje to na zaniechanie wypracowania całości o jednolitym charakterze, a z drugiej strony ilustruje pewną niemożność porzucenia pamiętnikowego trybu zapisywania.

Pamiętnikarski materiał Kraszewskiego, opublikowany najpierw we fragmentach w różnych czasopismach, potem częściowo przedrukowywany w większych całościach, scalony we współczesnym opracowaniu Wincentego Danka, obejmuje różne etapy jego życia i oświetla najrozmaitsze tej biografii momenty. Najwcześniejsze są zapiski z lat szkolnych i uniwersyteckich, z lat 1826–1830, potem część 2 – etap młodości, część 3 lata 1832–1838, część 4 dotyczy dojrzałości twórczej – są to lata 1850–1852. Następny zbiór (cz. 5) – notatki pisane w latach starości (1879) i (cz. 6) wspomnienia spisane ręką schorowanego starca w twierdzy Magdeburskiej i w San Remo, z lat 1884–1887.

Z wyliczenia tego wynika, że uprzywilejowane miejsce w tych wspomnieniach zajmują dzieciństwo i lata szkolne, następnie okres wileński i późna starość. Mimo braku jednolitego tekstu pamiętnika, z fragmentów wyłaniają się interesujące całości.

Urocze zwłaszcza wydają się dzienniki z lat szkolnych. Na początku kilkunastoletni Józio Kraszewski zapisuje nieomal wszystko – o której wstał, co zjadł, przeczytał, co go zainteresowało. Z punktu widzenia współczesnego człowieka zastanawiający jest przede wszystkim obraz samodyscypliny chłopca, głęboka świadomość tego, że życie nie jest tylko po to, by się bawić. W jego przypadku dzieciństwo to droga samokształcenia, formowania, wszechstronnej aktywności, ale też wolności w wyborze zainteresowań. Głęboko wzrusza odkrycie, że Kraszewski udostępnił w pewnym momencie dziennik swojemu ulubionemu nauczycielowi, który z całą powagą dokonał oceny tych zapisków, wyraził opinię co do *meritum* oraz zachęcił do ich kontynuowania.

W zapiskach z lat 50. widać z kolei pośpiech, a nawet niechęć do pisania. Można na ich podstawie odtworzyć chronologię powstających

wówczas dzieł, ale autorowi najwyraźniej brak czasu i cierpliwości na „babranie się" w swojej własnej duszy. Niechęć do utrwalania swoich myśli widoczna jest również w notatkach z więzienia i z pobytu w San Remo. Tu autorowi w nieśpiesznym snuciu opowieści przeszkadza niepewność przyszłości i nie najlepszy stan zdrowia.

Z punktu widzenia literackiego najciekawsze wydają się – jak złośliwie pisze Danek – „znane niemal wyłącznie z tytułu" *Noce bezsenne* oraz ich kontynuacja w postaci *Wspomnień i fantazji* z okresu pobytu w twierdzy magdeburskiej[34].

Noce bezsenne, publikowane przez Kraszewskiego w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1887 i 1888 roku, wbrew tytułowi stanowią nie tylko zapis cierpień człowieka, który nie może spać, ale są wspaniale skonstruowaną całością nawracających przez całe życie pisarza motywów i obrazów. W tym, jak pisze Kraszewski, stanie pośrednim, pomiędzy jawą i snem: „przychodzą do ciebie żywi i umarli razem; to, co przeżyłeś wczoraj i co roiłeś przed pół wiekiem, czego nie widziałeś nigdy, i to, co byś rad pożegnał na wieki"[35]. Wśród tych obrazów uporczywie myśl powraca do rodzinnego domu. Romanów po raz pierwszy sportretował niespełna 30-letni Kraszewski w opublikowanej w 1842 roku książce *Obrazy z życia i podróży*. Potem wracał do tego obrazu dwukrotnie. Rodzinna siedziba zastygła więc pod jego piórem niczym archetypowy obraz polskiego domu o białych ścianach, w otoczeniu drzew wysokich, z obszernym podjazdem, ciepłem wewnątrz i tajemnicą przenikającą jego trzewia. Głęboko wzruszające są wyznania pisarza:

> Był to brzeg gorzkiej czary, którą Bóg słodyczą zaprawił, abym długo wspominał i długo płakał lat moich dziecięcych[36]. (1842)

> Obok skromnego domku rodzicielskiego w Dołhem stoi w pierwszych moich wrażeniach dziecinnych szumiący prastarymi jodłami swoimi Romanów, majętność dziada i babki, później rodziców

[34] Zob. G. Leszczyński, *Bezsenne noce „dziecka wieku" (J. I. Kraszewski: „Pamiętniki")*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996, oraz I. Węgrzyn, *Wartość pamięci. „Noce bezsenne" w kręgu pamiętnikarskich form twórczości J. I. Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości literackiej J. I. Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006.

[35] J. I. Kraszewski, *Noce bezsenne*, w: *Pamiętniki*, s. 303.

[36] Tegoż, *Pamiętnik z lat młodzieńczych*, s. 157.

> moich. Wśród lasów nadbużańskich, w głębokim, zapadłym Podlasiu, między dawnymi dobrami Sapiehów i Radziwiłłów, Kodniem, Sławatyczami, Włodawą leży ta majętność, niegdyś Sapieżyńska, w której zamierzano fundować rezydencję pańską, czego dowodem był wspaniały i ogromny ogród z kilkusetletnimi świerkami i grabowymi szpalerami[37]. (1877)

W tym niezwykłym domu „starych ludzi", pisze Kraszewski, on sam uczył się życia. Najważniejszą osobą w tej nauce pozostała Prababka w biel odziana niezależnie od pory roku, skarbnica wiedzy o tradycji, domu i rodzinie, za figle dziecięce obdarowująca łakociami i napomnieniem: „Tak, Józio, trzeba za złe dobrym płacić!"[38] Niezwykle aktywna do końca swoich dni, nadawała ton wszystkiemu, co miało miejsce w tym niezwykłym domu: „W niej żyły tradycje wszelkie, które wspomnieniami popierała. Obchodzono doroczne uroczystości wedle form prastarych. W języku, w którym mówiła zachowało się mnóstwo tych odcieni, akcentów, dodatków, które z mowy pisanej zniknęły"[39]. Niczym relikwię przechowywano książkę prababki, na której stronach do modlitwy codziennej przeznaczonych zaznaczyło się całe jej niełatwe życie, znoszone z kobiecym męstwem i godnością. Otrzymał ją pisarz w roku 1853 jako najdroższą rodzinną pamiątkę.

Drugim motywem o niezwykłej mocy we wspomnieniach Kraszewskiego są jego opisy drzew, tym ważniejsze im pisarz starszy i im częściej przychodzi mu na myśl dom rodzinny:

> Zdobią okolicę i osadę samą lasy starych bardzo drzew, jedna z najcenniejszych ozdób, bo jej za żadne pieniądze dostać nie można; a stare drzewo jest czymś tak pięknym i prócz tego tak mówiącym o przeszłości, iż każdy by go sobie życzył u wrót swojego mieszkania[40]. (1842)

Tak zapamiętał Kraszewski jodły szumiące wokół domu w Romanowie. Drzewa niezwykłe, przypominające i o przeszłości i o wieczności, niewzruszone w swym niepokalanym pięknie.

---

37 T e g o ż, *Ze wspomnień J. I. Kraszewskiego*, s. 214–215.
38 T e g o ż, *Pamiętnik z lat młodzieńczych*, s. 158.
39 T e g o ż, *Noce bezsenne*, s. 222.
40 T e g o ż, *Pamiętnik z lat młodzieńczych*, s. 156.

> Stare drzewo jest dla mnie – pisze Kraszewski – niemal jak dla pogan, przedmiotem czci i uwielbienia. Co za majestat i powaga! Jaka fantazja linii! Co za wdzięk! Często jaki dramat w tych postaciach wiekowych, na których lata pokładły niezatarte znaki burz i wiosen! Odwieczny dąb to kartka z historii przeszłości. Bujna roślinność lasów zdaje się wlewać życie, gdy się na nią patrzy i nią otoczy. Ogołocony z niej kraj nie może być pięknym. Zdaje mi się zawsze, że gdy źle jest roślinom, tam i człowiekowi dobrze być nie może. Do lasów coś ciągnie człowieka – może nie każdego[...] – ale kto się pod ich cieniem urodził, wychował, temu bez nich nago wszędzie i smutno[41]. (1887)

Przy jodle Kraszewskiego przypomina się sosna Iwaszkiewicza, w której sokach widział siebie krążącego w wiecznym kole Natury[42].

No i trzeci motyw – książka. Kraszewski pisze, iż w domu rodzinnym wszyscy właściwie mówili o książkach, o literaturze, a jemu samemu wspominającemu ten najwcześniejszy w swoim życiu okres wydaje się, iż pisał i układał historie, zanim nauczył się pisać. Niezależnie od tego, od lat najmłodszych fascynowały go książki dawne, ciągnęły jak magnes. Pisarz wyznaje: „przeczuciem jakimś, sympatią niepojętą, książka stara, szczególniej polska, miała urok niesłychany. Nikt u nas w domu w starych książkach wcale się nie kochał, nie było to więc naśladownictwem, ale symptomem dla mnie do dziś dnia niezrozumiałym. Pierwszy raz w życiu spotkałem się ze skrzynką bardzo starych ksiąg, wyrzuconych z biblioteki bialskiej na strych przy porządkowaniu jej przez prof. Zengtellera. Chwili tej do dziś dnia zapomnieć nie mogę.[....] Pomiędzy mną a nimi był jakiś, nie wiem, pozaświatowy związek, zdało mi się, że je sobie przypominam, jakby dawniej gdzieś widziane i znane"[43].

Tej fascynacji Kraszewski nigdy nie utracił, można by rzec – trzymała go w swej mocy przez całe życie. Czytelnicy jego pamiętników otrzymali zaś kapitalną opowieść o tym, jak to wypuszczony z więzienia, powracał z Wilna dwa dni z okładem, bo usłyszawszy o porzuconej na strychu w szczuczyńskim kościele bibliotece, nie mógł się oprzeć pokusie i ku przerażeniu swego ojca przetransportował ją do domu w starych

---

41 Tegoż, *Noce bezsenne*, s. 312.

42 Mam na myśli jego wiersz *Sosna* z *Mapy pogody*.

43 J. I. Kraszewski, *Noce bezsenne*, s. 226.

siennikach. Pragnął być historykiem i kolekcjonerem, nie pisarzem historycznym. Nie jedyna to piękność tych „bezsennych nocy". Rzeczywiście wypada żałować, że uporczywie uchylał się przed ich pisaniem.

2012

Sienkiewiczowska ars scribendi

Ars scribendi, czyli sztuka pisania, to zagadnienie bardzo szerokie i dość gruntownie opisane, przynajmniej w odniesieniu do tych dzieł Sienkiewicza, które wzbudzały największe zainteresowanie krytyki i historii literatury – przede wszystkim więc *Trylogii* i *Krzyżaków* oraz *Quo vadis* – prawdopodobnie z uwagi na jednoznaczne definiowanie pisarza jako przedstawiciela gatunku historycznego. Sztuką pisania w odniesieniu do jego powieści współczesnych (*Bez dogmatu*, *Rodzina Połanieckich*, *Wiry*) zajmowano się już mniej i jakby na marginesie innych zagadnień, przede wszystkim w powiązaniu ze światopoglądem autora.

Nie inaczej zresztą czyni się z powieściami historycznymi, trudno tu bowiem przez sztukę pisania rozumieć tylko zagadnienia formy czy wyłącznie stylu, nie oceniając jednocześnie wyborów pisarza w zakresie ideologii dzieła.

O *ars scribendi* mówić można zatem w trojakim znaczeniu: po pierwsze – jako o poetyce immanentnej dzieła Sienkiewicza, czyli o jego wyborach pisarskich w dziedzinie narracji i stylu, kompozycji, kreowaniu postaci. Osobnym zagadnieniem jest właściwa tekstom historycznym Sienkiewicza problematyka stylizacji. Po drugie – jako o estetyce Sienkiewiczowskiego pisania, czyli powiązanej ze światopoglądem metodzie artystycznego ukształtowania tekstu; ściślej zaś biorąc o naturze jego realizmu i pojęciach, które ów realizm definiują, na przykład epickości, liryczności, obrazowości etc. Tu też należałoby – jak sądzę – szukać źródeł Sienkiewiczowskiej estetyki, a więc także odpowiedzieć

na pytanie o tradycję, która tę twórczość inspirowała. Po trzecie – *ars scribendi* to także uwewnętrzniona, istniejąca potencjalnie w strukturze tekstu strategia pisarska i jej pragmatyzm, czyli oddziaływanie na czytelnika, osiąganie założonych efektów.

Od światopoglądu do estetyki

W twórczości Sienkiewicza rzadko dawało się obie te jakości oddzielić i pewnie dlatego nie udało się dotąd opracować przekonującej i spójnej estetyki jego pisarstwa. Zasadniczym problemem wydaje się, sygnalizowana przez Tadeusza Żabskiego, autora studium na temat przekonań estetycznych pisarza[1], rysująca się w jego dziele niewspółmierność między poetyką sformułowaną i immanentną.

> Poetyka sformułowana pisarza jest znacznie uboższa od poetyki immanentnej jego dzieł. To zresztą zrozumiałe: język krytyki nie posiada dostatecznych środków do opisu wartości artystycznych, często nie świadomie, intuicyjnie czerpiąc je z przebogatego arsenału dostarczonego przez wielowiekową tradycję, zachowanego w „pamięci gatunku". Poetyka sformułowana może więc obejmować tylko część używanych środków i tylko ta część należy do estetycznego systemu pisarza[2].

Wśród sądów generalizujących w dalszym ciągu ważne pozostaje wyrażone dość wcześnie przekonanie Juliana Krzyżanowskiego, iż pisarstwo Sienkiewicza to sztuka wielkiej syntezy, w której jego naturalne upodobania do sztuki antycznej, zwłaszcza starogreckiej, a także kult klasycznego piękna, przejawiający się m.in. w dążeniu do harmonijnego połączenia wszystkich elementów, unikania drastyczności i dysonansów oraz uzyskania jednolitego tonu, zespoliły się z ideałami kultury rodzimej zarówno klasycznej, jak i romantycznej.

> Orientacja zaś w naturze dzieła literackiego świadczy, że dzieło to stanowi całość artystyczną składników różnego pochodzenia i że oceniając jego oryginalność musi się brać pod uwagę tę całość, wynik

[1] T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979.
[2] Tamże, s. 122.

> pracy jej twórcy, a więc nie samą tylko tematykę czy nawet te czy inne jej części składowe, motywy czy wątki, lecz ich wzajemny, nowy stosunek, a więc jedność elementów tematycznych i formalnych, przy czym sprawy formy wewnętrznej okażą się tu równie co najmniej ważne jak tematyka[3].

Że nie był nowatorem, było jasne dla wielu, i to od samego początku. A jednak, analizując zagadnienie artyzmu, Zygmunt Szweykowski napisał z podziwem: „nie ma pisarza w końcu XIX wieku, który by dorównał Sienkiewiczowi w pomysłowości"[4]. Jakie są źródła tej pomysłowości, skąd się ona wzięła? Po pierwsze – wyznacza ją stosunek pisarza do rzeczywistości, po drugie – swoiste traktowanie materii pisarskiej. Co do pierwszej sprawy – oddajmy głos badaczowi, który dokładnie przyjrzał się wczesnej twórczości autora *Trylogii*, szukając w niej nie tylko podstawowych tendencji jego sztuki, ale również starał się znaleźć dla nich przekonującą motywację.

Szweykowski opisuje to następująco: Sienkiewicz realizuje się (najlepiej) w tematyce egzotycznej lub historycznej i poprzez sztukę, czyli piękno, kontaktuje się z życiem. U podstaw stosunku autora Bez dogmatu do ówczesnej rzeczywistości „tkwi [bowiem -J. Sz.] nie tyle intelektualny, ile emocjonalny sceptycyzm, a nawet pesymizm, tak daleko idący, że w nim właściwie nikt z pozytywistów go nie prześcignął"[5]. Dlatego – dopowiadamy – tak wiele znaczy w twórczości Sienkiewicza marzenie i fantazja, wzniosłość i patos, tragizm i nieposkromiona wesołość, junacki, zdrowy humor i melancholijna, a nawet filozoficzna zaduma. Dlatego też tak wiele w nim ironii, wskazującej na nieustanną potrzebę dystansu wobec samego siebie, własnej sztuki, rzeczywistości. Drugi aspekt to konieczność autorytetu. Te wyżyny, ku którym zdążał, wybierając na patronów swego pisarstwa największych z wielkich: Homera, Dantego, Calderona, Szekspira, Słowackiego i innych polskich romantyków, były mu rekompensatą za „konieczność obcowania z duszną, nudną i smutną

[3] J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 169–170.

[4] Z. Szweykowski, *Z problemów warsztatu powieściowego Henryka Sienkiewicza*, w: *Literatura. Komparatystyka. Folklor*, Warszawa 1968, s. 546.

[5] Tamże, s. 540.

atmosferą codzienności". Wydaje się – pisze cytowany krytyk – że sztuka miała dla niego charakter „nadrzędny i autonomiczny tak dalece, że [...] właściwie bliskie mu było hasło sztuka dla sztuki", choć wielce prawdopodobne, że nigdy nie przyznałby się do tego wprost[6].

A teraz o stosunku do materii pisarskiej. Jest on, jak określiliśmy to wcześniej, szczególny. Znakomicie ujmuje to Tadeusz Bujnicki w obszernym studium rekonstruującym intertekstualną przestrzeń *Trylogii*[7]. Badacza zainspirowała tu tajemnica krytycznej formuły o dziele, które jest „sumą gatunków"[8]. Oznacza to, że poetyka powieści historycznej Sienkiewicza jest skomplikowanym „systemem łączącym reguły ogólne" tego typu pisarstwa z konkretnymi, bardzo różnorodnymi, niekoniecznie historycznymi inspiracjami. Autor zakorzenia swój utwór w tym, co już „zostało napisane", zakorzenia, czyli nie tylko przyswaja, ale również przekształca i modyfikuje elementy, wątki i motywy cudzych tekstów. I czyni to w sposób zdecydowanie inny niż było to przyjęte w jego czasach. Dlatego – jak stwierdza cytowany badacz – „*Trylogia* była jednak ewenementem, dziełem zdecydowanie odmiennym od standardowej produkcji powieściowej XIX wieku"[9]. Znalazło to odzwierciedlenie w wielkiej dyskusji na temat gatunku powieści historycznej, dyskusji, w której mniej chodziło o ścisłość i fakty, bardziej zaś o wizję historii i jej interpretację. Dlaczego tak się stało? Dzisiaj już można na to pytanie dość wyczerpująco odpowiedzieć. Gatunek powieści historycznej Sienkiewicza wykazywał więcej związków z bezpośrednimi źródłami historycznymi i ówczesną produkcją spod znaku realizmu niż z innymi powieściami historycznymi. Sienkiewicz realizował po prostu własny model pisarstwa, ten zaś, najogólniej mówiąc, polegał na tym, by „nie odrzucając pojęcia «prawdy historycznej«, podawać ją różnym relatywizującym zabiegom i włączać w układ fikcjonalny"[10].

---

[6] Tamże, s. 541.

[7] T. B u j n i c k i, *«Trylogia» w kontekście dziewiętnastowiecznej powieści historycznej*, „Przegląd Humanistyczny" 1992, nr 6.

[8] Bujnicki odwołuje się do terminu Samuela Sandlera w swojej recenzji z książki Z. Szweykowskiego *«Trylogia» Henryka Sienkiewicza* (Poznań 1961), „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 1. Zob. T. B u j n i c k i, dz. cyt., s. 29.

[9] Tamże.

[10] Tamże, s. 31.

Późniejsze dzieje recepcji dowiodły poniekąd słuszności tej zasady. Najwięcej jest prac badających bezpośrednią zależność utworów Sienkiewicza od źródeł historycznych, bo właśnie one decydują o „empirii rzeczywistości powieściowej". Związki z powieściopisarstwem historycznym XIX wieku mają znaczenie dużo mniejsze i są, jak dowodzi przekonująco badacz, zdecydowanie mniejszej rangi, ich rola sprowadza się do pośredniczenia w procesie beletryzacji tekstu źródłowego. Wreszcie duże, a nie wykazane jak dotąd znaczenie powinno przypaść temu, co tworzy bezpośrednie podglebie literackie *Trylogii*, a są tu nie tylko liczne utwory historyczne, ale i najwybitniejsze powieści „dojrzałego realizmu", których znaczenie jest ogromne, jeśli wziąć pod uwagę, iż wespół z dziełem Sienkiewicza „przeformowują [...] sytuację komunikacyjną ówczesnej prozy i reinterpretują tradycję powieściową"[11]. Dopiero na tym tle rysuje się strategia pisarska Sienkiewicza, jego decyzje, które nie tylko dotyczą modelu powieści, ale także postawienia na oddziaływanie kompensacyjne, dobór środków o bezsprzecznych walorach ekspresywnych i emocjonalnych, a wreszcie zaprogramowanie stosunkowo łatwego „wejścia" czytelnika w świat przedstawiony.

Tadeusz Bujnicki traktuje Sienkiewicza jako pisarza o dużej samokrytyce i samoświadomości, zwłaszcza estetycznej i światopoglądowej. Dlatego z wielości badań i nazw atrakcyjnie pointujących dokonania pisarza wybiera taką opcję, która łączy wieloletnie wysiłki „zaczarowanej" Sienkiewiczem krytyki z próbą określenia jego indywidualności na tle innych dokonań epoki pozytywizmu.

Dominantą Sienkiewiczowskiego modelu jest więc według badacza klasyczna powieść historyczna, w obrębie której odbywa się rodzaj dialektycznej gry z możliwościami innych gatunków. Szczególnie efektownie prezentuje się ona w obrębie całego cyklu powieści „ku pokrzepieniu serc":

> W *Ogniem i mieczem* np. mocniej wyodrębniaj ą się elementy epopeiczne (homeryckie) i baśniowe; *Potop* wyraźniej uwydatnia konwencje powieści „płaszcza i szpady", natomiast tradycje historycznej powieści obyczaj owej i gawędy można rozpoznać w *Panu Wołodyjowskim*[12].

---

[11] Tamże, s. 34–36.

[12] Tamże, s. 37. Nb. pomysły te stały się już rzeczywistością interpretacyjną *Trylogii*. I tak, dominantę epopeiczną dostrzegali przede wszystkim krytycy konserwatywni,

Istnienie tej wielości właściwie nie wymaga już cytowania poglądów autora na sposób traktowania materii powieściowej, po prostu nie da się już dłużej kolportować wygodnego sądu przygodnej krytyki o bezwiedności Sienkiewiczowskiego warsztatu pisarskiego. Koncepcja powieści historycznej Sienkiewicza znajduje bowiem doskonałe odzwierciedlenie w praktyce, w *Trylogii*, a później także w *Krzyżakach*.

> Sposoby konstruowania tej praktyki, wielopoziomowe relacje różnych płaszczyzn powieściowych, „gra" konwencji kompozycyjnych i stylowych, system odwołań do tradycji literackiej i historycznej – dowodzą, że spontaniczność przedstawionego świata jest pozorna, a jego ostateczny kształt to wynik konsekwentnej pracy nad tekstem[13].

Równie skomplikowany jest świat powieści współczesnych Sienkiewicza, choć ich porządek narracyjny i przynależność gatunkowa nie budzą już takich emocji i zainteresowań, ani tym bardziej nie prowokują tak rozległych badań. Z trzech powieści podejmujących współczesne tematy właściwie tylko *Bez dogmatu* wywoływało i wywołuje chęć intertekstualnych dociekań i to przede wszystkim w związku z kreacją bohatera, dla którego krytyka stara i nowa szuka prototypów przede wszystkim w postaciach Szekspirowskich (Hamlet), romantycznych (Werter, Don Juan, Oniegin, hrabia Henryk), a także w literaturze współczesnej Sienkiewiczowi, przede wszystkim francuskiej (Stendhal, Paul Bourget) oraz rosyjskiej (Turgieniew, Tołstoj). Obyczajowo-psychologiczna problematyka tych utworów prowokuje także zainteresowania psychologią miłości i jej mitami rozpowszechnionymi w kulturze zachodnioeuropejskiej, psychologią mężczyzny oraz wzorcami antropologicznymi obecnymi w kulturze XIX wieku. Sienkiewicz jest twórcą o dużym potencjale kulturowym

---

np. S. Tarnowski, W. Dzieduszycki, współcześnie zaś L. Ludorowski (*O postawie epickiej w »Trylogii» Sienkiewicza*, Warszawa 1970), baśniowość akcentował Z. Szweykowski *(«Trylogia» Henryka Sienkiewicza*, Poznań 1961), „powieść przygody" – J. Trzynadlowski (*Uwagi o poetyce «Trylogii» – historycznej powieści przygody*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. K. Wyka i A. Piorunowa, Kraków 1968), wreszcie J. Krzyżanowski określił *Trylogię* jako „powieść ludową" (*Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973).

[13] T. B u j n i c k i, *«Trylogia» w kontekście…*, s. 39. Na temat warsztatu artysty zob. także: J. K r z y ż a o w s k i, *U źródeł powieści Sienkiewicza*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, Wrocław 1966.

i mocnym osadzeniu w tradycji antycznej, i to zarówno literackiej, jak i filozoficznej. Decyduje to o uniwersalności jego tekstów, o ich nośności również w obrębie innych kultur, poniekąd także decyduje i decydowało w przeszłości o ich zagranicznych sukcesach: na przykład *Quo vadis* w Italii, *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich* w Rosji i w Niemczech.

Sienkiewicz – klasyk – romantyk – realista?

Według definicji współczesnego teoretyka literatury: dziewiętnastowieczny realizm przyjmował, iż

> rzeczywistość odtwarzana w dziele literackim [...] to świat uporządkowany i zdeterminowany, co automatycznie usuwało z pola widzenia twórcy nieprzewidziany zbieg okoliczności, jakąkolwiek fantastyczność wydarzeń i ustanawiało następującą regułę pisarstwa: do prawdy artystycznej miało się docierać nie poprzez ukazywanie poszczególnych konkretnych zjawisk i wyróżnienie ich niepowtarzalności, ani też przez rejestrację wszystkich empirycznych danych (tak i sposób postępowania znamienny jest dla metody naturalistycznej), ale poprzez wybór faktów i zjawisk typowych, to jest reprezentatywnych dla jakiejś warstwy czy klasy społecznej i istotnych dla procesu historycznego[14].

W historii sztuki przyjmuje się natomiast, iż realizm to prąd artystyczny w sztuce europejskiej dominujący od ok. 1840 r. po lata 1870–1880. jego celem stało się wówczas dążenie do prawdy, próba oddania w dziełach obiektywnego i bezstronnego obrazu realnego świata, opartego na skrupulatnej obserwacji współczesnego życia. Prądów wiązano wówczas z kluczowymi zagadnieniami filozoficznymi epoki, przede wszystkim ze scjentyzmem.

Definicji tych – jak widać z zestawienia – nie da się w sposób bezwarunkowy zastosować do pisarstwa Sienkiewicza, przede wszystkim ze względu na wysoką ogólnikowość zdefiniowanych tu parametrów, które już na pierwszy rzut oka nie przystają do wzorca uprawianej przez niego literatury, choć też – gdy pamiętamy o programowym poniekąd

[14] J. Speina, *Formy rzeczywistości*, Bydgoszcz 1990, s. 56.

estetycznym eklektyzmie dziewiętnastowiecznym – aż tak bardzo od niego nie odchodzą, zwłaszcza w tekstach współczesnych. Nie pasują doń przede wszystkim wtedy, gdy obstajemy przy charakterystycznej dla *Trylogii* formule pisarstwa wyrosłego z romantycznego historyzmu, podlegającego rozległym wpływom romantycznej estetyki.

Twórczości Sienkiewicza nie uda się też zmierzyć pojęciami wytworzonymi w teoriach sztuki i literatury drugiej połowy XIX wieku. Zresztą, centralny problem tych koncepcji: prawda – i tak, prędzej czy później, doprowadza do paradoksalnych wniosków, uchylających możliwość zastosowania w twórczości artystycznej bezwzględnego obiektywizmu. W świetle tych teorii istotne wydaje się natomiast uzmysłowienie sobie faktu, iż w sztuce nowej, „realistycznej" ważniejsza stawała się obserwacja, doświadczenie niż konwencja. W światopoglądzie realisty czasów Sienkiewicza, nawet uprawiającego tak anachroniczny (wedle pojęć ówczesnych awangardzistów) rodzaj sztuki jak powieściopisarstwo czy malarstwo historyczne, znajdowało się zatem i tak szersze niż dotąd pojmowanie historii, i idący z tym w parze radykalnie odmienny zmysł czasu. Było to zgoła nieuchronne! Po rozprawach Hipolita Taine'a i Henryka Buckle' a pojmowanie historii i czasu wiązano z demokratyzmem i rozwojem społecznym, nastąpiło też radykalne zeświecczenie czasu. W malarstwie historycznym już w połowie XIX wieku obserwuje się odejście od metafizyki i mitu na rzecz malarstwa rodzajowego. Artystę bardziej zajmuje odtwarzanie kolorytu i środowiska niż poszukiwanie tzw. głębszych znaczeń. By uprzytomnić sobie tę kolosalną zmianę, warto zestawiać ze sobą arcydzieła malarskie tamtych czasów, na przykład obraz Goyi *3 maja* oraz Edouarda Maneta *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, tak jak zrobiła to Linda Nochlin w znanej pracy o realizmie[15].

Przyglądając się Manetowskiej interpretacji historii, porównując scenę rozstrzelania cesarza z romantycznym obrazem Goyi – pełnym pasji oskarżycielskiej, patosu i wzruszeń wyrażonych kontrastowością barw – zaczynamy rozumieć sens nowoczesnej sztuki definiowany przez popularną wówczas formułę *il faut être de son temps*[16]. W obrazie Maneta wydarzenie zatraca swój uniwersalny, ponadczasowy sens na rzecz

[15] L. Nochlin, *Realizm*, tłum. W. Juszczak i T. Przestępski, Warszawa 1974.
[16] Tamże, s. 32.

znaczeń partykularnych. Jednorazowość, jednokrotność wydarzenia uwydatnia dramatyczny aspekt czasu jako podstawowej jednostki ludzkiego doświadczenia. Sztuka nie rości już sobie pretensji do tego, by objąć byt jako całość, by mówić o całym ludzkim doświadczeniu, zresztą stało się ono zbyt skomplikowane, nieprzejrzyste, wieloznaczne[17]. Skupia się zatem na tym, co partykularne, charakterystyczna staje się raczej intensywność wyrażania niż sztuka opowiadania. Nic zatem dziwnego, że powieść historyczna – w każdej odmianie (a już zwłaszcza Sienkiewiczowska, która w strukturze głębokiej odwołuje się do mitu!) – wydawała się gatunkiem nieco już zwietrzałym, choć skądinąd wiadomo, że zawsze znajdowała swoich wiernych odbiorców i wzbudzała zainteresowanie długo jeszcze po tym, gdy ogłoszono jej kres.

Sienkiewicz jako wielbiciel i znawca sztuki, przyjaciel Witkiewicza, który głosił obrazoburczo, iż dobrze namalowana rzepa jest ważniejsza niż kolejny portret postaci historycznej, nawet jeśli nie akceptował tych nowości, musiał się z nimi zetknąć. Podczas swych licznych podróży obserwował ich zwycięski pochód w Europie. Skądinąd wiemy, że kochając Witkiewicza i podziwiając jego sztukę, wolał majestatyczne płótna Matejki, bo korespondowały z terapeutycznymi walorami literatury, którą propagował. Wydaje się zresztą, że pragnął w tym względzie za wszelką cenę osiągnąć jakiś *consensus*. Zdaje się, że zależało mu na tym, by nie uchodzić za awangardzistę, bo to nie pasowało do zaakceptowanej przez niego roli klasyka i narodowego autorytetu, ale z drugiej strony bardzo dbał o to, by nie utracić kontaktu z tym, co dzieje się w sztuce współczesnej. Można tu także znaleźć pewne analogie w pojmowaniu historii. Z jednej strony bowiem w *Trylogii* bez wątpienia przejawia się historyczny prowidencjalizm, Sienkiewicz akcentuje też chętnie rolę wybitnej jednostki w rozwoju dziejów. Z drugiej jednak, warto sobie uprzytomnić, iż *Trylogia* nie jest dziełem, które zastygło w swojej monumentalnej postaci, jak się to wydaje niektórym interpretatorom. W trakcie pisania cyklu

[17] Zob. także rozprawę J. Lalewicza, *Opowiadanie i rozumienie*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1982, w której autor przekonująco kreśli ewolucję sztuki narracyjnej, zwłaszcza zaś drogę, jaką literatura przebyła od narracyjnego (pierwotnie: mitycznego) do dyskursywnego ujęcia rzeczywistości.

zmieniał się nie tylko pisarz, ale i – zapewne – sama koncepcja dzieła. Tym bardziej, że przy pisarstwie odcinkowym kontakt z czytelnikiem i wzajemne oddziaływanie na siebie autora i czytelników (także znawców) jest niemal równoczesny. Jeśli jeszcze *Ogniem i mieczem* niczym polska wersja Iliady dziejowość ujmuje w duchu poematów bohaterskich antyku, figurą czasu jest tu koło, wzorcem wszelakich wydarzeń rytm zmian naturalnych, bohater w istocie się nie zmienia, to w *Potopie*, choć tytułem odwołuje się do mityczno-biblijnego wzorca, dominuje nowożytny zmysł czasu. Grzeszność ludzkich czynów, pomyłki życiowe bohaterów, odbywających w swym rozwoju indywidualnym (Kmicic) znaczącą metamorfozę, promieniują na dziejowość, zmieniając bieg wydarzeń. Choć w strukturze głębokiej tekstu odnajdujemy matrycę przypowieści o upadku i odrodzeniu, w historii bohaterów podkreśla się rolę odpowiedzialności indywidualnej. W *Panu Wołodyjowskim* zabrzmi to jeszcze wyraźniej. Mimo powrotu do mitycznego wymiaru dziejów, wszak o bohaterze tytułowym mówi się „Hektor kamieniecki", z racji głębokiego wejścia dyskursu w podszewkę historii, ukazuje się nam jej kulisy, uwypukla egzystencjalny i personalny wymiar historii. Bohaterstwo, choćby się dlań znajdowało paralelę w wysokiej epice antycznej, ma swój konkretny, ludzki wymiar i swoje koszty. Stąd w biografii Wołodyjowskiego – jedynej postaci *Trylogii*, która rozwija się naprawdę i w zasadzie od początku jest pozbawiona idealizacji – tyle cierpienia i ofiary[18].

Wiadomo także, iż Sienkiewiczowi nieobce były popularyzowane wówczas w Europie metody naukowe w historii. Stąd wziął się w jego odczycie o powieści historycznej (1889) słynny ząb Cuviera jako argument na to, że pisarz, dysponując intuicją i wyobraźnią, jest w stanie zrekonstruować mentalność (psychikę) ludzi żyjących w dawnych wiekach tak,

[18] Krytyka literacka, zwłaszcza dziewiętnastowieczna, dość zgodnie niedoceniała tej postaci, o czym łatwo się przekonać, śledząc choćby recenzje zebrane w tomie zredagowanym przez T. Jodełkę, *«Trylogia». Studia, szkice, polemiki*, Warszawa 1962 (zob. wypowiedzi W. Dzieduszyckiego, s. 33; S. Tarnowskiego, s. 53; T. T. Jeża, s. 84; B. Prusa, s. 176; P. Chmielowskiego, s. 205). Odmienna w tonie wydaje się dopiero opinia M. Konopnickiej, kreująca go na czołowego reprezentanta zbiorowego bohatera Sienkiewiczowskiej epopei – szlachetczyzny. Zob. M. Konopnicka, *«Pan Wołodyjowski»* (pierwodruk: „Gazeta Polska" 1884) w: *Pisma wybrane,* t. 4: *Pisma krytycznoliterackie*, wyb. i opr. J. Jarowiecki, Warszawa 1988.

jak uczeni na podstawie zachowanych szczątków wyrokują o wymarłych organizmach. Czy idee te miały wpływ na jego twórczość?- trudno powiedzieć. Wydaje się, że tak, ale na pewno nie był to wpływ bezpośredni. Faktem jest, że jeśli jego twórczość współczesna mieści się w całości w formule estetyki realizmu dziewiętnastowiecznego (zwłaszcza wczesna twórczość nowelistyczna może dostarczyć tutaj wielu znakomitych przykładów), jeśli w jej obrębie znakomicie funkcjonują jego powieści obyczajowe, dla których analogii szukano w ówczesnej europejskiej sztuce powieściowej, to nie można uczynić tego samego z twórczością historyczną, wymykającą się jednoznacznym klasyfikacjom.

Z całą pewnością możemy powiedzieć, iż Sienkiewiczowska *ars scribendi* z uwagi na wizję historii, w której dominuje światopogląd oparty na romantycznej wierze w boski plan historii oraz właściwości stylowe jego dzieł historycznych (zwłaszcza obrazowość o romantycznym rodowodzie, epickość, liryzm, zamiłowanie do frenezji) – przynależy do stylu romantyczno-klasycznego, w takim znaczeniu, jakie określeniu temu nadał Roland Barthes w swojej słynnej książce *Le Degré zéro de l'écriture*[19]. Pisał on wówczas, że literaturę europejską co najmniej do roku 1850 cechuje wielka wspólnota epoki i stylu, ukształtowana na początku wieku. W tym kręgu estetyki trzeba widzieć Sienkiewicza – romantycznego realistę i klasyka. Z romantyczno-klasycznym stylem łączy go kult szczegółu, konkretu, namacalnie, zmysłowo ukazywana rzeczywistość, dążenie do precyzji i harmonizacji wszystkich środków.

Od epiki do stylistyki

Jak na rasowego epika przystało, Sienkiewiczowska *ars scribendi* rodzi się w dialogu z wielkimi wzorami przeszłości. Gdy jednak świat starożytny korzystał przede wszystkim z tematyki, która nie miała związku z teraźniejszością, to pisarz dziewiętnastowieczny, nawet odkrywszy swoje karty, świat miniony odtwarzał ze względu na problemy współczesne, szukając w bolesnej, ale i pełnej chwały przeszłości – genealogii, pociechy i wzorca etycznego. Nie sposób tu omówić problemów (nb. starczyłoby

[19] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.

ich na osobną księgę), których dostarczają takie problemy Sienkiewiczowskiej estetyki, jak nawiązywanie do stylu starożytnych (zwłaszcza Homera), retoryka wzniosłości, którą z upodobaniem stosuje, rekonstruując czasoprzestrzeń swoich powieści (początki i zakończenia), bądź stylizując niektóre postaci, zwłaszcza w bitewnym zacietrzewieniu (Longinus walczący z Kozakami; Wołodyjowski jako Hektor kamieniecki) oraz w momencie śmierci czy podczas dostojnej *pompa funebris*. Dialogowanie z przeszłością to również wielka tradycja polskiego baroku[20]; wszechstronne oddziaływanie jego kultury, zarówno w odmianie sarmackiej, jak też dworskiej. Bez baroku, także europejskiego (Calderón, Szekspir), przetrawionego twórczo przez polski romantyzm (tu pierwszoplanową rolę odegrał Słowacki[21]) nie tylko nie uda się wyjaśnić Sienkiewiczowskiej słabości do polskich kresów wschodnich (Ukraina, Litwa), ale także rodowodu stworzonych przez autora *Trylogii* postaci. Bo to wszakże charakterystyczny dlań katalog bohaterów, funkcjonujących w wielu wariantach i odmianach, sprowadzający się jednak do pięciu podstawowych wzorców: rycerz, człowiek orientu, błazen-szaleniec, żołnierz-tułacz, dekadent. Dwa ostatnie typy mocno już łączą Sienkiewicza z wiekiem XIX, choć – jak warto zauważyć – oba istnieją wcześniej, w tradycji ludowej i literackiej: żołnierz-tułacz to przecież postać znana z folkloru polskiego co najmniej od czasów konfederacji barskiej, dekadent zaś ma swój prototyp w „bladej postaci z legendy Holinsheda", genialnie opracowanej przez Szekspira. Wpływ tradycji literackiej zaznacza się też ogromnie w Sienkiewiczowskich postaciach kobiet, bo stosunkowo niewiele u niego kobiet związanych ściśle ze współczesnością (np. bohaterki *Wirów*). Stylizacja określonych typów kobiecych odsyła zwykle w stronę konkretnych typów kultury i estetyki: pani dworska – wpływy petrarkowskie, sentymentalizm; kobieta-rycerz – okres staropolski, Mickiewiczowska Grażyna, kresowa Polka, kobieta-dziecko – romantyzm, dekadentyzm.

---

[20] Na ten temat istnieje ogromna literatura. Zob. m.in. T. Bujnicki, *Sarmacki barok w »Trylogii"*, w: *Sienkiewicza «Powieści z lat dawnych». Studia*, Kraków 1996 oraz A. Nowicka-Jeżowa, *«Trylogia» w świecie sarmackim*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999 (tu też obfita bibliografia do tematu).

[21] Zob. mój tekst *Sienkiewicz wobec Słowackiego*, w: *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003. Tu także obszerna bibliografia dotycząca tego tematu.

Zaznaczmy też od razu, iż taka kreacja bohatera, jaką tu najczęściej spotykamy, polegająca na zastosowaniu psychologicznego skrótu przy jednoczesnej emfazie niektórych efektów (np. gwałtowność, romansowość) oraz przerzucenie ich działań z warstwy psychologiczno-filozoficznej w zewnętrzną (zdarzeniową) jest nie tylko charakterystyczna dla sztuki epickiej (tradycja homerycka), ale w ogóle stanowi osobliwość Sienkiewiczowskiej synkretycznej sztuki narracji, zręcznie łączącej najlepsze tradycje literatury światowej: dramat i epikę antyku, teatr Szekspira, romans barokowy, a w końcu także melodramat XVIII i XIX wieku.

Ze stylem w znaczeniu estetyki łączy się również językowo-stylistyczny kształt Sienkiewiczowskiego dzieła i jego oddziaływanie. I tu także, w refleksji nad językiem i stylem znajdziemy może najbardziej przekonujące argumenty objaśniające niepowtarzalność jego *ars scribendi*.

W odniesieniu do *Ogniem i mieczem* zrobił to Aleksander Wilkoń[22].

> *Ogniem i mieczem* stanowić może klasyczny przykład tekstu złożonego z prymarną funkcją wypowiedzi narracyjnej. Od niej zaczynają się zazwyczaj kolejne ogniwa treściowe powieści, ona inicjuje wydzielone większe odcinki tekstu (rozdziały i części sygnalizowane większymi odstępami). na niej przeważnie te odcinki się kończą. Na ogólną liczbę 64 rozdziałów: 62 – zaczyna tekst narracyjny, 2 – dialogowy, 44 – kończy narracja, 9 – dialog, 11 – tekst narracyjno-dialogowy[23].

Wilkoń wyliczył, iż dialog stanowi czterdzieści procent tekstu, liczne są jednak także konstrukcje pokrewne: mowa pozornie zależna, cytaty, wtręty dialogowe.

W pierwszym tomie powieści do rozdziału XVII mamy do czynienia z przewagą narracji i jest ona tu jak najbardziej uzasadniona; w tej części autor przedstawia tło zdarzeń, rozbudowane są zatem partie opisowe i komentarz historyczny.

W drugim tomie – rola dialogu się zwiększa, przeważają partie narracyjno-dialogowe; w niektórych rozdziałach proporcje te wyglądają

---

[22] A. Wilkoń, *O języku i stylu «Ogniem i mieczem» Henryka Sienkiewicza*, Warszawa-Kraków 1976. W dalszym ciągu streszczam wyniki jego badań.

[23] Dz. cyt., s. 27.

jak 1:3 i 1:5 na rzecz dialogu, który pełni funkcję narracyjną (w roli narratorów występują tu Zagłoba i Rzędzian). Bardzo ważnym spostrzeżeniem Wilkonia wydaje się to, że narracja ciągła rzadko przekracza trzy strony, ale i wypowiedź dialogowa ciągła też nie jest nigdy zbyt długa (najczęściej zajmuje połowę strony); przeważnie tekst narracyjny jest przedzielany krótkimi wstawkami dialogowymi. Przy tym nie osiąga nigdy rozmiarów, jakie spotykamy w powieściach poprzedników, rówieśników czy następców pisarza.

Aleksander Wilkoń stylizacyjne walory tekstu Sienkiewiczowskiej powieści charakteryzuje następująco. W narracji mamy lekką stylizację archaiczną, stosunkowo rzadko występują wyrazy i zwroty łacińskie, poprzez leksykę i cytaty z pieśni ukraińskich całość otrzymuje lekkie zabarwienie kresowo-ukraińskie. W dialogu stopień archaizacji zwiększa się przeciętnie czterokrotnie. Około sześciokrotnie zwiększa się natomiast udział makaronizmów łacińskich. Język ukraiński i różne formy mieszane służą podkreśleniu różnic w mowie szlachty i chłopstwa, czerni i kozactwa. Obok ukrainizmów pojawiają się także regionalizmy litewskie, a także drobne wstawki z niemieckiego i tatarskiego.

Wśród najważniejszych nawiązań literackich tekstu mających wpływ na stylistyczno-językową strukturę *Ogniem i mieczem* autor opracowania wymienił:

W narracji:

1. częściową stylizację na prozę staropolską (pamiętniki, kronika);

2. bardzo silne nawiązania do tradycji eposowej: homerycka epika rycerska i ludowa – epizody batalistyczne i związana z tym poetyzacja tekstu: rytmizacja, porównania homeryckie, hiperbolizacja;

3. silne związki stylistyczne z poezją romantyczną, niektóre struktury wypowiedzi (psychomachia Jeremiego), liryczne opisy przyrody, uroda kobieca, sceny tajemnicze, baśniowo-ludowe wątki, motyw Kozaka-kochanka.

W dialogu:

1. bardzo wszechstronną stylizację w wypowiedziach relacjonujących wydarzenia historyczne i wypowiedzi retoryczne;

2. elementy stylu romantyczno-ludowego w wyznaniach miłosnych Bohuna.

Na koniec badacz Sienkiewiczowskiego stylu zestawił najważniejsze przejawy realistycznej techniki pisarza. jego zdaniem o przynależności jego *ars scribendi* do stylu realistycznego świadczą trzy rzeczy:

1. wysoka frekwencja rzeczowników konkretnych
2. przewaga przymiotników materialnych
3. prostota struktur składniowych (dążność do lekkości i komunikatywności stylu); unikanie barokowego nadmiaru w zakresie słownictwa i rozbudowanych skupień.

Kiedy czytam to proste podsumowanie, przypomina mi się wypowiedź Sienkiewicza na temat swego stylu:

> Unikam przewagi słów nad treścią, aby nie popaść w popis stylowy i w literacki barok – i aby zjawiska opisywane nie ginęły tak pod nadmiarem określeń, jak w zimie giną wszelkie kształty pod śnieżną zadymką[24].

Sztuka dla nowej publiczności

Epokę postyczniową charakteryzuje się w sposób ogólny jako okres zasadniczych zmian w dziedzinie komunikacji literackiej, zachodzących w sposób o wiele bardziej gwałtowny niż miało to miejsce w romantyzmie. Zmienia się zarówno typ kultury, jak też sposób funkcjonowania literatury w obiegu społecznym. Komercjalizacja sfery kultury powoduje ogromne zmiany zarówno w sytuacji indywidualnej artysty, coraz bardziej alienującego się w społeczeństwie, jak też w sferze odbioru, która staje się przestrzenią konsumpcji zagospodarowywaną przez odbiorcę, który jest nowy, nierozpoznany i dysponuje innymi upodobaniami i potrzebami. Przyczyny tego stanu rzeczy upatruje się najczęściej w demokratyzacji nauczania, łagodzącej istniejące dotąd „ostre" podziały między różnymi grupami odbiorców, mającymi za sobą radykalnie odmienne zaplecza kulturowe. „Nowa publiczność – pisze Jan Prokop – jest wypadkową różnych środowisk kulturalnych wymieszanych wskutek demokratyzacji.

---

[24] H. Sienkiewicz. *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 55, Warszawa 1954, s. 144.

To bardziej mieszanina niż rozwarstwiona wyraźnie zbiorowość", i to wywołuje bardzo określone reperkusje w sferze odbioru.

> Pisarz zmuszony zostaje do współzawodnictwa w ubieganiu się o względy publiczności, do rywalizacji z pierwszymi pionierami kultury masowej, z pierwszymi producentami towaru literackiego. I nowa publiczność ni jednokrotnie łaskami otacza uzurpatorów gardząc syna mi Apollina.

Tak więc – kontynuuje krytyk – pisarz modernistyczny znalazł się w sytuacji szczególnej.

> Dla potencjalnych czytelników Przybyszewskiego alternatywą mógł być „Bocian. Nowe polskie czasopismo humorystyczne" albo Biblioteka Powieści Kryminalnych, albo Rodziewiczówna, albo wreszcie Henryk Sienkiewicz[25].

Zestawienie wydaje się co najmniej szokujące, ale jakże prawdziwe, gdy weźmiemy pod uwagę, iż dla większości startujących ok. 1890 r. młodych Sienkiewicz[26], a właściwie oszałamiający sukces jego twórczości, był kamieniem obrazy, natomiast sam bohater kimś w rodzaju *bête noire*.

Warto więc zastanowić się nad tym, co naprawdę zadecydowało o masowym powodzeniu Sienkiewicza i czy sukces ten to kwestia umiejętności pisarskich i strategii komunikowania się z szeroką publicznością, czy szczęśliwy traf. W odniesieniu do *Trylogii* zwykle podnosi się w tym miejscu sprawę odcinkowego druku powieści. Stanisław Zabierowski[27] dowiódł jednak, że nie miało to większego znaczenia. Zwyczaj drukowania tekstów w odcinkach felietonowych, znany w Europie od romantyzmu, z pewnością poszerzał sferę odbiorców, ale jeszcze, jak zaświadczał choćby przykład *Lalki* Bolesława Prusa, nie decydował o popularności.

---

[25] J. Prokop, *Artysta na rynku*, w: tego ż, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 8.

[26] Trzeba podkreślić zgodnie z prawdą, że nie dla wszystkich. Dla przykładu (bo mogłoby ich być więcej) wymienię artykuł Cezarego Jellenty, zestawiającego *Bez dogmatu* ze *Śmiercią* Dąbrowskiego i *Szkicami* Komornickiej. Jellenta widzi słabości Sienkiewiczowskiego pisarstwa, ale nie potrafi ich precyzyjnie opisać. A i konfrontacja z młodymi nie wypadnie na jego niekorzyść. («*Śmierci*» *i* «*Dogmaty*», „Przegląd Tygodniowy" 1894, z. 48–51).

[27] S. Zabierowski, *Niektóre źródła popularności «Trylogii» Sienkiewicza*, Kraków 1970, s. 12.

W wypadku Sienkiewicza znacznie ważniejszy był sukces wcześniejszy: entuzjastyczne przyjęcie w Warszawie *Listów z podróży do Ameryki* (1876–77), zadziałał mechanizm kamienia, który uruchamia lawinę.

Od sukcesu *Listów* Henryk Sienkiewicz stał się własnością ogółu, prasa nieustannie informowała o jego poczynaniach, przygotowaniach i pracach, interesowała się jego życiem prywatnym. Pomysł druku *Trylogii* w odcinkach w trzech miejscach, warszawskim „Słowie", krakowskim „Czasie" i poznańskim „Kurierze", i to prawie jednocześnie, poniekąd zaprogramował sukces. Potem scenariusz po prostu się powtarzał. Trzeba też przyznać, że pisarz umiał dyskontować swoje sukcesy. Objęcie w roku 1882 redakcji „Słowa" oraz ożenek z Marią Szetkiewiczówną dawał mu stabilizację życiową i ugruntowywał pozycję w środowisku literackim. Powodzenie *Trylogii* niesłychanie wzmocniło pozycję „Słowa" na rynku prasowym. Gdy Sienkiewicz przejmował tytuł, gazeta miała ledwie trzystu prenumeratorów. W okresie publikacji odcinkowej *Ogniem i mieczem*, czyli od maja 1883 do marca 1884, liczba ta wzrosła do dziesięciu tysięcy[28].

Fenomen popularności Sienkiewicza wydaje się o tyle interesujący, że mamy tu sprzężenie trzech niezależnie od siebie działających czynników. Po pierwsze – jest to pierwsze tak wyraziste działanie mechanizmów rynkowych w dziedzinie kultury. Pierwszorzędną rolę w akcji promocyjno-reklamowej odegrały wówczas „Gazeta Polska" i „Słowo". Znakomitym pomysłem przysparzającym Sienkiewiczowi czytelników był także zainicjowany przez Wawelberga w 1896 r. pomysł taniego wydania powieści historycznych.

Drugi czynnik to kwestia podatności sfery odbiorców na literackie pomysły Sienkiewicza, wyczucie pewnego zapotrzebowania ideowego czy tematycznego, trafiającego w upodobania wszystkich. I tu trzeba mówić o wyjątkowej zręczności pisarza, który formułą swego pisarstwa historycznego, w dobie mody na współczesność, pogodził zarówno tych, którzy znudzeni byli mentorskim tonem pozytywistycznej powieści

[28] Szczegóły pomysłów finansowych pisarza ujawnia artykuł A. Chojnackiego, *Interesy pana Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, red. K. Dybciak, Siedlce 1999, s. 61–71; na temat *Trylogii*, s. 64–67 („Podlaskie Studia Polonistyczne", t. 1).

tendencyjnej, jak i tych, którzy znaleźli się zarówno poza kręgiem jej oddziaływania ideowego, jak też okazali się wyjątkowo odporni na jej estetyczne walory. Nie bez związku z tym ostatnim pozostaje sfera odbiorców, która dotąd w ogóle nie aspirowała do tej roli i nie identyfikowała się z elementami tzw. kultury wyższej. Myślę tu przede wszystkim o odbiorcy ludowym, chłopskim, który na przetasowaniach ekonomiczno-demograficznych w wieku XIX wyraźnie zyskał i dla którego Sienkiewicz stał się pierwszym autorem narodowym, a więc dzięki któremu otrzymywał on rodzaj nieformalnej legitymacji obywatelskiej, pozwalającej na identyfikację w sferze kultury. Nie trzeba chyba rozwijać, że była to *de facto* kultura szlachecka.

Sienkiewicz-mitotwórca

Z tym ostatnim czynnikiem łączy się następna, szczególna dyspozycja Sienkiewiczowskiego pisarstwa do łączenia w jedno tych elementów literackiego dyskursu, których dotąd w literaturze polskiej raczej nie łączono, a które umownie nazywa się sztuką pisania romansu, w tym także romansu z ojczyzną, jak również takie ukształtowanie owego dyskursu, by wpasował się on nie tyle w sferę oddziaływania intelektualnego, co raczej emocjonalnego, a nawet mitycznego.

Mityczne podglebie twórczości autora *Trylogii* przede wszystkim zaznacza się w dziedzinie pisarstwa historycznego, po pierwsze, w sztuce budowania wyrazistych postaci powieściowych[29], o niezbyt skomplikowanej psychice, mających jednak z jednej strony wyraziste cechy herosów znanych z arcydzieł antycznych, ludowych[30] czy romantycznych oraz – z drugiej – niewolnych od pewnych przywar czy ludzkich słabostek, a nawet śmieszności, tak przekonująco trafiających do wyobraźni niezbyt

[29] Pisali o tym m.in. K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, „Twórczość" 1946, nr 6, oraz *O postaciach Sienkiewiczowskich*, w: J. Krzyżanowski i in., *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960 i wielokrotnie T. Bujnicki, zob. np. *Prolegomena do Sienkiewiczowskiej kreacji postaci*, w: *Henryk Sienkiewicz – tradycja – kreacja – styl*, red. H. Bursztyńska, Katowice 1982 oraz *Od «bohaterów-liliputów» do «bohaterów-olbrzymów» (Z zagadnień struktury postaci Sienkiewiczowskich)*, „Polonistyka" 1986, nr 8, s. 659–673.

[30] Zwraca na to uwagę m.in. J. Krzyżanowski, *«Trylogia» – powieść ludowa*, w: tegoż, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.

wyrafinowanych konsumentów literatury. Po drugie, w osobie Sienkiewicza znalazł gorliwego obrońcę pewien szczególny typ wyobraźni narodowej, zastygły w postaci rezerwuaru gotowych schematów, pojęć i wzorów antropologiczno-kulturowych związanych z odchodzącym światem warstwy szlacheckiej[31], broniącej się rozpaczliwie przed inwazją wlewających się szeroko w nurt kultury narodowej wpływów emancypujących się warstw mieszczańskich i chłopskich, a także wzorców europejskich czy wręcz kosmopolitycznych. Szczególnie mocne wsparcie otrzymały tutaj ideały osadzone w polskiej tradycji konserwatywnej, patriarchalnej i katolickiej, choć w odniesieniu do tej ostatniej – trzeba przyznać – w odmianie złagodzonej, nie ofensywnej, z uwagi na Sienkiewiczowskie zauroczenie modelem Rzeczypospolitej wieloetnicznej, i co za tym idzie wielowyznaniowej. Przejawia się to między innymi w podkreślanej przez niego fascynacji polskimi Kresami i ich cywilizacyjnej roli w historii.

Sienkiewicz jako twórca ma ogromny udział zarówno w tworzeniu tego, co zwykło się w historii idei nazywać „białymi ścianami polskiego domu", z ich archetypowymi wyobrażeniami Domu, Rodziny i Tradycji oraz stereotypowym postrzeganiem relacji społecznych wewnątrz owych „ścian", w tym także elementarnych relacji kobieta – mężczyzna czy rodzice – dzieci, a także akcentowaniem narodowej roli Religii (przede wszystkim katolicyzmu) oraz Historii, która odmiennie niż u romantyków nie powtarza jednak historii zbawienia przez ofiarę i mękę, lecz jest kolejnym wcieleniem *Iliady*[32], a więc jakby polską wersją Księgi Wyjścia przez męstwo i czyn.

[31] Stanisław Baczyński pisał na temat twórczości Sienkiewicza: „Powieść historyczna polska mogła w treści swojej, w tematach, oprzeć się tylko na stanie szlacheckim, gdyż on był twórcą państwa i jego podstawą, aż do ostatniego rozbioru. W pierwszym okresie porozbiorowym, aż do 63 roku, gdy szlachta podnosiła naród na duchu przez wspomnienia potężnej przeszłości, treścią romansów historycznych było życie dworu i szlachty. Dowodem tego są powieści Bernatowicza, Niemcewicza, Rzewuskiego i Kraszewskiego. Dlatego to z obudzeniem się idealizmu, u schyłku pozytywistycznego prądu, wzmaga się duch szlachecki, a równocześnie wraca do praw swych powieść historyczna, której pozytywizm odpędzający mary przeszłości i rojenia o przyszłości, pozytywizm, hasło dnia teraźniejszego nie uznawał" (*Nasi powieściopisarze. Charakterystyki literackie*, Warszawa 1928, s. 111–112.)

[32] Zob. I. Wieniewski, *«Trylogia» – polską «Iliadą»*, w: *Sienkiewicz żywy*, red. W. Günther, Londyn 1967; Z *Iliadą* i Wergiliuszem łączył I. Chrzanowski polskie dążenie do niepodległości, zob. *Czym był Wirgiliusz dla Polaków po stracie niepodległości*, w: tego ż, *Optymizm i pesymizm polski*, Warszawa 1971.

Mimo iż jest pisarzem ciągle jakby „niedoczytanym", Sienkiewicz ma bardzo wysoką pozycję w kształtowaniu polskiej wyobraźni religijnej[33]. Uporczywe pomawianie autora o wyjątkowy tradycjonalizm czy kwietyzm to właściwie oskarżenia pod adresem całego polskiego katolicyzmu dziewiętnastowiecznego, kształtującego się w szczególnej sytuacji niewoli narodowej. Najczęściej mówi się o niedojrzałości jego katolicyzmu, o emocjonalno-estetycznej reducie, którą uczynił z wiary, o schlebianiu tłumom, dla których religia nie wiąże się z heroizmem moralnym, lecz jest kolejnym rytuałem, rekompensującym naturalną potrzebę bycia we wspólnocie. Nie bada się natomiast i nie badało jak dotąd (z nielicznymi wyjątkami[34]) wyobrażeń religijnych pisarza, zadowalając się niemal wyłącznie cytowaniem deklaracji światopoglądowych jego bohaterów, odbijających wiernie ich – lecz przecież niekoniecznie autorskie – przekonania na kwestie wiary. Nikt właściwie nie dostrzega sakralnego wymiaru bohaterstwa, które on preferuje, nie widzi, iż większość opowiadanych przez niego fabuł – zarówno historycznych, jak współczesnych – zawiera bądź przejmujące eschatologiczne schematy grozy, charakterystyczne dla wizji apokaliptycznych, bądź realizuje ukryte scenariusze historii upadku i odrodzenia – odwiecznych w rodzaju ludzkim![35]. W czysto malarskim, zewnętrznym oglądzie dziel Sienkiewicza zatraca się ich mityczny, uniwersalny wymiar etyczny, ukazujący życie ludzkie w stałym napięciu pomiędzy życiem i śmiercią, zmysłowością i duchowością czy mistycyzmem, kontemplacją i czynem, prowadzący może do konstatacji, które nie porażają swoją głębią, ale też nie są ani proste, ani tym bardziej prostackie. Na uwagę zasługuje Sienkiewiczowska fascynacja Biblią, jako jedyną Księgą Życia – naprawdę autentycznego, księgą rzeczywiście dającą grunt i podstawę ludzkiej egzystencji. I polskiego losu.

---

[33] Zob. moje studium *Sienkiewicz pogański i chrześcijański*, w: J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza…*

[34] Pogłębioną analizę niektórych wątków religijnych w prozie Sienkiewicza (przede wszystkim w odniesieniu do powieści współczesnych) prezentuje praca A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001.

[35] Zob. uwagi A. Mazur na temat *Rodziny Połanieckich*, w: tejże, *Transcendencja realistów…*, s. 160–162.

Eros – sacrum – ojczyzna

Jednym z czynników, które w przeszłości zadecydowały o powodzeniu tego pisarstwa, a także jego powszechnej rozpoznawalności jest to, że wyrasta ono z tradycji. Nie tylko zresztą wyrasta z niej – z tradycji wysokiej jak i niskiej – ale też twórczo ją przekształca, chociażby poprzez nawiązywanie do europejskiego repertuaru motywów literackich, często bardzo starych, powstałych jeszcze w czasach antyku. Dotyczy to w pierwszym rzędzie wątku miłosnego, który spełnia w twórczości Sienkiewicza wyjątkową rolę. O jego wadze pisarz był przekonany właściwie od samego początku. Zaświadcza o tym i pierwsza powieść dedykowana młodzieńczym uniesieniom (*Na marne*), i liczne wypowiedzi autora rozsiane w publicystyce, na przykład przy okazji recenzowania powieści czy tomików wierszy.

Pisał w nich z przekonaniem, iż „miłość młodzieńca do dziewicy, wielka, zarówno szlachetna jak naturalna i dozwolona – to odwieczne i niewyczerpane źródło sztuki", a także –

> pierwiastek *par excellence* estetyczny. jest on wyborną osnową, osią bajki [u Sienkiewicza: fabuły – J. Sz.], naokoło której można namotać do woli wszystkich stosunków życiowych, a i „wybornym pozorem", dzięki które mu można wprowadzić mnóstwo „typów, temperamentów, charakterów". Świetnie nadaje się do zorganizowania całej fabuły, albowiem miłość ma swój początek, rozwój i zakończenie w grobie lub przed ołtarzem, stąd i powieść na niej osnuta musi być pewną całością, musi mieć swój skończony organizm[36].

Spostrzeżenia te składają się na pewien zespół motywów wykorzystywany przez Sienkiewicza stale z godną podziwu zręcznością. Opisać ów schemat postępowania pisarskiego można tak, jak zrobił to Tadeusz Żabski, który wypunktował elementy jego fabuły, powtarzające „antyczny schemat fabularny, szczegółowo zrekonstruowany przez Michaiła Bachtina (*Czas i przestrzeń w powieści*)"[37]. Ale można i tak, jak to jest u Andrzeja Kijowskiego, wyraźnie bawiącego się sytuacją i łączącego

[36] H. Sienkiewicz, *Dzieła*..., t. 45, Warszawa 1 951, s. 240–241.
[37] T. Żabski, *Sienkiewicz*, Wrocław 1 998, s. 117.

Sienkiewiczowską erotykę z tym, co określone zostało jako „romans z ojczyzną".

Dzieje wszystkich głównych bohaterów Sienkiewicza – pisze krytyk –

> biegną po tej samej trajektorii: każdy z nich ma złą reputację z czasów poprzedzających początek powieści i każdy z nich, w jednym z pierwszych rozdziałów, spotyka kobietę, która natychmiast wzbudza jego miłość, lecz go odtrąca jako nieczystego, choć miłego. Każdy z nich musi przejść przez ogniowe próby – pokonać wroga ojczyzny, ochrzcić się, wykupić rodzinny majątek z rąk wierzycieli lub stać się użytecznym dla społeczeństwa – aby zdobyć Oleńkę, Ligię, Marynię, Anielkę. Na ogół wszystko kończy się małżeństwem; nieszczęścia Płoszowskiego są wyjątkowe, lecz – pociecha! – zawinione; nie przeszedł przez próby, nie pokonał smoka.

Do tej efektownej rekonstrukcji Kijowski dorzuca jeszcze kilka interesujących szczegółów, które nadają jej soczystości i uderzają trafnością sądów.

> Mężczyźni są więc z reguły nieczyści, przy czym różnorakie są wątki składające się na ich podejrzaną przeszłość. Obok Kmicicowej łobuzerki Winicjuszowa rozpusta, obok intelektualizmu Płoszowskiego przedsiębiorczość Połanieckiego [...], nieczysta jest cała przedmałżeńska sfera męskiego życia: wszystko, co zdziałali, zanim zasiedli na straży domu rodzinnego, zalatuje zapachem grzechu. Jest jak grzech paskudne i jak grzech podniecające, zwłaszcza, że autor o tym wspomina półgębkiem, jakby się wstydził [...]. Akcja powieści zaczyna się od objawienia mężczyźnie kobiety, której szukał bezwiednie i która od tej chwili staje się jego wizją szczęścia, jego prawdą i zbawieniem.

Dalej Kijowski pisze o znaczeniu sceny spotkania bohaterów, naznaczonej emocjonalną ekstazą i elementami cudowności. A także o sieroctwie bohaterów i roli, jakiej odgrywają wobec nich partnerzy miłośni.

> Spotkanie kochanków jest więc odnalezieniem się dwojga sierot przeznaczonych dla siebie: jedno drugiemu odtworzyć musi dom rodzinny, jedno dla drugiego musi być ojcem i matką. Miłość jest drogą powrotną do domu dzieciństwa; oni ona mają za sobą już okres wygnania [...].

Powieści Sienkiewicza – podsumowuje Kijowski – „zbudowane są w baśniowym temacie uwięzionej królewny"[38].

Baśniowe schematy stanowią dogodny moment, by przejść od nich do wielkiego Sienkiewiczowskiego tematu, którym jest erotyzm – tyleż intrygujący, co, podobnie jak kwestie wiary, specyficznie maskowany. Rola erotyzmu w kreowaniu fabuł powieściowych i podnoszenia dzięki aurze zmysłowości ich walorów była oczywista już dla współczesnych pisarzowi. Zwracali na to uwagę krytycy tak różni, jak Tarnowski, Jeske-Choiński i Chmielowski, ale wyjątkowość stylu Sienkiewiczowskiej erotyki została jednak określona dopiero w wieku XX. I tu największą rolę odegrali krytycy modernistyczni, przede wszystkim Potocki i Nałkowski, zgodnie zresztą z zainteresowaniami swojej epoki, dla której erotyka wiązała się z mitami duszy, modelem egzystencji i wzorcami antropologicznymi. Taki też sposób jej rozumienia reprezentuje Wojciech Gutowski[39], który dla odmiany Sienkiewiczowskiej znalazł stosowną formułę i określił ją jako styl grecko-posągowy (estetyzująca-hedonistyczny). Potwierdzenie wysokiej rangi tematu erotycznego, rozumianego zresztą szerzej niż tylko w sensie tradycyjnym, jako wykorzystywanie wątków miłosnych, reprezentują w tzw. „sienkiewiczologii" także badacze korzystający z metodologii współczesnego feminizmu i, trzeba powiedzieć, są to teksty o zdumiewającej przenikliwości[40]. W powieściach współczesnych Sienkiewicza erotyzm jest niewątpliwie tekstem głównym autorskiego dyskursu, i jako sposób ekspresji indywiduum, i jako elementarna sfera intymnego kontaktu i komunikacji z innymi. Nietrudno też zauważyć, że gdyby rozszerzyć jej oddziaływanie także na powieści historyczne, łączy się w jakiś utajony, właściwy Sienkiewiczowi sposób ze sferą *sacrum* oraz kwestiami narodowymi, tworząc jedyną w swoim rodzaju konfigurację. Powaga, jaka towarzyszy tej problematyce, wskazuje też jednoznacznie, iż jest

---

[38] A. Kijowski, *Sienkiewicz i polska nerwica*, cyt. za: tegoż, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 1, wyb., opr. i wstęp T. Burek, Warszawa 1991, s. 236–237.

[39] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 130, 136.

[40] Zob. np. U. Benka, *Święty sadyzm Sienkiewicza*, „NaGłos" 1994, nr 14 oraz R. Koziołek, *Obraz ciąży i macierzyństwa w «Trylogii» Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 4.

ona częścią pisarskiego światopoglądu, podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym, ujawniającym nie tylko i nie wyłącznie „etyczny podkład" powieści, ale również fascynację jej sferą „ciemną", „zakrytą", „nieświadomą", objawiającą się w irracjonalnym pociągu seksualnym, drażniącej atrakcyjności, nieprzewidywalności ludzkich reakcji. Oczywiście, nie jest i nie był nigdy Sienkiewicz rewelatorem problematyki erotycznej w takiej („kosmicznej") skali, jaką spotyka się u Przybyszewskiego, ale też nigdy do roli demaskatora pici i odkrywcy „nagiej duszy" nie aspirował. Choć na tle swojej epoki, w większości maskującej tę problematykę, poza naturalistami, rzecz jasna, prezentuje się dość śmiało. Sienkiewicz, w moim przekonaniu, ujawnia jako jeden z pierwszych wcale niebanalny problem konfliktu dwóch sposobów rozumienia ludzkiego erotyzmu: erotyzmu jako związku w rozumieniu chrześcijańskim, bliskiego ideałowi *caritas*, objętego instytucjonalnym (państwowo-kościelnym) protekcjonizmem i nieprzemijającej atrakcyjności mitu miłości namiętnej (rozwiniętej w opowieści o Tristanie i Izoldzie), wyrażającej tęsknotę za wolnością, instynktem i uleganiem chwili[41].

Konserwatyzm i „polska nerwica"

Wydaje się, że pisarz, który odwołuje się do schematów baśniowych czy mitycznych, nie powinien ogniskować sporów dotyczących najbardziej żywotnych spraw współczesności, jak to się stało w okresie słynnej kampanii „antysienkiewiczowskiej" w roku 1903, kiedy to „młodzi" (Stanisław Brzozowski, Wacław Nałkowski[42]), przestając nimi być, nagle uświadomili sobie polską niedojrzałość, której Sienkiewiczowski sukces był drażliwym, bo najbardziej widocznym symptomem[43]. Do tych

[41] O europejskich mitach miłości zob. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999 oraz *Erotyzm i mity duszy*, przeł. A. Gettlich, „Twórczość" 1972, nr 10; K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.

[42] Andrzej Mencwel używa w stosunku do nich określenia „lewica bezpartyjna". Zob. A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990.

[43] O tej polskiej niedojrzałości oczywiście najwięcej pisze Stanisław Brzozowski w swojej ukrytej a namiętnej polemice z sienkiewiczowskim modelem pisarstwa. Zob.

problemów nawiązuje też wiele tekstów współczesnych, jeden z ostatnich to artykuł Ewy Paczoskiej[44], wnikliwa konfrontacja pisarstwa Sienkiewicza z awangardami drugiej połowy XIX wieku, konkretnie zaś z programem grupy literackiej „Wędrowca", jedynej grupy literackiej *sensu stricto* czasów pozytywizmu[45]. Zwróćmy uwagę, że Paczoska, egzaminując pisarza na okoliczność „rozmijania się czy też pozornego współbrzmienia *Bez dogmatu* ze swoim czasem", powtarza za Potockim opinię, iż powieść ta jest w gruncie rzeczy bolesnym kompromisem z „przeciętnością", której Sienkiewicz służył, albo co gorsza z „filisterskim tabu"[46]. Z tą opinią trudno się jednak zgodzić. Warto nie tylko wziąć pod uwagę dzisiejszą restytucję tzw. wartości konserwatywnych, ale także niezwykle mocno tkwiącą w epoce Sienkiewicza (bo nie Potockiego) potrzebę ideału, a także – co wydaje się oczywiste – przypomnieć, w jakich warunkach i okolicznościach rozwijała się literatura polskiego pozytywizmu. Wartości, którym, jak się zdaje, służy Sienkiewicz, nie są i nigdy nie były własnością filistra, lecz stanowiły kodeks etyczny inteligencji o korzeniach szlacheckich, tęskniącej za ładem społecznym, etycznym i narodowym w sposób niemodny, a nawet zgoła tradycjonalistyczny, a na pewno na bakier z pozytywizmem, co zresztą było nie tylko przypadłością Sienkiewicza. Jeśli zatem w tym sporze o wartości naprawdę chce się powiedzieć coś istotnego, warto wczytać się w Brzozowskiego: i tego młodego, walczącego z Sienkiewiczem każdą bronią, i tego, przedwcześnie postarzałego, który tuż przed śmiercią nieoczekiwanie ujawnia w *Pamiętniku* nigdy niewygasłą obsesję Sienkiewiczem pisarzem i twórcą kultury narodowej, kultury szlacheckiej w swej istocie – z której Brzozowski się rodził, z której

---

Legenda Młodej Polski, tu zwłaszcza rozdział *Polska zdziecinniała* oraz wiele wcześniejszych artykułów, przede wszystkim publikowanych w „Glosie" w 1903 r. W „kampanii antysienkiewiczowskiej", która w mojej (i nie tylko mojej) interpretacji była próbą przewietrzenia polskiej literatury na progu XX wieku, swoistą rolę odegrał też Wacław Nałkowski oraz zbiór jego *Sienkiewicznianów* (1904). Szeroko temat ten rozwijam w przygotowywanej książce *Sienkiewicz i moderniści*.

[44] E. Paczoska, *Sienkiewicz i awangardy*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999.

[45] Jest to opinia wytrawnego badacza pozytywizmu polskiego, Zygmunta Szweykowskiego, zob. *Pierwszy etap walki o naturalizm*, w: tegoż, *Nie tylko o Prusie*, Poznań 1967.

[46] E. Paczoska, *Sienkiewicz i awangardy*..., s. 218.

czerpał i której szczerze nienawidził. Wacław Lednicki bez uprzedzeń, nieco aforystycznie stwierdza: Sienkiewicz jest po prostu „błyskotliwym konserwatystą"[47].

Wydaje się, że w tym miejscu można powrócić do tekstu Andrzeja Kijowskiego.

> Czyż nie jest tak, że literatura, zwłaszcza ta, która trwa w tradycji, jest jej nieustannym – tzn. tej tradycji – potwierdzaniem? A może, pyta krytyk, w ogóle tak jest, że wielkość, czystość, nośność fabuł tłumaczy się ich pochodzeniem baśniowym; może tylko to w literaturze jest jasne i czytelne, co odwołuje się do dziecinnych nawyków wyobraźni, do jej pokładów najstarszych, najgłębiej położonych, do strefy pierwszych zaciekawień, w której wciąż ten sam królewicz rozbudza wciąż śpiącą królewnę[48].

Chciałabym rozproszyć wątpliwości pytającego i potwierdzić tę opinię – tylko mityczne korzenie Sienkiewiczowskiego pisarstwa godzą w lekturze profesorów uniwersytetu i półpiśmiennych chłopów (na dodatek białoruskich, jak choćby w przekazie Fedorowskiego!), ale oczywiście w pełnym pasji artykule Kijowskiego idzie o co innego. Sam przyznaje, że owa baśniowość ogromnie przeszkadzała walczącym z pisarzem modernistom i innym. Walka z Sienkiewiczem ideologiem nie ma jednak dzisiaj najmniejszego sensu, ma natomiast – jego zdaniem – mówienie o „polskiej nerwicy". Kijowski pisze:

> całe życie ideowe w Polsce naznaczone jest stygmatem sienkiewiczowskim. Żyje w kulturze polskiej fenomen, który nazwałbym sienkiewiczowską strukturą idei: wyraża się ona w uformowaniu losu bohaterów, którzy muszą oczyścić się ze świata współczesnego, aby powrócić do mitycznego, mgłą osnutego początku, do źródła, do pierwotnej arkadii.

Cała polska kultura naznaczona jest potrzebą powrotu, a to oznacza w niej rezygnację z krytycyzmu i przewartościowania swego stosunku do tradycji. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, a historia Polski aż nadto wiele ma tutaj przykładów, gdy zdarza się coś, co łamie wysiłki reformatorów lub sens rozgrzebywania tradycji, bo zagrożona jest całość

[47] W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz (1846–1946)*, New York 1948, s. 13–14.
[48] Dz. cyt., s. 237–238.

substancji narodowej. I tu – w obwinianiu Sienkiewicza za całość tego, nazwijmy to efektownie, polskiego „niedoczynu" – Kijowski niewiele odbiega od szkoły Brzozowskiego. Powtarza się zatem scenariusz z początku XX wieku, kiedy na Sienkiewiczu skupiło się całe odium i oskarżycielska pasja młodych, a właściwie dotyczyło całej literatury polskiej XIX wieku, rozwijającej się w pancerzu lęków prawdziwych i urojonych, pod cenzurą i ze ściśniętym gardłem.

> Sienkiewicz wydobył na światło ukryty temat polskiej kultury i nadal mu kształt estetyczny. Przeprowadził psychoanalizę polskiej duszy kulturalnej: radość, jaką odczuwa się obcując z jego dziełem, jest ulgą pacjenta leczonego z nerwicy[49].

Obszerne cytaty z Kijowskiego były mi także potrzebne do podkreślenia roli, jaką przypisywał Sienkiewicz tematom banalnym i wyeksploatowanym, trafiającym jednak w upodobania szerokiego spektrum czytelniczego. Autor *Trylogii* jako jeden z pierwszych umiał również wykorzystać elementy literatury popularnej, przede wszystkim romansowej i sensacyjno-przygodowej, w czym największy udział miały schematy fabularne powieści tajemnic, przygodowe powieści amerykańskie zwane westernami oraz melodramat[50], który prowadził swój utajony żywot w łonie europejskiej literatury co najmniej od średniowiecza, ale naprawdę karierę zawdzięczał destrukcyjnym działaniom romantyzmu w dziedzinie genologii literackiej, głównie zaś w rozbiciu tradycyjnej hierarchii rodzajów literackich oraz ostatecznym demontażu takich kategorii estetycznych, jak tragizm czy wzniosłość. Po romantyzmie nie sposób już mówić o czystej tragedii czy tragizmie, liryzmie czy liryczności, choć dąży się do odtworzenia tych jakości w nowych konfiguracjach i przy zmienionych realiach. Do literatury wkracza nieodwołalnie wzruszeniowość i patos rodem z bulwarowych teatrów Paryża, a termin wzniosłość wydaje się nazywać coś, co zastępuje prawdziwy tragizm, w istocie zaś jest sensacją, „dreszczykiem" i groteską. Estetyka melodramatu zaznaczyła swoją

[49] Dz. cyt., s. 241.

[50] Na temat melodramatu, zob.: B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku*, przeł. E. Szroft, „Dialog" 1967, nr 11 (139); L. Łopatyńska, *Melodramat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 5 (1962), z. 1 (8); B. Pięczka, *Melodramat*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.

obecność w literaturze polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku przede wszystkim w skłonności do incydentalnej i przyśpieszonej (często sensacyjnej) fabuły, ukazywania bohaterów w sytuacjach o skrajnym napięciu i dramatycznych okolicznościach, powierzchownej psychologii i dużym nacechowaniu emocjami elementów świata przedstawionego, wreszcie manichejskiej moralistyce i ujmowaniu życia ludzkiego w kategoriach dobra i zła, winy i grzechu, upadku i odrodzenia[51].

Melodramatyzm Sienkiewiczowskich fabuł wiąże się z głęboko ironiczną postawą ich twórcy wobec tworzywa pisarskiego, co, jak się wydaje, tłumaczy poniekąd jego przywiązanie do tradycyjnych metod konstruowania narracji i komentarza odautorskiego, tej jedynej przestrzeni pisarskiej wolności, a także posługiwanie się – co na szerszą skalę możemy zobaczyć w powieściach współczesnych – zamaskowanym kluczem odwołań intertekstualnych, czasem bardzo subtelnych i wyrafinowanych, mających bowiem za cel uruchomienie szerokiego kontekstu kulturowego Europy. Mówiący o Sienkiewiczu bardzo często zapominają bowiem o tym, co są w stanie zobaczyć krytycy i historycy literatury z zagranicy badający naszą kulturę XIX stulecia. Bądź co bądź, Sienkiewicz był pierwszym pisarzem polskim o europejskim wykształceniu, które chciał i umiał wykorzystać artystycznie[52].

I to jest czar i zaklęcie Sienkiewicza.

2005

---

[51] B. Pięczka, *Melodramat…*, s. 257.

[52] Zob. np. W. Lednicki, dz. cyt.; I. Gorski, *O Sienkiewiczu i Wiesiołowskim*, wyb. i red. J. Kulczycka-Saloni, przeł. M. Czertowicz, Warszawa 1986, s. 265, a także s. 259–261.

Czytanie Biblii albo o funkcjach literatury

W opinii apologetów poszukujących w końcu XIX wieku kolejnego wieszcza Sienkiewicz uchodzi za chrześcijańskiego geniusza – to pisarz o niezwykłym, magnetycznym wręcz oddziaływaniu na świadomość społeczną i narodową, jedyny, który zdobył międzynarodową sławę, tworząc między innymi „najsłynniejszą polską książkę", jaką stało się *Quo vadis*, epopeja pierwszych chrześcijan.

Już choćby te wyliczone pośpiesznie zasługi i świadectwa popularności (niestety w sporej części bezkrytyczne) uzasadniają podjęcie tematu sygnalizowanego tytułem, a nawet, jak się zdaje, sugerują jego oczywistość. Tu jednak kryje się i pewien paradoks, i niebezpieczeństwo, bo pokolenie Sienkiewicza jest chyba pierwszym z dziewiętnastowiecznych generacji, które znalazło się w ostrym konflikcie światopoglądowym. Polegał on, ni mniej ni więcej, na konieczności wyboru między dwiema skrajnościami: wiarą i religijnością domu i kultury, w której pokolenie to wzrosło i która stała się w jego wyobrażeniach czymś, co jednoznacznie kojarzy się z polskością, a atrakcyjnością nowoczesnego, pozytywistycznego światopoglądu, który nie tylko propagował rezygnację z tradycyjnych ujęć kwestii metafizycznych na rzecz postkantowskich idei moralnych, ale domagał się również zaangażowania w konstruowanie laickiego wzoru harmonii społecznej, będącego wówczas znamieniem wszystkiego, co nowoczesne, postępowe i światłe. Sienkiewicz, jak wielu, akceptował,

wydaje się, tę potrzebę wpuszczenia w obręb polskiej świadomości owego powiewu nowoczesności, ale, jak wiadomo, dość krótko „kręcił się w pozytywistycznym słoneczniku". Wyjątkowo ostro przeżywał ów rozziew światopoglądowy, który naruszał przyjęty przezeń system wartości, także sposób rozumienia tego, co skrystalizowawszy się w jego umyśle w latach osiemdziesiątych w postaci idei polskiej, wskazywało, jak mogło się zdawać, drogi ocalenia zagrożonej substancji narodowej.

Drugi moment niebezpieczny widzę w oczywistości tematu religijnego w odniesieniu do twórczości Sienkiewicza. Oczywistość bowiem nie implikuje krytycyzmu i w ogromnym stopniu zaciemnia obraz całości. Co prawda, rozpraw na temat wiary i religijności Sienkiewicza pisze się już mniej niż w wieku XIX, ale nadal dominuje ton apologetyczny, który wobec przewagi ocen emocjonalnych nad merytorycznymi – po pierwsze, osłabia zainteresowanie, po drugie zaś, uchyla możliwość dyskusji. Pokusa konfrontacji obiegowych opinii jest jednak bardzo duża, zwłaszcza wtedy, gdy wejdzie się głębiej w *meritum* sprawy i poza oczywistością zobaczy takie zagadnienia (leżące jakby poza poważniejszą refleksją badawczą), jak wyobraźnia religijna autora *Trylogii* czy *Bez dogmatu*, konflikt wartości ziemskich i duchowych realizowanych w jego fabułach czy nawet przedziwne splątanie takich wątków ryzykownych w polskiej literaturze XIX stulecia, jak Eros, *sacrum* i Polska.

Na marginesie tych uwag na temat literatury i podejmowanej przez Sienkiewicza problematyki pozostawiam kwestie rozliczające samego autora z wiary, co jest specyfiką polemik prasowych, zwłaszcza w obrębie tzw. prasy katolickiej. Jeszcze w późnych latach sześćdziesiątych, polemik próbujących rozstrzygnąć, który z polskich mistrzów pozytywistycznej prozy – Prus czy Sienkiewicz – był naprawdę człowiekiem wierzącym. Z argumentów przytaczanych przez publicystów na ogół wynika, że najmniej wątpliwości budzi postawa Sienkiewicza, co zawsze wskazuje, że po pierwsze – taki jest standard opinii o autorze *Quo vadis* i jak dotąd nikt nie zdołał go unieważnić. Po drugie – opinie te powstają nie tyle na podstawie tekstów samego autora, bo tu łatwo można udowodnić, że Sienkiewicz nie tylko nie jest pisarzem „dogmatu", ale raczej – a nawet nade wszystko – „zwątpienia", ale rodzą się jako interpretacje postaw nie tyle nawet wybranych i zaakceptowanych przez twórców polskich

czasu niewoli, ale poniekąd narzuconych im społecznie, co jest z pewnością przypadkiem Sienkiewicza. Już z obowiązku dorzucę, że w literaturze przedmiotu (sienkiewiczologii) pojawiają się nieliczne, ale jednakowoż przekonujące świadectwa dowodzące jednoznacznie, że Sienkiewicz był człowiekiem niewierzącym, co pośrednio potwierdza istnienie wzmiankowanego problemu, a także czyni go – nie tylko w moim przekonaniu – podwójnie atrakcyjnym, bo maskowanym skutecznie przez samego pisarza.

Biblistyka pozytywistyczna

Niezależnie od tego, co moglibyśmy powiedzieć na temat religijności pozytywistów, potwierdzić przyjdzie, iż wykształcenie dziewiętnastowiecznego humanisty, w szczególności zaś literata, nie mogło obyć się bez *Pisma Świętego*, które zajmowało w nim czołowe, jeśli nie centralne miejsce, jako coś, na czym budowano polski (a i europejski – według ówczesnych standardów) kanon kulturowy. Jest na to wiele i bardzo znamiennych przykładów. Oczywiście i Sienkiewicz mieści się w tej kategorii jako przykład najmniej problematyczny, ale także znajduje tu miejsce dla siebie Aleksander Świętochowski, postać o tyle interesująca, że wśród polskich pozytywistów zajmował on pozycję wyjątkową – jako twórca programów i niepospolita osobowość. Świętochowski wyjątkowo też, właściwie od samego początku, zdecydowanie opowiadał się za laickim modelem światopoglądowym i deklarował swój ateizm (właściwie: agnostycyzm), co – jak przyjdzie się domyślać – nie było ani proste, ani łatwe. Pewnie dlatego Lesław Eustachiewicz, powołując się na jego historię, napisał, iż jest to jeden z „fenomenów polskiego pozytywizmu". Ową niezwykłość wskazał zaś nie tylko sięgając do kroniki skandali towarzyskich z roku 1881, w której poczesne miejsce zajmował świecki pogrzeb dziecka Świętochowskich, ale – co ciekawsze – definiując pewne charakterystyczne cechy pisarstwa Posła Prawdy. Przy zdecydowanych poglądach i wojowniczym, antyklerykalnym nastawieniu był Świętochowski – pisał Eustachiewicz –

> pisarzem o tak wysokim stopniu wrażliwości etycznej – ukazanej zwłaszcza w „obrazkach powieściowych", w niektórych dramatach,

> w historiozofii poszukującej syntezy dziejów ludzkości (*Duchy*)- że osiąga w nich jakieś indywidualne przeżycie religijne, jakby mimo woli, czy „pod prąd" apriorycznie przyjmowanych założeń ideowych[1].

Subiektywne podejście do spraw wiary i Boga ujawnia też pośrednio w swoim studium Bogdan Mazan, piszący na temat obecności topiki biblijnej w twórczości Świętochowskiego. Byłoby to podejście charakterystyczne dla badań biblistycznych, które najczęściej zajmują się inwentaryzacją biblijnych cytatów, gdyby nie wnioski końcowe. Wynika z nich, że autora nie tyle satysfakcjonuje ich zręczna lokalizacja, co swoista pragmatyka funkcjonowania „słowa bożego". Bogdan Mazan podkreśla indywidualistyczny charakter wyborów Świętochowskiego, posługującego się cytatem biblijnym w celach ornamentacyjnych czy intensyfikujących ekspresję, ale przede wszystkim we właściwy sobie polemiczno-ironiczny sposób, a zatem w „ramach poetyki *à rebours*, paradoksu, sarkastycznej ironii i złośliwego dowcipu, satyryczno-parodystycznych trawestacji, inwektyw i krańcowych ujęć". Biblijny sztafaż służył mu przede wszystkim do zbudowania obrazu samego siebie: siebie jako oryginalnego publicysty, polemisty i pamflecisty, indywidualisty i myśliciela. Tak więc – komentuje Mazan – Poseł Prawdy, miast ukorzyć się przed uniwersalną potęgą Księgi, jej wersami,

> wyrokował o Bogu i Biblii z pozycji arystokraty ducha (czasem tragicznie zamyślonego) i hetmana obozu postępowego, słowem, z reguły z pozycji suwerena i sędziego, a nie z pozycji stworzenia, bytu skończonego[2].

Najczęstszy w literaturze polskiej przypadek wykorzystania motywów biblijnych reprezentuje być może Konopnicka, bardzo konsekwentnie posługująca się nimi w celach ideologicznych: narodowych i społecznych. Nawet w tej części jej twórczości, w której poszukuje, jak się zdaje, indywidualnej ścieżki porozumienia z Bogiem (*Z mojej biblii*),

---

[1] L. Eustachiewicz, *Horyzonty religijne polskiej prozy końca XIX – początku XX wieku*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska i K. Dybciak, Lublin 1993, s. 204.

[2] B. Mazan, *Topika biblijna w twórczości Aleksandra Świętochowskiego z okresu do 1880 roku w świetle jego poglądów na temat religii*, w: *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska i S. Fita, Lublin 1999, s. 119.

to sfunkcjonalizowanie przeważa nad problematyką o charakterze bardziej uniwersalnym, która – jak sądzę – przy wrażliwości poetki i jej stylistyczno-tematycznej inwencji dałaby z pewnością ciekawsze rezultaty. Stosunkowo najlepiej opracowana jest pod tym względem twórczość Bolesława Prusa, a to dzięki studiom Stanisława Fity (wcześniej również – Feliksa Araszkiewicza), który nie tylko zlokalizował większość biblijnych cytatów w obfitej spuściźnie pisarza, ale pokazał także ich funkcję, a wreszcie spróbował nakreślić drogę artysty do Boga. Nie tylko u Fity funkcjonuje przeto Prus jako „pozytywista ewangeliczny", zafascynowany tajemnicą stworzenia i odkrywający w religii podstawy dla wyznawanej przez siebie etyki społecznej, uznającej pracę i miłosierdzie za nadrzędne wartości humanistyczne. Odbywając w swoim życiu długą drogę, od młodzieńczej fascynacji nauką poprzez wszystkie rozczarowania dostępne jego pokoleniu, w poddaniu się woli Bożej i uznaniu jego wielkości Prus zachował do końca swoją indywidualność.

> Uznając za niepodważalne prawdy o Bogu i duszy nieśmiertelnej, nie skonkretyzował ich do tego stopnia, by można je było zidentyfikować z zasadami określonego wyznania. Wielkość zaś zasad ewangelicznych, zwłaszcza przykazania miłości bliźniego, także nieprzyjaciela, ukazał bez odniesienia do ich podstaw dogmatycznych.

Mimo to, podsumowuje Fita,

> bardziej niż wielu jego współczesnych, zrozumiał sens najtrudniejszych i najbardziej podstawowych prawd chrześcijańskiej etyki, ale w swej twórczości ukazywał go poprzez przypowieść, wizję i sen[3].

W tym także mieści się podstawowa różnica między Prusem i Sienkiewiczem, w którego twórczości od początku właściwie, jak ujął to Szweykowski,

> roi się wprost od emocjonalnych sugestii metafizyczno-religijnych, wyznań wiary, ukorzenia się przed majestatem Boga.

Przeplatają się one z innymi oświadczeniami, w których – jak powiedziałaby Aneta Mazur – objawia się „ukąszenie sceptycyzmu", ale, jak

[3] S. Fita, *Pozytywista ewangeliczny w Polsce*, w: *Proza polska w kręgu…*, s. 199.

wiadomo, ostatecznie okazją się zwycięskie. Szweykowski nie ma jednak wątpliwości:

> cała religijność Sienkiewicza nie powstała [jednak] z konsekwentnego dopracowywania się własnego stosunku do rzeczywistości i kształtowania swego charakteru: jest ona intelektualnie jałowa, a aktywna tylko uczuciowo, jest w sumie ucieczką za redutę tradycyjnych poglądów, które pisarz przyjmie biernie jako pancerz ochronny przeciwko sceptycyzmowi epoki[4].

Pominę w tym momencie dyskusję z generalizującą a niesłuszną opinią badacza, ale podkreślę jej typowość. W wypadku Sienkiewicza więcej jest sądów kształtujących się na podstawie obiegowych opinii i legend niż bazujących na samych tekstach pisarza, ciągle jakby „niedoczytanych" i czekających na wnikliwą refleksję.

Biblistyka sienkiewiczowska

Mimo powszechnej skłonności do przypisywania Sienkiewiczowi poczesnego miejsca wśród tzw. pisarzy katolickich (co oznacza tutaj, tzn. w tej tradycji, że jego twórczość uznaje się za zgodną z oficjalną nauką Kościoła katolickiego, z dogmatem) trzeba ze zdziwieniem podkreślić, iż nie ma jak dotąd, kompletnego opracowania inspiracji biblijnych w kształtowaniu twórczości autora *Bez dogmatu* i *Quo vadis*. Najczęściej wspomina się ogólnikowo o religijnych treściach czy motywach jego utworów, szukając dla nich uzasadnienia bądź w strukturze narracji eposowej (Ludorowski[5]), bądź umieszczając je – jak to ma miejsce w większości prac językoznawczych – w obrębie zagadnienia stylizacji[6]. Pewnym wyjątkiem są stosunkowo liczne prace dotyczące *Quo vadis*, wśród których

---

[4] Z. Szweykowski, *»Trylogia« Sienkiewicza. Szkice*, Poznań 1967, s. 10.

[5] L. Ludorowski, *Językowo-stylistyczne wyznaczniki postawy epickiej w »Trylogii«*, w: *»Trylogia« Sienkiewicza. Historia – dzieło – recepcja*, Warszawa – Poznań 1978; zob. także artykuły w pracach zbiorowych: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, Lublin 1991 oraz *Motywy religijne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998.

[6] Zob. np. A. Wilkoń, *O języku i stylu «Ogniem i mieczem»*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu jagiellońskiego" 1976, z. 50.

wyróżniłabym krótki rekonesans Teresy Świętosławskiej na temat inspiracji biblijnych oraz dwie prace Olgi Noetzel – pierwszą na temat stylizacji w powieściach historycznych, drugą zaś o *Biblii jako tworzywie literackim »Quo vadis«*[7].

W pierwszej części tego interesującego studium autorka zajmuje się przede wszystkim rewizją poglądu przypisywanego Ignacemu Matuszewskiemu o pierwszoplanowej roli świata pogańskiego w powieści Sienkiewicza. Prawdopodobnie nie miałoby to większego znaczenia, gdyby nie fakt, iż przyczyniło się do utrwalonego powszechnie przekonania na temat sienkiewiczowskiej apoteozy antyku i nieznajomości początków Kościoła. Rewizja Olgi Noetzel polega przede wszystkim na udokumentowaniu źródeł, którymi w trakcie pracy nad powieścią posługiwał się autor oraz wykazaniu rzeczywistej fascynacji epoką wczesnych chrześcijan i pilnego jej studiowania. W tej sprawie dodam tylko, że wrażenie przewagi świata antycznego w powieści nie jest tylko kwestią tego czy innego poglądu (może nawet nie Matuszewski, ale Chmielowski był tu pierwszy, wskazując na Sienkiewiczowską dychotomię: pogańskie – chrześcijańskie, znajdującą odzwierciedlenie nie tylko w tej powieści, lecz w zasadzie w całej twórczości), ale rzeczywistego doświadczenia lekturowego, które czytelnik wynosi z utworu. Wiadomo nie od dzisiaj, że autor *Trylogii* wykazywał stałe zainteresowanie antykiem, zwłaszcza w jego wersji hellenistycznej, grecko-rzymskiej, co nie tylko objawiło się w uporczywym jej nawracaniu, ale także w tym, iż tematyka religijna pojawia się u niego nader często (i właściwie od samego początku; od studiów literackich o Szarzyńskim i Miaskowskim) w takiej właśnie przedziwnej pogańsko-chrześcijańskiej konfiguracji. Co do erudycji pisarza i znajomości realiów rzymskich – to w istocie jest ona imponująca, o czym zaświadcza bogata lista opracowań; inny nieco problem dotyczy wczesnej fazy chrześcijaństwa, zwłaszcza zaś tego, w jaki sposób wyglądały zewnętrzne formy rodzącego się kultu. Tu nawet największe autorytety historyczne gubią się

[7] T. Świętosławska, *Inspiracje biblijne w powieści »Quo vadis« Henryka Sienkiewicza*, w: *Biblia a kultura Europy*, t. 2, red. M. Kamińska i E. Małek, Łódź 1992; O. B. Noetzel CSFN, *Stylizacja biblijna w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" 42 (1994), z. 6 oraz tejże, *Biblia jako tworzywo literackie »Quo vadis«*, w: *Inspiracje i motywy biblijne…*

w domysłach, nic zatem dziwnego, że Sienkiewicz poszedł w tej sytuacji za głosem intuicji i tym, co dyktowała mu wyobraźnia, ale nie dal obrazu tak świetnego, jak mógł to zrobić w odniesieniu do świata rzymskiego.

Najobszerniejszą część opracowania Olga Noetzel poświęciła skonfrontowaniu biblijnej i powieściowej prezentacji apostołów – Piotra i Pawła, podkreślając przede wszystkim Sienkiewiczowską wierność przekazom nowotestamentowym oraz skrótowość postaci Pawła, jak sądzę – bardziej kontrowersyjnej i prawdopodobnie trudniejszej w dopasowaniu do ostatecznej wizji triumfującego Kościoła. W ostatniej części studium podejmuje się oświetlenia dwóch wątków, stanowiących syntezę Sienkiewiczowskiej wizji pierwszych chrześcijan – agape oraz paruzji. Szkic zawiera także pełną rejestrację „miejsc biblijnych" *Quo vadis*, wykazujących jasno i precyzyjnie, iż pisarz znakomicie orientuje się w *Piśmie Świętym*, korzystając z niego w sposób przemyślany, pomysłowy i wszechstronny.

To, co jest stosunkowo proste w odniesieniu do powieści, która, jak by nie było, jest apologią chrześcijaństwa i obrazem triumfującego *sacrum*, o wiele bardziej skomplikowane staje się w odniesieniu do pozostałej części twórczości Sienkiewicza. Ale i z tym materiałem, ograniczonym, co prawda, do *Trylogii* i *Krzyżaków*, badaczka świetnie daje sobie radę. Mimo odwołania się w tytule do pojęcia stylizacji, jej opracowanie nie ma charakteru *stricte* językoznawczego, przeciwnie, można by nawet z satysfakcją podkreślić jego syntetyczny, przede wszystkim historycznoliteracki charakter.

Badaczka wychodzi od stwierdzenia, iż rezonans *Pisma Świętego* jest w powieściach historycznych Sienkiewicza „ogromny i różnorodny".

> Dla Sienkiewiczowskich postaci Księga ta jest swojego rodzaju komentarzem dziejów, w jej świetle próbują one wyjaśniać sens doświadczeń narodowych i losów poszczególnych osób[8].

Inspirujący wpływ Biblii dostrzega badaczka w kilku dziedzinach, w tym chyba najsilniej w licznych motywach apokaliptycznych, służących podkreśleniu wyjątkowości pożogi wojennej ogarniającej Rzeczpospolitą i dopuszczającej w *Ogniem i mieczem* do bratobójczej, wyniszczającej walki, natomiast w drugiej części *Trylogii* – do najazdu Szwedów,

[8] O. B. Noetzel, *Biblia jako tworzywo literackie »Quo vadis«…*, s. 58.

przypominającego biblijny potop. Krwawe znaki na niebiosach, plagi szarańczy, przedziwne anomalie natury zapowiadają przyszłe klęski, zarazem rozbudowując w powieści nastrojowe eschatologiczne schematy grozy. Język Biblii, mimo słabego w niej oczytania braci szlachty, funkcjonuje w ich konwersacji na prawach równych co najmniej z przysłowiem ludowym i stanowi stały repertuar mądrości codziennych, mających zastosowanie w każdej niemal sytuacji, od najwyższej grozy do jowialnego, beztroskiego śmiechu. Zagłoba, na przykład, Biblię upodobał sobie jako „księgę spraw człowieczych", w której szuka uzasadnienia społecznego porządku świata i wyjaśnienia zawikłanych dróg, jakimi kroczy życie ludzkie.

Ogromną część odwołań biblijnych stanowią motywy służące charakterystyce bohaterów, zwłaszcza zaś kwalifikacji moralnej ich czynów. Szczególne znaczenie zdają się mieć tutaj różnego rodzaju proroctwa, przewidywania i antycypacje, wypowiadane bądź przez osoby obdarzone darem jasnowidzenia czy stygmatem nawiedzenia (Wasyl Kurcewicz), bądź charyzmatyczne poprzez rolę, którą odgrywają w historii (Chmielnicki – biblijny wódz narodu lub przeciwnie – apokaliptyczna Bestia) czy duchowości narodu (ks. Kordecki w klasztorze jasnogórskim, który staje się czymś w rodzaju Arki). „Prorocką kreacją swych bohaterów" – komentuje autorka studium –

> Sienkiewicz nawiązuje do profetycznej stylizacji staropolskich kazań, zwłaszcza Skargi, które w literaturze polskiej były najwybitniejszym przykładem zastosowania ksiąg prorockich do aktualnej problematyki politycznej, a także hiperbolizacji uczuć patriotycznych, podniesienia ich na najwyższy możliwy stopień dostojeństwa – dostojeństwa biblijnego[9].

W *Krzyżakach* odwołania biblijne służą przede wszystkim uwiarygodnieniu metamorfozy Juranda oraz problematyce norm i wartości kierujących postawą bohaterów, w tym centralnego zagadnienia ewangelii przebaczenia.

Trzecie, wyraziste zastosowanie frazemów biblijnych Olga Noetzel odnotowuje w powieściowych polemikach, zarówno fikcyjnych,

[9] Tamże, s. 70.

prowadzonych przez bohaterów, jak też narratorskich, będących skutecznym sposobem wspierania się autorytetem. Wysoką częstotliwość mają też u Sienkiewicza inkrustowane cytatem bądź aluzją biblijną modlitwy. Szczególnego znaczenia nabierają one w scenach podniosłych, uroczystych i patetycznych, mających specjalne znaczenie bądź w dramaturgii powieściowych zdarzeń, bądź wzmacniających ideę utworu, takich jak rozmowa Wiśniowieckiego z Bogiem, pogrzeb i kazanie ks. Kamińskiego nad trumną Wołodyjowskiego czy scena przemiany Kmicica.

Sporą grupę nawiązań biblijnych tworzą też fragmenty budujące powieściowy komizm. Wynika on najczęściej z konfrontacji powagi i dostojeństwa frazy biblijnej z niereligijnym, błahym wydarzeniem lub zachowaniem którejś z postaci. Najwięcej tego typu aluzji znajdziemy u Zagłoby, ale nie tylko. Celują w nich także bohaterowie wprowadzający ton swawoli do poważnych skądinąd zdarzeń, Rzędzian, Sanderus albo cytowani przez badaczkę bohaterowie późniejszej powieści Sienkiewicza *Na polu chwały* – ks. Woynowski, bracia Bukojemscy.

Wszystkie te wymienione z grubsza sposoby wykorzystania tekstu biblijnego dowodzą znakomitej orientacji Sienkiewicza w jej zawartości, wysokiego „osłuchania" się z nią, a także umiejętności jej spożytkowania zarówno pojęciowego, jak też artystycznego. Badaczka podkreśla, że nasycenie słowem biblijnym jest nie tylko zewnętrzną, ornamentacyjną cechą twórczości Sienkiewicza, ale uprawnia do stwierdzenia, że „Biblia jest w niej obecna jako Księga żywa". Taki jej sens znajduje Olga Noetzel w tym przede wszystkim, iż powieściowe postacie odwołują się do niej w wielu okolicznościach swego życia, że przypowieści biblijne są dla nich prototypami wszystkich sytuacji egzystencjalnych, a etyczne przesłanie Świętej Księgi patronuje ich czynom i ocenom moralnym[10].

Do rozpoznań dokonanych przez biblistkę dodam jedynie, że fascynacja Biblią u Sienkiewicza dotyczy również samej frazy biblijnej, brzmienia wersetu. Takie spostrzeżenia uczynił wobec narracji *Quo vadis* Zygmunt Falkowski, dosłuchując się w rytmice powieściowego zdania łacińskiego, biblijnego prototypu jednoznacznie wskazującego ponadto na szczególnie faworyzowaną przez Sienkiewicza wersję w tłumaczeniu

[10] Tamże, s. 84–85.

ks. Wujka. Na tę fascynację chcę zwrócić szczególną uwagę, bowiem w Sienkiewiczowskim czytaniu Biblii kryje się być może najważniejsza inspiracja jego pisarstwa.

Czytanie i rozumienie

Nie mam kompetencji bibliologa, co wyznaję z żalem, bo jak mówi mi intuicja, mogłoby się okazać, że Biblia jest zamaskowanym źródłem Sienkiewiczowskiego pisarstwa. I nie chodzi mi tylko o to, że prócz odwołań antycznych, szekspirowskich czy w ogóle literackich, stanowi ona najczęstszy układ odniesień bezpośrednich. Ważniejsze bowiem mogą się okazać te, których nie widać, natomiast tworzą grunt, na którym pisarz funduje swoje może niezbyt pogłębione, ale na pewno nie prostackie rozumienie człowieczeństwa czy moralności. Powiedzmy szczerze, że właściwie nigdy nie badano wyobrażeń religijnych pisarza, nikt nie nastawiał ucha, by wyłapać jego – autora, a nie bohaterów literackich – pojmowanie ducha i materii, życia i śmierci. Nikt nie dostrzega, na przykład, sakralnego wymiaru bohaterstwa, które on preferuje, nie widzi, iż większość opowiadanych przez niego fabuł – zarówno historycznych, jak współczesnych (od *Na marne* po *Wiry*, z bardzo ważnym, centralnym miejscem *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich*) zawiera bądź przejmujące eschatologiczne obrazy grozy charakterystyczne dla wizji apokaliptycznych, bądź realizuje ukryte scenariusze odwiecznych w rodzaju ludzkim historii upadku i odrodzenia. W czysto zewnętrznym oglądzie dzieł pisarza znika ich mityczny, uniwersalny wymiar etyczny, ukazujący życie ludzkie w stałym napięciu między życiem i śmiercią, zmysłowością i duchowością, kontemplacją i czynem.

Częścią nieobecności Sienkiewicza jest jego fascynacja Biblią, objawiająca się przede wszystkim w nawracających scenach czytania i rozumienia słowa Bożego. Posłużę się tutaj kilkoma najbardziej charakterystycznymi przykładami. Gdyby zapytać kogokolwiek o najsłynniejszą scenę czytania w twórczości Sienkiewicza, bez wahania wymienia się *Latarnika*, z centralnym motywem transcendencji, jakiej doświadcza Skawiński pod wpływem *Pana Tadeusza* – tej przedziwnej Biblii Polaków

wieku XIX. Głęboką interpretację znaczeń tego utworu zaproponowała Krystyna Kłosińska[11], wiążąc lekturę z motywem rozszerzania duszy i romantyczną, Mickiewiczowską tradycją rozumienia pielgrzymstwa.

Sienkiewiczowski bohater dotarł do Aspinwall znużony tułactwem, czyli, jak wyjaśnia wspomniana interpretatorka, wędrowaniem bez celu. Otrzymanie posady tylko pozornie rozwiązuje jego problemy, realizuje marzenia o odpoczynku i dotarciu do celu wędrówki. Skawiński był żołnierzem, kraj opuścił nie z własnej woli i przemierzanie ziemskiego globu stało się w jego wypadku szukaniem drogi do ojczyzny. Praca latarnika nie jest najlepszym rozwiązaniem, w konsekwencji oznacza bowiem rezygnację z dawnych ideałów, a może nawet utratę tożsamości. Kłosińska pokazuje tę możliwość w zwyczajnym geście przebrania się starego wiarusa w jankeski uniform latarnika[12]. Ale miejscowi zwrócą uwagę także na jego niejankeską religijność – to jest podstawowa różnica. Lektura przypadkowo otrzymanej książki dokonuje w nim zasadniczego przełomu: pod wpływem przeżyć, jakich dostarczyła, stary odzyskuje wiarę w siebie i w swoją misję. Wraca do życia i znów wchodzi na szlak, ściskając pod pachą swoją „dobrą" książkę. Ubrany w szlachecką czamarę, przemienia się z tułacza w pielgrzyma w sensie nadanym mu przez Mickiewicza, autora *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*: pielgrzymować to szukać ojczyzny (i Boga).

Inne znaczenie „dobrej książki" przynosi wczesna nowela Sienkiewicza pt. *Orso*. Z *Latarnikiem* łączy ją temat wykorzenienia, bezdomności. W opowieści tej spotykamy dwoje dzieci pozbawionych domu i rodziny, bezwzględnie wykorzystywanych przez dyrektora cyrku, traktującego ich jak tresowane zwierzęta. Po kolejnej awanturze z okrutnikiem wreszcie udaje im się uciec. Mają szczęście: spotykają samotnego osadnika, który ofiarowuje im pomoc i schronienie. Tak oto spełnia się ich marzenie o azylu i domowym ognisku. Sienkiewicz wprowadził tutaj starannie przemyślany motyw lektury. Kiedy jeszcze oboje pracowali w cyrku. Jenny, by pocieszyć przyjaciela cierpiącego upokorzenie i bezsilną złość wobec dyrektora-prześladowcy, opowiadała mu historie z „dobrej książki",

[11] K. Kłosińska, *Żołnierz – tułacz – pielgrzym*, w: *»Latarnik« Henryka Sienkiewicza. Interpretacje*, red. T. Bujnicki i H. Bursztyńska, Katowice 1984.

[12] Tamże, s. 84.

a była nią Biblia. To ona pozwoliła im przetrwać i nie zwątpić w człowieka. W przypadku Orsa spełniła też wyraźną rolę edukacyjną, stępiła instynkt agresji i złość, wyzwoliła dobroć i miłość.

Trzeci przykład opowieści o szczególnym doświadczeniu lektury to powszechnie znany tekst Sienkiewicza pt. *Wspomnienie z Maripozy*. Autorski narrator opowiada w nim o spotkaniu z rodakiem, który polskość zachował na obczyźnie dzięki codziennemu kontaktowi z Biblią, jedyną książką, którą posiadał. Było to Pismo Święte w tłumaczeniu ks. Wujka. Stąd wziął się jego styl przypominający język Górnickiego lub Skargi, stąd płynęły jego wyobrażenia o życiu: „nie tylko jego słowa" – komentuje Sienkiewicz –

> ale i myśli ułożyły się do miary Biblii. Inaczej już po polsku nie umiał i nie mógł umieć; oddawał to, co czerpał. Nie chciał tylko za nic na świecie zapomnieć[13].

W jednym z najbardziej przenikliwych tekstów, jakie napisano w ostatnich latach o autorze *Wspomnienia*, Marian Płachecki przyznaje się do pokusy przeczytania Sienkiewicza *à rebours*, wbrew ustalonym obyczajom i jakby pod prąd tradycji. W jego wersji *Latarnik* nie może być zatem, jak nas przez lata przyzwyczajono, „nibypatriotyczną fisharmonią". Dlaczego? Badacz za Sienkiewiczem, rzecz jasna, doczytując go do końca, konsekwentnie pyta o funkcje lektury. O to, czy literatura może być „ostoją trwałej pamięci". I wczytując się w wykłady Sienkiewiczowskie na temat funkcji literatury w świecie współczesnym, odpowiada negatywnie:

> Otóż nie. Tekst literacki jest zawsze skażony jednostkowością swego twórcy. Jakże więc mógłby dać oparcie podmiotowości odbiorcy?[14]

To może stać się jedynie udziałem takiego tekstu, który by współbrzmiał z bieżącym doświadczeniem człowieka. W czasach Sienkiewicza takie odpowiedzi oferował tylko realizm. Płachecki zestawia zatem teksty

---

[13] H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*, red. J. Krzyżanowski, *Nowele*, t. 2, Warszawa 1989, s. 1.

[14] M. Płachecki, *Role społeczne Sienkiewicza – pisarza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, s. 229.

Sienkiewicza. Czyta *Latarnika* na przemian z *Za chlebem*, potem *Latarnika* i *Wspomnienie z Maripozy*. Jego konkluzja jest następująca:

> nie mam wątpliwości: literatura n i e. Nawet – czy zwłaszcza – romantyczna, również n i e. Za to Biblia – t a k. Byle w przekładzie ks. Wujka (1599). Biblia z wielowiekowym osadem niezliczonych lektur, skojarzeń, parafraz, powtórzeń; t e k s t a u t o r y t a t y w n y i k a t o l i c k i w źródłowym sensie słowa jest dziedzictwem wcielonym. Czekającym na odkrycie i przyjęcie. Zanurzony w niej stary Polak, pszczelarz, nie zaznaje manii prześladowczej Skawińskiego. Jego nic po oceanach nie gna. Gdzie osiądzie, jest u siebie[15].

Co do interpretacji znaczenia Biblii – zgoda. Jest na to o wiele więcej przykładów niż te, które zgromadziliśmy wyżej i które ustala Płachecki. Ot, choćby nowela Sienkiewiczowska *We mgle*, pokazująca w znakomitym skrócie zasadniczy problem przewijający się w dramatycznej historii Polaków ukazanych w niedocenianych *Wirach*, powieści napisanej po wydarzeniach 1905 roku, na progu zmian, które zwiastowały nadejście niepodległości, niestety i dla autora powieści i dla wielu Polaków niekoniecznie tej samej. *We mgle* to tytuł w świetle tych znaczeń proroczy, symbolizujący błądzenie Polaków szukających odpowiedzi na pytania o jutro. We mgle oczom dwóch bohaterów noweli, młodym chłopcom wychowywanym bez ojca, zafascynowanym socjalizmem, ukazują się widma powstańców, smętny i krwawy korowód z przeszłości, wskrzeszający jak wyrzut sumienia dręczące pytanie o polskość. Pod wpływem przeżyć jeden z bohaterów zastyga nad wersetem: „O Jeruzalem, Jeruzalem, jeśli cię kiedy zapomnę, niech będzie zapomniana prawica moja…". Cytat paraliżujący, jeśli uświadomić sobie dziewiętnastowieczne kody rozumienia tekstu literackiego. Jeruzalem – to Polska przecież, o której zapomina w swych rojeniach o „szklanych domach" młode pokolenie.

I jeszcze jeden charakterystyczny wątek. Niezbędne dopowiedzenie. W jednym z późnych swoich opowiadań Sienkiewicz zostaje rozpoznany jako autor *Potopu*. Tytułowy dzwonnik staje się jego przewodnikiem po mieście. Żyje w nim od przeszło czterdziestu lat, ale i tak zdradza go wschodni, więc obcy tutaj akcent. Po pewnym czasie wyjawia

[15] Tamże.

pisarzowi, że jest byłym powstańcem z 1863 roku skazanym na rodzinnej Litwie na śmierć. Tu po prostu się schronił, Polska jest jego azylem. Do ojczyzny tęskni nieustannie, ale zdaje sobie sprawę, że nigdy tam nie wróci. Wolna Litwa nie jest już jego ojczyzną. Całą swoją miłość i wspomnienie dawnych czasów wkłada w opiekę nad kościelnymi dzwonami, wierząc, iż ich dźwięk niesie „jego duszę utęsknioną" do rodzinnych stron.

Wspomnienie przekornie zapisuje nie wyjawione nigdzie pragnienie Sienkiewicza, który prawdopodobnie tak jak Mickiewicz marzył, by jego książki trafiły pod strzechy. Dopowiedzmy rzecz do końca. Czytanie *Potopu* jest dla starego dzwonnika jak czytanie Biblii: mówi mu o tym, co dla człowieka najważniejsze, o genealogii, a więc o tym, skąd wziął się na tym świecie i skąd pochodzi, a także o etyce, czyli o wzorach, którymi powinien kierować się w życiu. Może zatem, by nawiązać do opisanych wcześniej funkcji lektury – kultura narodowa w postaci książek także w nas coś ocala? Biblia – tak, z pewnością. Literatura? – czasami.

2003

Zabijanie klasyków. Casus: Sienkiewicz

Jest grudzień 2010. Może to zaskakujące, ale nie pamiętam żadnych świąt w moim dorosłym życiu bez Sienkiewicza i filmowych adaptacji jego powieści historycznych. To nieomalże rytuał: dzwonimy dla żartu pomiędzy znajomymi: słuchajcie, na I (czy II) programie puszczają *Potop* (albo *Pana Wołodyjowskiego*)! Rozpoczęły się święta!

W numerze świątecznym „Polityki"[1] trafiam na wywiad z premierem RP, Donaldem Tuskiem, podsumowujący mijający rok, jeden z najtrudniejszych po 1989, wypełniony dramatami, klęskami i traumatycznymi doświadczeniami, odbijającymi się zarówno na polityce, jak też życiu pojedynczych obywateli. W części wywiadu premier charakteryzuje polityczny temperament swego przeciwnika, podkreślając m.in. jego oderwanie od rzeczywistości. Dla wzmocnienia swojej argumentacji mówi, iż prezes PiS wierzy nie w żywych ludzi, ale w bohaterów patriotycznych czytanek, „lud sienkiewiczowski".

Drugi przykład to wywiad Jacka Wakara[2] przeprowadzony dla „Przekroju" z Tadeuszem Słobodziankiem, laureatem nagrody Nike za 2010, autorem najważniejszego dramatu (*Nasza klasa*) ubiegłego roku. Słobodzianek mówi o tym, dlaczego pisze i dlaczego zajmują go sprawy,

---

[1] J. Paradowska, *Nauczyłem się czekać.* Wywiad z premierem Donaldem Tuskiem, „Polityka" 2010, nr 52 (2789), s. 28–31.

[2] J. Wakar, *Polacy są narodem samobójców.* Wywiad z Tadeuszem Słobodziankiem, „Przekrój" 2010, nr 50 (3416), s. 52–55,

o których inni wolą milczeć. Padają w tym wywiadzie ciężkie słowa określające mentalność polską jako symptomatyczną dla samobójców. „Ta dialektyka katów i ofiar – mówi dramaturg – tamuje rozwój cywilizacyjny, spycha nas na ciemną stronę". Dlatego trzeba robić rzeczy, które czasem bolą, ale tylko one wiodą nas ku prawdzie o nas samych, naszej historii i tożsamości. I tu pada interesujące mnie stwierdzenie: „Nie chodzi o to, by nie robić przedstawienia np. z *Czterech pancernych i psa*. Tematem może być wszystko, choć przyznam szczerze, że trudno mi uwierzyć w żywy, krytyczny spektakl według Sienkiewicza. To świetny pisarz, tyle że nawet wyśmiewanie go kończy się na tym, że osiada się w kręgu jego zainteresowań. To wynika z natury polskiego baroku, który był tylko zjadaniem własnego ogona, bo przy pozorach krytycyzmu był wobec szlachty i samego siebie apologetyczny. To trochę tak jak ze słynną piosenką Wojciecha Młynarskiego *W Polskę idziemy*. Miała być ostrą krytyką wszelkich pijaków i meneli, a stała się ich hymnem"[3].

Jak to podsumować? Sienkiewicz jest klasykiem literatury polskiej i należy do ścisłej czołówki, tzw. kanonu narodowej literatury. Oznacza to, że jego twórczość jest kwintesencją tego, co polskie – w całym tego słowa znaczeniu, a więc na dobre i złe. Ale to nie wszystko, Sienkiewicz nieomal krąży w naszym krwioobiegu, bo użycie jego nazwiska wywołuje natychmiastowe skojarzenia i to w najdziwniejszych konfiguracjach. Nie trzeba go czytać, ani tym bardziej poddawać refleksji krytycznej, by móc go „używać". Nawet jeśli znajomość jego twórczości opiera się wyłącznie na adaptacjach filmowych Jerzego Hoffmana, pozostaje jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci polskiej kultury w ogóle. Jako autor *Trylogii* definiuje część naszej historii i tożsamości, może wystąpić w każdej niemal części dyskursu społecznego: polityce, kulturze, rozrywce, reklamie.

W przytoczonych przykładach występuje jako twórca *zinterpretowany* przez kontekst popkultury, która w znaczącym stopniu unieważniła wcześniejsze znaczenia przypisywane jego twórczości i nadała mu znaczenia nowe, jego samego zaś przemieniła …w mit. A może tylko …w stereotyp?

---

[3] Tamże, s. 55.

Powszechna rozpoznawalność, różnorodne funkcjonowanie w popkulturze powinny cieszyć. Czy cieszą? Literaturoznawca taki jak ja, zajmujący się na serio interpretacją dorobku sienkiewiczowskiego, powie tak: nie, bo im więcej Sienkiewicza, tym go mniej, im szerzej zagospodarowuje go popkultura, tym bardziej staje się on pustym znakiem, za tą obecnością nie idzie przecież ani zainteresowanie jego dziełem, ani próba weryfikacji tego, co komunikują jego teksty. Sienkiewicz stał się kimś oczywistym, wszyscy o nim wiedzą wszystko, czyli… nic.

Czy jest to tylko przypadek Sienkiewicza? Czyż proces zabijania klasyków nie jest dzisiaj czymś powszechnym?

Kanon czy kanony

Od co najmniej dwudziestu–trzydziestu lat przedstawiciele mojego zawodu, literaturoznawcy, ale nie tylko oni, także inni humaniści, w tym kulturoznawcy, nieustannie zastanawiają się nad tym, czym jest, jakie znaczenie ma dla nas dzisiaj – w dobie kultury popularnej pochłaniającej wszystko dookoła z żarłocznością kosmicznego potwora – tradycja literacka jako część naszej kultury[4]. Jest ona, jak wiadomo, najpowszechniej utożsamiana z tzw. kanonem literatury[5], dawniej definiowanym po prostu jako zespół dzieł czy arcydzieł, a w każdym razie utworów o niekwestionowanej wartości, których znajomość zaspokajała elementarną potrzebę zakorzenienia we wspólnocie posługującej się jednym kodem i powszechnie rozpoznawanymi symbolami oraz dawała co bardziej uświadomionym jej uczestnikom poczucie przynależności do świata ludzi wyedukowanych i wykształconych. Stawała się przepustką do kultury wyższej, ale też poniekąd ją umożliwiała, zarówno w sensie percepcji, jak też tworzenia. Z kanonem, co nie jest obojętne i dla jego przyswojenia, i dla dalszych losów tego, co nazywamy w życiu przeciętnego konsumenta

[4] W dalszym ciągu odwołuję się tutaj do niektórych swoich ustaleń z tekstu *Tradycja literacka – komu to jeszcze potrzebne?* Zob. w tym tomie.

[5] Temat kanonu był jednym z najczęstszych wątków krytyki literackiej w Polsce w ostatnich 30 latach, można by powiedzieć nawet, iż po 1989 roku zdominował polskie myślenie krytyczne. Szerokie spektrum poglądów w tej sprawie znaleźć można w pracy zbiorowej *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów i T. Czerska, Kraków 2005.

kulturą, stykamy się przede wszystkim w domu i w szkole, i obie te przestrzenie potrafią zarówno skutecznie kulturze pomóc, jak też zaszkodzić. Niestety, z wielu powodów[6] szkoła dokonuje na kanonie różnych operacji, idących najczęściej w stronę symplifikacji i redukcjonizmu, co kończy się nader często, a w ostatnich czasach nazbyt często zaszczepieniem na stałe awersji do czytania, otwartym jego lekceważeniem, a w przyszłości – w dorosłym życiu – uproszczonym rozumieniem kultury jako nieskomplikowanego rodzaju rozrywki.

Nielicznym tylko udaje się pokonać pierwotny odruch niechęci i powracać do książek młodości, by w innym, dojrzalszym już paśmie naszych możliwości intelektualno-emocjonalnych odnaleźć w tekstach uznanych, kanonicznych, więcej niż zadaną lekcję, a w lekturze odkryć aktywność, która kojarzyć się może z pasją i przygodą. Młodym, nawet najbardziej wytrwałym i ambitnym w spełnianiu szkolnych obowiązków, coraz trudniej przychodzi pokonać rozziew, jaki rysuje się pomiędzy łatwością, dostępnością produktów kultury popularnej i tzw. kulturą wysoką, której strukturalnym błędem jest to, że czegoś od nas wymaga.

Wspomniane wcześniej oczywiste definicje i przekonania dzisiaj w żaden już sposób nie przystają do sytuacji, gdzie nawet w zakresie literatury dla dzieci wyłonienie kanonu ogromnie się skomplikowało, prowokując pojawienie się wielu ekwiwalentnych względem siebie propozycji[7]. W tych ponowoczesnych grach o kanon najmniej liczy się wartość artystyczna czy autorytet, najbardziej zaś gust odbiorcy i jego upodobania,

---

[6] Najczęściej są to powody instytucjonalne i osobowe, ale ostatnio także strukturalne. Dotyczy to coraz większej przepaści pomiędzy standardami funkcjonującymi w szkole i tymi, które obowiązują (a właściwie obowiązywały dotąd!) w edukacji uniwersyteckiej, będącej – mimo obniżającego się skutecznie za sprawą tzw. reformy bolońskiej poziomu nauczania – ciągle jeszcze próbą wdrażania w jej tok najnowszych badań i najświeższych interpretacji.

[7] Np. kanonu sporządzonego przez autorytety artystyczno-literackie, tworzonego przez specjalistów od wychowania, wybranego przez czytelników czy – wreszcie – zrobionego według bardziej komercyjnych pomysłów, np. rankingu sprzedaży, w dzisiejszych czasach uwarunkowanego reklamą i marketingiem, etc., etc. Mam jednak wrażenie, że i ta obfitość wyboru nie rozwiązuje jeszcze problemu, nie niweczy zasadniczych rozbieżności, mówiąc zaś wprost – nie zadowala ani czytelników ani znawców.

Na temat kanonu literatury dla dzieci i sposobów jego tworzenia kompetentnie i przekonująco pisze G. Leszczyński w książce *Magiczna biblioteka. Zbójeckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007, zob. rozdz. III *Złota biblioteka.*

niekoniecznie odwołujące się do czegoś takiego, jak wspólny (społeczny, narodowy) interes, wartość czy wspólnota idei. Ponieważ stan ten trwa już od długiego czasu, warto pokusić się o jego zdiagnozowanie. Wyborom ludzkim w dziedzinie tradycji (nie tylko literackiej) towarzyszy dzisiaj głębokie poczucie zaniku centralnego punktu orientacyjnego, zanik wartości, jaką w kulturze stanowiło *sacrum* i związany z nim prestiż czy autorytet[8]. Kanon, który ustanawiany był nie tyle przez zdefiniowane instytucje, ile istniał na mocy pewnego uogólnionego dyskursu politycznego, aprobowanego przez wspólnotę i przez nią kontrolowanego, dzisiaj w coraz większym stopniu podlega doraźnym celom, mechanizmom rynkowym czy przelotnym modom. Częściej zatem niż kiedykolwiek o wyborze tym decyduje przypadek. Wybieramy to, co znamy, albo co wybrali ci, których znamy i aprobujemy, albo z którymi się utożsamiamy, i tu koło się zamyka.

Tę właśnie sytuację dezorientacji, której efektem stała się polaryzacja gustów, wywołana na gruncie polskim– jak określili to w swoim czasie: Maria Janion – fiaskiem paradygmatu romantyczno-mesjanistycznego[9] a Janusz Sławiński – zanikiem centrali[10], czyli jednego – i niekoniecznie zideologizowanego autorytetu, miał na myśli Jerzy Święch, który pisał wręcz o niemożności wytworzenia kanonu w dzisiejszej kulturze, a nawet o jego zaniku i rozpadzie: „Kanon przestał być traktowany jako ponadczasowy ideał, pozwalający wciąż ocenić wartość indywidualnych rozstrzygnięć, a to dlatego, że wraz za zatarciem granic samej literatury, niemożliwej dziś do zdefiniowania, nie można arbitralnie orzekać, co nią jest, a co nie jest, mamy bowiem tyle literatur, ile społecznych potrzeb czerpiących zeń zachętę do reprezentowania"[11].

Konsekwencje tego stanu rzeczy widzimy na co dzień, bo dotyczy ona przede wszystkim bieżącego stanu literatury. Czytelnik tonie w powodzi szmiry i tandety reklamowanej jako arcydzieła, jednorazowych wyczynów piśmienniczych różnej maści celebrytów, polityków i jednosezonowych

---

[8] Mówiąc o sacrum i autorytecie w sposób nieuchronny odwołujemy się do pierwotnego znaczenia kanonu, czyli zbioru świętych ksiąg, objawiających prawdy wieczne.

[9] M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

[10] Zob. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 2.

[11] J. Święch, *Wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża*, dz. cyt., s. 16.

gwiazd popkultury. Nie wspiera go nieistniejąca już od dawna (bądź wegetująca gdzieś na marginesach dominującej, rozwrzeszczanej popkultury) krytyka literacka, wstydliwie formułująca swe oceny kierowane do tych, którzy uparcie trwają w zakonie Ludzi Księgi. Postępująca już od dłuższego czasu marginalizacja zawodu historyka literatury[12], dokonująca się jakby przy okazji publicznego konania dyscyplin filologicznych, spowodowała też znaczące przesunięcia w obrębie wewnętrznej hierarchizacji literatury. Wraz z upowszechnieniem się pojęcia postmodernizm, a właściwie z jego popkulturową trywializacją, wszystko co nie kojarzy się z modernizmem, modernizowaniem, współczesnością, a więc tym, co poprzedzało owo dzisiejsze *post*, stało się jeszcze dalsze niż było, jakby znikło zupełnie z horyzontu bez większej szansy na pojawienie się we współczesnej kulturze. W zasadniczy sposób owo przesunięcie do lamusa dotyczy całej naszej klasycznej literatury włącznie z pozytywizmem.

Te rozpaczliwe skądinąd diagnozy formułowane są jakby *à rebours* sytuacji, w jakiej odnajduje się dzisiaj historyk literatury drugiej połowy XIX wieku, który swe życie zawodowe przeżywa od jednego jubileuszu do drugiego, taki bowiem charakter ma większość organizowanych konferencji naukowych poświęconych pisarzom wieku XIX.

Śmierć i dziedzictwo pozytywizmu

Symptomatyczne, iż w sporej części – dotyczy to zwłaszcza lat ostatnich, początku XXI wieku – są to jubileusze odnotowujące rocznice śmierci naszych klasyków, zgony, które rzeczywiście miały miejsce w pierwszych dwudziestu latach XX wieku[13]. Choć śmierć w kulturze polskiej nie ma jednoznacznych konotacji, nie jest to jednak – jak mogłoby być – świętowanie trwania literatury mimo zgonu autora (autorów), lecz – jak

[12] O wewnętrznym kryzysie dyscypliny i dylematach zawodu pisała jako jedna z pierwszych, m.in. Teresa Walas w inspirującej w swoim czasie pracy *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków 1993, zob. uwagi wstępne, s. 9–10. Wiele znaczących dla dyskusji nad tym problemem wątków zawiera również księga ze Zjazdu Polonistów w Krakowie 22–25 września 2004 *Polonistyka w przebudowie,* red. M. Czermińska i in., t. 1–2, Universitas Kraków 2005; tu zwł. wypowiedzi W. Boleckiego i R. Nycza oraz M. Głowińskiego i A. Mencwela.

[13] Z wyjątkiem A. Świętochowskiego, który zmarł w 1938 roku.

mi się wydaje – obrzęd wyczerpania. W tych nieco rytualnych spotkaniach widzę zatem nie tyle ponawiany wysiłek stawiania nowych problemów, ile próbę domykania pojawiających się już wcześniej kwestii czy dopowiadanie finalnych rozstrzygnięć. Towarzyszy nam przy tym, może za wyjątkiem ludzi debiutujących w zawodzie, poczucie pewnego wypalenia, kryzysu. Zresztą to samo uczucie natrętnie pojawia się też przy lekturze ostatnich produkcji naukowych, nawet tych najlepszych – błyskotliwych książek na temat nowoczesności Prusa, Sienkiewicza czy innych, będących prestidigitatorskimi popisami interpretacyjnego kunsztu i erudycji. Trudno nie zauważyć w nich tego, co samo ciśnie się na usta – nie, nie ogłaszam tutaj końca literatury! – nie przesadzę jednak, gdy powiem, że im więcej interpretacyjnych konceptów, tym bliżej końca tego paradygmatu w zakresie uprawiania historycznoliterackiego dyskursu, który jeszcze do niedawna wyznaczał horyzonty polonistycznego myślenia.

Wspominam o konferencjach, bo za ich sprawą następuje i konfrontacja bieżących osiągnięć nauki, i swoiste przetasowanie w obrębie, jak to się dzisiaj określa: rankingów popularności, czyli atrakcyjności naukowej, a nawet – chyba nieświadomie – także próby ustanawiania nowego literackiego panteonu. O jego zmianie wśród pisarzy, np. okresu Młodej Polski, od zawsze (a często niesłusznie) uznawanych, w porównaniu z pozytywistami, za bardziej nowoczesnych z punktu widzenia i światopoglądu, i estetyki, wiemy właściwie od dawna. Na miejsce niegdysiejszych oczywistych autorytetów literackich: Kasprowicz, Tetmajer, Żeromski, Wyspiański (J. Krzyżanowski), dzisiaj wstawia się nazwiska: Berent, Brzozowski, Irzykowski, Leśmian (R. Nycz), choć ani Berent ani Irzykowski czy Brzozowski nie należą do autorów w Polsce masowo czytanych, znanych czy docenionych, przeciwnie – jest to wybór aż nadto jaskrawo ukazujący zdecydowany rozziew pomiędzy wyborem krytyki i historii literatury i czytelnika. Jedynie Leśmian mógłby ich jeszcze pogodzić, bo jako poeta o wielu twarzach zaspokaja i gust przeciętny, i najbardziej wyrafinowany, jedno nie przeczy drugiemu – i tak „siła fatalna" poety z Zamościa pozostaje tajemnicą.

To przetasowanie dotyczy także klasyki polskiej okresu pozytywizmu. Jeszcze w czasach mojej edukacji uniwersyteckiej areopag pozytywizmu stanowili bezdyskusyjnie Prus, Sienkiewicz i Orzeszkowa. Dzisiaj

coraz częściej i przy coraz większej aprobacie trójcę tę stanowią Prus, Orzeszkowa i Świętochowski, co jest oznaką większego zainteresowania nauki współczesnej tymi pisarzami i przewartościowaniem naszego stosunku wobec nich, ale nie oznacza znowu powodzenia u czytelników. Orzeszkowa, choć stała się figurą nr 1 w polskiej krytyce zorientowanej feministycznie, kimś w rodzaju polskiej Virginii Woolf[14], nigdy nie odzyskała tej popularności, która jeszcze w latach 50. XX wieku czyniła z niej ulubioną autorkę polskich kobiet. Nikt poza specjalistami nie sięga po Prusa czy – tym bardziej – Świętochowskiego, którego nb. nie wydaje się od kilkudziesięciu lat. Przeciwnie, są to pisarze funkcjonujący w naszej świadomości tylko dlatego, że żyją jeszcze pokolenia, którym ich nazwiska kojarzą się nie tylko z listą lektur obowiązkowych, ale tradycją domową charakterystyczną w rodzinach o korzeniach szlachecko-inteligenckich i przeżyciami, jakich dostarczyły im ich książki czytane w młodości. To właśnie siła tej tradycji, w swej zasadniczej postaci będącej wzorem dla wszystkich innych grup społecznych, spowodowała, że Sienkiewicz zyskał w powszechnej opinii miejsce wyjątkowe, i nawet wyrzucany z kręgu pozytywistycznego[15], tkwi w nim nadal, bo nikt na serio nie bierze jego minoderii i zapewnień, iż krótko kręcił się „w pozytywistycznym słoneczniku"[16], a postrzega przede wszystkim wspólnotę generacji. Dla badaczy, zwłaszcza młodszego pokolenia, bardziej zorientowanych na estetykę niż światopogląd, z pewnością jednak to przemieszczenie jest istotne.

Z pozytywizmem zresztą od lat mamy poważne kłopoty[17]. Po pierwsze dlatego, że polska wersja pozytywizmu bardzo różni się

[14] Stało się tak za sprawą książek i artykułów Grażyny Borkowskiej, autorki m.in. *Dialogu powieściowego i jego kontekstów (Na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*(1988) oraz *Cudzoziemek. Studia o polskiej prozie kobiecej* (1996) Nb. nadała ona też zupełnie inną pozycję twórczości Narcyzy Żmichowskiej, sytuującej się na obrzeżach pozytywizmu.

[15] W podręczniku G. Borkowskiej, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996 Sienkiewicz funkcjonuje przede wszystkim jako dostarczyciel tzw. wielkich czytadeł, czyli odczytywany jest przede wszystkim jako autor popularny, związany z demokratyzacją kultury i emancypacyjnymi dążeniami XIX-wiecznych czytelników wywodzących się z warstw ludowych.

[16] Chodzi o wyznania samego pisarza, który przy pozytywistach wytrwał rzeczywiście krótko, sytuując się po powrocie z Ameryki i Francji (1878), a zwłaszcza objęciu redakcji „Słowa" (1882) w kręgu tzw. warszawskich neokonserwatystów.

[17] Zagadnienie znaczenia pozytywizmu w kulturze polskiej podjęli zarówno autorzy tekstów, jak też respondenci ankiety pt. *Po co nam pozytywizm?* w numerze specjalnym

od zachodniej i nie sposób znaleźć dla niej jednej, wystarczająco pojemnej formuły. Po drugie, brakuje pozytywizmowi atrakcyjnej pokoleniowej legendy, która zwykle w literaturze łączy się z jakąś propozycją światopoglądowo-estetyczną, odcinającą się od poprzedników, a nie program społeczny, nad którym od początku krążyło widmo cywilizacyjnej utopii. Do tego dochodzą koszty zaangażowania społecznego – nie są przypadkiem zarzuty ugodowości, a nawet trójlojalizmu, tak jaskrawo sprzeczne z polskim wzorem heroizmu zbudowanym na romantycznym micie narodowym. No i jeszcze tendencyjność, która dziwnym trafem przylgnęła do całości produkcji literackiej tamtego okresu, choć przecież skompromitowała się sama, i to w bardzo krótkim czasie. Wyobrażenia społeczne na temat pozytywizmu są z pewnością pochodną tego, w jaki sposób pozytywizmu nauczano w szkole i na studiach i nie trzeba nikogo przekonywać, że jeszcze trzydzieści lat temu nieomal powszechnie głoszono przekonanie, iż jest to okres przejściowy pomiędzy romantyzmem i modernizmem, niemający zgoła ani wybitnych osiągnięć, ani wyróżniających go cech dystynktywnych. Istotne były też regionalne przyzwyczajenia edukacyjne. Aliści, w ciągu owych 30 i więcej lat zrobiono w nauce dla pozytywizmu bardzo wiele, więcej może niż gdzieindziej, tym bardziej że było to pole potężnie zaniedbane, nawet jeśli w latach 50. i 60. XX wieku, co warto pamiętać, pozytywizmem zajmowali się najznakomitsi badacze literatury polskiej w ogóle[18]. Mimo tych wysiłków literatura tego okresu, ale nie czarujmy się, również romantyczna czy modernistyczna, nie stała się przez to bardziej atrakcyjna, czyli nie stała się bardziej czytana. Kanon pozytywistyczny – nowelistyka czy powieści, odstraszające już choćby objętością, rozmiarami, które zdają mieć w pogardzie dzisiejsze standardy przyswajalności, uchodzące za wyjątkowo nudne, poddawane rażącej symplifikacji interpretacyjnej – ma szansę zaistnieć dziś wyłącznie w szkole w postaci lektur obowiązkowych, przyswajanych jako zło konieczne, w coraz mniejszych dawkach, a nawet we fragmentach, które z pewnością nie wyzwalają apetytu na całość.

„Znaku" zatytułowanym *Dziedzictwo pozytywizmu*, Kraków, Luty 1996, nr 2(489). (min. H. Markiewicz, J. Tomkowski, M. Wyka, T. Walas, G. Borkowska, J. Szacki).

[18] Np. Henryk Markiewicz, Maria Janion czy Maria Żmigrodzka.

Trzy ankiety

Kiedy Harold Bloom, tworząc kanon Zachodu[19], upierał się, iż potrzebne nam uniwersalia i pisarze, którzy jak Szekspir – „nas wymyślili", krytyka feministyczna, upominając się o uwzględnienie w kulturze kobiecego, a wkrótce także innego, mniejszościowego pisarstwa, szyderczo podkreślała, że kanon pojęty ortodoksyjnie jest w istocie katalogiem trupów, tworzonym według klucza DWEM (dead-white-european-male/martwy-biały-europejski-mężczyzna). Jeśli przenieść sytuację na grunt polski, to w tym katalogu, w którym z konieczności pojawić się muszą charakterystyczne dla kultury polskiej, wzmacniające jej cechy parametry, Sienkiewicz jawi się jako pisarz modelowy, niczym przechowywane w Sèvres pod Paryżem wzorce miar, do tego chyba najbardziej żywy z martwych, bo zwielokrotniony przez funkcjonowanie w popkulturze.

Jednym z najbardziej charakterystycznych rysów dzisiejszego świata jest ustalanie różnego typu rankingów, przeprowadzanie plebiscytów popularności. Celują w tym podobno użytkownicy Internetu, ale zwyczaj ten znano przecież i wcześniej. W przypadku Sienkiewicza wypada wspomnieć o trzech najbardziej istotnych, potwierdzających istnienie „legendarnej" recepcji jego dzieł oraz odnotowujących jej zmiany czy fluktuacje. Najgłośniejszy z nich, będący poniekąd podsumowaniem osiągnięć cywilizacyjnych XIX wieku, adresowanym do najszerszego kręgu starannie wyselekcjonowanych respondentów, to ankieta „Kuriera Warszawskiego" rozesłana w połowie roku 1900 do kilkuset uczonych, literatów i artystów z prośbą o wskazanie w najbliższych im dziedzinach twórczości (wyróżniono 14 takich dziedzin) tekstów najwybitniejszych, najważniejszych z perspektywy mijającego stulecia. Na jej podstawie zrekonstruować można uformowany w XIX wieku panteon pisarzy polskich, do którego, według Janusza Kosteckiego, zaliczano nie więcej niż 6 twórców. Byli to: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Fredro, Sienkiewicz oraz Prus. Zrozumiałe jest,

[19] Chodzi oczywiście o jego książkę *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994). Fragment tej książki pt. *Podzwonne dla kanonu*, w przekł. M. Szustera opublikowała „Literatura na świecie" w nr 9–10/2003. Problematyka sukcesji kulturowej jest też przedmiotem jego wcześniejszej pracy *The Anxiety of Influence* (1973), przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster pt. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, Kraków 2002.

że nie było wśród nich pisarzy młodopolskich, choć pojedyncze nazwiska pojawiały się w zgłoszeniach. W kanonie najwyżej ocenianych dokonań literackich znalazło się 12 utworów i były to: *Pan Tadeusz, Dziady, Król Duch*, *Mazepa*, *Lilla Weneda*, *Irydion*, *Zemsta*, *Śluby panieńskie*, *Pan Damazy*, *Trylogia*, *Quo vadis*, *Lalka*. Widać od razu, że z perspektywy XXI wieku część z nich zupełnie zniknęła z naszej pamięci, inne natomiast trzymają się mocno.

Wśród najwybitniejszych prozaików polskich bezapelacyjnie zwyciężył Sienkiewicz przed Prusem i Kraszewskim i trzeba od razu powiedzieć, że była to przewaga ogromna: padło na niego ponad 1/3 głosów więcej niż na siedmiu pozostałych w kolejności, 3 i pół raza więcej niż na drugiego na liście Prusa, 6 razy więcej niż na Kraszewskiego, trzeciego w rankingu, a 20 razy więcej niż na Żeromskiego, wymienianego na 8 pozycji[20].

Według respondentów ankiety najwybitniejsze arcydzieła polskiej literatury powieściowej to *Trylogia* (znowu z największą liczbą wskazań, choć najczęściej wymieniano *Ogniem i mieczem*), *Quo vadis* i *Lalka*, ale zaraz za wymienionymi pojawiały się i inne Sienkiewiczowskie tytuły, jak chociażby *Bez dogmatu* na miejscu czwartym czy *Rodzina Połanieckich* na dziesiątym.

Ranking stosunkowo najnowszy to popularna ankieta „Polityki" z końca roku 1999, w której redakcja zapytała swoich czytelników na przełomie XX i XXI wieku o najpopularniejszego polskiego pisarza mijającego stulecia. I znowu, choć konkurencja była ostra, a czytelnicy, nie tacy znowu przeciętni, bo przecież „Polityka" jest pismem o długiej tradycji, wypracowanej formule i wyrobionej czytelni, wskazali jednoznacznie na Sienkiewicza, potwierdzając tym samym obecność klasyka w naszej świadomości, choć – jak sądzę – nie wynika to z jakiegoś spektakularnego powodzenia jego książek, a raczej z legendy pisarza i jego twórczości. Bo to one decydują, że Sienkiewicz, choćbyśmy nie przeczytali żadnej jego powieści, uporczywie tkwi w polskich głowach jako synonim rodzimej literatury. Że jest on czymś w rodzaju wizytówki polskiej literatury, potwierdzają też dane z Polskiego Instytutu Książki (za 2009),

[20] Podaję za J. Kostecki m, *Dziewiętnastowieczne piśmiennictwo polskie w ocenie środowisk opiniotwórczych końca ubiegłego wieku*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, red. E. Paczoska i J. Sztachelska, Białystok 1994, s. 194–196.

który wskazuje, że jest on klasykiem najczęściej tłumaczonym na języki obce, z powodzeniem rywalizującego np. z tak popularnymi zagranicą autorami polskimi jak Lem, Kapuściński czy Szymborska.

O ankiecie trzeciej warto wiedzieć, gdyż została całkowicie zapomniana, a na sprawę Sienkiewicza daje pogląd najszerszy. Do tego respondentami są tu profesjonaliści – pisarze polscy przebywający na emigracji. Jest to ankieta londyńskich „Wiadomości" z roku 1961 zatytułowana *Nasz stosunek do twórczości Sienkiewicza*[21].Motywacja, która towarzyszyła rozpisaniu tej ankiety, ujawniona przez redakcję jest już pewną próbą oceny Sienkiewicza, postrzeganego w roli artysty i ideologa, gdyż jak napisano, skłoniła ją do tego jego wyjątkowa pozycja.

Uczestnikom zadano następujące pytania: 1) Co Pan (Pani) sądzi o Sienkiewiczu jako artyście?, 2) Jak Pan (Pani) ocenia Sienkiewicza ideologa i moralistę?, 3) Jak Pan (Pani) tłumaczy oficjalną aprobatę w Polsce kultu Sienkiewicza, pisarza dalekiego już nie tylko od komunizmu, ale i wszelakiej lewicowości?, 4) Sienkiewicz nie jest już dziś czytywany na Zachodzie. Czym Pan (Pani) tłumaczy ten upadek jego poczytności za granicą?[22]

W ankiecie wzięło udział ponad 40 osób, wśród nich tak głośni twórcy, jak Andrzej Bobkowski, Maria Kuncewiczowa, Paweł Hostowiec czy Tymon Terlecki.

W części pierwszej odpowiedzi były najmniej zróżnicowane. Nieomal wszyscy respondenci podkreślali, iż Sienkiewicz „jest niezrównanym prozaikiem polskim" **[F. Goethel, 774]** albo „świetnym artystą" **[I. Wieniewski, 774; C. Jeśman, 774; M. Kuncewiczowa, 774; M. K. Pawlikowski, 774]**, przy czym pierwszy z odpowiadających wyjaśniał, iż owa świetność tkwi w jego niezrównanym języku: „narzucił on wielu pisarzom swój bezbłędny styl a wiele użytych przezeń zwrotów stało się przysłowiami". Autorka *Fantomów* dopowiadała natomiast: „był świetnym artystą, co jednak nie uczyniło go wielkim pisarzem". Jego osiągnięcia charakterologiczne czy stylizatorskie nie były oryginalne, ale pozwalały na swobodne obracanie

[21] *Nasz stosunek do twórczości Sienkiewicza,* „Wiadomości" Londyn 1961, nr 774–780. Wszystkie wypowiedzi pisarzy i publicystów polskich cytuję według tego źródła, podając w nawiasach okrągłych nr kolejny tygodnika.

[22] „Wiadomości" 1961, nr 5(774), s. 1.

się „na powierzchni literatury światowej". Sienkiewicz zachwycał w kraju tym, czego nie mieli jego powieściowi konkurenci – artyzmem, czyli „tym samym majsterskim szlifem, który dawał blask zagranicznym powieściom". Do tego umiał przykroić materię prozatorską do polskich warunków. Jego wizja przeszłości, „pełna splendoru i drapieżności", bardziej schlebiała dumie narodowej Polaków niż „nudnawy, często weredyczny, nieraz zgrzebny" styl Kraszewskiego. **[774]**

Michał Sambor napisał pojednawczo: Sienkiewicz jest znakomitym pisarzem drugorzędnym, i wyjaśnił, czego oczekuje od najlepszych: „wielka sztuka wywołuje rodzaj kontemplacji religijnej lub mistycznej", a to – według jego opinii – Sienkiewiczowi zdarzyło się tylko raz i – chyba – przez przypadek: „otarł się o nią, gdy opowiadał starą legendę, której *Quo vadis* zawdzięcza tytuł". **[774]**

Jedynie Jan Rostworowski we właściwy sobie, malowniczy sposób próbował zrzucić z siebie Sienkiewiczowski czar: „Piękna kapliczka, ale już od dawna nie stoi przy mojej drodze". Zaraz dodawał jednak: „Zachowuję tego świątka w bardzo czułej pamięci". **[774]**

Przy drugim pytaniu ankieta okazała się bardziej prowokacyjna. Czy Sienkiewicz jest ideologiem, czy bardziej artystą, a może moralistą – tu głosy się podzieliły, choć przeważał jednak pogląd, iż „był zanadto artystą, żeby być ideologiem" **[J. Rostworowski, 774]**. Większość wypowiadających się uznała, iż właściwą „ideologią" Sienkiewicza stała się jego miłość do ojczyzny. Czesław Jeśman próbował objaśnić to następująco: „Narody, które utraciły swoją niepodległość siłą bezwładu wieńczą swoich bardów politycznymi a nie laurowymi koronami, których pisarze ani nie chcą, a ni nie szukają, chyba że roznosi ich pycha albo tracą poczucie rzeczywistości". Ale – dodawał zaraz – to nie jest przypadek Sienkiewicza, on w polityce prawdziwej nie znalazłby dla siebie miejsca, swoimi tekstami dał natomiast wyraz „ogólnonarodowemu dążeniu do niepodległości, jakie panowało w Polsce przed I wojną światową", odzwierciedlał „uczuciowe podglebie" tych nastrojów. Stał się więc nie twórcą ideologii, ale jej „katalizatorem". **[774]** W sukurs tym przekonaniom przyszedł także Zbigniew Grabowski, pisząc, iż olbrzymia część tej ankiety wydaje mu się nie tyle krytyką literacką, ile przyczynkiem do studiów nad psychologią zbiorową, a nawet rodzajem jakiejś ogólnonarodowej terapii. **[774]**

Srogie cięgi odebrał natomiast Sienkiewicz, jeśli idzie o moralistykę. Erotyka, świat kobiet, religia to obszar u Sienkiewicza najbardziej obłudny, zakłamany – piszą Z. Grabowski **[774]**, Z. Markiewicz **[776]** czy C. Jeśman **[774]**. Niektórzy jednak dodawali: to obłuda bardzo w stylu jego epoki. Wiktor Weintraub skupił się na aspekcie formalnym twórczości autora *Trylogii*: „Co wart jest Sienkiewicz jako powieściopisarz realistyczny pokazały jego powieści współczesne. Realizm ich jest zdawkowy, ich świat wartości moralnych płytki, filisterski, szablonowy. I to niekoniecznie dlatego, że Sienkiewicz był obrońcą wartości tradycyjnych. Takim obrońcą był i Balzac. Ale dlatego, że jego obrona tych wartości jest na poziomie komunałów". **[780]** Włącza się w tę krytykę także Michał Sambor, wyznając: „Osobiście najbardziej mam Sienkiewiczowi za złe jego płytki stosunek do religii, który religijności polskiej uczynił większe szkody niż wszyscy artyści i wolnomyśliciele razem wzięci". Przede wszystkim, formułuje zarzut Sambor, odbieramy wrażenie jakoby pisarz sam w nic nie wierzył. Z religii stworzył coś w rodzaju „glamourized Christianity". **[774]**

Trzecie pytanie, o tolerancję władz komunistycznych wobec Sienkiewicza, sprowokowało uczestników ankiety do różnych ciekawych wypowiedzi nie tylko komentujących właściwości jego pisarstwa, ale rozważających stosunek rządzący–kultura. Najdalej chyba zapędził się Michał Sambor, który napisał: to dla nich arcymistrz, byliby dumni, gdyby ktoś dla nich tak fałszował historię. **[774]** Wacław Iwaniuk zastanawiał się z kolei, czy Sienkiewicz jest czytany tak jak dawniej: „Przypuszczam, że czytelnik w Polsce bierze dziś do ręki książki Sienkiewicza z tym samym uczuciem, z jakim robił to czytelnik w dobie sienkiewiczowskiej. Z tą samą pasją i z tą samą tęsknotą. A pasje w narodach to jak ogromne pożary, na które nie ma rady…". **[776]** Podobny aspekt dostrzegł Oskar Halecki: „ideologia Sienkiewicza, mająca mało wspólnego ze sporami partyjno-politycznymi między, tzw. prawicą i lewicą [zawsze] wyrażała nadzwyczaj dodatni wpływ narodowy i stała się w myśl jego intencji – pokrzepieniem serc w czasach niewoli narodowej i w ciężkich przejściach współczesnych". **[774]** Nikt zatem – także dzisiaj – nie jest w stanie odebrać Sienkiewiczowi szerokiej popularności wśród mas ludowych. Głębiej politykę komunistów spróbował przejrzeć Czesław Jeśman: „Obecna

administracja Polski – pisał – zdaje sobie sprawę ze szkód, jakie w przeszłości sprawił Sienkiewicz jako świecznik i sztandar. Uważają, że biorąc jego dzieła pod skrzydła swego protektoratu osłabią jego wpływ polityczny, obniżą jego atrakcyjność bzdurnymi komentarzami «marksistowskimi» i bezboleśnie wykastrują ze świadomości narodowej". **[774]** W tej polityce widział zatem zamiar schlebiania ludowym upodobaniom i manipulacyjny charakter interpretacji dokonywanych na twórczości pisarza. W sukurs tym opiniom przyszedł także Jan Rostworowski, pisząc, iż jego zdaniem komuniści doskonale zdają sobie sprawę, iż naprawdę groźna jest lewicowość, a Sienkiewicz jest od niej bardzo daleki: „Im więcej Sienkiewicza, a mniej – powiedzmy – Miłosza, tym dla matadorów komunistycznych lepiej. Bajki nieczęsto wzniecają «ludu gniew», a jeśli wzniecają, to tylko w bajkach". **[774]**

Pytanie o popularność za granicą dostarczyło równie interesujących spostrzeżeń, a także sprowokowało do namysłu nad ewolucją współczesnej kultury, zwłaszcza zaś czytelnictwa.

Pisano, iż Sienkiewicz nigdy zagranicą nie cieszył się popularnością i uznaniem **[M. Kuncewiczowa, 774]**, ale z drugiej strony to jedyny najbardziej znany pisarz polski na Zachodzie **[O. Halecki, 774]**. Inni – jak Michał K. Pawlikowski **[774]** – pesymistycznie pytali: a który to z polskich pisarzy jest na Zachodzie czytany. Zanik zainteresowania powieścią i zwężenie widnokręgów pisarstwa do codzienności podnosili C. Jeśman i F. Goethel, a J. Rostworowski wprowadził wątek innych mediów (kino, TV), skutecznie konkurujących z książką. Michał Sambor – bardzo krytycznie usposobiony do Sienkiewicza napisał bez ogródek, iż mimo nowych wydań, pozycja Sienkiewicza, i wcześniej budząca kontrowersje, w dzisiejszych czasach, zajętych zupełnie już inną problematyką, jest żadna. **[774]**

Na przeciwległym biegunie usadowił się Wacław Iwaniuk, pisząc, iż Sienkiewicz to nie tylko ojciec współczesnego thrillera, ale poza tym pierwszy nasz pisarz światowy i wielki Europejczyk. **[776]**

Ciekawe stanowisko zajął Bobkowski, konsekwentnie broniąc go przed zarzutami o banał i spłaszczanie wizji życia (choćby w *Rodzinie Połanieckich*). Dostrzegł w nim ponadto pisarza w pełni nowoczesnego. Napisał, iż Sienkiewicz wprowadził do literatury polskiej to, co w jego czasach zupełnie było nieznane, a dzisiaj, w dobie kina już powszechne:

cineramę, technikolor i stereofonię. Ta wynalazczość Sienkiewicza, polegająca na obrazowości narracji – „tak silnej, że przygniata myśl", spowodowała, że otrzymaliśmy w jego dziełach (chodzi o *Trylogię*) nieomal scenariusze stosowane przez artystę do wytworzenia wewnątrz czytającego „olbrzymiego ekranu z filmem w kolorach, z doskonałym podkładem muzycznym". **[780]**

Zabijanie Sienkiewicza w „kole bożym"

Lektura tych wypowiedzi jest bardzo pouczająca, bo po pierwsze, mamy tu do czynienia z opinią profesjonalistów, ale nie (a przynajmniej nie tylko) krytyków czy historyków literatury, po drugie, jest to opinia poniekąd z zewnątrz, a więc bardziej bezstronna niż ta, którą prawdopodobnie uzyskalibyśmy w analogicznym czasie w kraju. To argument istotny, bo emigracji zwykle przypisuje się większy konserwatyzm w upodobaniach lekturowych niż krajowi, taka jest reguła nostalgii, tu – jak widać – niepotwierdzona. W jednej z wypowiedzi znalazło się i takie dosadne stwierdzenie: „Nie mam w domu *Trylogii* – z wyrachowania. Bo gdybym ją miał, to – wieczorami – zamiast czytać jakieś nowe książki lub grubachne numery świątecznych «Wiadomości» czytałbym po raz setny, znane już niemal na pamięć, urywki z *Trylogii*. Nie oparłbym się pokusie. Lecz dziwna rzecz, czar *Trylogii* działa tylko na ludzi wychowanych w Polsce, urodzeni za granicą już tego czaru nie znają". **[774]** Karol Zbyszewski, bo on jest autorem tych wynurzeń, dalej formułuje swój sąd bardzo zdecydowanie: Sienkiewicz? „Umarł w roku 1916, jego książki umarły w 50 lat później".

Wśród tych opinii, jednoznacznie potwierdzających zjawisko odchodzenia w przeszłość naszego literackiego dziedzictwa, opinii z roku 1961, a więc formułowanych na długo przed tym, kiedy w Polsce zaczęliśmy mówić otwarcie o zamieraniu kanonu narodowego, polaryzacji gustów czy zabijaniu klasyków, pojawiły się wątki, które nieomal puentują „długie trwanie" Sienkiewicza w XX-wiecznej świadomości Polaków, a nawet je symbolicznie nazywają. Zwłaszcza określenia „świecznik" i „sztandar" wydają się trafione, bo wskazują jednoznacznie, w jakich

dziedzinach oczekiwania społeczne w stosunku do pisarza były kiedyś największe.

Oba też pokazują wymownie, iż twórca taki jak on, traktowany jako dobro narodowe, podlega nieograniczonej w zasadzie manipulacji. Może ona ujawnić się wprost, może przebiegać w sposób bardziej zakamuflowany. Ostatni popis przemocy polityki wobec pisarza miał miejsce w roku 2006, jubileuszowym dla Sienkiewicza, kiedy ówczesny minister edukacji, Roman Giertych, wydał rozporządzenie w sprawie kanonu szkolnego, sprowadzające się do polecenia: więcej Sienkiewicza, mniej Gombrowicza. Wywołało to skutek wprost nieoczekiwany i dokładnie odwrotny od zamierzonego: wnuk pisarza publicznie poprosił o niezwiększanie liczby jego książek w lekturach obowiązkowych, a młodzież polska wyległa na ulicę, by protestować przeciwko ministrowi i jego pomysłom. W księgarniach natomiast – może już po raz ostatni w tym stuleciu – Gombrowicz, który jest jednym z najbardziej znienawidzonych pisarzy we współczesnej szkole polskiej, okazał się hitem sprzedaży.

Wtedy też po raz pierwszy w sposób otwarty, w publicznym dyskursie społecznym doszło do naszej świadomości to, co wyczuwamy już od dawna, ale do czego nie wypada nam się jeszcze przyznać. Mam na myśli siebie, i sobie podobnych, historyków literatury. Choć jeszcze na początku XX wieku nie było w literaturze polskiej pisarza, który mógłby się pochwalić większą poczytnością, sławą (również międzynarodową), a także – co w dzisiejszych czasach tak podkreślane – sukcesem komercyjnym, to dzisiaj czytanie Sienkiewicza dla wielu młodych jest anachronizmem, a jeśli jakimś cudem takie się jeszcze nie stało, to niestety trzeba pogodzić się z tym, że nie może i nie będzie już nigdy – powszechne, entuzjastyczne, a tym bardziej bezkrytyczne. I dobrze byłoby, żeby się takie nie stało.

Wracam na chwilę do ankiety „Wiadomości", by zwrócić uwagę na wątek dotyczący nowoczesności pisarza. Bo *świecznik* i *sztandar* to symbole zawłaszczania Sienkiewicza, które gdzieniegdzie jeszcze pokutują, ale tylko w najstarszym pokoleniu, uprawiającym wobec literatury przemoc w odmianie słabej, życzeniowej. To pokolenie nie jest w stanie zaakceptować innej wersji Sienkiewicza jak tylko wersja monumentalnego

wieszcza, piewcy Wielkiej Rzeczypospolitej i przedmurza chrześcijaństwa, ostoi konserwatyzmu we wszystkich odmianach, ulubionego po papieżu Polaku autora Kościoła katolickiego, co jest największym bodaj paradoksem, bo dotyczy pisarza, który co prawda nie walczył z Kościołem, ale też nigdzie nie deklarował swojej wiary, a nawet wielokrotnie dał wyraz innym niż spodziewane przekonaniom. Piszę o tym, bo jako propagatorka rozumienia Sienkiewicza jako artysty napotykam nieraz, gdy odważę się na taką *mission impossible* – mur niechęci do propozycji innego czytania ulubionego autora niż tylko w tym obowiązkowym zestawie. Właśnie ten bezrefleksyjny, bogoojczyźniany kult Sienkiewicza, który dla wielu współczesnych interpretatorów (ale i co światlejszych czytelników), znajdujących dzisiaj u autora *Trylogii* wśród oczywistych jego zalet i czaru także …nacjonalizm, rasizm, skłonności kolonizatorskie, mizoginizm i 7 plag egipskich, staje się czymś absolutnie niezrozumiałym, a nawet odstręczającym. Mało tego, wyrządza mu więcej szkód i skuteczniej go zabija niż wykazanie, że jako pisarz nosi on w sobie, jak zresztą cały nasz „piękny wiek XIX", jeszcze więcej skaz, a różne grzechy i grzeszki należą wręcz do jego obowiązkowego wyposażenia.

Modernizowanie Sienkiewicza

Na ankietę londyńskich „Wiadomości" powołuje się także Janusz Tazbir, pisząc w książce *Znani nieznani* o kulisach sławy Sienkiewicza[23]. Poszerza jednak znacznie krąg poszukiwań, co zresztą zagęszcza odczucie „odrzucenia" Sienkiewicza jako wieszcza i autorytetu publicznego. Chce pokazać, że Sienkiewiczowi od początku jego kariery, a także później, w XX wieku, prócz poklasku i bezrozumnej admiracji towarzyszyła także krytyka, niestroniąca bynajmniej od inwektyw, złośliwości czy oskarżeń[24]. Niewątpliwie istnienie tych dwóch aspektów jego literackiej

[23] J. Tazbir, *Henryk Sienkiewicz: Nie tylko lubiany*, w: *Znani nieznani*, Warszawa 2008.

[24] Książka *Znani nieznani* adresowana jest do szerokiej publiczności, świadczy o tym zarówno dobór postaci, jak też autorów poszczególnych artykułów. Na temat czarnej i białej legendy Sienkiewicza zob. mój artykuł: *Dwie legendy Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, red. K. Stępnik i T. Bujnicki, Lublin 2007.

legendy (wersja biała i czarna, pozytywna i negatywna) ożywiało od zawsze dyskurs na temat pisarza i jego dzieł i nie dawało mu umrzeć. Wysoka temperatura dyskusji „okołosienkiewiczowskiej" jest zresztą czymś wielce charakterystycznym dla tzw. sienkiewiczologii, podobnie jak badania nad recepcją jego dzieł i dostrzeganie ścisłej zależności pomiędzy pozycją pisarza i stanem świadomości społeczeństwa. Nie jest też jakimś szczególnym *novum* obecna w tych badaniach refleksja nad problematyką genderowo-postkolonialną (najczęściej – bez obudowy a może i świadomości teoretycznej), co we wspomnianym tekście J. Tazbira zauważył Ryszard Nycz, pisząc o zmianie paradygmatu w historii literatury[25]. Tematyka światopoglądowo-tożsamościowa zawsze intrygowała badaczy twórczości Sienkiewicza, podobnie zresztą jak „feministyczna", związana zarówno ze sferą kreowanych przez niego mitów[26], jak też biografią pisarza, dzisiaj należy natomiast do stałego repertuaru tych, którzy zarówno próbują „modernizować" autora *Trylogii,* jak też przeciwnie – wykazywać anachronizm jego poglądów. Stosunkowo niedawno pojawił się natomiast wątek inspirowany krytyką postkolonialną[27] i od razu znacząco przyczynił się do ożywienia dyskusji nad tekstami Sienkiewicza, zwłaszcza tymi, o których od lat już nie pisano. Myślę tu przede wszystkim o jego korespondencji z podróży: zapomnianych niemal całkowicie *Listach z Afryki*, *Listach z podróży do Ameryki*, powieści *W pustyni i w puszczy*. Porównanie tej korespondencji jest zresztą źródłem ciekawego paradoksu i pokazuje jak daleką drogę odbył w swoich upodobaniach politycznych autor *Trylogii*. W listach z Ameryki zaskakująco nowocześnie myślący demokrata zupełnie nie przystaje do wizerunku późniejszego piewcy przeszłości

[25] R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie" 2010 nr 5 (125), s. 172. Podobny typ problematyki (co u J. Tazbira), a także stylistykę znajdujemy już u Erwiny Groten-Soneckiej (lata 30. XX w.) i Zygmunta Falkowskiego (*Przede wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959).

[26] Zob. J. Sztachelska, *Beatrycze i inne. Mity kobiet w męskim świecie Sienkiewicza*, w: *Beatrycze i inne*, red. G. Borkowska i L. Wiśniewska, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2010.

[27] Największe znaczenie przypisuję tu konferencji pt. *Czyja Afryka? Wokół „W pustyni i w puszczy" Henryka Sienkiewicza* zorganizowanej w dn. 26–27.11.2008 przez MSH w Warszawie.

Zob. także H. Witek, *Wizerunek obcego – obraz kultur afrykańskich w relacjach H. Sienkiewicza*, Warszawa 2009.

i zdeklarowanego konserwatysty. W podróży afrykańskiej, powziętej piętnaście lat później, niczym już nas nie zaskakuje. Choćbyśmy nie wiem jak chcieli – ani demokraty, ani sumienia Europy czy prekursora „postkolonializmu" zrobić się zeń nie da. Przeciwnie, ów Petroniusz, patrzący na Afrykę z typowego dla europejczyków końca wieku XIX wieku punktu widzenia, doskonale zdaje sobie sprawę, że podział tego kontynentu dawno się już dokonał, a kto nie ma kolonii w Afryce, ten w Europie po prostu się nie liczy.

Typowość Sienkiewiczowskich poglądów w tej sprawie charakterystyczna jest także z powodu towarzyszącej im otoczki, czyli usprawiedliwiającej imperializm motywacji, posługującej się łatwą do zdeszyfrowania retoryką misji cywilizacyjnej i chrześcijańskiego miłosierdzia, kryjącą za efektownym parawanem europocentryczny patriarchalizm i poczucie wyższości. Podobny mechanizm zobaczył Andrzej Mencwel w działaniach Sienkiewiczowskich bohaterów *Ogniem i mieczem*, tej polskiej *Iliady*, walczących na Dzikich Polach z Kozakami, niegdyś pobratymcami i synami jednej Rzeczypospolitej[28].

Oczywiście modernizowanie Sienkiewicza może mieć także inny charakter niż stosowanie do interpretacji jego dzieł najnowszych metodologicznych narzędzi czy rozpatrywanie ich pod kątem przejawiania się w nich nowoczesności, co ma miejsce najczęściej w odniesieniu do jego powieści współczesnych.

Taką interesującą próbą wydaje mi się artykuł Dariusza Gawina z 2001 roku, w którym autor odważnie dokonuje rewizji „czarnej legendy" Sienkiewicza (jej części XX-wiecznej), pisząc iż nie była to walka z pisarzem czy o pisarza, ale kwestia o charakterze politycznym: „Spór o Sienkiewicza toczy się w istocie o to, kto w Polsce ma monopol na nowoczesność"[29]. Gawin przypomina iż negatywny wizerunek pisarza, tego „niejako fellow-travellera endecji", wcześniej atakowanego przez pozytywistycznych liberałów i zwykłych zawistników na literackim polu, intensywności nabrał dopiero w zradykalizowanej retoryce Brzozowskiego

[28] Zob. A. Mencwel, *Antropologia Sienkiewiczowska*, w: *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu?*, red. T. Bujnicki i J. Axer, Warszawa 2007.

[29] D. Gawin, *Sienkiewicz nowoczesny*, „Znak" 2001, nr 2, s. 25.

i Nałkowskiego, w której dominował manichejski podział świata na postęp i reakcję.

Dopiero dzisiaj, pisze Gawin, dostrzegamy jednak, że „konflikt z początków XX wieku nie toczył się pomiędzy nowoczesnością a tradycjonalizmem, lecz pomiędzy konkurencyjnymi wizjami nowoczesności"[30]. Zarówno endecja, jak radykałowie przyznawali, iż istotą nowoczesności jest ostateczne zerwanie ze szlachecką, romantyczną przeszłością i zbudowanie nowoczesnego państwa, w którym pierwszorzędną rolę odgrywać powinien niedoceniony dotąd żywioł społeczny: w mieście – kupiec, przemysłowiec, urzędnik, na wsi – producent żywności i farmer. Zarówno u jednych, jak i drugich myślenie o przyszłości zawierało jednak zaród „nowoczesnych" totalitaryzmów: lewica rozwijała retorykę o konieczności ofiary i terroru w dziele urzeczywistnienia ideałów, nacjonaliści natomiast hasłami modernizacji pokrywali darwinizm i ksenofobię. Dyskusję z jedną i drugą stroną Sienkiewicz przedstawił w *Wirach*, powieści będącej reakcją na wydarzenia 1905 roku, napisaną na przełomie 1907 i 1908 roku. Gawin zwraca uwagę, iż u Sienkiewicza diagnoza ta dokonuje się w atmosferze rosnącego kryzysu cywilizacji i zbliżającej się historycznej katastrofy. Ostatnie słowo nie należy jednak do pesymistów, lecz do dr. Szremskiego, przypominającego nieco zapomnianych bohaterów wczesnego pozytywizmu czy ideowych bohaterów Żeromskiego. Nazwisko autora *Przedwiośnia* nie pojawia się tu zresztą przypadkowo. Andrzej Mencwel, zwykł był przeciwstawiać sobie obu twórców – wymowie *Potopu* przeciwstawiał *Przedwiośnie*. Gawin nie kontentuje się jednak prostymi przeciwstawieniami, przyrosłymi do obu jak „gęba". Czyta wnikliwie Sienkiewicza i w postaci Szremskiego, a zwłaszcza w jego słowach o potrzebie codziennej pracy, która jest realnością mimo różnych „wirów" i „wichrów ze Wschodu", znajduje istotne punkty zaczepienia. „Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dwa powojenne tytuły Żeromskiego, wydane już po śmierci Sienkiewicza, nawiązują do tych fraz (Chodzi naturalnie o zbiór publicystyki politycznej i społecznej *Bicze z piasku* oraz *Wiatr od morza*). Jeśli zgodzimy się na tę myśl, to wolno nam chyba uznać, iż Żeromski dopowiadał w pewnym sensie myśl autora *Wirów*. Doktor Szremski miał bowiem rację

[30] Tamże, s. 26.

– wierność i nadzieja zwyciężyły, Polska odzyskała niepodległość i można było przystąpić do cywilizacyjnej pracy"[31]. Zarówno Sienkiewicz, jak też Żeromski – rozstrzyga ostatecznie Gawin – pierwszy postrzegany jako reakcjonista, drugi – lansowany nieomal jako prorok Polski Ludowej, mieli jasność co do dwoistej natury nowoczesności, obaj też żywili obawy związane z kiełkującym totalitaryzmem, choć wyrażali je w odmienny sposób. Cud niepodległości i trauma totalitaryzmu stały się doświadczeniem tego pokolenia, które wychowało się na lekturze obu pisarzy, im samym dając w dziejach polskiej inteligencji pozycję wyjątkową.

Jaki Sienkiewicz?[32]

Gawin nawiązywał też w swoim artykule do tego wątku, który wcześniej pojawił się wielokrotnie w wypowiedziach na temat siły Sienkiewiczowskiego mitotwórstwa. Ujął to tak: „Nowoczesny naród musiał mieć tożsamość zbudowaną na mitycznym obrazie przeszłości, ponieważ lud jest zawsze niechętny rewolucyjnym zmianom, nawet jeśli czerpie z nich korzyść, woli wierzyć, że jego życie cały czas zakorzenione jest w odwiecznym *illud temporis*"[33]. Z tego też powodu, jak podkreślał, Sienkiewiczowski sukces przekroczył wszystkie wyobrażalne dotąd w Polsce granice. Inicjując zaś mariaż kultury wysokiej z masowym odbiorcą osiągnął pozycję, jakiej do tej pory nie udało się nikomu przebić. „Postawmy kropkę nad „i": Sienkiewicz w pierwszych latach XX wieku nie jest żadnym „zaściankowym" pisarzem – to gwiazda (proszę wybaczyć to nieco anachroniczne określenie) światowego show-biznesu pierwszej wielkości oraz osoba, której autorytet w sprawach publicznych wykraczał znacznie poza granice rodzinnego kraju"[34].

Rzeczywiście, prekursorstwo Sienkiewicza w niektórych gatunkach kultury popularnej, już wygasłych (western), bądź gwałtownie

[31] Tamże, s. 37.

[32] Tytułem, ale nie tylko nawiązuję do artykułu Tadeusza Bujnickiego *Sienkiewicz, ale który?* („Polityka" 2006 nr 45 (2579), napisanego jako reakcja na wspomniane wcześniej w tekście działania Ministra Oświaty.

[33] D. G a w i n, dz. cyt., s. 30.

[34] Tamże, s. 31.

rozwijających się (melodramat, thriller), dziś w zasadzie nie podlega już wątpliwości. Zarówno jedna, jak i druga wersja tej nowoczesności wydaje się i uzasadniona, i mocno autorowi *Trylogii* schlebiająca, poza tym daje sienkiewiczologom działającym w XXI wieku nieustanny asumpt do badania i interpretacji jego twórczości.

Po pierwsze dlatego, że wydobywa z Sienkiewiczowskiego dzieła te elementy, które nie tylko wyjaśniają legendarną popularność jego utworów, ale dają również wgląd w mechanizmy ich oddziaływania, wychodząc zresztą z pól uprawianych tradycyjnie przez filologów i dając do myślenia psychologom, antropologom czy kulturoznawcom. Po drugie stają się poniekąd wiedzą o nas samych, objaśniają wyuczone zachowania, ale i instynkty, mówią o upodobaniach i źródłach, z których owe gusta się wywodzą, podkreślając ich znaczenie w budowaniu wspólnoty społecznej czy narodowej.

Wątek pierwszy, odsyłający do bajki, baśni czy mitu, uzupełniony być powinien o interpretację Gombrowiczowską, pokazującą Sienkiewicza jako kogoś, kto bajek rodakom naszym dostarcza świadomie, dystansując się jednak od tej wątpliwej i dwuznacznej terapii, która wzięła się z odczytania jego powieści historycznych jako Biblii polskości, a więc czegoś, co nie podlega interpretacji, krytyce lub choćby ironizacji. W tej wersji Sienkiewicz, którego nie sposób się pozbyć z „polskich głów", to nasz tajemny dostarczyciel snów o sobie samych – „snów, od których [...] włosy stanęłyby nam dęba"[35]. Bo gdy próbować odczytać te sny, to nagle okazałoby się, że bohaterstwo podszyte jest samowolą i folgą, patriotami zostajemy przez przypadek albo dla kogoś, a egoizmu więcej w nas niż empatii czy altruizmu.

Terapia Sienkiewiczowska może byś wstrząsająca, o ile zostanie dobrze zrozumiana, trzeba odrzucić jednak działanie literatury jako wzoru, a przyjrzeć się jej jako reprezentacji symbolicznego dyskursu.

Oto mit założycielski tworu imaginacyjnego pt. *Polska*. Wszyscy pamiętamy te zdarzenia z I tomu *Potopu*. Kmicic, świeżo upieczony dziedzic litewskiego dworu, rozmarzony perspektywą ożenku z zapisaną

[35] W. Gombrowicz, *Sienkiewicz*, w: *Dzieła*, t. 7, Kraków 1986, s. 353.

mu przez Billewicza nad wyraz nadobną dziewicą, przystępuje do konsumpcji dziedzictwa. Wraz z ze swymi kompanami rozpoczyna od szalonej biesiady, której najważniejszym akcentem jest strzelanie do portretów przodków. To od tej sceny zaczyna się dla niego sekwencja nieszczęśliwych wypadków – na jej tle, wszystko inne staje się zrozumiałe. Dokonawszy grzechu pierworodnego, trudno wyzwolić się od dalszych błędów… Ale czyż każda nasza historia nie zaczyna się właśnie od tego?

Dzisiaj nie trzeba już chyba przekonywać, iż kiedy Sienkiewicz wystąpił ze swoją koncepcją powieści historycznej, było to jak ….strzelanie do portretów przodków, *autorytety* znieważono, by dać sztuce nowe impulsy. Ale autorytetów nie zniszczono, bo wryły się w serca. Podobnie chyba dzieje się z Sienkiewiczem, choć retoryka serca stala się niemodna. Spośród wszystkich naszych klasyków najsilniej wyzwala emocje i skłania do „odnawiania znaczeń", ostatnio choćby za sprawą widowiska Jana Klaty (*Trylogia*, 2009) i książki Ryszarda Koziołka *Ciała Sienkiewicza* (2009), którzy z „ogromnego" Sienkiewicza wydobyli jeden tylko aspekt: zmysłowość, witalność Polaka i Sarmaty, ale uczynili to i nowocześnie, i efektownie.

Sienkiewicz prawdopodobnie nie odzyska już nigdy rangi autorytetu politycznego czy kulturalnego, jakim był dla poprzednich pokoleń, i nie tylko dlatego, że polityka dawno przestała być tym, czym być powinna, a przestrzeń kultury współczesnej staje się coraz bardziej nieprzewidywalna. Magia jego nazwiska działa nadal, choć zawłaszczenie przez popkulturę odarło je nieco z tajemniczości. Jest synonimem polskiej literatury, wielką postacią przeszłości, …a dla młodszego pokolenia – o paradoksie – scenarzystą efektownych widowisk i genialnym *copywriterem*, któremu prócz książek udało się sprzedać jeszcze kilka bardziej przyziemnych towarów.

2010

Sienkiewiczowski konterfekt w trzech studiach Marii Konopnickiej. Od „Trzech studiów" do trzech szkiców

Pierwotnie przedmiotem tego szkicu miało być obszerne studium Konopnickiej z 1900 roku, dotyczące *Krzyżaków*, opublikowane po raz pierwszy w „Bibliotece Warszawskiej" (1900 t. 4), a następnie w 1902 zamieszczone w wydaniu książkowym wraz z pracami na temat *Cyrana de Bergerac* Edmunda Rostanda oraz *Juliusza II* Juliana Klaczki (stąd tytuł zbioru *Trzy studia*). Zetknąwszy się jednak z innymi, nieodległymi w czasie wypowiedziami poetki o Sienkiewiczu i – przede wszystkim – widząc ich merytoryczno-artystyczną łączność – postanowiłam refleksję swoją poszerzyć o dodatkowe dwa szkice: *„Pan Wołodyjowski" Henryka Sienkiewicza* (pierwodruk „Gazeta Polska" 1887 nr 283) oraz słynną wypowiedź Konopnickiej z 1905 roku *O twórczości Sienkiewicza*, przedrukowywaną niekiedy pod znamiennym tytułem *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*[1]. Studia te interesują mnie z trzech powodów. Po pierwsze – ze względu na portret Sienkiewicza, pisarza-artysty, wyłaniający się z owych wypowiedzi jako szczególny (przez co rozumiem również wyjątkowy) sposób recepcji jego

[1] Pierwodruk: *O twórczości Sienkiewicza*, w: *Szkice. Bohdan Zaleski – Adam Asnyk – Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1905, s. 219–235; pod tytułem *Czar i zaklęcie Sienkiewicza* tekst występuje w antologii *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, wyb. i opr. T. Burzecki, Warszawa 1962, s. 281–285. Cytaty w tekście według tego wydania.

Studia *Pan Wołodyjowski* oraz *O „Krzyżakach"* cytuję w tekście według wydania: M. Konopnicka, *Pisma krytycznoliterackie*, wyb. i opr. J. Jarowiecki, Warszawa 1988.

dzieła. Po drugie – z uwagi na styl uprawianej przez Konopnicką krytyki literackiej – wyróżniający się moim zdaniem na tle pozytywistycznych wypowiedzi metakrytycznych. Po trzecie, ze względu na znamienny, jak się wydaje, czas publikacji tych prac. Przypomnijmy: najwcześniejsza z nich pochodzi z roku 1887, powstała zatem w szczytowym okresie triumfów literackich autora *Trylogii*, a także w najbardziej płodnym (jeśli idzie o arcydzieła) okresie pozytywistycznej powieści. Późniejsze napisano po trzynastu latach i więcej, w roku Noblowskim, obfitującym w uroczystości, fety i wyrazy admiracji pod adresem Mistrza. Jednocześnie jest to początek długoletniej walki obojga – Sienkiewicza i Konopnickiej – o dostrzeżenie przez opinię Europy kwestii polskiej w zaborze pruskim.

Nagłośnienie tego problemu zawdzięczamy autorowi *Krzyżaków*. 1 marca 1900 roku krakowski „Czas" opublikował polemikę pisarza ze słynnym apelem baronowej Suttner o zaniechaniu wojny w Afryce, przedrukowywanym niemal we wszystkich krajach świata. Sienkiewicz wprowadził w swoim liście nowy wątek, uznał mianowicie za swoistego rodzaju paradoks, że opinia publiczna emocjonuje się egzotycznymi wojnami w odległych stronach, nie zauważa natomiast tego, co dzieje się pod jej bokiem, niemal na oczach całego postępowego świata. Hańbą jest – pisał oburzony autor *Bartka zwycięzcy* – tolerowanie tego, co dzieje się w zaborze pruskim. Odpowiedzialność za niszczenie tożsamości narodowej Polaków, za odmawianie im prawa do języka i szkoły, spadnie na całą rozprawiającą o wolności i tolerancji Europę.

Ujawnione wtedy zaangażowanie pisarza miało wkrótce swoją kontynuację w reakcji na głośną sprawę strajku szkolnego we Wrześni. Sienkiewicz poświęcił jej specjalną odezwę ogłoszoną w Krakowie 20 listopada 1901 roku, a także wziął udział w wielu innych przedsięwzięciach[2]. Także

[2] Działalność Sienkiewicza w tej dziedzinie wygląda imponująco: 1901 – 22 listopada „Czas" publikuje odezwę pisarza, piętnującą zachowanie władz pruskich we Wrześni i apelującą do społeczeństwa o składki na rzecz ofiar. Odezwa była przedrukowywana w prasie zagranicznej (francuskiej, angielskiej, rosyjskiej); 1901–1902 – Sienkiewicz kilkakrotnie w charakterze eksperta wypowiada się na temat polityki pruskiej w prasie angielskiej („Journal", „The Contemporary Review"), niemieckiej (list do Karola Rosego, redaktora „Dziennika Berlińskiego"); 1905 – turyński dziennik „Momento" publikuje fragment wywiadu z pisarzem, opowiadającym się za autonomią Królestwa Polskiego; 1906 – w Paryżu ukazuje się książka *Prusse et Pologne*, pokłosie międzynarodowej ankiety skierowanej do kilku setek najwybitniejszych pisarzy, publicystów, artystów i polityków z całej Europy. W niej znajdują

Konopnicka, przebywająca od 1890 roku za granicą, odegrała wówczas ogromną rolę, przede wszystkim jako najwybitniejsza i najskuteczniejsza organizatorka protestu międzynarodowego. To wtedy powstał też jeden z najbardziej znanych jej wierszy poświęcony dzieciom, które walczą o zachowanie ojczystej mowy. Tak oto, przed obojgiem – pisarzem i poetką – otwierał się okres intensywnej działalności publicznej i mniejszej nieco, zwłaszcza w przypadku autora *Trylogii*, aktywności na polu literatury. „Po roku 1905 – pisze Tadeusz Bujnicki – Sienkiewicz opublikuje jeszcze powieści: *Wiry, Legiony* i *W pustyni i w puszczy*, ale żaden z tych utworów nie osiągnie rangi dzieł wcześniejszych. [...] Autor *Trylogii* staje się *homo politicus*, autorytetem, o którego zabiegają rożne stronnictwa i ugrupowania społeczne. Sienkiewicz wygłasza przemówienia (np. słynne przemówienie „balkonowe" w czasie manifestacji 5 listopada 1903 roku), pisze „listy otwarte", ogłasza okolicznościowe artykuły. Angażuje się w akcję antypruską, pisząc znane teksty przeciw Hakacie i *List otwarty do Wilhelma II*. W rezultacie Nagroda Nobla staje się nagrodą za „całokształt" pracy twórczej autora *Quo vadis*[3]. Utwory, które się pojawią później, nie stanowią już żadnej przeciwwagi dla dzieł wcześniejszych ani dla warsztatu pisarza"[4].

Jednocześnie ujawnione już wtedy wyraziście podwójne oblicze twórcy i ideologa, niezmiernie aktywizuje jego adwersarzy. Po apoteozie i apologii następuje wywołany „rują i porubstwem"[5] czas kampanii antysienkiewiczowskiej, przez jednych komentowany jako naturalna potrze-

---

się dwa teksty Sienkiewicza: *O polityce pruskiej* i *Ankieta o wywłaszczeniu*. W tym samym czasie prócz problematyki pruskiej Sienkiewicz podejmuje także szeroką działalność na rzecz szkolnictwa w zaborze rosyjskim.

[3] A nie za *Quo vadis*, jak to zwykło się powtarzać. Uzasadnienie Szwedzkiej Akademii Nauk dotyczyło całej twórczości pisarza, dłużej zastanawiano się nad *Potopem* i *Krzyżakami*, wspominano o rozgłosie europejskim powieści rzymskiej, a także o znaczeniu międzynarodowym tworzonych przez niego dzieł. W zakończeniu pojawiła się formuła: *en raison de son mérite comme auteur épique*, tzn. – „w uznaniu dla znakomitego epika". Zob. *Szwedzka Akademia Umiejętności o Sienkiewiczu*, „Wędrowiec" 1905 nr 52, s. 958.

[4] T. Bujnicki, *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych". Studia*, Kraków 1996, s. 216.

[5] Słowa pochodzą z ankiety warszawskiego „Kuriera Teatralnego" (1903), gdzie Sienkiewicz w stylu biblijnym ocenił nadmiar erotyzmu, jakim epatuje współczesna dramaturgia modernistyczna. Dało to asumpt do ataków na pisarza (S. Przybyszewski, S. Brzozowski, G. Glass, W. Nałkowski i inni).

ba przewietrzenia zatęchłej atmosfery „Warszawki", przez drugich – jako obrona tego, co w młodej, demokratycznie nastawionej inteligencji polskiej utożsamiane było z myśleniem przyszłościowym[6].

Także Maria Konopnicka w tym zapalnym okresie spełniała ważną rolę, będąc przede wszystkim integratorką podzielonego kordonami zaborów społeczeństwa. Czyniła to – co warto podkreślić – bez zaangażowania bezpośredniego w politykę, zręcznie jedynie manipulując – choćby w słynnej *Rocie* – arsenałem pojęć i emocji, które w normalnych warunkach tworzą wzruszający słownik tzw. kodeksu patriotycznego, zaś w polskiej rzeczywistości (i tu, nawet dzisiaj nic się nie zmieniło!) – są bądź nadużywane, bądź ubiegając zmorę politycznej poprawności, stają się abecadłem nacjonalizmu. Tak więc, mimo zasadniczych (i chyba powszechnie dostrzeganych) różnic w kwestiach społecznych i politycznych, los złączył obu pisarzy przekornie i pomysłowo. Sienkiewicz w 1876 roku zaprotegował czytelnikom polskim nieznaną jeszcze poetkę, co w jakimś stopniu ułatwiło jej drogę do kariery, ona zaś, wiele lat później, odwdzięczyła mu się jako jedna z najciekawszych recenzentek jego powieści, i to takich, które uchodziły za nie najlepsze, a przynajmniej wtórne wobec pierwotnych pomysłów zrealizowanych w *Trylogii*"[7].

Sienkiewicz – artysta

Gdyby mieć w pamięci jedynie poetyckie frazy słynnego artykułu z 1905 roku, gdzie Sienkiewicz to „duch, który przyczynia życia", niewiele uzyskalibyśmy konkretów, poza tym jednym, iż mistrz to nad mistrze, i że skala admiracji jego talentu właśnie sięgnęła zenitu. Dlatego warto przyjrzeć się wcześniejszemu studium o *Panu Wołodyjowskim*. Wypowiedź recenzentki już od pierwszego zdania ujawnia swą emocjonalność

[6] Wśród pierwszych byli przede wszystkim umiarkowani wielbiciele talentu Sienkiewicza, np. A. Drogoszewski (zob. też: E. Jankowski, *Z dziejów znajomości Orzeszkowej i Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1956), wśród drugich – „socjalizujący" młodzi.

[7] Szczegółowo i bez sentymentów na temat relacji Konopnicka – Sienkiewicz, zwłaszcza zaś o „niesymetryczności" tej relacji, jeśli idzie o podziw i szacunek, pisał Julian Krzyżanowski (zob.: *Powieściopisarz i poetka. Konopnicka – Sienkiewicz*, w: *Konopnicka i współczesny jej świat literacki. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1969).

i polemiczność. Zaprzeczenie jakoby *Pan Wołodyjowski* był tylko sielanką, ukazującą miłosne perypetie skądinąd znanego z kochliwości małego rycerza, wydaje jej się na tyle ważne, iż szczegółowo prześwietla wątek miłosny, wypełniający pierwszą część powieści. Jest bowiem oczywiste – daje do zrozumienia poetka – że autor *Trylogii* to wyjątkowo zmysłowy koneser intryg miłosnych. Tyle ich jednak w powieści, ile trzeba, by po sienkiewiczowsku wejść w materię życia, by pokazać człowieka żywego, w radości i smutku, w walce, na koniu i w domowym zaciszu, by oświetlić tło, by wypełnić obraz. Ten zaś daleki jest od sielanki: „Rzeczypospolita świeżo z ciężkiej, śmiertelnej nieledwie, wydobyta toni – dycha ciężko i bokami robi"[8].

Prawdziwą bohaterką i jedyną miłością Sienkiewiczowskiego dzieła – akcentuje poetka – jest szlachecka społeczność, to jej podporządkowuje się wszystko, także życie najbardziej oddanych. Te refleksje ukazują wyjątkową interpretacyjną intuicję recenzentki, a także wyczulenie na sprawy egzystencjalne.

Szlacheckość, której miłośnikiem jest Sienkiewicz, to kochanka umarła. Pisarka nie ma wątpliwości, iż obraz jej to wizja „miłośliwie" wystudiowana z dzieł dawnych i pieczołowicie przechowywana w sercu[9]. To tłumaczy jednostronność tego obrazu, brak całościowego jej ujęcia, choćby ziemiańskiej codzienności, na którą w malowidle wypełnionym gotowością rycerską i zgiełkiem oręża, zabrakło jakby oddechu. Brak cieni w tym obrazie da się bowiem wytłumaczyć tylko w jeden sposób: zapatrzeniem w piękność jej rycerskiego oblicza. Tu Konopnicka nie ma wątpliwości – Sienkiewicz zachowuje się jak artysta. Jemu chodzi o efekt, o wrażenie, a te – w chwili narastania nowej dziejowej grozy – wymagają podkreślania jasnej strony przedmiotu, tej, która znamionuje energię, siłę, zdrowie.

Jak wielu recenzentów *Trylogii* Konopnicka bacznie przygląda się bohaterom. Jej uwagę przyciąga przede wszystkim Zagłoba, w którym – genialnie, po nowatorsku – odkrywa znaczenia, jakich nigdy dotąd

---

[8] M. Konopnicka, *Pan Wołodyjowski*, w: tejże, *Pisma krytycznoliterackie*, wyb. i opr. J. Jarowiecki, Warszawa 1988, s. 133.

[9] Zob. inspirującą książkę E. Kossowskiej, *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2002.

tej postaci nie przydawano. Zagłoba jest według niej postacią tajemniczą, złożoną z wielu pierwowzorów (Falstaff, Ulisses, akcenty z Cervantesa), wielostylową, ujawniającą nie tyle może słynną „złotą nić humoru", co subtelność sienkiewiczowskiej ironii[10]. Konopnicka pierwsza dostrzega w twórcy powieściowego cyklu mistrza wytwornej aluzji i pisarza o głębokiej samoświadomości: „Zbyt miłuje Sienkiewicz rycerstwo swoje, aby umysłowe jego braki palcem pokazywać; ale gdy mu takiego Zagłobę za prowodyra i doradcę daje, w każdej sprawie *personaliter*, jako jedną z najgłówniejszych sprężyn go stawia, robi tyle właśnie, ile trzeba, aby obraz wycieniować i odbiciem rzeczywistości go uczynić.

[...] Z takiego dopiero punktu wzięty pan Zagłoba rzuca potężne błyski humoru na całą sienkiewiczowską trylogię, a kiedy mówi, że Joannes Casimirus sentencje jego spisywać i do snu sobie odczytywać kazał, a politykę swoją podług nich prowadził, czytelnik ma na ustach uśmiech, który boli"[11]. I – dodajmy – zastyga w grymasie.

Za wyraz konsekwentnie artystowskiej postawy Konopnicka uznaje fakt, że autor nie stawia tu żadnej tezy, idzie mu o piękność samą, której rzewne wspominanie ma jeden cel – budzić nadzieję, dawać otuchę, strzec przed obezwładniającą chorobą niewoli[12]. Po mistrzowsku poetka wyraża tę opinię w metaforach mowy ezopowej:

> A choćby też kto najwierniej gmach dawny odtworzył i tak, jako był, źle stawionym, nieobronnym, od dachu cieknącym, a na fundamentach nie wspartym – pokazał, ten to tylko sprawi, iż na ów wizerunek patrząc, każdy łatwo pojmie, przez co ów dom runął. Ten zaś, co serca grzeje, grzeje też i odnawia w nich żądzę zbudowania

---

[10] Zob. na temat tego bohatera: A. Stoff, *Zagłoba Sum! Studium postaci literackiej*, Toruń 2006.

[11] M. Konopnicka, dz. cyt., s. 137–138.

[12] Że poetka naprawdę naiwnie i idealistycznie wierzyła w moc tego oddziaływania, przekonuje historia, którą opowiada w swoim szkicu Krzyżanowski. W 1900 roku Konopnicka napisała do Sienkiewicza list, w którym prosiła go o wsparcie swoim autorytetem działań na rzecz Polaków w Prusach, konkretnie zaś o to, by udał się do Poznania i odczytał publicznie opis bitwy pod Grunwaldem. „Bo ona właśnie jest – pisała w liście – jak piorun i granat, więc by tam poruszyła duszę, przebudziła serca". Wysiłki Konopnickiej złośliwie ocenił Krzyżanowski: „patetyczny apel 60-letniej pensjonarki, [...] naiwnie usiłującej potężnemu aparatowi polityki pruskiej przeciwstawić moralny autorytet pisarza polskiego" (Zob. E. Jankowski, dz. cyt., s. 50–51).

> nowego gniazda. Bo nie na brak wiedzy my chorzy, ale na brak woli. I nie przez nieświadomość win naszych a błędów marnieje w nas duch, ale przez zimno mogilne i przez odrętwiałość, którymi nas wielki grób obdał[13].

W ocenie powieści Konopnicka ostatecznie poważyła się wystąpić nawet przeciw miejscowym i zagranicznym autorytetom, głoszącym anachronizm romansu historycznego i zarzucającym Sienkiewiczowi wtórność wobec różnych – bliższych i dalszych – literackich koneksji. Sukces Sienkiewicza – powiada autorka *Roty* – to umiejętność dania ludziom tego, czego właśnie potrzebują, a to właściwość, której nie da się wyhodować w akademickiej krytyce czy w świątyni sztuki, bo bierze się wprost z instynktu życia.

Konrad Górski, pisząc o eseju Konopnickiej, natrafił na ślad pewnego interesującego zdarzenia. Podobno recenzja o *Wołodyjowskim* wywarła na Sienkiewiczu tak głębokie wrażenie, że mimo wrodzonej rezerwy złożył autorce wizytę i osobiście podziękował za wypowiedź. Było to jeszcze przed końcową książkową redakcją ostatniej części *Trylogii*. I tu pojawia się hipoteza Górskiego: jego zdaniem *Pan Wołodyjowski* najmniej nadaje się do tego, by w jego zakończeniu umieszczać słynne zdanie o krzepieniu serc. Dlaczego jednak właśnie tam się znalazło? „Otóż nie ulega żadnej wątpliwości, że gdy Sienkiewicz przystępował do pisania *Ogniem i mieczem*, a później *Potopu* jeszcze mu się o żadnym pokrzepianiu serc nie śniło. Entuzjastyczne przyjęcie pierwszego dzieła i z kolei drugiego, mogło mu uświadomić, że zadość uczynił jakiejś zbiorowej potrzebie, ale gdzie tkwiła najgłębsza tajemnica owego powodzenia, to sformułowała i niemal nazwala po imieniu Konopnicka [...]”[14]. Tak życie wyprzedziło literaturę.

Kreator idei zbiorowych

Właśnie życie stanie się jedną z najważniejszych kategorii, do której przymierza autorka, tym razem w szkicu o *Krzyżakach*, jego społeczne

[13] M. Konopnicka, dz. cyt., s. 139.

[14] K. Górski, *Maria Konopnicka jako krytyk literacki*, w: *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60. rocznicę śmierci poetki,* Kalisz, 16–17 września 1970, red. K. Tokarzówna, Warszawa 1972, s. 90.

i narodowe znaczenie. Dwa największe osiągnięcia Sienkiewicza w tej powieści, to nie – jak powszechnie potwierdza stara i nowa krytyka – doskonałość kompozycji i odświeżenie dawnych schematów fabularnych, lecz – jak zręcznie przekonuje poetka – wspaniały, hieratyczny obraz dawnej Rzeczypospolitej, ukazanej w przełomowym dla niej momencie, po drugie zaś – aktualność tematu – dobitnie, mocno objawiającego swoje demoniczne oblicze. Dawniejsze dzieła Sienkiewicza: *Ogniem i Mieczem, Potop* czy *Pan Wołodyjowski* opowiadały o zdarzeniach nagłych, choć dających się przewidzieć: o burzach, potopach, ogniu historii, która krwawe ślady zostawiała na polskiej ziemi. *Krzyżacy* – zdaniem komentatorki – ujawniają żywioł groźniejszy, „mówią o wielkiej, wielkiej wodzie, podmywającej nas stale i na każdy czas"[15]. Gdy nad Dzikimi Polami i pod Zbarażem, i pod Jasną Górą – pisze stylem wielkiej metafory Konopnicka – „zapadła dawność dziejowa", to – „nad Grunwaldem dawność taka nie zapadła. Proces dziejowy trwa, wre walka nieugasła, a chociaż bronie są dziś inne, moc nienawiści, która kieruje nimi, równie jest śmiertelna"[16].

Połączenie obu tych momentów – upewnia czytelników poetka – zwykle nie daje nic dobrego, tu jednak mamy do czynienia z arcydziełem. I fakt ten napawa ją zdumieniem, „gdy wszakże dzieło stoi pełne i zrównoważone w przedziwnym spokoju swojej skończoności, pytam się: skąd to poszło i jak to osiągnąć mógł twórca, że materia, wprost kipiąca wrzątkiem współczesnych oburzeń, z formy mu nie wybiegła, że dała się, owszem, tak kornie ujarzmić i przelać w kształt doskonałego epickiego piękna?"[17]. Jak uzyskał ten zdumiewający efekt monolitu? Odpowiedź mogła być tylko jedna: Sienkiewicz nie jest publicystą ani doraźnie działającym ideologiem; idee, które tworzy mają bardziej uniwersalny, ponadczasowy charakter, umiejętnie wcielone w artystyczną formę mogą wydać plon niespodziewanie bogatszy niż setki odezw, broszur czy listów otwartych.

Jakaż jest ta idea *Krzyżaków*, tak żywo przemawiająca do polskiego czytelnika na progu XX wieku? Poetka zna odpowiedź. Jest nią ziemia jako fundament życia indywidualnego i zbiorowego, jedyne a dostępne

[15] M. Konopnicka, *O „Krzyżakach"*, w: tejże, *Pisma...*, s. 141.
[16] Tamże.
[17] Tamże.

wszystkim źródło optymizmu życiowego i zdrowia, siły i przyszłości. Konopnicka dopowiada z właściwą sobie intuicją: „ziemia u Sienkiewicza to przede wszystkim grunt pod stopą życia, to źródło życia i prawo do życia. – Co się ziemi trzyma i w niej tkwi – to żyje. Tak wygląda to wielkie i pełne otuchy prawo przesiewające prostym swym wigorem wszelkie przeciwne mu zjawiska, które też trwałej mocy nad nim nigdy mieć nie może"[18]. W ziemi-matce, karmicielce, piastunce pokoleń, człowiek Sienkiewicza znajduje energię konieczną do budowania teraźniejszości i bierze napęd do ufnego spoglądania w przyszłość. „Na tej podstawie – konkluduje pisarka – idzie tu [tj. w powieści] budowa jutra [...]. Ludzie zaś jego są przede wszystkim budownikami przyszłości. Daje to dziełu całemu ogromny ruch, ogromny blask i życie"[19]. Akcję powieści napełnia ruch pracy dla przyszłości, bujność życia, aktywność poszukiwań jego nowych form, tak charakterystyczna dla późnego średniowiecza w całej Europie. Sienkiewicz pokazuje Polskę już pochyloną ku Zachodowi, już przejmującą rycerski obyczaj i etykę, nietracącą przy tym słowiańskich korzeni i niezwykle przywiązaną do swej plemienności, krwi i ziemi.

Wrażenie monolitu daje powieści nie tylko ograniczenie w czasie i przestrzeni, ale także sposób konstruowania postaci. Jednych, tych z tła, jednowymiarowych psychologicznie, choć najczęściej realnych (historycznych) po malarsku, pastelowo. Innych – właściwych bohaterów literackiej fikcji – po rzeźbiarsku, mocno, wielowymiarowo, realistycznie. Tak jest wykonana postać Juranda – najciekawsza psychologicznie, bo podlegająca znaczącej metamorfozie – od spiżowego, butnego rycerza, gotowego do największych ofiar i poświęceń, do nieomal świętego – miłosiernego ducha, który wybacza najgorszemu ze swoich oprawców.

Sienkiewiczowscy rycerze, marzący o sławie i ofierze dla ojczyzny, są czyści i prości w pragnieniach niczym dzieci. Jeszcze jest w tych rycerzach Jagiellonowej Polski prostota i naturalność służenia ziemi, na której wzrośli, jest gotowość śmierci bez zasług i strojnych ceremoniałów pożegnania, harmonijne odczuwanie bliskości Boga i Natury.

We wspomnianym wcześniej artykule z 1905 roku Konopnicka dopełnia obrazu polskiego ducha, kreślonego w studiach o Sienkiewiczu.

[18] Tamże, s. 142.
[19] Tamże, s. 147.

To czysta ekspresja admiracji, zgrabnie określona przez Krzyżanowskiego jako „patetyczno wzniosłe uznanie". Trzeba bowiem zaznaczyć, iż wobec stylu, tonu i zastosowanej tu metafory współczesny czytelnik staje bezradny i zażenowany, niezdolny do zracjonalizowanej analizy. Bo to właściwie poemat i pieśń uwielbienia dla Sienkiewiczowskiego talentu, wyrażona frazą, której nie tylko nie da się tłumaczyć, ale nawet chyba nie uchodzi – lepiej – dla jej urody powtarzać, recytować, głosić: „Ten jest duch twórczy, który przyczynia – życia [...]. Nikt przed Sienkiewiczem nie dobył tyle życia z tego, co się wydaje zaprzeczeniem życia. Motyw bólu, motyw męki, motyw śmiertelnej ofiary stał się w ręku jego potężnym środkiem ekspiacji, odkupienia i wskrzeszającej wprost mocy. [Sienkiewicz] nie wskrzesza przeszłości [...], żeby nam w niej pokazać trupa [...]. On nam ją ukazuje bohaterską, jasną, wielką i nieskończenie żywą. [...] On jest wielki wywoływacz nie duchów – lecz ducha. On jest wielki zaklinacz nie śmierci, lecz – życia. Po tym, co on z przeszłości zaklnie i wywoła, moc wstępuje w piersi, a siłę życia wzmaga – wiara w życie"[20]. Dla jeszcze silniejszego zobrazowania znaczenia twórczości Sienkiewicza używa poetka języka mitycznych skojarzeń, zwłaszcza zaś pięknej metafory drzewa – „wielkiego, potężnie zwartego, zrośniętego samym rdzeniem swoim z ziemią-matką"[21]. Tak dopełnia się wielki ciąg zrekonstruowanych przez poetkę Sienkiewiczowskich symboli życia: *tradycja* (przeszłość, korzenie/ziemia) – *dzieło* (czyny bohaterskie, kultura/drzewo) – naród (energia, siła, *życie)*.

Pewnie nie byłoby tego witalistycznego peanu, gdyby nie ożywcze źródła Nietzschego i Bergsona, odradzające, jako najbliższy temu pisaniu kontekst, modernistyczne źródła wyobraźni.

Od streszczenia do intertekstualnego dyskursu

Czytając recenzje Konopnickiej, zwłaszcza te późne, z ostatniego okresu jej życia, badacz staje przed nie lada problemem. Tym problemem jest nie tylko niekonwencjonalny styl uprawiania przez nią recenzenckiego (tekst użytkowy!) fachu, ale przede wszystkim ów styl w dosłownym tego słowa

[20] M. Konopnicka, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*, dz. cyt., s. 284.
[21] Tamże.

znaczeniu oraz forma, uporczywie wymykająca się jakimkolwiek próbom zracjonalizowanego opisu. Powiedzenie po prostu, że nie są to teksty charakterystyczne dla pozytywistów, nie rozwiązuje sprawy, gdy uświadomi się, że właściwie cały wiek XIX usilnie pracował nad wynalezieniem granic tego, co zwie się krytyką literacką, a i pilne jej uprawianie – np. u Chmielowskiego – wcale z wątpliwości nie zwalniało, przeciwnie, zagęszczało je zwłaszcza na styku z modernizmem, gdzie wzrastała potrzeba metakrytycznej refleksji i określenia choćby pokoleniowych czy estetycznych granic. To, co na pewno o praktyce recenzenckiej autorki *Roty* da się powiedzieć, to, że im bliżej końca wieku, tym trudniej jej utrzymać się w rygorach pragmatyki tekstu użytkowego; kompletnie nie znajdziemy w nich zacięcia scjentystycznego, a ambicje czysto informacyjne przyjdzie uznać za nader wątłe. Nieliczni komentatorzy jej recenzyjnego zajęcia zwykle wyrażali tu swoją bezradność. Tadeusz Pini, omawiając np. tekst na jubileusz Sienkiewicza, pisał wymijająco: „Pani Konopnicka ma niewątpliwie wybitny zmysł krytyczny i z faktem tym, a co za tym idzie i z jej pracami krytycznymi liczyć się musi także historyk literatury", ale zaraz dodawał też pośpiesznie, iż stanowczo nie mają one charakter naukowego, a nawet jest w nich pewna przesada, polegająca na tym, iż często pięknością swą przewyższają omawiane utwory. W szkicu jubileuszowym dopatrzył się nadto tonów nieszczerych i pomijania istotnych kwestii, ale też i usprawiedliwił zaraz autorkę, pisząc, że w tych okolicznościach „krytyka byłaby dysonansem"[22]. Dzisiejszy czytelnik tego przemówienia błyskawicznie orientuje się, że Konopnicka niczego nie zamierzała omawiać, analizować, rozbierać i uzasadniać. Konrad Górski mówi wprost, że mamy tu do czynienia z zauroczeniem: „wielka pisarka została porwana bez reszty przez artyzm Sienkiewicza i uległa czarowi potężnej wizji epickiej i wspaniałości językowego wyrazu"[23]. Ale – dopowiada – jest to sytuacja wyjątkowa. Najczęściej Konopnicka komponuje swoje wypowiedzi jako rozbudowany komentarz, który staje się uzasadnieniem sądów o wartości. I jak na dziecko swojej epoki przystało. wyżej ceni intencję merytoryczną niż artyzm. Tak więc i u niej wykryć możemy tak

[22] T. Pini, *M. Konopnicka. „Szkice. Bohdan Zaleski, Adam Asnyk, Henryk Sienkiewicz"*, „Pamiętnik Literacki" 1905, z. 1, s. 106, 110.

[23] K. Górski, dz. cyt., s. 88.

charakterystyczną dla epoki skłonność do streszczania utworu i wchodzenia w szczegółowe analizy[24]. Brak w tym jednak – stwierdza badacz – pożądanej konsekwencji. Zdarza się bowiem, że poetka porzuca te profesjonalne procedury, by wejść w intymny kontakt z dziełem. A to zdarza się jej częściej niż powinno. Górski przekonuje, że bardziej interesują ją idee niż forma, lecz i to nie sprawdza się, gdy przyjrzeć się jej lekturom krytycznym Słowackiego, Mickiewicza czy choćby Sienkiewicza, u których zachwyca ją również artystyczne ukształtowanie utworu, a mówienie o tym sprawia jej widoczną satysfakcję. Nie ma wątpliwości, że w tekstach o autorze *Trylogii* ogląd dzieła literackiego jest czysto intuicyjny, wyraża się zaś językiem intensywnych emocji i powołuje do życia właściwą Konopnickiej poetykę wzniosłości. Jej szkice nacechowane swoistą ekspresją i metaforyką, przypominające romantyczne poematy prozą, wydają się jakby przeznaczone do głośnego odczytywania lub recytacji; do tego celu wykorzystują w szeroki sposób paralelizm i instrumentację głoskową, mają swój rytm i ton, nie stronią od dramatyzacji i patosu.

Te właściwości zawsze prowokowały sprzeczne cenzurki na temat jej pisarstwa. Ale paradoksem jest spotkać je u jednego badacza. Oto, co Julian Krzyżanowski pisze na temat pracy o *Panu Wołodyjowskim*: „Szkic to bardzo osobliwy, miejscami wysoce naiwny, miejscami zdumiewająco głęboki", jakże jednak – konkluduje znawca twórczości Sienkiewicza – trafnie „mówi o doniosłości dla czytelnika polskiego powieści o Polsce, jakkolwiek ani przymiotnika tego, ani rzeczownika nie wprowadza". Konopnicka mocą swej intuicji obejmuje to wszystko, co kilkanaście lat później wypowie genialnie na temat znaczenia *Trylogii* w życiu narodowym Stanisław Witkiewicz![25]. (Ale, to co mówi Konopnicka, w ujęciu badacza, genialne być nie może!). O jej rozprawie na temat *Krzyżaków* tenże sam autor ma już zdanie dużo lepsze. Jest to studium – stwierdza – ukazujące Konopnicką „jako krytyka literackiego klasy b. wysokiej"[26]. Jego opinia o tekście jubileuszowym również nie jest neutralna: „Szkic ten więcej [...] mówi o Konopnickiej niż o Sienkiewiczu. Autorka mianowicie, która jak tylu wśród jej rówieśnych, ulegała wpływom nowego prądu,

[24] Tamże, s. 84–85.
[25] Zob. K r z y ż a n o w s k i, dz. cyt., s. 58.
[26] Tamże, s. 63.

zwanego podówczas modernizmem lub Młodą Polską, dała tu wyraz tym nowym upodobaniom. Moderniści na polu krytyki literackiej, poczytywanej zresztą za ·wyraz przygód duszy w świecie literatury, chętnie wypowiadali swe impresje [...] wyniesione z zetknięcia się z cudzą twórczością, przy czym niejednokrotnie nadawali im formę nie szkiców, lecz utworów z pogranicza eseju i poematu prozą lub nawet wierszem"[27].

Równie skrajne opinie krytyka wyrażała często na temat języka poetki. Zastanawiające, ale rozbieżność w ocenach stylu Konopnickiej nie znalazła jeszcze swego ostatecznego finału[28]. Styl autorki *Roty* wzbudza zarówno zachwyt, jak też wywołuje oskarżenia o niezrozumialstwo i anachronizm. W jej szkicach krytycznych o Sienkiewiczu da się zauważyć jeszcze jedna charakterystyczna cecha. Konopnicka jak ognia unika tu tego, co było siłą pozytywistycznej oceny krytycznej[29] – streszczenia połączonego z wartościowaniem, ukrytym bądź wyrażanym wprost, wreszcie – całkowicie rezygnuje z próby jakiegokolwiek uporządkowania terminologicznego. W portretach Sienkiewicza trudno znaleźć choćby ślady takiego działania. Natomiast obecna jest w stopniu bardzo szerokim tendencja nazwana przez Michała Głowińskiego (i zastosowana do opisu krytyki modernistycznej) intertekstualną mową pozornie zależną[30]. Zwłaszcza w omówieniu *Pana Wołodyjowskiego* daje się zauważyć swoiste – w warstwie stylistyczno-językowej przede wszystkim – utożsamienie autorki

---

[27] Tamże, s. 61. Krzyżanowski podkreślił także znaczenie refleksji jubileuszowych Konopnickiej dla tytułu i ideologii *Popiołów* Żeromskiego (drukowanych w „Tygodniku Ilustrowanym" od czerwca 1902 roku), bezpośrednio nawiązujących do zdań poetki o „stygnących popiołach", fragmentu usuwanego w przedrukach przez cenzurę.

[28] Zob. T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu*, w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

[29] Na temat streszczenia jako dominanty tekstu krytycznoliterackiego, zob. A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001, s. 185–215.

[30] M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. M. Głowiński i K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 81.

Konrad Górski opisuje tę metodę Konopnickiej następująco: „nie będzie żadnej przesady w powiedzeniu, że poetka tworzy na osnowie treściowej cudzego utworu nowy własny utwór literacki. Myśl krytyczna, subtelne spostrzeżenia dokonane przez bystrą inteligencję zostają przełożone na obrazy, przenośnie, porównania, niejednokrotnie wzbogacone przepyszną retoryką, oddającą całą siłę uczuciowego reagowania na dzieło" (zob. K. Górski, dz. cyt., s. 97).

recenzji i autora dzieła. Archaizowany język wywodu wzmacnia tu wrażenie bliskości obu tych podmiotów, Konopnicka „mówi Sienkiewiczem" jakby z satysfakcją, smakiem i rozkoszą wywołaną urodą dawnego polskiego słowa. Z *Krzyżakami* jest nieco inaczej, choć i tu autorka omówienia, miast porządnie streścić dzieło, raczej przekłada jego treści na język idei w nim dostrzeżonych, a jeśli posługuje się już jakimś wziętym z dzieła fragmentem, to w celu udramatyzowania swego wywodu prowadzonego zresztą bardzo swobodnie i jakby bez reguł. Ze wszech miar oryginalne, w niebanalny, niestandardowy sposób tworzą swoiste świadectwa lektury, mało tego – przy wszystkich mankamentach czy niedoskonałości, jakie widziała w nich dawna i nowa krytyka – budują wzorcowy, rzec by można, kultowy wizerunek Sienkiewicza. Poetka konsekwentnie widziała w nim artystę i chyba jedyna miała odwagę głośno o tym mówić. Aby ów artyzm głębiej i prawdziwiej wypowiedzieć, znalazła dziś już z pewnością anachroniczny, niegdyś zaś bardzo ceniony i charakterystyczny do jej artystycznego *emploi* – poetycki ekwiwalent. Studiów krytycznych Konopnickiej nie można też bagatelizować ze względu na ich merytoryczną zawartość. Pierwsza zwróciła uwagę na takie cechy pisarskiej sztuki Sienkiewicza, jak: wielostylowość i skłonność do ironii w ocenie świata i ludzi, akcentowała walory humoru i pojemność znaczeniową tych powszechnie czytanych, lecz niekoniecznie dobrze znanych tekstów.

Miejsce Konopnickiej

Gdyby zapytać o miejsce Konopnickiej wśród krytyków literackich drugiej połowy XIX wieku okazałoby się, iż jest właściwie nieokreślone. Nikt nie pokusił się o tego typu ustalenia dawniej, brakuje ich i teraz. Praca Romankówny[31] ma charakter informacyjno-dokumentacyjny, ale z pewnością nie wyczerpuje tematu. Od niej to winny się zacząć wszystkie nowsze ustalenia. Z prac nowszych trzeba koniecznie wymienić książkę Barbary Bobrowskiej[32], choć tylko częściowo dotyczy praktyki

[31] M. Romankówna, *Maria Konopnicka jako krytyk i recenzent*, Kraków 1972.

[32] B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

krytycznoliterackiej autorki *Roty*. Wydaje się, że problem badania krytyki pozytywistycznej w różnych jej odmianach pozostaje wciąż otwarty. Ostatnie lata wzbogaciły się co prawda o ważną i bardzo wnikliwie napisaną pracę Adama Makowskiego o Chmielowskim[33], ale trzeba powiedzieć, że jeszcze bardziej uwypukliła ona brak syntezy poświęconej dziewiętnastowiecznej krytyce. Także z perspektywy dydaktyki uniwersyteckiej daje się odczuć głód nowych ujęć i ocen, zwłaszcza, jeśli chodzi o tzw. krytykę autorską, uprawianą przez twórców na marginesie właściwych, pisarskich zajęć[34]. Wydaje się, że twórczość autorki *Trzech szkiców* mogłaby dostarczyć tutaj bardzo ciekawych wniosków, tym bardziej, że niektóre jej recenzje są jakby ekwiwalentem twórczości poetyckiej, zatem tworzą formy pośrednie pomiędzy sztuką i krytyką profesjonalną. Najbardziej intrygujące byłoby jednak porównanie materiału w obrębie kobiecego dyskursu krytycznego, ale wymagałoby to dłuższych i wnikliwszych badań. Co do Konopnickiej – także i tu, mogłoby nas spotkać wiele niespodzianek, bo, jak podpowiada mi intuicja, bliżej jej do Komornickiej niż Orzeszkowej[35].

2003

[33] A. Makowski, dz. cyt.

[34] Zob. M. Płachecki, *Wprowadzenie do krytyki autorskiej*, „Teksty" 1976, nr 4–5.

[35] Z pewnością tak postrzega swoją bohaterkę Lena Magnone, autorka znakomitej książki *Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

Pejzaże tęsknoty. Wiersze Marii Konopnickiej z okresu „emigracyjnego”

„Oto dość jesienny pejzaż pewnego życia”

Biografią Konopnickiej rządzi przedziwny paradoks. W latach 50., gdy programowo zajmowano się jej twórczością, bo zaangażowaniem pasowała do zgrzebnej formuły socjalizmu, panowało przekonanie, że wszystko już w tym względzie rozstrzygnięto. Odkąd jednak popytem na poetów rządzi sensacja, polowanie na niedyskrecje i skandal, ta pewność znikła[1]. Praktyka lat ostatnich sprawiła, że luki w wiedzy biograficznej i dzisiaj mogą nam spędzać sen z powiek. Dotyczy to z pewnością tego okresu w życiu poetki, kiedy po 1890 roku, dobrowolnie, bądź zmuszona okolicznościami, zdecydowała się na emigrację.

Czym było te dwadzieścia lat poetki spędzone przez nią za granicą w poszukiwaniu miejsca na ziemi? Czy można je nazwać efektownie

[1] Bibliografia prac na temat M. Konopnickiej znacząco się wzbogaciła, choć wiele z nich ma, niestety, charakter drugorzędny (I. Kienzler) lub nastawiony na skandalizowanie opinii publicznej (W. Tomasik). Jedyną pracą, która pod wieloma względami otwiera sprawę Konopnickiej na nowo – zarówno jeśli chodzi o kwestie interpretacji jej utworów (prozy nowelistycznej), jak też jej biografię – jest inspirująca książka Leny M a g n o n e, *Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

– po „goethańsku" – „Wanderjahre"[2], co w sposób nieuchronny kojarzy się z osadzoną jeszcze w wieku XVIII, a rozwiniętą w romantyzmie do granic swoistej manii „grand tour"? Podróżą, która jest inicjacją w naturę i wędrówką w poszukiwaniu dziedzictwa kultury? A może, trzeba je po prostu, zwyczajnie, nazwać tułactwem – jakby *per analogiam* wobec zjawiska, jakim staje się rozpoczęte, w późnych latach 80. polskie wychodźstwo ekonomiczne, przybierające szczególnie intensywną postać na przełomie XIX i XX oraz w początkach XX stulecia?

Rzecz i dzisiaj budzi zastanowienie, gdyż wyjazd Konopnickiej za granicę w roku 1890 i uporczywe trwanie w obłędzie dokuczliwego wędrowania (Tadeusz Czapczyński obliczył, że do 1910 roku była w sześćdziesięciu trzech miejscach) pozostawało w jaskrawej sprzeczności z deklarowanym przez nią po wielekroć przywiązaniem do kraju. Naprędce stworzono też romantyczną legendę (częściowo tylko mającą pokrycie w faktach) o prześladowaniach ze strony władz carskich; tę wersję można było wyczytać w licznych nekrologach po śmierci poetki. Do jej utrwalenia przyczynił się zwłaszcza zapis w Bibliografii Korbuta (wydanie z 1931 roku, t. 4, s. 101, 107), a ostatni chyba raz powtórzyła nieopatrznie Słomczyńska[3]. Prawdziwe przyczyny wyjazdu i tak długiego pobytu za granicą (z licznymi zresztą odwiedzinami w kraju) wyjaśniają dopiero badacze, opierający znajomość biografii poetki na jej korespondencji z rodziną. Pierwszy uczynił to bodaj Spytkowski (1959) lub Brodzka[4] (wyd. 1951, 1953, 1961), dużo później zaś Henryk Michalski i Grażyna Borkowska[5]. Zwłaszcza Michalski głęboko wniknął w zawiłości rodzinnych

---

[2] J. Spytkowski, *M. Konopnickiej Wanderjahre*, Kraków 1959, zob. też T. Czapczyński, *Tułacze lata Marii Konopnickiej*, Lodź 1957.

[3] J. Słomczyńska, *Maria Konopnicka. Życie i twórczość*, Łódź 1946.

[4] A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1951.

[5] *Maria Konopnicka. „Na skrzydłach pieśni…". Głosy o życiu i pisarstwie w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1992. Tu: G. Borkowska, *Ruchliwa fala (M. Konopnicka i kwestia kobieca)*, s. 7–14 oraz H. Michalski, *Maria Konopnicka* w *kręgu rodzinnym (na podstawie korespondencji)*, s. 27–34.

Zainteresowanie życiem prywatnym poetki objawiło się w ostatnich latach edycjami jej korespondencji. Zob.: M. Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*, opr. i wstęp J. Nowak, Warszawa 2005; M. Konopnicka, *Listy do synów i córek*, opr., wstęp i przypisy L. Magnone, Warszawa 2010. Zob. także recenzję tej edycji: K. Maciąg, *Konopnicka w kręgu rodzinnym*, „Tematy i Konteksty" 2012, nr 2 (7).

spraw Konopnickiej[6]. Zobaczył jej rodzinny dramat (nieudane małżeństwo, samotne macierzyństwo i trud wychowania sześciorga dzieci, chorobę Heleny dotkniętej obłędem i wstydliwą kleptomanię) jako część dramatu zbiorowości – jako chorobę niewoli, anomię drążącą polskie społeczeństwo. Pisał przenikliwie, próbując wytłumaczyć jakoś paradoks tego niełatwego żywota:

> Konopnicka szukała spokoju i bezpieczeństwa, dlatego ostatnie lata spędziła w nieustannych podróżach. Musiała być w ciągłym ruchu, bo nie chciała wpaść w pułapkę. [...] Tak czy inaczej, to nie jest tylko taki sobie życiorys żywotnej kobiety, ale i cała epoka w dziejach naszej literatury. Jest to też jedna z pierwszych u nas prób „alternatywnego" życia, na przekór mieszczańskim normom; samourzeczywistnienie poprzez świadomość siły własnej osobowości[7].

Konopnicka, zmęczona życiem, dziećmi, które były nie tylko jej radością, ale też nieustanną troską, mężem, z którym od lat pozostawała w separacji, ale który ciągle domagał się od niej pomocy, wreszcie – bardzo licznymi a uciążliwymi zobowiązaniami natury towarzysko-publicznej, ucieka, żeby pisać, ucieka, by odnaleźć siebie, by odświeżyć swój warsztat, spróbować innych barw, klimatów, wrażeń. W 1901 pisała do córki: „Czy myślisz, że mi tu nie tęskno? że nie czuję tu braków różnych? [...] Ale ta obcość, ta martwość wkoło mnie zabliźnia moje rany. Tu ich nic nie szarpie oprócz własnych myśli, no a od tych uciec nie sposób"[8]. W innym komentowała: „oto dość jesienny pejzaż jednego życia, które z daleka zapewne się niejednemu godnym zazdrości wydaje"[9].

Okres ten obfituje w liczne i znaczące dokonania pisarskie. Konopnicka wydała wówczas czwartą serię *Poezji* (1896), tom *Italia* (1901), następnie *Drobiazgi z podróżnej teki* (1903) oraz *Nowe pieśni* (1905),

[6] Po nim dopiero przyszły wnikliwe, odkrywcze interpretacje Leny Magnone, zob. przyp. 1.

[7] H. Michalski, *Maria Konopnicka w kręgu...*, dz. cyt., s. 34.

[8] List do Zofii Konopnickiej, córki poetki z 1901 r., cyt. za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975, s. 104. Listy pochodzą z Archiwum poetki w IBL PAN w Warszawie.

[9] List do Zofii z 1891, cyt. za: A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, dz. cyt., s. 104–105.

Głosy ciszy (1906), a także poematy: *Przez głębinę* (1907), *Pan Balcer w Brazylii* (1910).

Liryka naprawdę romantyczna?

Termin liryka pejzażowa, jakkolwiek pozostaje w powszechnym użyciu, przywoływany jest dość niechętnie. Po pierwsze kojarzy się z opisowością, po drugie z kryterium tematycznym, które w obrębie wieku XIX podlega dużej zmienności i w gruncie rzeczy nie zawsze daje się utrzymać w ryzach. Intuicyjnie wiemy jednak, że jego wyodrębnienie może być poznawczo intrygujące, choćby dlatego, że w okresie romantyzmu zagadnienie natury jest naczelnym problemem ogniskującym w sobie wszystkie inne: indywidualizm, historyzm, a nawet problem Boga. Alina Kowalczykowa pisze:

> Wysoką rangę w sztuce romantycznej nadał pejzażowi splot kilku okoliczności – obok [...] fascynacji głębią natury także wizje przenikania się natury i historii, mistycyzm prowadzący ku zbliżeniu z przyrodą, zainteresowanie folklorem, wreszcie idee patriotyczne, zwracające uwagę na piękno rodzinnego kraju.[...] Naturę romantycy widzieli jako byt samoistny i uduchowiony, zmieniła się też postawa przeżywającego podmiotu: pejzaż w swym dominującym nurcie stał się tajemniczy, bywał przesycony symboliką, mistyczny, kolorystyka zyskała dodatkowe, nadrealne znaczenia, a samotność człowieka uwydatniała się teraz szczególnie mocno w jego bliskim związku z naturą[10].

Dla wczesnego romantyzmu problem natury wiązał się też z zagadnieniem poznania. Tak więc znakomite interpretacje Ireneusza Opackiego, np. Mickiewiczowskiej *Świtezi*, są nie tyle prezentacją romantycznej estetyki, co rekonstrukcją romantycznego świadectwa niepewności, a nawet iluzoryczności poznania. Według badacza, stan ten z wyjątkową intensywnością daje się odczuć zwłaszcza w *Sonetach krymskich*. Pielgrzym styka się tutaj z naturą nieznaną, tajemniczą, a jego podróż zamiast wtajemniczenia w krainę piękna przynosi w rezultacie efekty zadziwiające

[10] A. Kowalczykowa, *Pejzaż*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław-Kraków 1991, s. 688.

dla siebie samego. Co wynika z tego spotkania z inną rzeczywistością i z innym „ja"? „Wyrasta – szok, wyrasta – zdziwienie, wyrasta – odczucie niespodzianki, że oto wbrew przewidywaniom w hedoniście marzyciel się odezwał, w miłośniku krymskich dostatków – tęsknota do szarej, zgrzebnej Litwy"[11].

W porównaniu z klasykami, których natura satysfakcjonowała o tyle, o ile potwierdzała funkcjonowanie kosmicznego ładu i harmonii, romantycy poszli mocno naprzód, znajdując w tajemniczości i zmienności natury potwierdzenie dla swojej wrażliwości i intuicyjnego wglądu w stan rzeczy. Manifestacyjna estetyzacja, subiektywizm, a nawet momentalność obserwacji, utwierdzanie się w naoczności, a co za tym idzie zmysłowość i konkretność romantycznego pejzażu stały się podwaliną zarówno realizmu torującego sobie drogę w wieku XIX, jak i mistycyzmu, będącego przejawem przekonania, że przez widzialne kształty rzeczywistości emanuje wewnętrzna duchowa istota świata[12]. W efekcie najważniejszą przesłanką romantycznej filozofii natury stał się pogląd o izomorfizmie duszy człowieka, będącego jej cząstką z pejzażem. „Krajobraz – pisze Łucja Ginkowa – mógł zatem pełnić w sztuce funkcje ujawniania przeżyć i doznań, myśli i nastrojów człowieka (zadanie takie stawiali malarstwu pejzażowemu estetycy niemieccy Philipp Otto Runge i Carus)"[13]. Najdoskonalszy przykład wykorzystania tych walorów znajdujemy w *Marii* Malczewskiego[14], z drugiej też strony dawał człowiekowi niebywałą władzę – dawał możliwość interpretacji jego sekretnych, symbolicznych sensów.

---

[11] I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*, w: tegoż, *„W środku niebokręga": poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 41. Zob. także: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej* oraz *Niektóre cechy stylu*, w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, oraz książkę B. Bobrowskiej, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997 (na temat prozy poetki).

[12] Zob. I. Opacki, *O „Balladach i romansach" Mickiewicza*, w: dz. cyt., s. 16–17.

[13] Ł. Ginkowa, *Poezja krajobrazowa I. 1822–1830 a procesy rozwojowe liryki (nowość – konwencja – stereotyp)*. „Prace Historycznoliterackie" 10, red. I. Opacki, Katowice 1978, s. 132. Zob. też: Ł. Ginkowa, *Główne motywy liryki pejzażowej wczesnego Romantyzmu*, „Prace Historycznoliterackie" 17, red. J. Z. Nowak i I. Opacki, Katowice 1980. Wspomniane tu wyżej poglądy C. G. Carusa, zob. *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym*, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1974.

[14] Zob. ostatnie jej wydanie współczesne: A. Malczewski, *Maria*, wprow. H. Krukowska i J. Ławski, oprac. H. Krukowska, Białystok 2002.

Pejzaże Konopnickiej z okresu „emigracyjnego" mogą być odczytywane zarówno w kontekstach estetyki romantycznej, do czego daje ta poezja pełne prawo, będąc w prostej linii jej kontynuacją w warstwie tematycznej (choć daje się zauważyć pewne przesunięcie akcentów), jak też w obrębie poetyki modernizmu, co daje nam podstawę sądzić, iż nie jest to znowu taka prosta kontynuacja. W tym wypadku trzeba by raczej mówić o jakimś twórczym przekształceniu tych reguł, zgodnym z wewnętrznym rozwojem sztuki poetyckiej autorki *Imaginy*, a także poezji polskiej w ogóle, w latach 1890–1910 szukającej dla siebie nowych sposobów wyrazu. Tym bardziej, że – jak podsumowuje badaczka romantycznej liryki pejzażowej – jesteśmy świadomi, iż „motywacją dla pejzażu mentalnego modernizmu staną się [...] odmienne już teorie poznawcze bergsonizmu oraz teoria wczucia"[15].

„A fala płacze"

Początki twórczości poetyckiej Marii Konopnickiej – jak powszechnie wiadomo – związane były z próbą opisania pejzażu Tatr. Zachwycił się nimi młody Sienkiewicz w Ameryce[16], ale chyba tylko on, bo nawet po latach widoczne było uzależnienie debiutantki od Słowackiego – i podejrzewam, że właśnie to tak urzekło stęsknionego Litwosa. W latach 80. kilkakrotnie poetka wyjeżdżała za granicę, m.in. do Austrii i Włoch, skąd przywiozła *Wrażenia z podróży*, próbę tym razem prozatorską, przyjętą przez krytykę – słynny tekst Sygietyńskiego (!)[17] – raczej kąśliwie. Z tych wyjazdów mamy też kilka wierszy, które weszły do cyklu *Z daleka* (*Poezje. Seria druga*)[18], niezmiernie charakterystycznych, zapowiadających nowe tematy i problemy. Pojawia się w nich bezpośrednio

[15] Ł. Ginkowa, *Poezja krajobrazowa...*, dz. cyt., s. 132.

[16] Chodziło o *Przygrywkę* z cyklu *W górach* opublikowanym w nr 29 „Tygodnika Ilustrowanego" z 1876 roku. Zob. H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, w: Tegoż, *Dzieła*, t. 41, Warszawa 1950, s. 235–236.

[17] A. Sygietyński, *O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej*, „Wędrowiec" 1884, nr 10–11.

[18] Wszystkie wiersze cytowane w tekście wg ed.: M. Konopnicka, *Poezje*, wyd. zupełne, krytyczne, opr. J. Czubek, słowo wstępne H. Sienkiewicz, t. 1–8, Warszawa 1915–1916, t. 10, Warszawa 1925.

wypowiedziana potrzeba oderwania się od dotychczasowego życia, potrzeba dystansu, nawet samotności (inc. „Z bliska widziałam…"), a z drugiej strony przeogromna tęsknota, wręcz przymus porównań wizytowanych miejsc z krajobrazem ojczystym. Jeden z najpiękniejszych wierszy Konopnickiej z tego okresu – *Wieczorny dzwon*, kreśli sytuację, w której dźwięk przypadkowo usłyszanego dzwonu gdzieś w alpejskiej dolinie przenosi „duszę utęsknioną" poetki w rodzinne strony. Uroda świata dookoła mnie – zdaje się mówić autorka – to tylko czar, złudzenie, nierzeczywistość, naprawdę jestem tam, daleko – tę najdroższą przestrzeń wyznaczają łąki i pola, szumiący bór, ubogie, szare wioski. *Wieczorny dzwon* to wiersz przejmujący, rozkołysany, będący samym rytmem[19], czystym nastrojem, tęsknotą. Elementy czysto krajobrazowe, choć nieliczne i dość stereotypowe, obdarzone zostały dzięki wybitnej melodyjności (rytm!) tak wielką siłą emocjonalną, że znakomicie spełniają swą scenograficzną rolę. Ten metonimiczny sposób porozumiewania się z czytelnikiem stanie się zresztą jednym z najwyrazistszych sposobów kreowania przez Konopnicką liryki pejzażowej.

Elementy krajobrazu rekonstruowanego z pamięci tworzą też tkankę emocjonalno-uczuciową wielu wierszy zamieszczonych w IV serii *Poezji*. W cyklu *Pieśni bez echa* – np. w *Pieśni o domu* – poetka, odwzorowując w wyobraźni dom, maluje jednocześnie symboliczne wyobrażenie ojczyzny. Z kolei w wierszu *W rocznicę śmierci Szopena* (cykl *Vivos voco – mortuos plango*) tworzy coś w rodzaju ludowego (wiersz ma wybitnie stylizacyjny charakter) trenu po zmarłym, który leży w obcej ziemi. Krajobraz ojczysty rekonstruowany jest tu *per negationem*, wymienia się te jego elementy, których próżno szukać w najbliższym otoczeniu grobu kompozytora. Bezpośrednim wyrazem tęsknoty za krajem, za ziemią rodzinną jest natomiast pieśń *Nigdy ja was nie zapomnę* (*Z pola i z lasu*), w której dominuje bardzo ogólna, pozbawiona konkretności, niemal alegoryczna wizja przestrzeni (pola przefaliste, lasy przeogromne, wody bystre, czyste). Wiersz ten zaopatrzony został w refleksyjną pointę wyrażającą melancholijne przekonanie o niemożności powrotu do przeszłości.

---

[19] Lektura tego utworu przypomina, że Maria Konopnicka jest jedyną wymienioną z nazwiska bohaterką słynnego studium Bolesława Leśmiana *Rytm jako światopogląd*, w: *Szkice literackie*, opr. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 66–68.

Ogólny, uniwersalny charakter refleksji dominuje także w wierszu rozpoczynającym się od incipitu „Na mroźnym niebie" (cykl *Gwiazdy*), a także w tekstach poświęconych przyrodzie Austrii i Niemiec – cykle *Po drodze* i *Na jeziorze*. Pierwszy z wymienionych utworów rozpoczyna piękny obraz przechadzającej się pod gwiazdami nocy. Bohaterka liryczna wiersza siedzi przy oknie i przypatruje się urodzie świata. Refleksje ma niewesołe – gwiazdy są stałe, niezmienne, zimne i dalekie, natomiast życie ludzkie – krótkie, nietrwałe i pełne boleści. Wiersz przepełniony jest rozpaczą, smutkiem, jakąś bezbrzeżną melancholią, może nawet niewiarą czy przeczuciem czyhającego zewsząd zła:

I czuję mroźnej nocy dech
Jak na mnie pustką dmucha.
I gasi we mnie życia skry
I drżący płomień ducha.

I tysiąc na mych ustach słów
Nie wymówionych dyszy…
A jakiś cichy, smętny głos
Szepce je za mnie w ciszy…

Nota bene wiersz ma jakiś przedziwnie bliski Leśmianowi rytm, a może nawet drżenie metafizyczne wpisane w klimat płynącego z przestworzy przeczucia.

Wiersze Konopnickiej o górach i alpejskich jeziorach zawierają więcej szczegółów krajobrazowych, choć trudno tu mówić o jakimkolwiek poetyckim faktografizmie. Krajobraz odtwarza się tu migawkowo, otrzymujemy raczej wrażenie odbite w świadomości bohatera lirycznego niż klasyczny opis. Wiersz *Na skale*, rozpoczynający się od sielskiego obrazka kwiatu wyrosłego na szarej skale, pod którą dudni niszczycielski żywioł Renu, pozornie tylko jest refleksją na temat zmagań przeciwstawnych sobie sił natury, w istocie bowiem jest to symboliczna bajka o tajemnym, duchowym życiu natury. Grzmiące wodospady i urwiste skały to sceneria, w której bohaterka wiersza *Z głazu na głaz* ma szansę na moment doznać wieczności – być duchem, a zaraz potem – zdjęta przemożną trwogą rozpłynięcia się w nicości – odczuć własną małość, kruchość, cielesność. Niemal mistyczne zjednanie człowieka z naturą (z wodą, niebem i snem)

przynosi piękny wiersz *A fala płacze* – bardzo nowoczesny w sposobie obrazowania, impresjonistyczny. Niezrównanej urody porównania, które zastosowała w nim poetka (– oczy me – rybitwy dwie tułacze/myśli me – więcierze twe rybacze), nadają mu łagodny charakter melancholijno-marzycielski, a motyw tułactwa, wędrówki bez celu, bez oczekujących powrotu, wzmacnia głęboko pesymistyczną wymowę. We współczesnych Konopnickiej omówieniach czwartej serii *Poezji* dominowały na ogół głosy, że autorka nie daje tu nic nowego. Józefat Nowiński[20], recenzując zbiór, kręcił nosem na niezrozumiałość, jakąś dziwaczną fragmentaryczność czy impresjonizm. Inni byli zdecydowanie bardziej łaskawi. Czesław Jankowski w obszernym omówieniu z satysfakcją podkreślał: już była ujęta, zaklasyfikowana, już opisana, a jednak – dalej zaskakuje: zmiennością, dynamiką niczym ruchliwa fala: „Spod pióra Konopnickiej płynie wciąż i płynie pieśń nie licząca się na szczęście, z niczym innym, okrom z tą nieprzepartą potrzebą rzucania raz po raz w dźwięki i kształty tego, co w kolei niezliczonych przeobrażeń duch ludzki przeżywa i tworzy"[21]. Lucjan Rydel podkreślał natomiast szczerość i uczuciowość: „Dla Konopnickiej uczucie jest wszystkim: zapożycza ona od otaczającej natury jedynie te rysy, te szczegóły, które mogą posłużyć do wyrażenia uczuć. Stąd pochodzi, że jej pejzaże mają pewną promienną mglistość, są jakby senne i zaczarowane krainy widziane przez łzę"[22]. Stanisław Kozłowski mówił o szczerości poetyckiego wyrazu, odejściu od robionej na zimno retoryki, kunszcie[23]. W laudacjach najdalej poszedł jednak Jankowski, dowodząc zresztą ogromnej interpretatorskiej przenikliwości. Konopnicka – pisał – w czwartej serii *Poezji* wreszcie ukazała swoje możliwości: „szły kolejno spod jej rąk egzercyje techniczne, zaprawione kunsztem Słowackiego, potem wypowiadane mową wiązaną programy"[24] – teraz poezja czysta. Na czym wedle krytyka polega ta „czystość"? Oto Konopnicka odchodzi od malarskich wizji (malowania słowami, ilustrowania tematów) ku muzyce, stąd taka dbałość o nastrój;

[20] J. Nowiński, *M. Konopnicka, „Poezje. Seria czwarta"*, „Głos" 1897, nr 30.

[21] Cz. Jankowski, *Szlakami poezji*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 2, 4, 5. Cyt. z nr 2, s. 25.

[22] L. Rydel, *Nowe tomy poezji*, „Słowo" 1896, nr 37, s. 2.

[23] S. Kozłowski, *Maria Konopnicka*, „Biblioteka Warszawska" 1894, t. 2, z. 1–2.

[24] Cz. Jankowski, *Szlakami poezji*, dz. cyt., s. 87.

jej pejzaże to już właściwie impresjonistyczne notatki, wyrażające chwilowy nastrój duszy. Jankowskiemu ogromnie podoba się też wiersz z cyklu *Z mojej Biblii:* gnomiczny, pozbawiony zewnętrznej urody. Pisze o nim: „Są to niemal szczyty wiązanej mowy polskiej, po których przelatywały niegdyś arcymistrzów duchy”[25]. We wszystkich niemal wypowiedziach, biorących pod uwagę nową jakościowo tematykę prezentowaną w czwartej serii *Poezji* powtarzają się też opinie o przeważającym w zbiorze smutku. „Niezgłębiony smutek tchnie z tych dźwięcznych melodii, smutek często beznadziejny, w rozpacz przechodzący” – pisze Kozłowski[26]. Jankowski nazywa to nawet płaczem duszy – rozdrażnionej, zniechęconej, niezmiernie zawiedzionej w swych nadziejach. Antoni Potocki – jedyny próbuje ten nastrój rozszyfrować, tłumacząc: „Ten smutek, to nostalgia za przeszłością, za jedynym krajem, do którego nie masz powrotu”[27].

„Brzegi zbawione” i „stary ból świata”

Gdy mówi się o tomie *Italia*, trudno pominąć opinię wielkiego admiratora tej poezji, Henryka Sienkiewicza, wyrażoną w jubileuszowym omówieniu: „Jest w nim włoskie słońce i włoski lazur, i włoski krajobraz, tak pełen ciszy i poezji, jak w obrazach Böcklina – i prostota Quattrocento, i wspaniałość Odrodzenia, i odczucie całej tej głębokiej a wytwornej kultury”[28]. Autor *Quo vadis* tym razem chyba się nie mylił – współczesna historia literatury najwyżej ceni w Konopnickiej poetkę kultury, subtelną interpretatorkę przeszłości zaklętej w dziełach sztuki[29]. Sporo też w tomie *Italia* i następujących po nim francusko-włoskich *Drobiazgach z podróżnej teki* (1903) wspaniałych wierszy pejzażowych. Na uwagę zasługują przede wszystkim *Sonety włoskie*, nowy cykl zapisków poetyckich *Po drodze* oraz *Morze*. W sonetach włoskich wskrzesza Konopnicka symboliczną postać romantycznego pielgrzyma – pątnika, wędrującego starymi szlakami kultury, odkrywającego piękno tego kraju i samego siebie. Są to bowiem

[25] Tamże.
[26] S. Kozłowski, *Maria Konopnicka*, dz. cyt., s. 79.
[27] A. Potocki, *Maria Konopnicka. Szkic literacki*, Lwów 1902, s. 87.
[28] H. Sienkiewicz, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Poezje…*, t. 1, s. VII.
[29] Zob. G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.

odkrycia, w których więcej refleksji niż kontemplacji. Admirację „brzegów zbawionych" przeszywa bowiem natrętna myśl o obcości, o kosztach cywilizacji zbudowanej na wyzysku lub krzywdzie, wreszcie tkwiący w poetce jak cierń „stary ból świata". Nie narusza to w niczym harmonii tkwiącej w naturze – recepcja Południa przez Konopnicką nasuwa skojarzenia z *Wrażeniami włoskimi* Reymonta – sztuka, obiekty kultury tak zlały się tutaj z krajobrazem, klimatem, roślinnością, że tworzą nierozerwalną niemal całość[30]. Pejzaże włoskie autorki *Imaginy* przepojone są słodyczą pastelowych barw (*W Castel Fiorentino*), zroszone mgłą poranków (*Incanto, Ranek w Wenecji*), przesycone nastrojowym światłem i zapachem kwiatów, wypełnia je śpiew ptaków, ludzi, dźwięki kościelnej sygnaturki.

Nieco inny jest cykl *Echa florenckie* związany w całości z emocjami towarzyszącymi spotkaniu poetki z Lenartowiczem[31] i pozostający w sferze oddziaływania jego poezji. Na uwagę zasługują tu przede wszystkim utwory *Poznaliśmy się…* – wiersz o spotkaniu bratnich dusz oraz *Więc ku Fiesole gdyśmy szli…* Są to właściwie erotyki bez erotyzmu, pełne niezwykłej pasji, zadumane. Nie byłyby takie, gdyby nie wykorzystanie elementów polskiego krajobrazu. Pokrewieństwo dusz Konopnicka rozumie bowiem jako głębokie przywiązanie do rodzinnej ziemi, jako noszenie w sercu jej idealnego obrazu, umiejętność przenikania tajemnych znaczeń natury. W innych cyklach (*Nokturny rzymskie*) oczywiście zdarzają się również wiersze – czyste impresje, symfonie wrażeń zmysłowych (*Zachód w Fiesole*), częściej jednak Konopnicka w zalanych słońcem krajobrazach i dostojnych murach nasłuchuje wielkich duchów przeszłości (*Porta Pia*, *Willa Wołkońskich*) lub płacze, nagle porażona znajomym widokiem wierzby na Prato (*Do wierzby w Prato*). W *Italii* – pisał nieoceniony Drogoszewski – „mniej jest Italii niżby się to na pozór zdawać mogło"[32]. Nawet w madonnach włoskich

[30] Na temat poezji włoskich Konopnickiej zob. B. Biliński, *Maria Konopnicka e le sue liriche „Italia"*, Wrocław 1963, szerzej o italianizmie poetki: O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, tu rozdz. na temat M. Konopnickiej i E. Wharton.

O „aintelektualizmie" zapisków włoskich W. S. Reymonta piszę w swojej książce: *„Reporteryje" i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 połowie XIX i na początku XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*, Białystok 1997, s. 151–153.

[31] Zob. np. *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp J. Nowakowski, posł. S. Szwalbe, Warszawa 1970 oraz *Konopnicka wśród jej współczesnych*, Warszawa 1976.

[32] A. Drogoszewski, *Maria Konopnicka, „Italia"*, „Prawda" 1902, t. 3, s. 33.

mistrzów (cykl *Madonna*), przed którymi zatrzymuje się w nabożnym skupieniu pątniczka, zamiast sztuki, dostrzega ich sielankowość i prostotę; pasują do polskiego krajobrazu, mentalności, religijności, wyobrażenia o świętości i macierzyństwie. W jej interpretacji Giotto namalował Matkę Boską nędzarzy, macierzyńskim okiem obejmującą „rozełkane stepy". Liryka pejzażowa najwyższej próby to w tomie *Italia* przede wszystkim cykl *Morze*, zawierający utwory niezrównanej urody, zarówno pod względem stylu, wersyfikacji, jak też efektów plastycznych. Niezmiernie krytyczny Władysław Folkierski, autor opracowania *Sonet polski*[33], będący nb. zdania, iż rozlewna natura poetki nie nadawała się do tej arcyformy, wybrał te właśnie, zachwycony ich kunsztem. Tak więc *Inwokacja* – to uwielbienie morza, symfonia dźwięku i koloru, wielka przestrzeń, kosmiczny oddech wieczności. Poetka kocha morze za to, że jest „wielkie i boże", że jak nic innego daje człowiekowi przeniknąć czas i przestrzeń:

Że ze wszystkich dróg w tę jedną puściwszy się drogę
W nieskończoności jakiejś pogrążyć się mogę:
Przeto cię wielbię, przeto pożądam cię, morze!

Niezwykle kunsztowny jest także sonet *Widzenie morza*. Folkierski chwali w nim opis, nie mówi jednak o tym, że to swoistego rodzaju opowieść o dniu stworzenia, o genezis z żywiołów. Niezwykła dyscyplina wysłowienia, śmiałość skojarzeń i ich skrótowość, intensywność sensoryczna, zaskakujące porównania – to cechy, które koniecznie trzeba tu podkreślić. Z innych tekstów tworzących cykl warto również wymienić *Mare morto*, sonet – pejzaż i wyznanie, tekst znakomicie oddający egzystencjalny stan duszy poetki, pełnej nirwanicznych pokus, marzącej o wodach zapomnienia. Modernistyczny z ducha wydaje mi się także sonet *Mewy*, zapowiadający problematykę dość często podejmowaną przez poetów młodej generacji, niechętnie przyznających się do pokrewieństw z poprzednikami. *Mewy* Konopnickiej warto zestawić z epigramatycznym wierszem Tetmajera pod tym samym tytułem, a może nawet wrócić do słynnego *Albatrosa* Baudelaire'a (tu z kolei analogia z Tetmajerowskim *Orłem morskim*); zestawić choćby po to, by zobaczyć ewolucję

[33] *Sonet polski*, wybór tekstów, wstęp i objaśnienia W. Folkierski, Kraków 1925. *Komentarz*, s. 203.

poetyckiego pisarstwa Konopnickiej, ujrzeć wyciszenie, kondensację egzystencjalnej refleksji, polot wyobraźni, stłumione marzenie o locie bez zobowiązań, obowiązków, ziemskich pokus.

W *Drobiazgach z podróżnej teki* znowu znajdujemy wiele pięknych tekstów. Jeśli nie umiejętnie sterowanym wrażeniem – detalem, to klimatem Konopnicka uzyskuje godne podkreślenia poetyckie efekty. Obok klasycznych tekstów pejzażowych o przyrodzie górskiej (*Inwokacja*, cykl *Po drodze* III), stylowych, osadzonych w realiach Prowansji ballad i stylizowanych legend (*Nad Sorgą*, *Kartki prowansalskie*), mamy tu wiersze – chwile, wiersze – momenty zadumy, rozmarzenia, zapomnienia (*Na jeziorze*, *W cichej dolinie*). Pejzaż – jedyny bohater tych poetyckich chwil – zamglony, niewyraźny trwa w nich tylko tyle, ile potrzeba, by przenieść się tam wyobraźnią.

W tych późnych wierszach zwiększa się u Konopnickiej ważność czasu jako takiego, pojmowanego istotowo lub egzystencjalnie, nie historycznie, jak to ma miejsce chociażby w utworach patriotyczno-użytkowych. Tak się wyraża – jak sądzę – jej podmiotowość, uporczywie zagłuszana przez przymus mówienia do – i w imieniu zbiorowości. Tych nowych drgnień i akcentów nie chciał dostrzec wyjątkowo krytycznie usposobiony do autorki Miriam. W *Italii* zobaczył wyłącznie „misterną skrzynkę, w której pomieszano bezładnie istotne klejnoty z uschłymi kwiatami i kolorowymi muszelkami”[34]. Domagał się indywidualizmu, krzyku duszy, bo cały młody świat dookoła wołał o rozpaczy i bólu. Z całości italskiego dorobku Konopnickiej docenił tylko dwa wiersze: *Ignotus* i *Cogoletto*[35], w których dostrzegł pokrewieństwo z nastrojami modernistów. Pytał:

> Byłżeby to znak, iż uczuła, że droga do ludzkości wiedzie przez duszę pojedynczego człowieka, a do tej ostatniej przez duszę własną, i że nie doktryny, nie utopie społeczne, nie wiedza doświadczalna (jak niezbyt dawno łudzono się jeszcze), mogą dać nową treść i nowy wzlot poezji, lecz niezmordowane wgłębianie się […] we wnętrze własne,

[34] Z. Przesmycki (Miriam), *Maria Konopnicka, „Italia”*, „Chimera” 1901, t. 2, z. 4/5, s. 3 19.

[35] Oba wspomniane wiersze z *Italii*: *Ignotus. „Virgo nera”* pochodzi z cyklu *Madonna*, *Cogoletto* z cyklu *Morze.*

> kędy śnią oczekując wcielenia, nieprzemijających rzeczy pierwiastki? Jeśli tak – odpowiadał sobie sam – Italia dała jej najdroższy może klejnot[36].

„To boli, żeście skuci"

Moderniści, zanim zdobyli świat, ogarnięci byli obsesją indywidualizmu. Och, jak boli mnie życie – woła Tetmajer, mnie także boli – mówi cicho Konopnicka, ale wiem, że nie tylko mnie i dlatego wołam także w imieniu tych innych. W Italii czy gdzie indziej nie zamknęła się w „chramie złotym", bo nie umiała zapomnieć o tym, skąd przyszła. Najpiękniej ujął to Lorentowicz. Nieprawda, pisał, że Italia dała poetce ostateczną równowagę i harmonię:

> W ogóle przecież świat italskiego piękna nie spiętrza się w duszy Poetki w jakieś olbrzymie nieprawdopodobne kształty. Jest na zawsze tą samą pątnicą, co idzie z krain „kędy na dnia progu świt, we łzach cały, długo wyprasza się Bogu, by mu patrzeć nie kazał na stary ból świata. […] Ona zbiera w swą tęskną duszę promienie tych krajobrazów, tego morza i tych dzieł nieśmiertelnych, skupia je w sobie bez natężenia, promieniuje cicho, dyskretnie, zbożnie[37].

Drogoszewski pisał, że Konopnickiej widok przesłaniają duchy przeszłości, Bukowiński nazywał „poetką idei, wielkiej powszechno-ludzkiej idei swobody, miłości, sprawiedliwości i światła, bojowniczką i zwiastunką upragnionego jutra, wyłaniającego się stopniowo z ponurych i mrocznych całunów dnia dzisiejszego"[38].

W wydanym po tomach italsko-francuskich zbiorze *Nowe pieśni* Konopnicka zamieszcza cykl *Pieśni tęsknoty*. Znajdziemy w nich słynne wiersze, będące potwierdzeniem jej sposobu rozumienia powołania poetyckiego:

> Piosenka moja po świecie chodzi
> W lnianej koszuli,

---

[36] Tamże, s. 321.

[37] J. Lorentowicz, *Liryka Marii Konopnickiej*, w: *Hołd Marii Konopnickiej*, Kraków 1902, s. 30.

[38] W. Bukowiński, *Poeta melodii i głębin i poetka idei*, Warszawa 1909, s. 41.

I o przedwiośniu w borach zawodzi
Głosem zazuli…
Ślady jej stopek wiatr cichy zwiewa,
Obmywa rosa,
Kiedy po świecie chodzi i śpiewa
Jasna i bosa.

[…]

Piosenka moja żyje tęsknicą,
Jak czarnym chlebem,
Ani ją jasne cuda zachwycą
Pod obcym niebem…
Ku gwieździe patrzy, co tam omdlewa
Blaski drżącymi,
Kiedy po świecie chodzi i śpiewa
O swojej ziemi!

Konopnicka śpiewa, bo – jak powiedziałby Leśmian – takie jest przeznaczenie poetów. Mieczysław Jastrun w przedmowie do antologii liryki Młodej Polski wspomina, jakim problemem dla młodych startujących u końca wieku była kwestia wolności, niezależności[39]. Nieskłonny do bratania się z pospólstwem Tetmajer w jednym ze swych późnych wierszy wstydliwie napisał: „To jedno boli, żeście skuci"[40]. Świadomość tego spętania jest obsesją Konopnickiej, także prywatną, intymną. Nie może

[39] M. Jastrun, *Wstęp*, w: *Poezja Młodej Polski*, Wrocław 1967, s. VI–XV.

[40] Wiersz pochodzi z *Poezji. Seria siódma*, Warszawa 1912; pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 5; wiersz cytuję z wydania: *Poezje*, wyb. i wstęp J. Z. Jakubowski, Warszawa 1987, cyt. zwrotkę 1 i 6 (201–202):

Był czas, żeśmy się rozumieli,
ten czas przeminął i nie wróci,
a dziś mnie z wami wszystko dzieli,
nic wy mnie dziś nie obchodzicie,
nic wasze nie obchodzi życie,
to jedno boli, żeście skuci.
[…]
Jam własnej tylko myśli mojej
poetą – gdzie mnie wicher rzuci,
tam harfy mojej struny stroi,
szumi mnie tylko pieśń pojęta,
pieśń, której niczym świat nie pęta - -
to jedno boli, żeście skuci.

wyrzucić z siebie tęsknoty, tak jak nie może oderwać się od dzieci, które są z jej ciała. Ale tęsknota to nie tylko przymus upominania się o innych – związana z rolą poetki-wieszcza, to także tęsknota za wolnością, zawsze odsuwana na plan dalszy. Tylko Antoniego Potockiego nie zawiodła tu intuicja:

> Nazbyt żarliwie i po ludzku modli się ta poetka w „chramie piękna", gdzie inni tak łatwo popadają w faryzeizm nadludzkości, biorąc piękno na świadectwo swej wyższości nad nędzą ludzkich istnień[41].

[41] A. Potocki, *Maria Konopnicka*..., dz. cyt. s. 93–94.

Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w wieku XIX

Fenomen Szekspira

Historycznoliteracki stereotyp utrwalił w świadomości potocznej przekonanie, że to romantycy i moderniści najintensywniej czytali Szekspira, umacniając jednocześnie fałszywe z gruntu wyobrażenie, iż w epoce postyczniowej przerwała się ciągłość recepcji jego dzieł. Nie tylko nie jest to zgodne z prawdą, a nawet kompletnie się z nią rozmija. Zazwyczaj nie pamięta się o tym, jakie zasługi położyli pozytywiści w rozwijaniu szacunku dla tradycji, również romantycznej (a więc i szekspirowskiej, bo to w Polsce – jak przyjdzie wielokrotnie konstatować – nieomal jednoznaczne), jakim kultem darzyli najbardziej szekspirowskiego z nich Słowackiego, jak wreszcie kochali teatr, który w drugiej połowie wieku XIX stał się najbardziej demokratyczną ze sztuk, pozwalającą obcować jeśli nie ze sztuką rodzimą, to przynajmniej z językiem ojczystym. To właśnie wtedy, w jednym z najbardziej ponurych okresów w rozwoju polskiej kultury, w zaborze rosyjskim ciężkim zwłaszcza dla teatru[1], Modrzejewska stała się

[1] Na ten temat zawsze aktualna książka J. Szczublewskiego, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)*, PIW Warszawa 1963.

Shakespearestar[2], bo Szekspir – o paradoksie – w czasach zaostrzonej kontroli słowa stał się substytutem tego, co podlegało cenzurze.

Ewa Paczoska pisze z ubolewaniem: „Choć dzieje recepcji Szekspira w Polsce postyczniowej były nie raz przedmiotem zainteresowania historyków teatru, wciąż nie mają one jakby swojego miejsca w dziejach literatury tej epoki. Za symptom tej sytuacji uznać można fakt, że Jacek Trznadel zbierający ślady «polskiego Hamleta», nie znalazł nic godnego uwagi między norwidowskimi lekturami Szekspira a późniejszymi o prawie pół wieku teatralnymi koncepcjami Wyspiańskiego"[3].

Popatrzmy na sprawę niejako „z lotu ptaka", od razu wskazując na te pola, które tym obiegowym poglądom zaprzeczają.

Po pierwsze, w drugiej połowie XIX wieku obserwujemy niekończący się w istocie potok tłumaczeń Szekspira – od Hołowińskiego do Kasprowicza – potok, który Szekspira udostępnia najszerszej publiczności, jaką można sobie wyobrazić – najpierw czytającej, potem teatralnej, większość bowiem XIX-wiecznych tłumaczeń niemal natychmiast trafiała do obróbki teatralnej. Największe znaczenie w tej grupie ma edycja dzieł Szekspira firmowana nazwiskiem Józefa Ignacego Kraszewskiego, opublikowana w latach 1875–1877. Jest to przekład najważniejszych dzieł angielskiego dramatopisarza wzorcowo wykonany przez Stanisława Egberta Koźmiana[4], Leona Ulricha i Józefa Paszkowskiego. Nawet z perspektywy czasu wydaje się pod każdym względem wyjątkowy. Nie tylko objął największą ilość dzieł Stradforczyka, nie tylko odznaczał się wybitnymi walorami translatorskimi i estetycznymi, ale ponadto miał, jeśli idzie o recepcję, żywot najdłuższy. Jeszcze dla mojego pokolenia (wyrosłam w środowisku ludzi kochających teatr i tworzących w teatrze) jest to Szekspir kanoniczny, w XX wieku najważniejszy, w XXI jeszcze aktualny – to on pobrzmiewa w mojej duszy Szekspirowską frazą.

---

[2] Nawiązuję tutaj do tytułu książki A. Żurowskiego, *Modrzejewska Shakespearestar*, Gdańsk 2010.

[3] E. Paczoska, *Królewicz duński i młody faraon (zapomniane ogniwo „polskiego Hamleta"*, w: *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 59.

[4] Bardzo wiele informacji na temat tłumaczeń XIX-wiecznych w: A. Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian. Tłumacz Szekspira,* Kraków 2009.

Po drugie, towarzyszy tym przekładom wydatny plon w postaci opracowań, artykułów, recenzji, a z czasem także większych studiów literackich (na początku XX wieku), a zatem mamy do czynienia z pokłosiem Szekspirowskim w dziedzinie publicystyki literackiej i historii literatury czy teatru. Do tego dorzucić by trzeba pokłosie literackie, a więc dostrzec sprowokowany szerszą niż dotąd obecnością Szekspira na rynku czytelniczym wpływ jego dzieł na literaturę polską powstającą w tym okresie. Dodam, iż nie tylko całkiem pokaźny, ale do tego obejmujący twórczość najwybitniejszych pisarzy epoki, jak Sienkiewicza (nowele, *Trylogia*, *Bez dogmatu*[5]), Prusa (*Faraon*) czy Konopnickiej (poezje).

Po trzecie, w drugiej połowie XIX wieku, mamy do czynienia z rozwojem zjawiska zwanego szekspiryzmem polskim. Jest to fenomen kulturowy o takiej skali i różnorodności, jakiej dotąd nie doświadczaliśmy. Nie tłumaczy go ani moda, ani mania, ani tym bardziej obsesja – *Szekspir staje się częścią polskiej kultury XIX wieku* jak żaden inny geniusz europejski funkcjonujący w krwioobiegu polskiej kultury tamtego czasu (Dante, Goethe czy Calderón). W teatrach polskich tamtego czasu, niezależnie od ich statusu, miejsca na mapie Polski, walki z cenzurą, notuje się ogromną liczbę szekspirowskich premier. Szacuje się ją dzisiaj na około 720 między rokiem 1860–1913; Szekspira grywa się w znanych ośrodkach teatralnych, takich jak Warszawa, Kraków czy Lwów, ale także na polskiej prowincji dzięki istnieniu i działalności wędrownych trup teatralnych.

Zestawienie tych podstawowych faktów skłania w sposób naturalny do zadania sobie pytania: co ludzi tamtej epoki tak fascynuje w Szekspirze, dlaczego z taką łatwością zagospodarowuje on przestrzenie polskiego *imaginarium*, stając się twórcą uniwersalnym i …polskim jednocześnie. Odpowiedź, która nasuwa się od razu, niejako intuicyjnie, być może zabrzmi nieco banalnie, ale w tej oczywistości jest chyba najprawdziwsza: to *literackość*, jedna z podstawowych kategorii estetyki. W warunkach istnienia

[5] O wpływie Szekspira na twórczość polskiego noblisty pisali m.in.: S. Falkowski, *Sienkiewicz a Szekspir*, „Przegląd Powszechny" 1930, t. 186, s. 62–84; J. Sztachelska, *Szekspiriady sienkiewiczowskie*, w: tejże, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003; zob. także recenzję z tej książki: R. Koziołek, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 4.

literatury polskiej tamtych czasów, krępowanej zakazami cenzuralnymi, powstającej w gorsecie niedomówień, aluzji, skrępowania także w sferze społecznej czy obyczajowej, oznacza ona – i na to nie trzeba chyba zbyt wielu dowodów – po pierwsze: *absolutną wolność* artysty w doborze tematów i środków wyrazu, po drugie zaś – rzeczywisty *demokratyzm sztuki*, jej łatwość w pozyskiwaniu ludzi odmiennych przekonań, orientacji, pochodzących z różnych miejsc w stratyfikacji społecznej. Polscy twórcy – myślę tu zarówno o tych, którzy biorą się za Szekspira w teatrze, ale także tych, którzy marzą, by być jak Szekspir (a to nieskromne marzenie znajdujemy i u Słowackiego, i u Sienkiewicza chociażby), może również ci, którzy piszą o tym, co dzieje się z Szekspirem w polskiej kulturze, przejawiają pewien kompleks geniusza, pociąga ich tajemnica twórczości, w której to, co społeczne, uspołecznione intuicyjnie przecież, a nie programowo, nie pozostaje w konflikcie z potrzebą wyrażania własnej indywidualności; zdumiewająco uniwersalnym utworom nadaje niezbywalne osobiste piętno.

Jeśli mam mówić o krytyce przede wszystkim, o sposobach i stylach czytania Szekspira – a nie trzeba już chyba nikogo przekonywać, iż krytyka literacka nie tylko zajmuje się konstatacją rzeczywistości kulturowej (literackiej), ale że ją konstytuuje, wytwarza – to muszę uczynić kilka uwag wstępnych. Przede wszystkim warto sobie uświadomić, iż w drugiej połowie XIX wieku dokonuje się za sprawą cywilizacyjnego i kulturowego przyśpieszenia profesjonalizacja krytyki literackiej jako szczególnej postaci aktywności budującej swoje istnienie pomiędzy nauką, publicystyką i sztuką (literacką). Funkcjonują w tym obszarze dwa zasadnicze typy krytyki: model ekspresyjno-romantyczny i mimetyczno-pragmatyczny, pomiędzy nimi rozciąga się przestrzeń rzeczywistych rozstrzygnięć, łącząca nieraz sprzeczne jakości i umożliwiająca oscylację pomiędzy dwoma biegunami: krytyką przedmiotową i autorską. Czasem zatem będziemy mieli do czynienia z krytyką *stricte* filologiczną, faworyzującą tekst, najbliższą może ideałowi pozytywistycznej nauki, innym razem znów skupioną na estetyce czy ekspresji indywidualnej podmiotu, a w jeszcze innym przypadku odtwarzającą drogę idei czy światopogląd artysty[6].

[6] Na temat krytyki w drugiej połowie XIX w. zob. ważne dla moich rozważań rozstrzygnięcia w: M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, w: *Badania nad krytyką*

Niezależnie od tego, z jakim typem krytyki uprawianej w drugiej połowie wieku XIX mamy do czynienia, możemy powiedzieć od razu, kreśląc poniekąd kierunki rozwoju szekspirologii polskiej, iż rozwija się ona następująco: od krytyki informacyjnej i filologicznej – przez co rozumiem procedury zaznajamiania czytelników polskich z fenomenem Szekspira oraz próby objaśnień jego utworów, niewykraczające jednak poza to, co dostępne także w innych kręgach kulturowych Europy (w tym zakresie krytyka polska pozostaje przede wszystkim pod ogromnym wpływem filologii i szekspirologii germańskiej i anglosaskiej) – do sztuki interpretacji, która skupia się na szukaniu idei, a nawet, co jest jej szczególną właściwością, *odzyskiwaniu Polski* w Szekspirze, co wydaje się być zgodne z przekonaniem, iż twórczość wielkich pisarzy europejskich, zwłaszcza klasyków, tworzy rodzaj lustra, w którym odbijamy się w naszej nieodwołalnie polskiej wielkości i małości.

Szekspirologia dedukowana

Nie pretendując bynajmniej do oceny całego dorobku krytycznego w zakresie szekspirologii w Polsce postyczniowej, pozwolę sobie na kilka uwag ogólnych, w czym bardzo pomocna okazała się bibliografia Wiktora Hahna *Shakespeare w Polsce*[7].

Po pierwsze, zauważalne jest, iż w okresie postyczniowym brak na gruncie polskim większych studiów o Szekspirze i jego dziełach, nie wspominając już o monografiach. Pierwsze tego typu prace pojawiają się dopiero w XX wieku. Są to znane powszechnie książki: Leona Pinińskiego, *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*, Lwów 1924, Ryszarda Dyboskiego, *William Shakespeare*, Kraków 1922 oraz pomnikowe dzieło Stanisława Helsztyńskiego, *Szekspir*, Lwów 1939. Za próbę popularyzacji uznać trzeba opracowanie Władysława Tarnawskiego, *Szekspir. Książka dla młodzieży i dorosłych*, Lwów 1931. Na wstępnym etapie,

literacką, seria II, red. M. Głowiński i K. Dybciak, Wrocław 1984; M. Płachecki, *Przemiany roli społecznej krytyka w latach 1764–1830. Rekonesans*, w: dz. cyt.; A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001.

[7] W. Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, posł. S. Helsztyński, Wrocław 1958.

nazwijmy go – *informacyjno-popularyzacyjnym*, wprowadzającym niejako Szekspira do powszechnego obiegu kulturalnego (od połowy wieku XIX do pierwszych większych tłumaczeń), największe znaczenie przypadało pracom autorów obcych, najczęściej drukowanych anonimowo na łamach czasopism. Inne przykłady pokazują, iż od początku wielkie znaczenie dla znajomości Szekspira w Polsce ma pośrednictwo niemieckie, zwłaszcza działalność i osoba Georga Gervinusa[8].

Od początku dają się także zauważyć próby obudzenia zainteresowania twórczością angielskiego pisarza poprzez popularyzację jego biografii. Jedno z najwcześniejszych opracowań tego typu to wstęp o życiu Szekspira, uwagi o Hamlecie oraz opis przedstawień z 1797 roku we Lwowie i Warszawie zamieszczone przez Władysława Bogusławskiego w 4 tomie jego *Dzieł dramatycznych*, opublikowanych w Warszawie w 1821. W drugiej połowie wieku XIX szczególnym przejawem tego zainteresowania stało się natomiast m.in. umieszczenie hasła *Szekspir* w 23. tomie *Encyklopedii* Orgelbrandta (Warszawa 1866). Autorem hasła był Fryderyk H. Lewestam, znany w Warszawie z przeglądów teatralnych między innymi w „Dzienniku Warszawskim" i „Gazecie Codziennej" (lata 50.) oraz w „Kłosach" (lata 60.–70.). Dowodem rosnącego zainteresowania Szekspirem są także pojawiające się w historiach literatury angielskiej czy powszechnej artykuły dotyczące autorstwa utworów Szekspira bądź tekstów mu przypisywanych.

Osobną kartę otwierają badania nad twórczością Szekspira, pojawiające się w latach 40., intensywnie rozwijające się w latach 60. i trwające nieprzerwanie do początków XX wieku. Wśród nich wspomnieć trzeba o artykułach J. I. Kraszewskiego, F. H. Lewestama, A. Nałęcza Korzeniowskiego, P. Chmielowskiego, W. Maleszewskiego, A. Świętochowskiego, S. Krzemińskiego, L. Pinińskiego (*Szekspir i dekadenci*), T. Wyzewy (w języku francuskim, w wychodzącym w Paryżu „Revue des Deux Mondes"), B. Lutomskiego, S. Wasylewskiego, J. Kotarbińskiego,

[8] Np. G e r v i n u s [Jerzy Gotfried], *Szekspir*, przeł. W. Grabowska, [skrót] „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 1, s. 402, t. 2., s. 41, również odbitka stron 86, czy A. J e s k e g o, *Szekspir i krytyka niemiecka*, „Kłosy", t. 2, 1866, o którym zresztą pojawiają się osobne prace i doniesienia, np. J. I. Kraszewski, List za miesiąc sierpień 1869 [o Gervinusie i Haendlu] „Kłosy" 1869, I półrocze; PA [Adolf P a w i ń s k i], *Jerzy Bogumił Gervinus*, „Tygodnik Ilustrowany" 1871, I półrocze, s. 127.

Życzyńskiego, H. Natansona, W. Tarnawskiego, I. Matuszewskiego i innych[9].

Wiele jest także prac szczegółowych, wśród których szczególnie wiele dotyczy Szekspirowskiej estetyki i jej wpływu na sztukę polską (M. Szukiewicz), jego filozofii życiowej, katolicyzmu oraz postaci kobiecych[10]. Krytykę fascynuje także światowy kontekst twórczości autora *Hamleta* oraz wpływ jego twórczości na literaturę polską. Szczególnie wiele uwagi poświęca się postaci Hamleta właśnie, szukając, m.in. rozrosłej potężnie w polskiej literaturze galerii bohaterów hamletycznych, hamletyzujących i hamletopodobnych[11].

---

[9] Są to prace o charakterze ogólnym, wymieniam niektóre z nich np.: J. I. Kraszewski, *Studia literackie*, Wilno 1842; F. H. Lewestam, *O poezji dramatycznej*, Warszawa 1867;A. Nałęcz Korzeniowski, *Studia nad dramatycznością w utworach Szekspira*," Biblioteka Warszawska", 1868, t. 2; W. Maleszewski, *Kilka myśli o Szekspirze*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, I półrocze; [A. Świętochowski], Poseł Prawdy, *Homer, Tasso, Dante, Shakespeare itd. W jednej osobie*, „Prawda" 1884, nr 13; tenże, *Filozofowie Szekspira*, „Prawda „1895; S. Krzemiński, *Szekspir i dramat, w: Zarysy literackie,* cz. I, *W. 1895*; L. Piniński, *Zmienność prądów w literaturze dramatycznej* „Gazeta Lwowska" 1905; [T. Wyżewski] T. Wyzewa, *Jugements nouveaux sur l'oevre de Shakespeare*, „Revue des deux Mondes" 1907, 15.05.; B. Lutomski, *Odkrywca człowieka*, „Kurier Warszawski „1914 nr 1 ; S. Wasylewski, *Angielczyk pewien*, „Gazeta Poranna i Wieczorna" 1914 nr 171.

[10] M. Szukiewicz, *Matejko a Szekspir*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1939; F. Hoesick, *Filozofia życiowa Sz.*, „Kurier Warszawski" 1922, nr 290; S. Krzemiński, *Kobiety Szekspira pod względem etycznym*, „Bluszcz" 1876, nr 1–7, 11–14, 18, 20, 21.; A. Strzelecki, *Kobieta na scenie Szekspira*, w: *Na powodzian*, Warszawa 1904. O katolicyzmie Szekspira pisali min.: C. K. Norwid, A. Pajgert, S. Krzemiński, S. Tarnowski.

[11] Wymieniam kilka prac najważniejszych: J. Kotarbiński, *Hamlet, królewicz duński*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, s. 259; F. H. Lewestam, *Hamlet, tragedia Szekspira.* Odczyt 27 luty 1871, „Kłosy" 1871 t. 12, s. 186, 201; H. Struve, *Hamlet. Eine Charakter-Studie*, Weimar 1876. Nb. wszyscy ci autorzy byli w latach 70. XIX stulecia autorami popularnych przeglądów teatralnych w Warszawie, w „Przeglądzie Tygodniowym" i w „Kłosach". Oprócz studium w języku niemieckim H. Struve opublikował ponadto artykuł w 1877, będący skrótem wersji niemieckiej: H. Struve, *Charakter Hamleta i jego przedstawienie przez Królikowskiego i Rossiego na scenie warszawskiej"*, „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 927–931.

Zob. także: H. Sienkiewicz, *Odczyt Spasowicza*, „Gazeta Polska" 1880 nr 220, 282, 289. W. Spasowicz, *Szekspirowska historia tragiczna o księciu duńskim*, „Ateneum" 1881, t. 1, s. 115–138, 210–248; także w: *Studia nie z natury*, Wilno 1881; J. Kotarbiński, *Słowo o Hamlecie*, Warszawa 1890; F. Hoesick, *Zagadkowy Królewic. Z powodu książki W. Matlakowskiego*, Warszawa 1897; P. Chmielowski,

Jak czytano Szekspira: Tarnowski

Aby zrozumieć, jak czytano Szekspira, trzeba zajrzeć do XIX-wiecznych tekstów. Proponuję zatem przegląd kilku z nich, z konieczności arbitralny. Zacznę od tekstu Stanisława Tarnowskiego, który z okazji pojawienia się edycji dzieł Szekspira firmowanej przez Kraszewskiego poświęcił jej w 1877 roku obszerne omówienie[12]. Po latach artykuł rozrósł się do rozmiarów obszernego studium i był wielokrotnie uzupełniany[13]. Edycję Kraszewskiego wita krytyk z satysfakcją i dumą, od pierwszych zdań czujemy ten entuzjazm – wszak to polskie „e pur si muove"!:

> [...] patrzymy na leżące przed nami trzy grube tomy całkowitego przekładu Szekspira, mówiąc sobie: jest przecie [...]. Jest naprawdę cały i nic w nim nie braknie. Nie: jest wszystko, od *Hamleta* aż do *Peryklesa,* od *Burzy* do *Dwóch panów z Werony* [...]; jest naprawdę cały Szekspir po polsku, jak jest cały po niemiecku, jak podobno nie ma całego po włosku ani po hiszpańsku[14].

Tarnowski nie ma wątpliwości, jak wielkie ma znaczenie pojawienie się takiego kompletnego zbioru:

> To wzbogacenie naszej literatury, ten nabytek niby zbytkowny a jednak tak potrzebny, ten dowód wyraźny a dotykalny wysokiej cywilizacji naszej literatury sprawia wrażenie tak przyjemne, że gotowiśmy cieszyć się [lekkomyślnie wyznajemy], nawet nieszczególnym

---

Hamlet, królewicz duński, przeł. J. Paszkowski. Opracowanie dla użytku szkolnego, Brody 1902; A. Strzelecki, *1602–1902 w trzechsetletnią rocznicę powstania „Hamleta"*, „Słowo Polskie" 1902 nr 287.

Warto zauważyć, iż pewną cezurą stało się tu opublikowanie przez S. Wyspiańskiego studium *O „Hamlecie"* (Kraków 1905). Wyzwoliło to znowu serię artykułów, tym razem także o Wyspiańskim, np.: S. Kotarbiński, *Wyspiański o Szekspirze*, „Ludzkość" 1907 nr 26; I. Matuszewski, *Wyspiański i Hamlet*, „Myśl Polska" 1915, t. 1, s. 122–127; M. Albiński, *Hamletowy czyn Wyspiańskiego*, „Pro Arte et Studio" 1916 nr 16; S. Lack, *Hamlet*, w: *Studia o St. Wyspiańskim*, Kraków 1924; R. Dyboski, *Wyspiański o Hamlecie*, „Przegląd Współczesny" 1932 nr 128.

[12] Na początku rozprawy Tarnowskiego widnieje w przypisie adnotacja: pisane w roku 1877.

[13] S. Tarnowski, *Szekspir w Polsce*, w: *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*, t. 4, Kraków 1898.

[14] Dz. cyt., s. 109.

przekładem Szekspira, byle był całkowity „[...], ale i tego powiedzieć nie możemy, bo przekład jest dobry, a nawet bardzo...[15]

Znajomość Szekspira, pisze Tarnowski, jest stosunkowo świeża, w Polsce sięga wieku XVIII. „Od czasu jak krytyka niemiecka, poznawszy się na Szekspirze zwróciła na niego uwagę cywilizowanego świata, dowiedział się o nim i świat polski". Ale Szekspira znaliśmy najpierw z drugiej ręki – od Francuzów: Woltera i La Harpe'a, i nie była do znajomość głęboka. „Później za panowania romantyków Szekspir był w ustach, może w wyobraźni wszystkich, był postawiony na pierwszym miejscu Parnasu jak Jowisz w przybytku wszystkich bogów, ale na jego ołtarzu można było świeżo położyć napis z panteonu wzięty *Deo Ignoto*"[16].

Pierwsze wzmianki o Szekspirze pojawiają się, jak komentuje krytyk, już w „nauce wierszopiskiej" Henryka Rzewuskiego. Potem jest także o nim wzmianka u ks. biskupa warmińskiego w książce o *Rymotwórstwie i rymotwórcach*, wymienia go również Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*, a Osiński umieszcza w jednym z swoich wykładów. Musi to zrobić, o Szekspirze rozpisuje się cała Europa, ale klasycy nie mają do niego serca. Dzisiaj powiedzielibyśmy raczej: Szekspir nie mieści się w ich estetyce. Grany po raz pierwszy po polsku na scenie lwowskiej *Hamlet* (1797) – skrzętnie odnotowuje krakowski krytyk – mało był do siebie podobny, posłużono się niemiecką przeróbką Schrödera, która wprowadziła wiele zmian w stosunku do oryginału. Następnie Tarnowski skrupulatnie omawia wszystkie znane mu i dostępne szerzej XIX-wieczne przekłady Szekspira na język polski, począwszy od Kamińskiego (1805) i Ignacego Hołowińskiego (pseud. ks. Kefaliński). Przekłady (1840–1841) Hołowińskiego, obejmujące tak znane utwory Szekspira jak *Hamlet*, *Romeo i Julia*, *Lear, Makbet*, *Burza*, *Sen nocy letniej*, pierwsze z oryginału, potwierdziły – jak komentuje krytyk – „że znać język to jedno, drugie to znać kulturę". Były tak słabe, iż w epoce złośliwa konstatacja: „Szkoda, że w księdzu Kefalińskim Szekspir znika", stała się powszechnie znanym *bon motem*.

Od 1842 do lat 70. – odnotowuje dalej – mieliśmy ponad 10 prób tłumaczeń różnych tekstów Szekspira, od komedii i baśni (*Wesołe*

[15] Tamże.
[16] Tamże, s. 111.

kumoszki z Windsoru, *Wieczór Trzech Króli*, *Sen nocy letniej*, *Dwaj panowie z Werony*, *Opowieść zimowa*), po tragedie i kroniki historyczne (*Henryk IV*, *Król Jan*, *Juliusz Cezar, Ryszard III, Lear, Makbet, Tymon Ateńczyk*), żadne z nich nie zadowoliło jednak ani krytyki, ani publiczności. Tarnowski wyjaśnia, na czym polegały błędy polskich tłumaczy na przykładzie translacji Krystyna Ostrowskiego (*Hamlet*, *Antoniusz*, *Kupiec wenecki*) z 1876 roku. To zresztą częste błędy polskich tłumaczy: zmiany wypowiedzi, nadmierne dostosowywanie ich do odbiorcy polskiego, wypaczenie pierwotnej intencji autora. Ocena wydania, które tak ucieszyło serce krytyka, jest ze wszech miar pozytywne: nie monumentalne, nie przesadnie bogate, ale za to dostępne, właśnie o to chodziło. Zaopatrzone w obszerną przedmowę Kraszewskiego, zawierające wszystkie najważniejsze wiadomości o życiu Szekspira, o chronologicznym następstwie jego sztuki, o stosunku Szekspira do poprzedników i współczesnych – na podstawie najnowszych badań angielskich i niemieckich – z naddatkiem spełnia wymagania stawiane tego typu edycjom. Tarnowski nadmienia, iż każda z tłumaczonych sztuk poprzedzona została wprowadzeniem na temat pochodzenia, źródła etc. etc.

Najciekawsze jednak wydają się wnioski, ku którym ciąży od początku entuzjastyczna, ale i wnikliwa lektura Tarnowskiego. Po co nam Szekspir – pyta sam siebie, oddalając jakby spodziewane głosy malkontentów, widzących w kulturze zbytek, marnotrawstwo sił i stratę czasu. Bo – odpowiada – „żadna literatura długo kwitnąć ani nawet żyć porządnie nie może, jeśli zasklepiona jest sama w sobie a od innych odgraniczona chińskim murem, tak samo jak nie może żyć i kwitnąć ekonomicznie kraj, któryby się dusił w wewnętrznym tylko handlu”[17]. Aby odparować ewentualne zarzuty, preparuje krytyk argumenty, których nie powstydziłby się żaden ekonomista, także współczesny: „Przekłady wielkich dzieł są tym dla literatury i dla oświaty, czym są łatwe komunikacje, czym wymiana produktów i wyrobów w stosunkach ekonomicznych. Któż wie i kto zliczy, ile na tym nasza literatura i nasz umysł w ogóle traci”[18]. Brak tłumaczeń wielu arcydzieł (np. starożytnych, całego Schillera czy Goethego) – to nasza nędza i wstyd – wzmacnia swoją opinię krytyk. Jest piękne

[17] Dz. cyt. s. 331.
[18] Tamże, s. 332.

tłumaczenie eposów starożytnych Homera, ale przecież Szekspir bliższy jest naszej epoce.

Hamletologia alla polacca

Jak wspomniałam wcześniej, szczególnie wiele miejsca poświęcała polska krytyka XIX wieczna postaci Hamleta. Pamięta się o romantycznym i modernistycznym czytaniu postaci, rzadko jednak wraca się do lektur autorów epoki postyczniowej. Jest to, jak sądzę, okazja, by przypomnieć pisarstwo i działalność Henryka Struvego[19], profesora filozofii na Uniwersytecie Warszawskim a jednocześnie wziętego krytyka teatralnego, pisującego w latach 1874–1876 do warszawskich „Kłosów". Struve opublikował w 1876 roku po niemiecku obszerne studium na temat charakteru Hamleta (*Hamlet. Eine Charakter-Studie*, Weimar 1876) nigdy zresztą nieprzetłumaczone na język polski, choć jak udało mi się ustalić opublikowane ponownie w 2008 roku w Stanach Zjednoczonych. Na fundamencie tej obszernej rozprawy Struve napisał artykuł, w którym prócz psychologicznej analizy charakteru głównej postaci tragedii spróbował ocenić sceniczne realizacje roli Hamleta, które udało mu się zobaczyć na polskiej scenie. Były to role Jana Królikowskiego oraz słynny występ znanego tragika włoskiego Ernesto Rossiego, uwiecznionego min. przez Prusa w nieśmiertelnej *Lalce*.

Poglądy Struvego na teatr były niezmiernie charakterystyczne, przypisywał bowiem sztuce teatralnej równie wysoką rangę jak szkole i religii. Jego zdaniem służyły one rozwojowi duchowych potrzeb jednostki i społeczeństwa. Wspomagały „urzeczywistnianie się ideału", zapobiegały rozprzestrzenianiu się zła i demoralizacji. Jako zawzięty przeciwnik pozytywizmu i niezmordowany poszukiwacz ideału zwalczał czynnie realizm i naturalizm w teatrze, chłoszcząc bezlitośnie w swoich recenzjach bieżący repertuar teatralny za tendencyjność, bierne reprodukowanie rzeczywistości, papierowość postaci, naiwność psychologiczną. Ideałem twórczości teatralnej była według niego sztuka Szekspira. Widział w niej

[19] Zob. H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, wstęp i oprac. J. Sztachelska, Kraków 2010. Tu wybór jego najważniejszych teatraliów, m.in. artykuł na temat *Hamleta*.

najwyższe ucieleśnienie geniuszu ludzkiego, a w jego dramatach przejawianie się idealnego bytu, w którym piękno współistniało z dobrem i prawdą. Pisał: „Najwybitniejszym znamieniem geniuszu Szekspira jako poety dramatycznego jest głęboka prawda, energia i żywość w charakterystyce przedstawianych postaci oraz nadzwyczajna prostota, naturalność i swoboda w przebiegu akcji i całym układzie jego utworów"[20]. W pracy o Hamlecie Struve dokonuje drobiazgowej, błyskotliwej analizy psychologicznej charakteru głównej postaci, akcentując w niej nie brak zdecydowania i woli, jak to się zwykle czyni, lecz młodzieńczość, poczucie realizmu i odpowiedzialność młodego następcy. Wina tragiczna Hamleta leży według Struvego w tym, iż poddawszy się pesymizmowi, utracił wiarę w społeczeństwo, sprawiedliwość i na końcu w siebie, co doprowadziło go do zbrodni i upadku. W ostatniej chwili swego życia według filozofa książę na chwilę znów wraca do siebie – idealisty, ulubieńca narodu, władcy chrześcijańskiego, a zatem człowieka wielu cnót i wysokiego morale, prosi bowiem Horacego, by potomnym objaśnił, co naprawdę przywiodło go do zguby (utrata wiary w życie, w siebie i w Boga), resztę zaś niech spowije milczenie.

Hamlet to Polska (według Georga Brandesa)

W 1886 roku Prus napisał o nim w jednym ze swoich felietonów: pierwszy to cudzoziemiec, który wybrawszy się do Polski: „nasz dom widzi z zewnątrz"[21]. Georg Brandes był jednym z nielicznych intelektualistów europejskich XIX wieku, który trzykrotnie odbył podróż do Polski. Przyjechał, by zaprezentować się jako znawca literatur europejskich; wrócił, by poznać naród i jego kulturę. Jego trzy szkice podróżnicze: *Wrażenia pierwsze* (1885); *Wrażenia drugie* (1886), *Wrażenia trzecie* (1894), oraz rozprawa *Romantyczna literatura Polski w dziewiętnastym stuleciu* (1886) w wydaniu lwowskim z 1898 (w tłumaczeniu Zygmunta Poznańskiego),

[20] H. Struve, *Przegląd teatralny*, „Kłosy" 1876, nr 567, s. 302.

[21] B. Prus, *Kronika tygodniowa z 14 marca 1886*, w: tegoż, *„Obrazy wszystkiego". O literaturze i sztuce. Wybór z „Kronik"*, wyb. i opr. S. Sandler, przyp. B. Szleszyński, Warszawa2006.

zatytułowane po prostu *Polska,* stanowią jedno z najciekawszych świadectw opisujących stan naszej kultury w drugiej połowie XIX wieku[22].

Pierwszy pobyt w Warszawie Morrisa Cohena, bo tak w istocie się nazywał, nastąpił w 1885 roku. Przybył otoczony rozgłosem jako intelektualista, wytrawny znawca literatury europejskiej i akolita estetyki Hipolita Taine'a. Od lat 60. podróżował po Europie, zapoznając się z najnowszymi trendami w literaturze, filozofii, estetyce. Inni, których poznał i studiował to Renan i Zola, z Anglików zaś John S. Mill, którego przekładał. Wykłady Brandesa prowadzone od 1871 roku na Uniwersytecie Kopenhaskim stały się sensacją, podobnie jak książka *Główne kierunki w literaturze XIX wieku* (pisana w latach 1872–1875), która okazała się międzynarodowym bestsellerem. Już w latach 80. przetłumaczono ją na niemiecki, w 1901–05 na angielski. Polski przekład ogłoszono w latach 1881–1885 na łamach warszawskiej „Prawdy". Pod koniec lat 70. działał w Berlinie, na początku 80. wrócił do Kopenhagi, ale mimo sławy najwybitniejszego znawcy literatury skandynawskiej w tym czasie (popularyzował m.in. twórczość Strindberga i Ibsena) nie uzyskał ani profesury ani katedry. Przeszkodą okazały się radykalne poglądy polityczne krytyka, być może także zdeklarowany ateizm i żydowskie pochodzenie. Mimo znajomości jego pism i poglądów przyjęcie Brandesa w Warszawie, choć żywo komentowane przez najwybitniejsze pióra, było dość chłodne. Wzbudzało sensację, poruszało wyobraźnię, ale także reakcje ze strony środowisk konserwatywnych, od „Kroniki Rodzinnej" i „Bluszczu" po znaną z antysemickich poglądów „Rolę", która roztaczała nimb „żydowskiego spisku"[23].

Pierwszy odczyt, który dał Brandes na temat przemian w literaturze duńskiej, wywarł wielkie wrażenie na Prusie. Znany ze swoich fobii i niechęci do podróżowania autor *Lalki u*świadomił sobie, iż istnieją w Europie narody, które jak Polska rozwijają się w cieniu militarnych

---

[22] Pierwsza wersja książki wyszła w Danii w 1888 roku, w 1890 ukazało się wydanie szwedzkie, w 1898 niemieckie, w 1903 angielskie, później także amerykańskie. Informacje podaję za: E. Paczoska, *Georg Brandes – nasz człowiek w Europie*, w: *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ihnatowicz i S. Ciara, Warszawa 2010, s. 308.

Zob. E. Paczoska, dz. cyt., s. 310.

[23] Na temat tego przyjęcia: E. Paczoska, dz. cyt., s. 308.

i ekonomicznych olbrzymów, w oderwaniu od rzeczywistości[24]. Uderzająca była ta paralela losów. W 1886 nastąpił drugi pobyt Brandesa w Polsce, dał on wówczas kilka wykładów na temat romantyzmu polskiego. Literaturę polską znał z drugiej ręki, nie da się jej znajomości wytłumaczyć znajomością z Prusem i innymi pozytywistami. Częściowo była to więc także lektura z drugiej ręki, częściowo i zawsze – niezwykła intuicja.

W wykładach, które przyciągnęły ogromną publiczność w Warszawie, dał wyraz fascynacji polską literaturą romantyczną, którą uznał za dominujący w naszej literaturze paradygmat. Z drugiej strony dostrzegł także podstawowy polski kompleks: ogromną, mającą poważne reperkusje w mentalności narodowej zależność od sytuacji politycznej, która odbiera nie tylko poczucie wolności, ale przede wszystkim oddziela od rzeczywistości, wypacza jej egzystencjalny wymiar: „Znaleźć tu można wiele nieszczęścia, którego sceną jest świat zewnętrzny, ale nigdy oczom naszym nie ukazuje się owa tragedia odgrywająca się w głębi duszy polskiej"[25]. Zaskakujące swoją głębią refleksje Brandesa pozwalają stwierdzić, iż nikt przed nim nie spojrzał na naszą literaturę w tak szerokim kontekście porównawczym z twórczością europejską[26].

Trzecia podróż Brandesa z 1894 przynosi wstrząsającą wizję społeczeństwa polskiego trawionego niewolą, cierpiącego z powodu niemożności samorealizacji i braku kontaktów z nowoczesnym, rozwijającym się światem. Polska w Europie – taka może być konkluzja lektury trzeciego *Wrażenia* duńskiego krytyka – staje się tworem coraz bardziej fantastycznym, chciałoby się rzec: ot, coś na kształt „Polski" w *Hamlecie*. Charakteryzując polską kulturę romantyczną, Brandes zwraca uwagę na jej wyjątkowość na tle Europy:

> Romantyzm nie zasklepił tu dusz w egoizmie jak w Niemczech, ani też w dzikiej i męskiej niepodległości, jak w Anglii. Przeciwnie, on łączy je wszystkie w jednym entuzjastycznym uczuciu solidarności narodowej, Wpływa tu na niego nie wstręt do rzeczywistości,

[24] Zob. E. Paczoska, dz. cyt., s. 310.

[25] J. Brandes, *Romantyczna literatura Polski w dziewiętnastym stuleciu,* w: *Polska*, przeł. Z. Poznański, Lwów 1898, s. 316.

[26] Z. Ciesielski, *Jerzego Brandesa spotkania z Polską*, w: *Zbliżenia skandynawsko-polskie. Szkice o kontaktach kulturalnych w XIX i XX wieku,* Gdańsk 1972, s. 18–40.

> ale fakt, iż ojczyzna nie jest rzeczywistością, lecz czymś, w co trzeba wierzyć i czego nie można widzieć oczyma ciała[27].

Romantyzm polski zadziwia krytyka umiejętnością łączenia sprzecznych jakości estetycznych. Generalnie rzecz biorąc, polscy romantycy mają pociąg do realizmu, ale tkwi w nich przemożne pragnienie mistyki:

> wszyscy ci poeci, współ z realistyczną dążnością do przedstawiania współczesnej epoki i przyszłości, mają nieprzeparty pociąg do abstrakcji, do alegorii i wiary w duchy. Są to zarazem realiści i spirytyści. Dwie okoliczności wpłynęły na to, by poezję ich przyoblec w szatę alegorii i abstrakcji: po pierwsze tkwiący głęboko w ich duszach pociąg do mistycyzmu, […] który obudził się nagle u wszystkich dzięki katolickiemu wychowaniu […], po wtóre ucisk polityczny i wzgląd na cenzurę, który zmuszał autorów do ukrywania swoich myśli między wierszami i szkicowego malowania postaci swoich bohaterów[28].

Polski charakter narodowy widzi Brandes jako połączenie pierwiastków fantastycznego i bohaterskiego, w którego kształtowaniu ogromną rolę ma zarówno literatura, jak też życie. Widać to choćby w polskim uwielbieniu dla Napoleona i – z drugiej strony – ogromnym znaczeniu Byrona. Obaj oni, jako bohaterowie swoich czasów, wyrwali Polaków z ich narodowego odosobnienia. Ogromny jest też wpływ Szekspira i Dantego, którzy w przedziwny sposób wyrażają polską żywotność i duchowość[29].

A już zupełnie wyjątkowa wydaje się rola *Hamleta* w kulturze polskiej. Duński krytyk pisze z przekonaniem:

> Cała nowoczesna poezja pochodzi od tego Szekspirowskiego *Hamleta*, którego przyniosła literatura Odrodzenia, od tej wielkiej postaci powstałej ze skojarzenia angielskiego realizmu z francuskim sceptycyzmem Montaigne'a. W *Hamlecie*, który jest najpierwszym dramatem filozoficznym nowszych czasów, występuje też po raz pierwszy typ nowoczesnego człowieka i bolesna walka ideału z otaczającym go światem, głęboka przepaść, dzieląca siły od zamiarów. Widzimy

---

[27] J. Brandes, dz. cyt.
[28] Tamże, s. 199.
[29] Zob. tamże, s. 202–203.

> tu całą rozmaitość i wszystkie sprzeczności jego istoty: delikatność uczuć w połączeniu z okrucieństwem, dowcip bez wesołości, wieczne ociąganie się obok szalonej niecierpliwości[30].

Długa jest droga transformacji charakteru Hamleta w literaturze europejskiej – pisze Brandes. *Hamleta* Goethe wprowadził do *Wilhelma Meistra*, a zarodek Fausta tkwi w tym przerobionym Hamlecie. Faust przesadzony na grunt angielski tworzy bajronowskiego Manfreda, który jest nowym, choć oddalonym potomkiem Hamleta. W jeszcze innej wersji odrodzi się on w poezji niemieckiej – nienawiść, kaprysy, poczucie wyższości – to umysłowość i temperament Heinego. Specyficzną mutację tej postaci mają Francuzi – to *Lorenzaccio* Musseta. „Hamlet, który przed wiekami był młodą Anglią, a dla Musseta przez pewien czas Młodą Francją, stał się później tym samym dla Niemiec". Także w polskim romantyzmie była chwila, w której można było powiedzieć: „Hamlet to Polska"[31].

Ta metafora pozwala Brandesowi w sposób przenikliwy wypowiadać się na temat polskiej kultury – cierpiącej z jednej strony na brak szerszego oddechu, „wsobność", z drugiej zaś na nadmierny, wybujały idealizm, wskazujący na oderwanie się od „miazgi" życia, egzystencji, zaniedbanie tego, co stanowi grunt życia i wszelkiej sensownej działalności ludzkiej. „Wszyscy poeci polscy mają w sobie cechy zapożyczone od duńskiego królewicza. […] Świat zachwiał się w swoich podstawach, a ich słabe ramię ma przywrócić mu równowagę" – pisze. Nawet wyobrażenia ojczyzny jako matki upokorzonej przez mordercę i zbója nasuwają na myśl konkretne sytuacje z Szekspirowskiego dramatu. „Charakterystyczną cechą polską jest w nich to, że nie myśl, ale poezja ich osłabia i stawia im przeszkody na drodze. Niemców tego typu gubi refleksja, Francuzów rozpusta, Rosjan lenistwo i wyszydzanie swej własnej istoty – Polaków wiedzie na manowce siła wyobraźni, każąc im żyć w świecie urojonym, z dala od życia rzeczywistego"[32].

Brandes, czytając i zastanawiając się nad polską literaturą, dokonuje w istocie obrachunku z polskim życiem, tak przejmująco zapisanym w utworach naszych poetów i pisarzy. Tylko Mickiewicz pozostaje wśród

[30] Tamże, s. 275.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 276.

nich „w kręgu tych duchów, które pod względem zdrowia psychicznego przybliżają się do Goethego i Homera". W najzdolniejszym z pisarzy postyczniowych – Sienkiewiczu, w którym zobaczył „prawdziwie patrycjuszowską naturę, talent bogaty i gibki, pełen uczuć subtelnych i ciętej satyry", ujrzał niebezpieczną tendencję odwracania się od rzeczywistości (współczesnej) i pogłębianie sceptycyzmu, cechy charakterystycznej dla hamletycznych nerwowców i mścicieli[33].

Refleksje Brandesa dotyczące polskiej literatury XIX wiecznej są tyleż zaskakujące, ile nowoczesne, z pewnością też wykraczają poza horyzont tradycyjnie uprawianej krytyki literackiej, zmierzając w zasadzie w stronę antropologii kultury. Wysoko ceniąc dorobek polskiego romantyzmu, wskazuje on jednocześnie na tkwiące w nim i oddziaływujące na całość kultury polskiej elementy rozkładowe, niebezpieczne, wykraczające poza – jak to określa – „żywioł zdrowej egzaltacji" i skazujące ją na anachronizm bądź zastój. Jego projekt kultury europejskiej zbudowanej na fundamencie Oświecenia, wolnej od myślenia w kategoriach narodowych na rzecz społecznych, gdzie wolność i prawa jednostki są czymś naturalnym i oczywistym, znacząco przekraczał to, co wówczas do pomyślenia było w trawionej rosnącym nacjonalizmem, zbrojącej się Europie, a już na pewno odlegle wydawało się w Warszawie. Dlatego łatwo wybaczamy Brandesowi, który miota oskarżenie pod naszym adresem: „Nie ma drugiej literatury, któryby tak zupełnie wyłączyła życie zmysłów i instynktów, to życie, będące przecież podstawą wszelkiej namiętności"[34]. Tym łatwiej jest je nam przyjąć, że komponuje się z tymi przekonaniami, które wyraża na temat polskiej kultury jeden z najwybitniejszych jej krytyków – Stanisław Brzozowski.

Diagnozy na koniec wieku – Stanisław Brzozowski

Gdy mam napisać o Brzozowskim, którego trudno zaliczyć do szekspirologów, przekornie na myśl przychodzi mi zdanie o Stradforczyku wypowiedziane przez Sienkiewicza w 1916 roku: Szekspir – twórca dusz.

[33] Tamże, s. 313–314.
[34] Tamże, s. 317.

W tym kierunku idzie w moim przekonaniu myślenie krytyka. Brzozowski nie napisał żadnej rozprawy na temat Szekspira, nie ma też wśród jego pism analiz Hamletycznej duszy, choć Hamlet służył mu w *Legendzie Młodej Polski* jako przeciwwaga do postaci Chrystusa uosabiającego model człowieczeństwa czynnego. Jego obsesją była Polska, nawet wtedy, gdy kreślił garść refleksji na temat literatury angielskiej, co okazywało się dobrym pretekstem, by mówić o obu, angielskiej i polskiej.

Rozprawa *Humor i prawo*, w której Brzozowski odwołuje się min. do twórczości G. Mereditha, Ch. Dickensa i H. G. Wellsa, stanowi integralną część najsłynniejszej książki, jaka po nim pozostała – właśnie wspomnianej już *Legendy Młodej Polski*. Tworzy ona – jak zapewnia Andrzej Mencwel –

> w naszym piśmiennictwie własny, nie mający poprzedników i nie dający się zapewne powtórzyć, gatunek rozprawy krytyczno-kulturalnej. Rozprawa ta „pracuje", by tak rzec, na kilku poziomach naraz – ontologii kultury, jej epistemologii, etyki i estetyki, a ma przy tym konsekwencje polityczne i społeczne[35].

Jej recepcję na lata zdominowała sytuacja osobista autora, oskarżonego o zdradę w tym czasie, gdy nad nią pracował. Z drugiej strony niemal każde zdanie tej wielkiej rozprawy z dominującym paradygmatem polskiej kultury jest wewnętrznie zdialogizowane i ta głęboka polemiczność utrudnia nieraz zrozumienie intencji autora.

Legendą Młodej Polski Brzozowski wydaje wyrok na polski romantyzm, wyrok bezpardonowy i bolesny. Wielkość polskiego romantyzmu zdaniem krytyka wynikała z uwikłania w sytuację historyczną – był on także odpowiedzią na tę sytuację. Dlatego jakiekolwiek kontynuacje tego sposobu myślenia i działania zamieniają się w parodię i groteskę, w *Polskie Oberammergau*, „mesjanizm estradowy". W odróżnieniu od romantyzmu zachodniego (Shelley, Baudelaire, Leopardi), który stał się częścią „wytwórczo-prawnej" siły nowoczesnej Europy, romantyzm polski pozostał tworem imaginacji tylko, nie dając niczego, co stałoby się – poza mitem – trwałym dziedzictwem zaznaczającym się w cywilizacji. Pisał:

---

[35] A. Mencwel, *„No! Io non sono morto…". Jak czytać „Legendę Młodej Polski"?*, Kraków 2001, s. 12.

> Pozornie mamy te same słowa i poglądy; w istocie tło życiowe jest zupełnie różne. Poza Micheletem mamy zawsze społeczeństwo wstrząsane do głębi przez własne swe życie, społeczeństwo potrzebujące nauki, czujące związek swój z przyrodą, gdyż od trzech wieków już, choć bezwiednie, myślące pod naciskiem przemysłu, mamy więc fakt życiowy, posiadający pewne granice, mający w sobie twardy i rzeczywisty, wypracowany w ciągu dziejów kościec[36].

Wyrazem tej niezwykłej fascynacji, łączącej w sobie największą sublimację, jaką jest twórczość i jej realny, życiowy kontekst, jest m.in. rozdział poświęcony literaturze (i kulturze) angielskiej i włoskiej zatytułowany *Humor i prawo*. Oba te czynniki określają zdaniem Brzozowskiego angielskie *esprit*. Humor – pisze on – „jest to coś więcej niż forma literacka, [to rodzaj] „głęboko nowoczesnej religii narodowej", „jest to stan duszy, pozwalający bez kłamstwa, zacieśnienia i obłudy brać świadomy udział w stwarzaniu nowoczesnego życia, stan duszy, potęgujący nasze usposobienie czynne i nie kaleczący jednocześnie w niczym naszej swobody umysłowej"[37].

Gdyby skupić się tylko na humorze, można by dotrzeć do tego, co zazwyczaj kryje się za fasadą pozorów – wyraża przekonanie krytyk – humor stanowi dobry wstęp do zapoznania się z „wewnętrzną duszą literatury i kultury angielskiej". Czytając Anglików, Brzozowski zanurza się w ich kulturze, szukając w niej tego, co prowadzi do człowieka, zostawiającego przecież, we wszystkim co robi, jak mówi i zapisuje, swój niepowtarzalny ślad:

> Biblia i głębsze od niej pokłady psychiczne religii północy, Shakespeare i purytanizm, Swift i Milton, walka o panowanie nad morzem i głębokie poczucie rodzinnego życia, nowoczesny przemysł i tęgi opór tradycji feudalno-rodowej: – wszystko to tkwi w tym zdumiewającym stanie duszy, którego głębokość odsłania się nam nagle i niespodziewanie, i wtedy staje się dla nas jasne, [...] co przedtem zastanawiało [...][38].

---

[36] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910 [reprint; Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983], s. 224–225.

[37] Dz. cyt., s. 371–372.

[38] Tamże, s. 372.

Angielskie upodobanie zwykłości, cierpliwe pokazywanie życia od tego, co codzienne, do tego, co niezwykłe, budzi szacunek i zdumienie wrażliwego czytelnika. Poprzez proste historie, płacz i śmiech zwykłych bohaterów, zwyczajnych postaci dociera do nas – jak z przekonaniem pisze Brzozowski – „głęboko religijny stosunek dla życia ludzkiego, dla bezwzględnie zindywidualizowanych duchowych procesów". W literaturze angielskiej *sacrum* nie wymaga szczególnych wizji, choć i takich przecież w niej nie brak. Absolut – tak jest, przejawia się o wiele bliżej, niż nam się wydaje: „tu się właśnie mieści w naszym własnym, tak powszednim zazwyczaj i mało oryginalnym ciele"[39]. Szukając prawdy o życiu, konstruując sens egzystencji, zbyt daleko odchodzimy od tego, co dostępne. Tymczasem

> prawda, bezwzględna prawda ludzkiego istnienia nie jest związana bynajmniej wyłącznie z jakimiś „historycznymi" czy też „metafizycznymi" chwilami: takie, jakim jest, jest całe życie bezwzględnie. Absolutnym znaczeniem człowieka jest suma tego, co przeżył on; to jedno i to już nieuchronnie. [...]Nic nie wstrzyma czasu: nieustannie przeżywamy coś, co już tak a nie inaczej potem istnieć będzie jako niezmienny moment zbiorowej walki ludzkiego gatunku. [...] Jeżeli prawdą jest, że życie ludzkie jest sprawą nieskończenie ważną dla człowieka, każda chwila taka, określona właśnie, jak przez nas przeżytą została, posiada w sobie istotny majestat religijnego aktu[40].

Sens życia buduje się codziennie, lecz nie w tym, co o sobie myślimy, ani w tym, co zawierają gotowe określenia i systemy. Jest to: „nasz nieustanny, ciągły, konkretny udział w życiu takich samych niedokończonych, stających się, a właściwie tworzących siebie istot"[41]. Brzozowski głosi potrzebę życia czynnego:

> Natężenie życia jest zasadniczą, najgłębszą wartością: tylko dla pracy i inicjatywy roztwiera się świat. [...] Grzechem zasadniczym jest życie bezpłodne: na szczycie woli, nieustannego natężenia całej istoty sam człowiek – jako całość – jako twórcza energia staje się żywiołem, wielką siłą, utkaną z tysiąca sprzeczności, rozdartą a przecież

[39] Tamże, s. 374.
[40] Tamże, s. 375.
[41] Tamże, s. 377.

> jednolitą wobec uderzającego na nią pozaludzkiego świata. Do żywiołu dochodzi się tu poprzez najwyższe natężenie twórczości, nie przez kontemplacyjny zanik woli. Shakespearowski patos na tym właściwie polega, że nie wyklucza on, nie niweluje żadnej postaci twórczości: jest to stan duszy, który nie zabija, nie wytrawia żadnej formy życiowej płodności[42].

Brzozowski podkreśla, iż kultura angielska charakteryzuje się głębokim zharmonizowaniem tego, co społeczne i indywidualne, dlatego – jak pisze: „pisarz angielski ma w sobie jako cząstkę swej bezwiednej tradycji poczucie związku ze światem ekonomicznej energii"[43]. Jako taki odczuwa związek ze zbiorowym życiem: „Wie on i czuje, że życie to rośnie jedynie przez pomnażanie sił i zdolności, że każda nowo nabyta ludzka zdolność, nowy typ działania są wzbogaceniem zbiorowej energii i że nie ma innej drogi służenia mu, niż właśnie takie indywidualne wytwarzanie mocy"[44]. Budowniczy społecznego gmachu jest zawsze twórcą prawa, wie, że wszystko, co robi, choćby to było najbardziej indywidualne i osobne, jest częścią czegoś większego i zajmuje w tym gmachu określone miejsce.

Żadna indywidualność nie tworzy się w izolacji, tradycja pozwala jej rosnąć i dojrzewać, życie narodowe jest bowiem jedynym medium jej zachowania[45].O spójności tego życia decyduje przestrzeganie reguł życia zbiorowego, to kościec, na którym opiera się nowoczesne społeczeństwo.

Dopełnieniem tych rozważań stały się także teksty Brzozowskiego, które opublikowano po jego śmierci w zbiorze pism *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem świadomości romantycznej* (1912).

W dwóch szkicach tu zamieszczonych, *O znaczeniu wychowawczym literatury angielskiej* oraz studium na temat Charlesa Lamba, znanego XIX-wiecznego szekspirysty, Brzozowski jeszcze raz ujawnia się jako wrażliwy czytelnik oraz myśliciel zastanawiający się nad strukturą duszy nowoczesnej. Jest to również – jak pisze Cezary Michalski we współczesnym wydaniu tych szkiców – ostateczna próba filozofa,

---

[42] Tamże, s. 390–391.
[43] Tamże, s. 388.
[44] Tamże, s. 394.
[45] Zob. dz. cyt., s. 414, 422.

by wyrwać się polskości pojmowanej jako zniewolenie, trauma i agonia ducha. Brzozowski marzy o czymś, co prawdopodobnie w polskich warunkach jest nie do pomyślenia: „by otrząsnąć się z nieistnienia i jego bagiennych oparów irracjonalizmu. Cały ten głód bytu popycha go ku fascynacji kulturą brytyjską, która nie tylko tworzy rzeczywistość w sensie globalnym, ale także refleksyjnie ją przeżywa i artykułuje w postaci literackiego doświadczenia"[46]. W Anglikach, angielskiej kulturze znajduje to, czego na próżno szuka w polskiej. Potwierdzenia, iż uczestnictwo w rzeczywistości to zobowiązanie. Brzozowski rekonstruuje hipotetyczny sposób myślenia w tej kulturze o sobie samej i przeciwstawia go polskiemu: „Nie liczymy na nic poza sobą.[...] Nie możemy myśleć, że pozornie tylko jesteśmy tym, czym jesteśmy, właściwie zaś wszystko to ma całkiem inne znaczenie[...]. To jest stanowisko narodów nieszczęśliwych, zwaśnionych z własnymi dziejami [....]. Tu człowiek jest tym, co we własnej otaczającej rzeczywistości społecznej tworzy[...]"[47]. Brzozowski zastanawia na tym, co jest istotą projektu nowoczesnego człowieka.

Najważniejszym pojęciem, które tu eksponuje, staje się angielski termin *achivement*, cecha umysłowości, polegająca na tym, by żyć konkretnie i pracować na poziomie historii. Kultura nowoczesna w jego intencji i rozumieniu staje się instynktem, sposobem reagowania na podniety zewnętrznego świata, czucia, tworzenia woli. Czy w ogóle jest tu miejsce na literaturę? Czy jest tu miejsce na Szekspira? Tak, bo Szekspir, jak gorączkowo stara się nas przekonać, obok wielu innych: Miltona, Spencera a nawet Chaucera, na pewno zaś Browninga, Mereditha i Newmana jest twórcą nowoczesnej wrażliwości artystycznej. Każdy z tych twórców buduje jakąś cząstkę duszy nowoczesnego człowieka, choć mając takiego geniusza jak Szekspir: „I dzisiaj można by powiedzieć z Hazlitem, że Szekspir nam wystarcza"[48].

---

[46] C. Michalski, *Wyrastanie z Polski*, w: S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, wyd. i przedm. O. Ortwin, wstęp C. Michalski, posł. A. Bielik-Robson, Warszawa 2007,

[47] Dz. cyt., s. 254.

[48] Tamże, s. 255.

Czy Szekspir nas wymyślił?[49]

By dojść do konkluzji, zacznę od oczywistości: nawet tak arbitralny dobór nazwisk przekonuje, iż dla krytyki polskiej w wieku XIX Szekspir jest postacią równie ważną (jeśli nie ważniejszą) jak dla pisarzy, którzy doń nawiązują, starają się naśladować czy aspirują w inny sposób, np. widząc w nim wzorzec osobowy czy typ wyobraźni. Można by powiedzieć nawet, iż pisanie o nim jest jakąś uwewnętrznioną potrzebą krytyki polskiej, bo pisanie o literaturze światowej to poniekąd potwierdzanie własnej ważności, której i dzisiaj przecież nieraz filologom zbywa. Przyznają się do tego i Kraszewski, i Tarnowski, i Chmielowski.

Kto zetknął się kiedykolwiek z Władysławem Matlakowskim, który wyrwał ze swojej biografii kawał życia, by zmierzyć się z Szekspirowskim *Hamletem,* dając w efekcie twór poroniony, jak powie zapewne profesjonalista – ten wie, że w tym wariactwie było jednak coś więcej niż tylko niespełnione ambicje. Matlakowski w gigantycznym, jeśli idzie o rozmiary i rozmach wstępie, wyraźnie pisze, iż praca nad *Hamletem* dawała mu przede wszystkim satysfakcję życiową, tak jak ją dawać może tylko egzystencja wypełniona twórczością: „Gdy żyjąc w szpitalu, zbudzony w późną noc do chorego z krwotokiem wracałem do swojej klaty z uszami pełnymi sapu i stęku, kaszlu i rzężenia, [...] gdym słyszał dochodzący z kaplicy błagalny chór ludzkiej mizerii [...] znajdowałem ukojenie w tym starym Angliku, w Jobie, w Jezajaszu, w Dantem"[50]. Warto też wiedzieć, jak uzasadniał powody zajmowania się tym, a nie innym dramatem Szekspira. *Hamlet* – pisze Matlakowski – jest dla nas szczególnie drogi, bo „w Hamlecie jest wzmianka o nas" – „bez potwarzy i bez łatki" – jak to się nieraz zdarza u sympatycznych pisarzy francuskich, bo tragedia od początku przypadła nam do serca, bo – wreszcie – wiąże się z początkami sceny narodowej, z Bogusławskim[51]. To są argumenty, o których trzeba pamiętać przy tradycyjnych uzasadnieniach, w których

[49] Nawiązuję tutaj do słynnego zdania Harolda Blooma z jego słynnej książki *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994). Fragment tej książki pt. *Podzwonne dla kanonu*, w przekł. M. Szustera opublikowała „Literatura na świecie" w nr 9–10/2003.

[50] W. Matlakowski, *Wstęp* do: W. Shakespeare, *Hamlet. Królewic duński*, wyd., przeł., wstęp i przyp. W. Matlakowski, Kraków 1894, s. 413–414.

[51] Dz. cyt., s. 395.

zwykle mówi się o uniwersalności, żywych kreacjach czy głębokim humanizmie. Szekspir prawdopodobnie nas nie wymyślił, choć nadał nam sympatyczny, zastanawiający sceniczny *image* – dalekiego kraju i walecznego narodu, natomiast wyraźnie potrzebowaliśmy Szekspira, by udowodnić, że ciągle istniejemy.

Część II:
Portrety

Henryk Struve i estetyka „doby przejściowej"

Zosi Mocarskiej-Tycowej

Kilka miesięcy temu (2010) na jednym z forum internetowych znalazłam wzmiankę o „willi Struvego", odrestaurowanym zabytku XIX-wiecznej, stołecznej architektury. Dyskutanci nie mieli wątpliwości – dom należał do „jednego z najwybitniejszych", „najbardziej znanych" warszawiaków – filozofa i profesora Uniwersytetu Warszawskiego.

Uderzająca była owa pewność co do znaczenia i wybitności właściciela, zrodzona chyba na podstawie jakiejś legendy warszawskiej, bo przecież Henryk Struve nie jest postacią powszechnie znaną, przeciwnie – wydaje się zupełnie zapomniany. Jego nazwisko rozpoznają jeszcze filozofowie, może także znawcy literatury i estetyki, ale na tym właściwie koniec. Wspomina się go przede wszystkim jako adwersarza Witkiewicza, tego, który musiał przegrać, któremu historia odmówiła racji i… chyba tylko w tym kontekście. Kim zatem jest Struve i dlaczego warto o nim pamiętać?

Pracowity żywot uczonego[1]

Zachowany w pamięci potomnych Henryk Struve to przede wszystkim filozof, który przez pewien czas był jedynym reprezentantem polskiej nauki

[1] Zob.: K. Kaszewski, *Henryk Struve. Zarys 35-letniej działalności jako profesora i pisarza,* „Biblioteka Warszawska" 1898, t. 3, z. 1, S. Borzym, *Poglądy filozoficzne*

za granicą. To jeden z pierwszych profesorów Uniwersytetu Warszawskiego, który w sposób fortunny łączył w swojej osobie fachowość i żywiołową potrzebę uczestnictwa w życiu kulturalnym stolicy. To wreszcie jeden z pierwszych profesjonalnie przygotowanych do tego zawodu krytyków artystycznych, z równą swobodą wypowiadający się na temat malarstwa, rzeźby, teatru i literatury.

Urodził się w Gąsiorowie, niedaleko Koła w guberni Kaliskiej 27 czerwca 1840 roku. Pochodził z rodziny protestanckiej o korzeniach szwajcarsko-holenderskich. Rodzice kształcili syna w polskich szkołach, najpierw w gimnazjum warszawskim (1849–1852), potem w Piotrkowie. Jak głosi legenda, już wtedy wykazywał wybitne zainteresowania polską literaturą, zaświadczają o tym jego prace, w których jest erudytą i wybitnym znawcą zwłaszcza XIX-wiecznej poezji polskiej.

W 1858 roku Henryk rozpoczął studia na słynącym z wysokiego poziomu kształcenia wydziale teologicznym Uniwersytetu w Tybindze. Wybrawszy ostatecznie filozofię naukę kontynuował w Heidelbergu, Erlangen, Getyndze, Jenie, Halle i Lipsku. Doktoryzował się już w 1862 roku (w Jenie) na podstawie rozprawy *Zur Entstehung der Seele* (*O istnieniu duszy*, wyd. w Tybindze). Na wieść o tym, iż powstaje w Warszawie Szkoła Główna (1862), bez namysłu powrócił do kraju, by starać się o pracę na uniwersytecie. „Nieznany nikomu – pisze Kaszewski – obcy Warszawie, z którą zerwał jeszcze od niższych klas gimnazjalnych, z dyplomem doktorskim i rozprawą habilitacyjną w ręku, udał się wprost do naczelnego zwierzchnika oświaty, Krzywickiego, następnie do rektora Szkoły Głównej, Mianowskiego i został przyjęty przychylnie"[2]. Nawet wymóg dostarczenia w ciągu kilku dni jakiejś rozprawy naukowej w języku polskim, nie był dla niego przeszkodą. Tak oto, jeszcze w trakcie trwania powstania, zimą 1863 roku Struve otrzymał nominację na adiunkta w Szkole Głównej w Warszawie na podstawie pracy konkursowej *O stanowisku Arystotelesa w historii filozofii, mianowicie ze względu na jego metafizykę i logikę.*

Henryka Struvego, Wrocław 1974. W wersji skróconej: S. Borzym, *Henryk Struve*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. B. Skarga, t. 2, Warszawa 1975.

Zarys poglądów filozoficznych prezentuje artykuł A. Zieleńczyka, *Henryk Struve i jego filozofia*, „Biblioteka Warszawska"1912, t. 3., s. 1–45 oraz księga pamiątkowa pt. *Szkoła Główna Warszawska (1862–1869)*, Kraków 1900, t. 1, s. 89–133.

[2] K. Kaszewski, dz. cyt., s. 6.

Jego własna rozprawa wstępna *Wywód pojęcia filozofii* stała się jednak zaskoczeniem dla większości jego słuchaczów, będących pod wpływem umacniających się wpływów filozofii pozytywistycznej. Ujawniała typowe dla niego, rozwijane przez całe życie poglądy: niezgodę na program fenomenalizmu, obstawanie przy wysokiej pozycji filozofii jako syntezy wiedzy, próbę pojednania realizmu i idealizmu w teorii poznania. Poglądy te od początku przysporzyły mu wielu krytyków i zadecydowały, iż mimo profesjonalizmu i autorytetu w konsekwencji przegrał w sporze o duszę formującego się wówczas pokolenia polskiej inteligencji. Piotr Chmielowski, podsumowując dzieje ruchu zwanego pozytywizmem warszawskim, napisał w 1881 roku: „zwolenników pozyskać nie umiał; [jego filozofia] nie budziła [...] w nikim zapału, nie przemawiała ani do wyobraźni, jak transcedentalny idealizm, ani do serca, jak filozofia katolicka, ani do rozumu, jak teorie oparte na naukach przyrodniczych; co więcej, jej charakter, kojarzący i godzący sprzeczności, robił ją śmieszną dla umysłów rzutkich, śmiałych, lubujących się właśnie w jaskrawych kontrastach"[3].

W Szkole Głównej od początku dał się jednak poznać jako człowiek niepospolity, a jego kreatywność, pracowitość i zdyscyplinowanie było wyjątkowe. W krótkim czasie opracował do wykładów 9 przedmiotów filozoficznych, od logiki i psychologii po estetykę i etykę, wykazując jasno, iż nie ma dla niego konkurencji. W listopadzie 1864 roku został najmłodszym profesorem nadzwyczajnym, a już w 1871 był profesorem zwyczajnym, co wiązało się z koniecznością uzyskania (po przekształceniu w 1869 roku Szkoły Głównej w Imperatorskij Warszawskij Uniwersitet) doktoratu w języku rosyjskim. W 1870 zaprezentował na Uniwersytecie Moskiewskim rozprawę o genezie zjawisk duchowych: *Samostojatelnoje naczało duszewnych jawlenij. Psichofizjologiczeskoje issledowanije* („Russkij Wiestnik", Moskwa, t. 85). Osiągnięcie to miało swoją cenę: tuż przed obroną, a także w jej trakcie, stał się przedmiotem rozgrywek w rosyjskim środowisku naukowym[4] oraz obiektem ostrej nagonki prasowej; po dru-

[3] P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, cyt. wg przedruku w: *Pisma krytycznoliterackie*, opr. H. Markiewicz, Warszawa 1961, t. 1, s. 273

[4] Szczegółowo sprawę opisuje K. Kaszewski, dz. cyt., s. 21–22 oraz S. Borzym, dz. cyt., s. 14–15.

gie rozchorował się na tyfus i do czynnej pracy naukowej powrócił pod dłuższej przerwie. Zyskał natomiast uznanie ze strony władz carskich, wobec których był lojalny, a jego postawa uczonego i filozofa, który mimo niesprzyjających warunków potrafił z godnością bronić swych poglądów i stanowiska, przyniosła mu nawet pewien rozgłos w Rosji[5]. Co innego Polacy, którzy z tych samych powodów ujrzeli w nim karierowicza i … rusyfikatora. Stanisław Borzym pisze:

> Nikt właściwie nie postawił mu zarzutu kolaboracji, niemniej intensywnie zaczęto odczuwać, że ten «Polak z wyboru» jest obcy. […] Struve, aczkolwiek pochodzenia niemieckiego, uważał że Polska jako kraj słowiański siłą rzeczy szukać oparcia winna przede wszystkim w Rosji, że w interesie Rosji jest liberalna polityka względem Polski, gdyż tylko w ten sposób może ona z powodzeniem zrealizować swe panslawistyczne dążenia[6].

Prawdopodobnie też z tego powodu niektóre jego przedsięwzięcia, mimo oczywistych walorów naukowych, nie spotykały się z aprobatą, a nawet były bojkotowane. Taki los spotkał np., pierwsze w polskiej nauce systematyczne opracowanie zagadnień teoriopoznawczych, wchodzących w zakres logiki (*Wykład systematyczny logiki, czyli nauki dochodzenia i poznania prawdy, t. 1 Część wstępna,* Warszawa 1870).

Mimo obciążenia dydaktyką, a także pewnego ostracyzmu, którego doświadczał w Warszawie, od samego początku swej kariery Struve pisał dużo i równie wiele drukował. Uznając psychologię za punkt wyjścia wszystkich filozoficznych dociekań, opublikował artykuły: *O temperamentach. Psychologiczne wskazówki do poznania ludzi* oraz *O psychologicznej zasadzie teorii poznania* (obie: Warszawa 1864), a także pracę z estetyki *O pięknie i jego objawach* (Warszawa 1865). Jego referat wygłoszony na posiedzeniu Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego pt. *O istnieniu duszy i jej udziale w chorobach umysłowych* (Warszawa 1867) sprowokował burzliwą dyskusję w tym środowisku. Filozof zajmował także stanowisko

[5] O zainteresowaniu jego filozofią w Rosji, min. ze strony F. Dostojewskiego, wspomina S. Borzym, dz. cyt., s. 16.

[6] S. Borzym, s. 17. K. Kaszewski pisze o nim tak: „[…] Henryk Struve, wytwór obojga żywiołów, urodzony Polak, dziedzic umysłów oddających się nauce, zajął się nauką; pracował dla Polski, ale pracował po niemiecku, to jest: z zaparciem się, z planem z góry obmyślonym, ze ścisłością, cierpliwością i systematycznie[…]". Dz. cyt., s. 3.

w kwestiach bieżących, pisał np. o emancypacji czy wychowaniu kobiet, prezentując bardzo tradycyjne poglądy przy pozornej akceptacji samego ruchu[7].

Od 1871 roku związał się z „Biblioteką Warszawską", dla której wykonywał systematycznie obszerne opracowania. Tu zamieścił najbardziej znane artykuły: *O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego* (1871, t.2, odb. Warszawa tr.), *Filozofia pozytywna i jej stosunek do psychologii angielskiej* (1874, t.4). W latach 1874–6 wszedł także do redakcji „Kłosów", w których zamieszczał poważniejsze artykuły treści filozoficznej, popularyzujące jego poglądy, a w okresie późniejszym (1875–1889) podjął się także prowadzenia rubryki *Przegląd Artystyczny*, gdzie pisywał obszerne sprawozdania z wystaw malarstwa. Tam ukazały się jego najważniejsze teksty z zakresu krytyki artystycznej: *Malarstwo historyczne* (1875), *Słówko o krytyce artystycznej* (1875), *Bitwa pod Grunwaldem J. Matejki* (1879).

Będąc na bieżąco z najważniejszymi lekturami filozoficznymi swoich czasów, skwapliwie wypełniał obowiązki recenzyjne. W 1863 omówił głośną książkę Renana *Vie de Jésus.* Dla „Russkiego Wiestnika" (1873, t.103) przygotował recenzję dzieła E. Hartmanna *Die Philosophie des Unbewussten*, a w „Wieku" zamieścił (R. I, 1873, nr 6206) artykuł o książce H. Taine'a *De l'intelligence*, prowokujący polskich pozytywistów do dyskusji prasowych na tematy światopoglądowe.

W 1874 opublikował po rosyjsku podręcznik logiki pt. *Elementarnaja łogika*, który okazał się jego największym wydawniczym sukcesem; do 1910 roku osiągnął 14 wydań i stal się bezkonkurencyjny w całym imperium. Polska wersja pojawiła się dopiero w 1907 roku (*Logika elementarna. Podręcznik dla szkół i samouków. Z dodaniem słownika terminów logicznych*). Nieudaną próbą zaprezentowania całości jego oglądów filozoficznych w wersji popularnej stał się natomiast szkic *Synteza dwóch światów* (1876), w zasadzie odrzucony przez środowisko naukowe[8]. W latach 70.

---

[7] *O estetycznym wychowaniu kobiety*, „Tygodnik Ilustrowany" 1867, nr 394, 396, odb. 1867, oraz *O emancypacji kobiet*, „Kronika Rodzinna" 1867/8, nr 4–5, odb. 1868.

[8] Krytycznie wypowiadali się na jego temat m.in. Ochorowicz, Świętochowski, Chmielowski. Karol Levittoux zarzucił Struvemu plagiat w stosunku do jego rozprawy *Zarys filozofii natury.*

Struve nawiązał współpracę z berlińskim „Philosophishe Monatshefte", w którym ukazały się jego najważniejsze z tego okresu teksty, będące zastosowaniem analizy psychologicznej do pojęć metafizycznych.

W latach 80. Struve ukończył opracowywać wydanie monumentalnych, 12-tomowych dzieł Józefa Kremera (1881) oraz zainicjował wydawanie klasyków filozofii w ramach tzw. Biblioteki Filozoficznej (do 1903 roku ukazało się 8 tomów). W tym czasie napisał też wiele rozpraw z zakresu estetyki oraz doprowadził w 1886 do opublikowania własnym sumptem obszernej monografii pt. *Estetyka barw*, będącej w zamierzeniu autora podręcznikiem na temat znaczenia barwy w życiu i sztuce oraz zbiorem wskazówek na temat praktycznego wykorzystania tej wiedzy. Publikacja spotkała się ze sporym zainteresowaniem i miała wiele recenzji, ale sukcesu nie odniosła. Kontynuacją zainteresowań estetycznych były też inne prace filozofa przygotowane dla wydawnictw encyklopedycznych (zainicjowanej w 1881 roku *Encyklopedii Wychowawczej oraz Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej* – 1891–1903).

W 1891 powrócił do rozprawy z pozytywizmem, stając jak zawsze po stronie metafizyki (*Pozytywizm i zadania krytyczne filozofii*, „Biblioteka Warszawska"). W roku następnym opublikował rozproszone dotąd po czasopismach artykuły w tomie *Sztuka i piękno*, postrzeganym dzisiaj jako kompletny wykład Struvego z dziedziny estetyki. W latach 1894–5 popularyzował na łamach „Archiv für Geschichte der Philosophie" polski dorobek filozoficzny. Natomiast w 1890 roku wyszło po rosyjsku najważniejsze jego dzieło *Encikłopedija fiłosofskich nauk i naprawlenij w swjazi s wwiedeniem w fiłosofiju*. W polskiej wersji, zmienionej i rozszerzonej (*Wstęp krytyczny do filozofii*, 1 wyd. 1896, 2 1898, 3 1903), początkowo finansowane przez autora, z czasem uzyskało nie tylko poczytność, ale także nagrodę Kasy Mianowskiego. W pracy tej Struve referował krytycznie poglądy różnych filozofów, dając przy tym popis wielkiej erudycji, a także zaprezentował najszerszy bodaj wgląd w jego własną koncepcję filozoficzną (ideorealizm), obejmującą przede wszystkim epistemologię i metafizykę.

Wykraczając poza aprioryzm Kanta i wąski empiryzm pozytywistów, przyjmował wielość doświadczeń, która pozwalała uznać za realne ciało, duszę, potoczne przedmioty materialne, Boga, wartości, byty

matematyczne, uniwersalia. W części praktycznej wypowiadał się także na temat estetyki i etyki. Jego publikacje z lat 90. poświęcone tym zagadnieniom wywoływały gorące dyskusje prasowe. Dotyczyło to zwłaszcza jego głośnego artykułu *Anarchizm ducha u obcych i u nas* (1899 „Biblioteka Warszawska", 2 wyd. osob.1901; wersja ros. pt. *Sowremiennaja anarchija i jejo fiłosof F. Nicse,* Charkov 1900), będącego protestem przeciwko szerzeniu się skrajnych przejawów indywidualizmu. Kontynuacją tych poglądów były teksty: *Ruch etyczny nowszych czasów* („Biblioteka Warszawska" 1901*), Zasadniczy charakter etyki jako nauki* („Przegląd Powszechny" 1902) oraz *O najwyższej zasadzie postępowania etycznego* („Przegląd Filozoficzny" 1903). Dopełnieniem akademickiej i publikacyjnej aktywności Struvego stała się jego inicjatywa wydawania od 1897 roku „Przeglądu Filozoficznego". W dwa lata później Struve przeszedł na emeryturę, ale do 1903 roku był bardzo czynny w życiu naukowym i publicystyce. Został, m.in. prezesem Kasy im. J. Mianowskiego oraz otrzymał doktorat *honoris causa* na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wszechnicy Jagiellońskiej dedykował książkę, która kiedyś, na początku jego kariery, wydawała się projektem nie do zrealizowania: *Historia filozofii w Polsce na tle ogólnego rozwoju życia umysłowego* (Warszawa 1900). Nie była to jedyna jego wypowiedź na ten temat. O filozofii polskiej pisał również w jednym z ostatnich swoich artykułów pt. *Słówko o filozofii narodowej polskiej* („Ruch Filozoficzny" R.1: 1911 nr 1). Po 1903 roku przeniósł się do Anglii, gdzie pozostał ze względu na pogarszający się stan zdrowia (choroba oczu) do śmierci. W ostatnich latach życia, choć stopniowo wycofywał się z dawnych, ambitnych projektów, *Encyklopedii nauk i szkół filozoficznych*, *Metafizyki syntetycznej* czy choćby kontynuacji *Historii filozofii w Polsce*, miał kilka znaczących publikacji. Były to artykuły dla „Biblioteki Warszawskiej": *Herbert Spencer i jego systemat filozofii syntetycznej* (1904), *Immanuel Kant i dziejowa rola jego krytycyzmu* (1904) czy *Epikureizm i altruizm* (1906). W czasopiśmie „Archiv fur Geschichte der Philosophie" rzetelnie omówił rozwój polskiej filozofii za lata 1894–1904 (*Die polnische Philosphie der Letzten zehn Jahre*, przekład polski 1907). Przygotowywał też do „Ruchu Filozoficznego"(1911) artykuł *Paralelizm myśli i bytu, logiki i metafizyki*, będący, jak twierdzi S. Borzym, powtórzeniem jego wcześniejszych przekonań, iż jądrem współczesnej filozofii jest teoria

poznania. Poglądy te, zapisane wcześniej w książce Struvego *Wykład systematyczny logiki*, w przeróbce i rozszerzeniu ukazały się w 1911 roku pt. *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce*, zyskując nie tylko powszechne uznanie i nagrodę im. Barczewskiego, przyznawaną przez Akademię Umiejętności, ale także stając się najpoczytniejszą jego książką.

Zmarł 16 maja 1912 roku w Eltham koło Londynu. Pochowany jest na cmentarzu w Kościelcu (Wielkopolska).

Ideorealista

Filozofię Struve definiował jako teorię myślenia. Stała się nią, ewoluując z bycia ogółem nauki do dyscypliny szczegółowej, łączącej wszystkie pozostałe. Cechuje ją krytycyzm i dążność do ogólnego poglądu na świat: „Filozofia jest nauką, badającą ogólne zasady wiedzy podmiotowe i przedmiotowe w celu wyjaśnienia szczegółowych objawów bytu z punktu widzenia tych zasad ogólnych, o ile jest to możliwe przy zdolnościach poznawczych umysłu ludzkiego”[9].

Za pierwsze zadanie filozofii uznawał Struve „krytyczny rozbiór własnej istoty” oraz objaśnienie typowych prób rozwiązania jej problemów. Drugą była w jego teorii logika jako teoria poznania. Trzecią, zasadniczą, stanowiła metafizyka, pojmowana jako „krytyczny rozbiór zasadniczych czynników pojęcia i bytu”[10]. Podstawy metafizyki, łączącej się w jego metodzie, z jednej stronie z logiką, z drugiej z psychologią, budował Struve już w dysertacji doktorskiej (1862, w wersji polskiej, rozszerzonej, *O istnieniu duszy i jej udziale w chorobach umysłowych*, 1867), a także w pracach w języku niemieckim ogłaszanych w latach 70. Jego propozycja syntezy, zwana przez niego idealnym realizmem, miała przezwyciężyć nie tylko dwa aspekty bytu (duchowy i materialny), ale także dwa, rozdzielane zazwyczaj sposoby dochodzenia prawdy (doświadczenie zmysłowe, zewnętrzne i wewnętrzne, duchowe). Uzasadniał to Struve jednorodnością bytu, w którym zarówno materia, jak i duch były

[9] H. Struve, *Wstęp krytyczny do filozofii, czyli rozbiór zasadniczych pojęć filozofii,* Warszawa 1896, s. 75. Cyt. za: A. Zieleńczyk, dz. cyt., s. 5.

[10] A. Zieleńczyk, dz. cyt., s. 10.

objawem czegoś, co z istoty swojej jest niepodzielne. Najobszerniej zapisał to w szkicu autobiograficznym:

> Byt jest w sobie jednorodny. Wewnętrznie, w sobie, jest świadomością czynną, więc siłą, potęgą rozumną, niczym innym tylko swoją własną treścią ograniczoną, więc działającą według tej treści: celowo, racjonalnie. Jej wytwory racjonalne, idealne, są zarazem rzeczywistością, gdyż w samej istocie bytu rozerwania tych dwóch czynników być nie może. Zewnętrznie, naturalnie tylko względem szczegółowych świadomych siebie objawów swoich, przedstawia się byt jako świat zmysłowy, materia. [...] Centralna świadomość wszechbytu, jego rozum, jest Bogiem, pojętym jako dusza świata. Świat i wszystkie jego szczegółowe objawy są jej wytworem, w bezpośredniej od niej zależności [...]. Celem [...]wszechświatowej boskiej twórczości jest wydawanie istot, działających swobodnie, nie niewolniczo, w duchu rozumu powszechnego. [...] Ze swobodą, wolnością istot pochodnych, w granicach boskiego porządku fizyczno-moralnego, dana jest możność, a następnie faktyczność złego, oraz potrzeba przezwyciężenia go przy pomocy rozumu wszechświatowego i jego porządku fizyczno-moralnego. Oto wyjaśnienie tragedii ludzkiej, ale i postępu dziejów ku lepszemu[11].

Struve czuł się niewątpliwie synem swej epoki, stąd zapewne wyczulenie w jego poglądach na różnego rodzaju uproszczenia scjentyzmu pozytywistycznego. Z drugiej strony podkreślał nieraz swoją łączność z polską filozofią poheglowską, zwłaszcza z Kremerem i Libeltem. U Kremera znajdował filozof bliskie mu idee Boga osobowego czy paralelizmu myśli i bytu oraz teoriopoznawczą interpretację logiki. W pracach Libelta interesowały go pokrewne jego własnym tendencje empirystyczne. Czerpał także inspiracje z jego rozpraw estetycznych.

W pozytywizmie Struvego przerażała teza agnostyczna i związany z nią fenomenalizm. Krytykował zwłaszcza Comte'a i Littré'go, których uważał za szczególnie reprezentatywnych, za redukcjonizm w dziedzinie filozofii oraz dyktat jednej metodologii. Sensualistyczny dogmatyzm, twierdził, prowadzi zwykle na manowce, spycha bądź w stronę

[11] H. Struve, *Szkic autobiograficzny*, Rkps w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 39/64. Cyt. za: W. Lutosławski, *H. Struve i jego „Wstęp do filozofii"*. Odbitka z „Ateneum" maj 1896, Warszawa 1896, s. 4–5.

mistycyzmu (Comte), bądź metafizyki materialistycznej (Vogt, Büchner, Moleschott)[12]. Cenił natomiast filozofię angielską za zainteresowanie się analizą procesów poznania, choć przestrzegał przed relatywizmem powstającym z ograniczenia się do zjawisk. Przy wszystkich swoich idealistycznych skłonnościach i konsekwentnej obronie metafizyki, poglądy filozoficzne Struvego wykazują szereg cech ściśle wiążących go z epoką, w której żył i działał. Łączy go z nią idea filozofii monistycznej, która powinna zebrać wyniki nauk szczegółowych i nadać im jednolitość. Nie uniknął też fascynacji scjentyzmem, stąd metafizyka w jego ujęciu miała być nauką o walorze powszechnego obowiązywania. Od Spencera przejął określenie „filozofia syntetyczna", bardzo odpowiadające jego poglądom, wśród których centralnym pomysłem była próba ogarnięcia całokształtu wiedzy przez filozofię.

Estetyka i krytyka

Większość wypowiedzi Struvego z zakresu estetyki miała swoje premiery w czasopismach warszawskich („Ateneum", „Biblioteka Warszawska", „Echo", Kłosy", „Tygodnik Ilustrowany", „Świt" oraz „Życie"), co autorowi i jego poglądom zapewniało popularność, rozgłos i stosunkowo duży zasięg oddziaływania. Filozof był świadom, iż estetyka nie jest dziedziną na tyle wyklarowaną, by jej pojęcia znane były szeroko, stąd nawet w rutynowej praktyce recenzyjnej czy felietonowej (sprawozdania na temat malarstwa w „Kłosach" publikowane w latach 1873–1875 czy omówienia wydarzeń teatralnych) starał się prezentować je w sposób przystępny i systematyczny. Chęć dotarcia do szerokiej publiczności przyświecała mu także przy pisaniu książki *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do ustroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego* (wydana własnym sumptem w 1886) oraz w wydanym w 1892 roku zbiorze studiów estetycznych o ambicjach syntezy, *Sztuka i piękno*, które

[12] Wypowiadał się na ten temat obszernie np. w artykule *Pozytywizm i zadania krytyczne filozofii, poprzedzone wstępem do filozofii*..., „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1, s. 9–41.

O filozofii angielskiej zob. np. *Herbert Spencer i jego systemat filozofii syntetycznej*, Warszawa 1904, Odbitka z „Biblioteki Warszawskiej".

pokazują uczonego uwikłanego w dyskusję z najważniejszymi tendencjami swojej epoki (zwłaszcza z naturalizmem). W Warszawie Struve znany był również z odczytów publicznych z zakresu estetyki, zazwyczaj ogłaszanych później drukiem: *O pięknie* (1865), *O estetycznym wychowaniu kobiety* (1875), *O teatrze* (1974). Syntetyczne poglądy Struvego czytelnik znajdował również w przygotowywanych wówczas publikacjach encyklopedycznych, np. dla „Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej" (t. 19, Warszawa 1897) napisał hasło *Estetyka,* a dla „Encyklopedii Wychowawczej" (1885) – *Wychowanie estetyczne*.

Estetykę pojmował jako naukę o pięknie, które definiował jako *harmonijne zjednoczenie treści i formy, wywołujące czyste bezinteresowne zadowolenie* (przeżycie estetyczne). Syntetyczny charakter tego określenia łagodził dotychczasowy spór pomiędzy teoriami idealistycznymi i realistycznymi oraz unieważniał spekulacje na temat przewagi formy nad treścią czy odwrotnie.

Twórczość wyjaśniał Struve pojęciami z zakresu metafizyki. Według niego jedyną rzeczywistością jest byt – odwieczny i nieskończony, nie można mu przeciwstawiać nicości. Tak więc nie jest możliwe stworzenie czegoś z niczego. Pisał:

> Twórczości [...] w znaczeniu wydania czegoś bezwzględnie nowego, niebywałego, nie ma wcale. Wszelka twórczość jest tylko przetwarzaniem tego, co już było, albo raczej tego, co jest od wieków i na wieki będzie; przetwarzaniem stałych, niezmiennych czynników bytu, rzeczywistości. [...] Twórczość jest z istoty swej syntezą i tylko syntetyczną działalnością umysłu pojętą, odczutą i zrozumianą być może[13].

Wielkie znaczenie przyznawał Struve wyobraźni, która obejmując fantazję i imaginację, jest zdolnością umysłu wytwarzającą harmonię pomiędzy treścią i formą. Myśli, idee i uczucia wzięte z rzeczywistości przekształca na wrażenia zmysłowe, natomiast obrazy, które na ich podstawie wytwarza w swoim umyśle siłą wyobraźni „podnosi w sferę idealną, opromienia, ozłaca wartością duchową, kojarząc te obrazy z głębszą treścią umysłu"[14].

[13] *O twórczości*, w: dz. cyt. s. 67.
[14] Tamże, s. 355.

Pytanie o istotę *piękna* było dla filozofa pytaniem z zakresu metafizyki i zależało od sposobu rozumienia istoty bytu. Piękno ma według niego charakter dualistyczny: „jest harmonijną spójnią czynników zmysłowych z umysłowymi, formy z treścią, rzeczywistości z ideą, materii z duchem"[15]. Przejawia się w najrozmaitszych formach zmysłowych bytu, które są niewyczerpanym źródłem twórczości[16], a więc w przyrodzie (ziemia, niebo, budowa wszechświata) i w człowieku, jego czynach i życiu samym. Zasadniczą jednak treścią piękna jest *duch*, uzewnętrzniający się poprzez te formy. Ów dualizm [zmysłowa forma istniejąca w naturze, piękna idea w duchu] powoduje, że „[...] piękno przemawia jednocześnie do rozumu i zmysłów, do duszy i ciała i podnosi nasze poczucie życiowe jako jednolitego jestestwa, dążącego do wewnętrznej spójni swych składowych czynników, do ich harmonijnego zrównoważenia"[17]. Z racji tej piękno przejawia również walory etyczne, nie łączy zadowolenia zmysłów z goryczą duchową czy moralnym niesmakiem. Obejmuje całego człowieka, wyzwala w nim energię określoną jako

> przyrodzona dążność [...] do przekształcania tych warunków bytu zmysłowego, do przerabiania ich według wymagań treści duchowej, do zharmonizowania rzeczywistości faktycznej ze swymi ideałami". [Jest to] „najwyższe przeznaczenie jego bytu, [...] doskonałość, do której dążyć winien, chcąc osiągnąć dobrobyt i szczęście[18].

W religii, nauce i sztuce filozof dostrzegał wartości podtrzymujące człowieka w tej dążności. Religia buduje wiarę w ideały, nauka je modyfikuje, sztuka natomiast jest „obrazową antycypacją urzeczywistniających się ideałów; antycypacją lepszej przyszłości, wyglądanej przez każde pokolenie jako owoc jego pracy życiowej"[19]. W niej piękno znajduje swoje najpełniejsze urzeczywistnienie: „Sztuka z istoty swojej jest poglądowym

---

[15] *Objawy piękna*, w: *Sztuka i piękno*, dz. cyt., s. 18.

[16] Struve pisze: „Nie ma dzieła sztuki, które by nie przedstawiało formy, istniejącej już poprzednio w naturze, które by dla uzmysłowienia swej treści idealnej nie skorzystało z gotowych form przyrody. Stąd też formy zmysłowe przyrody są typami, pierwowzorami wszelkich form estetycznych sztuki. [...]", dz. cyt., s. 25.

[17] Tamże, s. 19.

[18] *Estetyka jako nauka*, w: dz. cyt., s. 358.

[19] *Sztuka i piękno. Wstęp*, w: dz. cyt., s. 11.

udowodnieniem możności urzeczywistnienia ideałów śród danych warunków realnego bytu"[20].

Warszawski krytyk

W pamięci ludzkiej przechował się zwłaszcza jego wielki spór z Witkiewiczem, rozpoczęty w 1875 roku i kontynuowany w latach 80., kiedy malarz wszedł do redakcji „Wędrowca" i zaczął być rozpoznawalny jako autor cyklu *Sztuka i krytyka u nas*, artykułów o Böcklinie i Meissonierze czy najbardziej zorientowanych polemicznie – *Malarstwo i krytyka u nas*. Stał się konfrontacją dwóch różnych osobowości, a także diametralnie różnych spojrzeń na sztukę.

W momencie startu dyskutantów dzieliło właściwie wszystko: gdy Struve miał wszechstronne teoretyczne przygotowanie, funkcjonował w Warszawie jako autorytet w sprawie sztuki, z trudem, ale jednak oswajający rodzimego czytelnika z europejskimi standardami, to Witkiewicz, choć życiowo srodze doświadczony (powrócił z zesłania), na stołecznym bruku był człowiekiem nowym. Jego kariera dopiero się zaczynała. Skandal wywołany publiczną dyskusją z uznanym krytykiem i profesorem UW w karierze tej niewątpliwie dopomógł.

Struve poglądy miał sprecyzowane, wykładał je w publikacjach naukowych i krytycznych, zawsze dokładnie naukowo uzasadnionych, Witkiewicz formułował je na początku intuicyjnie, w ogniu dyskusji, dojrzewał do swoich poglądów, czerpiąc przede wszystkim z tego, czego Struve nie posiadał – z indywidualnego doświadczenia artystycznego. W latach „Wędrowca" miał już bardzo silne zaplecze wspierające. Publiczność warszawska pamiętała *Listy* Godebskiego, które[21] odegrały rolę artystycznej forpoczty, wspomagał go także Antoni Sygietyński, który najpierw w błyskotliwym artykule na temat sztuki na Wystawie Powszechnej w Paryżu (1878), a potem w serii polemik z lat 1878–1883 i artykułach na temat największych indywidualności literackich

[20] Tamże, s. 10.

[21] Chodzi o C. Godebskiego *Listy o sztuce*, które publikowała „Gazeta Polska" w latach 1875–1876. Edycja współczesna w opr. M. Masłowskiego, Kraków 1970.

we Francji (1881–1883)[22], wypowiedział się przeciwko krytyce akademickiej, a naturalizm uznał za najbardziej nowoczesny kierunek w sztuce XIX wieku. Zasadniczą rozprawę ze Struvem zawiera ostatni z artykułów cyklu *Malarstwo i krytyka u nas*.

Struve uważał, że nie można uprawiać zawodu krytyka bez przygotowania. Kiedy zaczynał cykl *Przeglądów artystycznych* w „Kłosach" (1875) nakreślił swoje krytyczne „credo"[23]. W tym fachu znajomość estetyki, historii sztuki, psychologii, etyki i innych dziedzin to podstawa. Artysta i krytyk – pisał – to „dwa zupełnie różne zawody, dwa przeciwlegle bieguny świata estetycznego, mające wprawdzie wspólny przedmiot, lecz różny punkt wyjścia, różne dążności i cele"[24]. Prawdopodobnie dlatego wielcy artyści rzadko bywają krytykami, a znakomici krytycy nie są artystami. Artysta jest przede wszystkim twórcą, twórczość zaś to działalność syntetyczna. Krytyk natomiast jest analitykiem. Tak jak anatom, fizjolog czy psycholog nie tworzą ciała, lecz rozumieją funkcje organizmu, tak też postępuje krytyk –

> obdarzony zdolnością rozbiorową i obeznany z warunkami twórczości artystycznej, może daleko głębiej wnikać w tajniki sztuki, w jej organizację i funkcje żywotne niż taki artysta; bo bezpośrednia potęga twórczości nie zamyka jego wewnętrznego oka, nie odejmuje mu owego spokoju i rozwagi, będących niezbędnym warunkiem teoretycznego poglądu na rzeczy[25].

Witkiewicz również marzył o profesjonalnej, opartej na podstawach naukowych krytyce. Po inspiracje zwracał się najpierw do teorii Taine'a, potem zaakceptował koncepcję E. Zoli, która podkreślała indywidualizm artysty.

Obecność profesjonalnej krytyki, twierdził Struve, jest niezbędna w rozwoju sztuki, służy zarówno publiczności, bo uczy ją języka i szacunku dla twórczości, jak też potrzebna jest artyście, bo staje się pośrednikiem

---

[22] Zob. A. Sygietyński, *Wystawa Sztuk Pięknych w Paryżu w roku 1879*, „Ateneum" 1879, t. 4, z. 1; *Współczesna powieść we Francji. Gustaw Flaubert*, „Ateneum" 1881, t. 2; *Alfons Daudet*, „Ateneum" 1881, t. 3; *Emil Zola*, „Ateneum" 1882, t. 2; Bracia Goncourt, „Ateneum" 1883, t. 2. Przedr. współ.: *Pisma krytyczne*, Warszawa 1951.

[23] Przedruk tego artykułu, w nieco zmienionej redakcji, pt. *Dwa słowa o krytyce*, w: *Sztuka i piękno*, dz. cyt., s. 377–384.

[24] Dz. cyt., s. 379.

[25] Dz. cyt., s. 380–381.

pomiędzy nim a odbiorcą. Struve uważał, że stworzenie krytyki artystycznej na wzór literackiej, na zawsze uwolni polską sztukę od upokarzającego artystów systemu protekcyjnego, dowolności w wartościowaniu, a krytyce da obiektywne podstawy do stworzenia opartych o zdobycze nauki kryteriów oceny dzieł sztuki. Witkiewicz tego nie kwestionował, drażniło go tylko, że Struve obstaje przy swoich idealistycznych podstawach, które wydawały się czystym anachronizmem.

Krytykę artystyczną filozof pojmował w sposób bardzo tradycyjny, większą wagę przywiązywał do tematu czy idei wyrażanej w dziele sztuki niż do kwestii formalnych, pojmowanych zresztą w specyficzny sposób, zgodny z jego poglądami na istotę piękna. Analityczna metoda Struvego – na co tak bardzo zżymał się Witkiewicz – nasuwała jednoznaczne analogie z krytyką literacką. Filozof, nie ukrywając zresztą tego (np. w swojej słynnej rozprawie na temat *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki z 1879 roku) obraz „czytał" jak książkę, rozdział po rozdziale.

W przeciwieństwie do malarza, który w dziele skupiał się na kwestiach *stricte* artystycznych, formie, w której dostrzegał trzy główne zagadnienia: kształt, barwę oraz logikę światłocienia, Struve najwyżej cenił malarstwo religijne i historyczne za odzwierciedlaną przez nie treść duchową czy historiozoficzną. Twierdził, iż jest ono najwyższym objawem sztuki malarskiej, wymaga gruntownego wykształcenia i niebłahych uzdolnień[26]. Za Heglem powtarzał, że obraz historyczny powinien dążyć do oddania dramatyzmu dziejów. Pisał: „Malarstwo ukazujące dramatyczność dziejów] jest najwyższym w zakresie [sztuki], i podobnie jak tragedia króluje wśród utworów poezji"[27].

Dzisiaj za najważniejsze uznaje się opinie Struvego na temat malarstwa rodzajowego i pejzażowego[28]. Istotę pierwszego z nich widział on przede wszystkim w charakterystyce życia codziennego ludzi: „jednostka jest tutaj tylko wyrazem, środkiem dla uwydatnienia pewnych

---

[26] H. Struve, *Malarstwo historyczne*, „Kłosy" 1875, nr 523, s. 30.

[27] H. Struve, *Obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem*, „Kłosy"1879, nr 712, s. 125.

[28] J. Malinowski, *Henryk Struve – teoretyk i krytyk sztuki.* (Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 17.05.1974), „Biuletyn Historii Sztuki" Warszawa 1975, R. XXXVII, nr 1, s. 65.

rysów rodzajowych, ogólnych"[29]. Istnieje od niego: „cały szereg przejść do krajobrazów, mających za przedmiot przyrodę, na tle której rozgrywa się nieraz najżywszy dramat życia ludzkiego"[30]. W Polsce spotyka się je w dwóch odmianach, jako obrazy życia ludowego oraz przedstawienia związku człowieka z naturą[31]. Najwybitniejsze przykłady tego typu dostrzegał Struve w tzw. szkole polskiej w malarstwie. Najwyżej cenił zwłaszcza Maksymiliana Gierymskiego, w którego obrazach zobaczył genialne zespolenie pejzażu i tematyki rodzajowej:

> W obrazach jego nie widzimy ani nadzwyczajnych przejawów fantazji, ani scenerii teatralnej, ani wreszcie efektów kolorystycznych; przeciwnie i tutaj stoi na pierwszym planie pierwiastek filozoficznej prostoty, prawdy i naturalności[32].

Równie dobre zdanie miał na temat Chełmońskiego. Porównując dzieła obu artystów, dostrzegał jednak znaczące różnice: nie posiadając głębi, malarstwo Chełmońskiego odznaczało się żywszą fantazją, dramatyzmem i werwą. Jerzy Malinowski z satysfakcją odnotowuje: Struve robi to – „na siedem lat przed artykułem Witkiewicza", mimo iż jeszcze „nie potrafi zrozumieć presymbolicznej twórczości artysty"[33]. Nie „brak pojęć" w języku krytyki artystycznej o tym decydowały, ale raczej upodobania osobiste, bo presymboliczną wrażliwość Struve opisał w jednym ze swoich artykułów teoretycznych[34].

Choć Witkiewiczowi było to nie w smak, Struve bardzo przyczynił się do legendy Maksymiliana Gierymskiego. Znakomicie analizował jego obrazy, np. *Grę w mora* oraz *Austerię rzymską*[35]. Mimo niechęci do naturalizmu docenił rysunek i barwę, zwrócił uwagę na mistrzostwo wykonania technicznego, subtelność efektów świetlnych, znakomicie uchwycony nastrój, posługując się przy tym – jak zauważa Malinowski – jasnym, nowoczesnym językiem, w którym zauważalne są określenia do dziś będące

---

[29] H. Struve, *Malarstwo rodzajowe i krajobrazy*, „Kłosy" 1875, nr 538, s. 267.

[30] Tamże.

[31] Zob. H. Struve, dz. cyt., s. 285. Cytat niedokładny.

[32] Tamże.

[33] J. Malinowski, dz. cyt., s. 65.

[34] H. Struve, *O poczuciu piękna przyrody (Klasycyzm i romantyzm)*, w: *Sztuka i piękno*, s. 72. Tekst tu przedrukowany pochodzi z lat 80.

[35] Jest to artykuł z 1875 roku. „Kłosy" 1875 nr 502.

w użyciu krytyki artystycznej: ogólny koloryt, barwy lokalne, malowniczość i plastyczność obrazu, kolorystyczny nastrój, kolor krzyczący czy przytłumiony, jaskrawość i dysharmonia koloru, jednolitość artystycznego wrażenia itd. W tym samym tekście Struve dał po raz pierwszy w Polsce, nie nazywając rzeczy po imieniu, wyczerpującą charakterystykę naturalizmu[36]. Składają się nań: obiektywność i przedmiotowość, niechęć do tendencyjności i sprzyjanie zawołaniu „sztuka dla sztuki", pesymizm i pociąg do brzydoty. Podobnie jak H. Sienkiewicz w odniesieniu do literatury[37], Struve zdawał sobie sprawę iż naturalizm był konieczną reakcją przeciwko akademizmowi i idealizacji w sztuce XIX. w. Jako jeden z nielicznych podejmował też profesjonalną polemikę z estetyką naturalistyczną (koncepcja E. Vérona)[38]. Dał niezwykle interesujący wykład na temat brzydoty w dziejach, przyznając, iż jako tendencja negacyjna oraz dramatyzująca odegrała ważną rolę w rozwoju sztuki, choć nie potrafiła wydać z siebie arcydzieła[39].

Wypowiadając się na temat twórczości monachijczyków, Struve zazwyczaj pomijał dzieła Witkiewicza, oczywiście z powodów osobistych.

> Krytyk „Kłosów" – pisała Olszaniecka – musiał być bardzo dotknięty zuchwałością Witkiewicza, skoro niejednokrotnie powracał do tego pierwszego starcia, czy to w uwagach wprost do Witkiewicza adresowanych w recenzjach z jego obrazów, czy też w aluzjach anonimowych, omawiając poruszone przez niego w zapamiętanym *Liście* problemy[40].

Nic dziwnego: „Witkiewicz [...] przeprowadza globalną rozprawę z estetyką i dziesięcioletnią praktyką krytyczną Struvego". Szkoda tylko, że nie do końca przeczytał teksty filozofa.

---

[36] Tworzenie tego pojęcia w polskiej krytyce literackiej trwało nieomal lat 30, zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 60–94 oraz tejże, *Termin „naturalizm" w krytyce literackiej epoki pozytywizmu i Młodej Polski*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 85–103.

[37] H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*, „Niwa" 1881, t. 2. Zob. także: *List z Paryża*, w: *Dzieła*, t. 44, s. 147–157.

[38] H. Struve, *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce. Talent i szkoła*, w: *Sztuka i piękno*, dz. cyt.

[39] H. Struve, *Szpetne w sztukach pięknych*, w: dz. cyt.

[40] M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984, s. 44.

Witkiewicz uderzył w Struvego, zarzucając mu anachroniczność poglądów i brak krytycznych kompetencji. Jego zdaniem profesorskie analizy mijały się z prawdą. Struve nie umie oddzielić pojęcia od obrazu, filozofię myli ze sztuką. Nie dostrzega immanentnej wartości dzieła malarskiego, tkwiącego w jego autonomii, nie ceni indywidualności artysty, wyrażającej się poprzez formę, typ ekspresji. Witkiewicz odrzucał wszystko, do czego tak bardzo przywiązany był Struve: hierarchię tematów, podział na gatunki itd. Jego zdaniem w sztuce istnieje jeden tylko rodzaj relacji: sztuka–natura, desygnat–znak plastyczny. Deklarował się jako zdecydowany wróg ulubionej przez profesora interpretacji semantycznej, która wypaczała rozumienie obrazu.

Witkiewicz – jak komentuje Olszaniecka – brał w obronę: „artystów malujących pejzaże i sceny rodzajowe przed deprecjacją". Uznawał za konieczność ochronę „sztuki przed inwazją marnych talentów, ratujących się wzniosłością ideału, rzekomo przemawiającego z ich dzieła"[41]. Deprecjonujący charakter krytyki idealistycznej postrzegał także w bałwochwalczym stosunku do malarstwa historycznego, które jego zdaniem w polskich warunkach doprowadziło do wypaczenia sztuki w ogóle oraz przyczyniło się do złamania niejednego talentu[42].

Atakując tematykę historyczną, przeprowadził miażdżącą krytykę artykułu Struvego na temat *Bitwy pod Grunwaldem.* Irytowała go i kompozycja szkicu i koncepcja interpretacyjna, w której filozof wyrażał przekonanie o istnieniu dominującej idei utworu, spajającej wszystkie jego części. Struve pisał:

> Potrzeba oka wprawnego, przywykłego do oglądania tego rodzaju utworów, aby wśród labiryntu kształtów i barw odnaleźć ową złotą nić Ariadny, wykazującą jednolitą myśl artysty i związek wszystkich części składowych w duchu tej myśli[43].

W przeciwnym wypadku otrzymamy tylko wrażenie chaosu. Maria Rzepińska komentuje:

---

[41] M. Olszaniecka, *Wstęp* do: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas,* t. 1, *Pisma zebrane*, t. 1–4, red. J. Z. Jakubowski i M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. XCIII.

[42] Witkiewicz podawał zwykle przykład Wojciecha Gersona, urodzonego pejzażysty.

[43] H. Struve, *Obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem"*, „Kłosy" 1879, nr 713, s. 139.

> Witkiewicz nazywa to „najdziwaczniejszym rozumowaniem", ale z dzisiejszego punktu widzenia jest to intencja bynajmniej nie dziwaczna. Podzielamy przekonanie o istnieniu abstrakcyjnego szkieletu kompozycyjnego, będącego zasadą porządkującą w obrazie elementy „przyrodnicze", w których artysta musi dokonać selekcji. I zawsze jej dokonuje, choćby był nie wiem jak przekonanym naturalistą[44].

Klucza do zrozumienia wielkiego dzieła Matejki Struve poszukiwał w symbolice linii i barw, służącej wyrażeniu głównej idei obrazu. Witkiewicz oczywiście ośmieszał te pomysły. Zdarzały mu się stwierdzenia wręcz szkalujące[45]. Rzepińska komentuje:

> Witkiewicz bardzo się naśmiewa z takich rozważań, nie przypuszczając, że jego syn stworzy w XX wieku całą teorię „napięć kierunkowych", tak bardzo bliską usiłowaniom Struvego, jakkolwiek analizy jego były nieporadne. Analizy Wölfflina przewyższają je o całe niebo, ale ich intencja jest taka sama: wyjawienie ukrytej zasady stylistyczno-formalnej[46].

Dla współczesnej krytyki również rozważania Struvego dotyczące symboliki barw okazały się interesujące. Rzepińska z ubolewaniem odnotowała, że książka Struvego pt. *Estetyka barw* z 1886 roku, ukazująca się nb. niemal równolegle z prasową dyskusją na temat impresjonizmu[47], przeszła w Warszawie właściwie bez echa. Tymczasem: „książka Struvego zawiera myśli i sformułowania prekursorskie, wręcz rewelacyjne w tym czasie i środowisku"[48]. Pobieżny nawet przegląd XIX-wiecznych recenzji na jej temat pokazuje, jak niewiele miała tu do powiedzenia krytyka[49]. Bodaj naj-

---

[44] M. Rzepińska, *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, w: *Myśl o sztuce*. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1974, Warszawa 1976, s. 182.

[45] Pisał np.: „Jeżeliby wszystko to było prawdą i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, zwątpić by przyszło o jego stanie normalnym", w: S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 73.

[46] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 182.

[47] Dyskusję o impresjonizmie w środowisku warszawskim omawia wszechstronnie A. Osęka, *Epizod impresjonizmu warszawskiego (1890–1894)*, w: „Sztuka i krytyka" 1957, nr 1(29). Artykuł S. Witkiewicza na temat impresjonizmu był drukowany w: „Kurierze Warszawskim" 1891, nr 353–360; 1892, nr 4, 5.

[48] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 181.

[49] Odnotowuję tu i prace bardzo oględnie traktujące Struvego (W. Gerson), jak i te, które go bezceremonialnie atakowały, zob. W. Gerson, *Estetyka barw H. Struvego,*

bardziej zobiektywizowana jest recenzja Walerii Marrené-Morzkowskiej[50], która prócz rzeczowego opisu dotychczasowej działalności filozofa na polu krytycznym, trafnie zauważyła literackie walory jego analiz koloru. Uwagi tego typu są jednak odosobnione, właściwej rehabilitacji swoich poglądów Struve dostąpił dopiero w XX wieku. Na czym polegało więc jego nowatorstwo? Filozof – pisze badaczka współczesna – zajął się

> kolorem z zupełnie innych pozycji niż czyni to Witkiewicz, typowy przedstawiciel estetyki iluzjonistyczno-wrażeniowej, który uznawał tylko jedno kryterium kolorysty – logikę natury i jeden sposób zajmowania się barwą – optyczny. Struve ujmuje kolor jako czynnik wyrazu i przekazu wykraczającego poza czysto optyczne doświadczenie"[51].

W jego ujęciu jest to podstawowy czynnik malarstwa, ale także potężny czynnik życiowy, decydujący m.in. o jakości ludzkiej egzystencji, zatem – nie tylko i nie wyłącznie – dekoracja, ale również znak, bodziec i przekaz. Najwyżej Rzepińska ocenia te fragmenty książki, w których filozof omawia symbolikę barw pojedynczych. Bierze pod uwagę aspekt psychologiczny („intersubiektywne poczucie „zaplecza psychicznego" barwy), etymologiczny, językowo metaforyczny, a także rolę i funkcję społeczną barwy. Wyraźnie rozdziela wartość archetypiczną, ogólnoludzką barwy od jej symboliki kulturowej, historycznej. Kolor ma u Struvego „autonomiczną wartość estetyczną", jest nie tylko kwestią naśladowania natury, lecz także stylu. Od artysty domaga się on nie tylko respektowania „prawdy", ale i „poezji" w malarstwie, ta decyduje bowiem o wrażeniu całości, o harmonii: „harmonia zaś nie polega tylko na wyrównywaniu barw połączonych, lecz i na zgodności całego kolorytu z przedstawionym tematem, z nastrojem ducha wywołanym przez kompozycję". Filozof zdaje sobie sprawę – pisze krytyczka – że posługiwanie się barwą, to kwestia „zmysłu kolorystycznego artysty"[52].

„Tygodnik Ilustrowany", 1886, t. 1;. J. K. Potocki, *Prof. Struve jako fizyk i fizjolog. „Estetyka barw" 1886*, „Przegląd Tygodniowy"1886, nr 10, 12; C. Jellenta, *Estetyka barw i filozofia złotego środka*, „Prawda" 1886, nr 13–14, 17, 21.

[50] W. Marrené-Morzkowska, *Henryk Struve i jego estetyka barw*, „Echo Artystyczne, Muzyczne i Literackie" 1886, nr 130–131.

[51] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 182.

[52] Tamże, s. 183–184.

Struve słynął również w Warszawie z krytyki teatralnej[53], w dziejach teatru w Polsce postrzegany jest jako jej prawodawca[54], choć ilościowo jego teatralia nie mogą być porównywane z pisaniem o sztuce. Inaczej jest z krytyką literacką, która w obfitym dorobku filozofa ma znaczenie jedynie przygodne, epizodyczne. Decydująca była tu, jak się wydaje, wysoka pozycja autora *Sztuki i piękna* jako teoretyka sztuki i prawdziwa pasja do teatru:

> W czasach, gdy opinie krytyki teatralnej były często zależne od głosu opinii publicznej, charakteru czasopisma oraz od personalnych uwikłań recenzentów w zakulisowe życie teatru, skrystalizowane poglądy Struvego na istotę sztuki teatralnej dawały nadzieję na krytykę rzetelną, obiektywną i fachową[55].

Sztuka teatralna stanowiła w koncepcji Struvego koronę wszystkich rodzajów sztuki, wcielających w życie ideały piękna, dobra i prawdy, najpełniej uzmysławiała duchowe, idealne życie. Teatr jawił się Struvemu jako wielka synteza sztuk; łączyły się w nim sztuka dramatyczna (nazywana przez niego krasomówstwem), muzyka, malarstwo, a nawet architektura i malarstwo. Przy czym komponentą formalną było krasomówstwo i inne sztuki wspierające, natomiast poezja dramatyczna stanowiła element przedmiotowy. Ten pogląd miał swoje konsekwencje w praktyce recenzyjnej[56]. Krytyk w pierwszym rzędzie analizie poddawał tekst, na drugim miejscu interesowało go przedstawienie, w tym bodaj najbardziej aktorstwo. Zgadzało się to z jego poglądem, według którego aktor

[53] Teoretyczne poglądy na temat znaczenia teatru i jego funkcji społecznych zawarł Struve w dwóch opublikowanych później odczytach: *O teatrze i jego znaczeniu dla życia publicznego* (1871) oraz *Sztuka i społeczeństwo* (1903), a także w zbiorze *Sztuka i piękno* (1892).

[54] Tak określa go Z. Szweykowski, zob. *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, w: *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957.

[55] D. Fox, *Henryk Struve – teoretyk teatru i krytyk teatralny*, w: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 130.

[56] Pobieżne nawet przyjrzenie się repertuarowi, który oceniał Struve i inni recenzenci teatralni tamtych czasów nie napawa optymizmem. Dominuje tzw. drama mieszczańska oraz melodramat, farsa i komedia. Najczęściej powtarzają się nazwiska wziętych autorów polskich: E. Lubowski, K. Zalewski, Z. Sarnecki, J. Narzymski, sporadycznie W. Okoński [pseud. A. Świętochowskiego] (*Niewinni*), dalej W. Rapacki, J. Korzeniowski, z autorów zagranicznych: Feuillet, Sardou, Augier. W 1876 Struve recenzuje wystawienie komedii Szekspira *Wiele hałasu o nic*.

zaświadcza o organicznym związku idei i materii – eksploatując ciało, oddaje sztuce duszę. Sztuka aktorska, angażując percepcję widza, będąc podstawą przeżycia estetycznego, daje mu szansę przeżycia w czasie spektaklu tego, czego nie mógłby doświadczyć w życiu. Efektem tego przeżycia powinno być – jak sądził – udoskonalenie duszy człowieka, ulepszenie ludzkiej egzystencji. Teatrowi przypisywał ważną rolę edukacyjną, równie istotną postrzegał tylko w szkole czy w kościele.

Struve apodyktycznie ustalał hierarchię tematów i idealnych treści dramatu. Nie wahał się przed pouczaniem autorów dramatycznych, żądał od nich odpowiedniej postawy moralnej i orientacji światopoglądowej oraz wniknięcia w ducha czasu (wymóg piękna).

Jako poszukiwacz ideału nie akceptował w teatrze realizmu i naturalizmu. Metoda realistyczna w teatrze to jego zdaniem nieporozumienie, widz nie przychodzi do świątyni sztuki, by oglądać życie „wyrobione z materiału brukowego", chaotyczne, nieokrzesane. Potrzebuje piękna, ideału. Pozbawione pierwiastka metafizycznego sztuki realistów niszczą w ludziach nie tylko sens egzystencji, ale także zabijają w nich potrzebę do udoskonalania świata: „Twórca powinien w obrazie dramatycznym wskazać, że nie tylko jest prawdą, co jest, co ma byt realny, lecz i to, co być powinno, co jest wymaganiem przyrodzonego człowiekowi idealizmu"[57]. Równie namiętnie zwalczał Struve tendencyjność w dramatopisarstwie, gdyż jego zdaniem była parawanem dla słabego tekstu. Całe to mentorstwo znikało jednak, gdy recenzent miał do czynienia z geniuszem, a takim był w jego odczuciu William Szekspir. Fascynacja dramaturgią Anglika jest jednym z najciekawszych rysów Struvego jako krytyka teatralnego i literackiego zarazem, dostrzegał w nim bowiem najwyższe ucieleśnienie geniuszu ludzkiego, a w jego dramatach przejawianie się idealnego bytu, w którym piękno współistniało z dobrem i prawdą"[58]. Wyrazem tej szczególnej fascynacji Szekspirem stało się napisanie przez Struvego w roku 1876 obszernego studium na temat charakteru Hamleta. Praca ta, wydana w języku niemieckim i opublikowana w Weimarze, do dzisiejszego dnia nie doczekała się polskiej wersji

[57] H. Struve, *Przegląd teatralny*, „Kłosy" 1874, nr 464.
[58] Tamże.

językowej[59]. Skróconą wersją tego studium jest artykuł Struvego z 1877, łączący analizę literackiej figury Hamleta z dwiema kreacjami aktorskimi, które miał szczęście oglądać w Warszawie. Struve daje tu nie tylko popis erudycji i znajomości dzieła Szekspira, ale nade wszystko przekonuje jako interpretator gry aktorskiej. Zapisuje dwa style teatralnej kreacji: grę Królikowskiego określa jako *emploi intelektualne*, grę Rossiego, jako *manierę emocjonalną* (romantyczną).

Klęski i zwycięstwa

Gdy z perspektywy patrzymy na dorobek Struvego, wiele rzeczy przedstawia się nam w zupełnie innym świetle, niż przekazała to historia. I filozof, i jego koncepcje nie wydają się aż tak anachroniczne, jak próbowali to nam wmówić Chmielowski, Jellenta, Witkiewicz *et consortes*[60]. Wielkiej rehabilitacji Struve doświadczył przede wszystkim ze strony historyków sztuki, Jerzego Malinowskiego i Marii Rzepińskiej. Napisała ona O *Estetyce barw*: „Wiele w tej książce rzeczy naiwnych (uwagi o modzie damskiej) sporo też rozwlekłości, jak to zwykle bywa w dawnym piśmiennictwie. Ale jest to pod pewnymi względami książka zdumiewająca i dziwić się trzeba, dlaczego została zapomniana"[61]. Jerzy Malinowski wielokrotnie w swoich studiach na temat malarstwa XIX wieku powołuje się na opinie Struvego[62], jako jeden z pierwszych próbował również zrozumieć istotę sporu Struve-Witkiewicz, czytając także tego pierwszego. Odwołania do krytyki artystycznej Struvego znajdziemy także u innych, choć nie zawsze i nie tylko w aprobującej dla jego poglądów tonacji[63].

[59] W języku niemieckim wydano ją w roku 2008 na Uniwersytecie Harvarda.

[60] Ostrą krytykę, wygrywającą przede wszystkim kwestię niemieckiego pochodzenia Struvego oraz jego zależność od filozofii i estetyki spod znaku niemieckiego idealizmu zawierają artykuły: P. Chmielowski, *Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 34; C. Jellenta, *Estetyka barw i filozofia złotego środka*, „Prawda" 1886, nr 13–14, 17, 21; C. Jellenta, *Błędy i obłędy estetyzmu*, „Przegląd Tygodniowy" 1892, nr 11 i 13.

[61] M. Rzepińska, dz. cyt. s. 135.

[62] J. Malinowski, Henryk Struve – teoretyk i krytyk sztuki, „Biuletyn Historii Sztuki" 1975 nr 1; tenże, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej II połowy XIX wieku*, Kraków 1987.

[63] W. Okoń, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996; tenże, *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego*

Filozoficzne poglądy Struvego również znajdują dzisiaj swoich komentatorów, mimo ich dowiedzionej nienowoczesności. Oto w 2005 roku w dyskusji nad kondycją współczesnej filozofii w Polsce Struve zostaje nieoczekiwanie przywołany jako prawodawca (i patron) pierwszej z profesjonalnych koncepcji dotyczącej polskich tradycji filozofowania[64]. Tę istotną tradycję widział filozof w logice, rozumianej przez niego samego jako teoria poznania, a uprawianej na wszystkich większych polskich uniwersytetach. Jego sposób rozumienia logiki w odniesieniu do współczesnych systemów poznania (filozofia Johna Mc Dowella) interesująco konfrontuje Irena Trzcieniecka-Schneider[65]. W dydaktyce uniwersyteckiej nader często powraca się do klasycznych tekstów Struvego na temat Nietzschego czy Kanta, przyznając im, nie tylko historyczną wartość. Z kolei psychologia kognitywna przypomniała ostatnio słynny spór Struvego z warszawskimi lekarzami na temat roli duszy w psychiatrii i kwestii odpowiedzialności prawnej ludzi chorych psychicznie[66]. Współcześni czciciele ideału, tęskniący za dawnością przypominają sobie o Struvem przy okazji wystaw dawnych mistrzów, zapomnianych sław teatralnych i operowych, a nawet obrony klasycznej łaciny[67].

Wszyscy piszący dzisiaj o Struvem świadomi są jednak paradoksalności sytuacji, w jakiej przywołują jego poglądy. Zapewne nie byłoby to możliwe, gdybyśmy nie mieli świadomości, że był jednym z ostatnich twórców (czy odtwórców) całościowego i spójnego systemu filozoficznego, w którym najistotniejsze było przekonanie, że nawet jeśli nie można tego dowieść, to prawda istnieje, podobnie jak dobro i piękno, zaś życie

---

i historii, Wrocław 2002; E. Malinowska, *W ilustrowanym tygodniku „Kłosy" (1865–1890)*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994.

[64] Zob. temat miesiąca w „Znak" 2005, nr 600. J. Wojtysiak, *Czy istnieje takie x, że x jest polską filozofią?*

[65] I. Trzcieniecka-Schneider, *Logika Henryka Struvego. U progu nowego paradygmatu*, Wyd. Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2010.

[66] M. Marcinów, B. Dobroczyński, *Spór o filozoficzne podstawy XIX-wiecznej psychiatrii polskiej na przykładzie polemiki Henryka Struvego ze środowiskiem lekarskim*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" IFiS PAN, Warszawa 2009, nr 54, oraz M. Marcinów, *Na krawędzi wolności: szaleństwo jako wybór w filozofii Henryka Struvego*, Warszawa 2012.

[67] Zob. J. Starnawski, *Wypowiedź w obronie łaciny z 1885 roku*, „Meander" Warszawa 2005, nr 2.

człowieka powinno być twórcze, gdyż jest sferą „urzeczywistniania się ideałów".

Na koniec przewrotny nieco akcent toruński. W listopadzie 2009 roku odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu konferencja naukowa pt. *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*[68]. Jednym z jej patronów okazał się Henryk Struve – nieugięty poszukiwacz ideału. Tym razem jako autor wyszydzanej niegdyś „fenomenologii brzydoty".

[68] Konferencja odbyła się w dniach 26–28 listopada 2009 i miała dwóch patronów: Karla Rozenkranza, autora wydanej w 1853 roku książki *Asthetik des Hasslichen* (Estetyka brzydoty) oraz Henryka Struvego, autora artykułu *Szpetne w sztukach pięknych*, drukowanego w 1888 roku w warszawskich „Kłosach".

Władysław Matlakowski – zapomniany szekspirysta

Moje spotkania z Matlakowskim zaczęły się prawie dwadzieścia lat temu. Po raz pierwszy zetknęłam się z jego nazwiskiem przy okazji pisania o szekspiriadach Sienkiewiczowskich. Wśród wielu polskich przekładów Szekspira, które jak z rękawa sypią się w drugiej połowie XIX wieku, trudno przegapić ogromny, rozrosły ponad miarę tom. Zastanawiał tym bardziej, im bardziej rozczarowywał. Przekład *Hamleta* poprzedził tłumacz obszernym, liczącym ponad czterysta stron wprowadzeniem: szczegółowym, choć może z dzisiejszego punktu widzenia dyletanckim, rysującym się jak ów ogród nieplewiony a w dobra obfity… Autor zdumiewał erudycją, rozmachem, ale i rozczarowywał brakiem metody na opanowanie tej obfitości. Z trudem też z owej gęstwiny wyłuskać można było jego wątły głos na tle olbrzymów, których streszczał i recenzował.

Matlakowski pojawiał się w też kontekście spraw zakopiańskich. Jego nazwisko jako współtwórcy stylu zakopiańskiego, a przypomnieć trzeba, iż jest on autorem dwóch fundamentalnych prac: *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1892) oraz *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (1901), wymienia się jednym tchem z Witkiewiczem, choć właściwie trzeba by powiedzieć: tuż za nim. W dzisiejszym Zakopanem jedna ze szkół budownictwa regionalnego nosi jego imię, a jednak mimo wielu niewątpliwych zasług – jest to trochę postać z tła, z dalszych szeregów tych figur, które tworząc środowisko artystyczno-naukowe stolicy Tatr

począwszy od lat 80. XIX stulecia, przyczyniły się do spopularyzowania miejsca, przestrzeni, a także sztuki ludowej Podhala. Ważny, ale jednak aktor drugiego planu.

Zupełnie niedawno, przypadkiem trafiłam na jego pamiętnik[1] i przyznam – odkryłam go po raz wtóry. Wiedząc zaś już znacznie więcej, przede wszystkim to, że zajął się tłumaczeniem Szekspira w trakcie śmiertelnych zapasów z chorobą, która trawiła go od lat, a więc w chwili najmniej odpowiedniej z życiowego punktu widzenia, przez moją głowę przemknęła myśl: może to jednak jakiś wariat?

Kim był, dlaczego o nim zapomniano? Czy to, co zrobił, a zrobił przecież dużo więcej niż niejeden człowiek w całym swoim życiu, rzeczywiście miało tak krótki – że się wyrażę nieelegancko – „okres przydatności"? Co decyduje o tym, że jedni w tej pamięci zostają, a inni nie… Nie łudźmy się…Potrzeba przypominania nie jest stała, za naszego życia zapomina się coraz bardziej i coraz dotkliwiej. Pamięć o dokonaniach naszych poprzedników jest coraz krótsza i coraz bardziej wybiórcza. Następne pokolenia nie będą bawić się w antykwariat, o ile my nie uświadomimy im, że pamiętanie to powinność.

Biografia pozytywisty

Kim był Władysław Matlakowski? Autorka biogramu napisanego dla PSB definiuje go krótko: lekarz-chirurg, etnograf, pisarz[2].Ta kolejność powinna być zapamiętana. Wydaje się bowiem, iż Matlakowskim najbardziej interesują się historycy medycyny. Nieomal rówieśnik Sienkiewicza i Świętochowskiego żył 45 lat, urodził się 19 listopada 1850 roku w Warce pod Warszawą, w chłopskiej rodzinie Jana i Jadwigi z Plecińskich. Ojciec był rolnikiem i młynarzem. Tradycja rodzinna głosiła, iż pradziad Matlakowskiego pochodził z Węgier i był szlachcicem, nazwisko to wynik błędnie zapisanego imienia Matyas Kosky. Rodzice Matlakowskiego, choć oboje niepiśmienni, zadbali o wykształcenie swoich czworga dzieci. Władysław

[1] W. Matlakowski, *Wspomnienia z życia przeszłego i teraźniejszego (1850–1895),* przyg., przedm. i kom. J. Kapuścik, Wrocław 1991.

[2] *Polski słownik biograficzny*, t. 20, Wrocław 1975. Autorką hasła jest Anna Kowalska-Lewicka.

najpierw ukończył szkołę w Warce, a potem wstąpił do III Gimnazjum w Warszawie. Od II klasy pracował na siebie korepetycjami i pomagał młodszemu rodzeństwu. Po skończeniu gimnazjum ze złotym medalem w r. 1870, zapisał się na medycynę w Warszawie i ukończył ją w roku 1875 *cum eximia laude*. Zawsze odznaczał się wielką pracowitością, na studiach słynął z wzorowo sporządzanych notatek, na podstawie których nawet po latach można było odtworzyć całe wykłady. Wcześnie zaczął się uczyć języków – później swobodnie władał angielskim, francuskim i niemieckim. Pod koniec studiów razem z przyjacielem, Romanem Kowalewskim podjął się tłumaczenia *Rysu anatomii stosowanej* Pauleta, po perypetiach finansowych wydanej ostatecznie w Warszawie w 1877 roku. W tym samym roku wyszło też inne tłumaczenie Matlakowskiego, tym razem z języka niemieckiego: *Chirurgia szczegółowa* F. Koeniga. Podczas studiów największe miał zamiłowanie do anatomii patologicznej, histologii i chirurgii, ale tak samo kochał sztukę, teatr, muzykę, poezję. Jak wielu z jego pokolenia był wielbicielem Słowackiego. Homera znał podobno tak dobrze, że mógł go cytować z pamięci.

Pilność i zamiłowanie do nauki, ale także nienaganne maniery, znajomość języków, a nawet wygląd zewnętrzny (szlachetna fizjognomia) zwróciły na niego uwagę profesorów. Gdy hr. Benedykt Tyszkiewicz z Czerwonego Dworu kompletował załogę jachtu „Żemajtij" do odbycia rejsu dookoła świata oraz wizyty w Filadelfii z okazji wystawy światowej, właśnie Matlakowskiemu zaproponował stanowisko lekarza pokładowego. Podróż okazała się przełomem. Wyprawa co prawda się nie udała, jacht nie wyruszył poza Europę, ale Matlakowski od listopada 1875 do lipca 1876 przebywał za granicą. Czasu nie zmarnował. Spędził kilka miesięcy w Paryżu, przepłynął z Hawru przez Gibraltar do Nicei. W pamiętniku, oprócz dokładnej relacji z żeglowania, zapamiętanych krajobrazów, całe strony wypełnia opis zwiedzanych klinik, oglądanych doświadczeń i pokazów, wykładów różnych mniejszych i większych sław ówczesnej medycyny świata (m.in. słuchał samego Claude'a Bernarda, ale także Ch. Richeta, Wolfringa, K. Gałęzowskiego). Uczył się nowoczesnej medycyny, podglądał urządzenie szpitala, ale nade wszystko interesowali go ludzie. Kaprysy sław medycznych, obyczaje personelu medycznego, które przypominały mu stosunki warszawskie, a nam rzeczywistość,

która trwa od stuleci, przeplatają się na przemian z rzeczowymi uwagami na temat postępu i nowoczesności, których na próżno szukać w stołecznych klinikach. Ale podróż to także doświadczanie inności, również takiej, która dotyczy człowieka jako jednostki.

Niezwykle ciekawe uwagi Matlakowski poświęcił polskiej emigracji, na którą patrzył z zainteresowaniem, ale bez sentymentu i idealizacji. Wstrząsem było dla niego spotkanie z synem Adama Mickiewicza, Władysławem, którego właściwie nie rozpoznał w klaustrofobicznym wnętrzu księgarni luksemburskiej:

> Gdym się tak rozglądał, zszedł z pięterka człowiek jeszcze młody, z czarną brodą, twarzą bladą, boleśnie skurczoną i wykrzywioną jak od bólu zębów, o policzkach i oczach zapadłych, gałkach ocznych czerwonych. Toczył źrenicą choć płonącą, jednak przymgloną. [...] To syn Mickiewicza! Żywy Boże! – jak wielka jest nasza nędza. [...] Nieszczęsny narodzie! Na szyderstwo nam, owa okrzyczana przez nas głupców Francja powtarza przez usta „Figaro": „Kolonia rosyjska w Paryżu powiększyła się przez przybycie hrabiów: Kiseleff i Tyszkiewicz" (!!)[3].

Matlakowskiego nie dotyka ślepota i głuchota Francuzów, czułych wyłącznie na arystokratyczne tytuły i egzotykę rosyjskiego imperium, ale rani nędza emigranckiego życia, tym bardziej, iż doskonale zdaje sobie sprawę, że za nędzą bytu idzie także spodlenie moralne i karłowatość ducha.

> To samo – pisze w pamiętniku – dzieje się z narodami. Podła atmosfera ucisku i ciasnoty, atmosfera więzienna, pozbawiona światła, pozwala sylabizować wtedy, gdy cały świat czytać potrafi, oglądać twoją ciupę, gdy inni świat zwiedzają – prowadząca powoli do idiotyzmu[4].

Z niesmakiem i goryczą rozgląda się po polskiej księgarni, która, jak odważy się napisać, jest świadectwem „monomanii", na jaką nie ma nazwy w podręcznikach chorób umysłowych:

> Jest tam oddzielna literatura: co książka – to o Polsce – co strona to o Moskwie – co zdanie to fałsz. O, jak trudno jest żyć życiem

[3] Tamże, s. 100.
[4] Tamże, s. 101.

> zdrowym poza granicami kraju, jak trudno emigrantowi po kilku leciech sprawiedliwie wyrokować o ojczyźnie. Co za wrażenie żebractwa muszą czynić na Francuzach, tych ultra egoistach, broszurki, referaty, odezwy, lub nawet historie, jakich się doczekało ostatnie powstanie. [....] Życie tkwi gdzie indziej. Nie w tym siła![5]

Mocne słowa młodego człowieka. Ale chyba prawdziwe:

> Ot, tam na wschodzie są miliony ludu mówiącego językiem swoim. Lud ten potrzebuje jeść, potrzebuje miłości, potrzebuje rozrywki i zasiłku dla umysłu. [...] W nim jest siła i teraźniejszość. Zagrzebcie upiory do mogił. Precz z cmentarzami! Nam życia, zabaw, pracy, znoju, ruchu, myśli potrzeba. Precz z lamentami![6]

Tak w 1875 roku myśli polski darwinista. Nieco dalej snuje takie oto refleksje:

> Europa ma nas za cyganów, Żydów, włóczęgów, gorzej – ma nas za żebraków. Przez Bóg! Czyż nie ma racji nas mieć za takowych? Czyż od stulecia nie żebrzemy pomocy wszystkich narodów? Czyż nieproszeni nie opowiadamy im swych nieszczęść[7].

I tak nas nie zrozumieją, pisze Matlakowski – pozytywista. Pokażmy im lepiej, że umiemy pracować, że coś potrafimy. Nic zatem dziwnego, że w dalszym ciągu swoich opowieści skoncentruje się na tych postaciach emigrantów, którzy będą żywym uosobieniem ideałów Smilesa[8].

Dalsza trasa podróży Matlakowskiego wiedzie przez Europę południową, wielkie wrażenie wywiera na nim Hiszpania i Hiszpanie jako naród. Oglądanie pejzażu i ludzi niemal zawsze jednak prowadzi go do refleksji ogólniejszej, rzec by można antropologicznej.

> Tyle razy nasłuchałem się na temat lenistwa Hiszpanów i pracowitości robotnika francuskiego czy angielskiego. Ci, co zapisują te rewelacje, nigdy nie pracowali w kopalni czy w hucie. Lecz co byś powiedział, gdyby cię na tydzień do młota przykuto? Co ciebie obchodzą podruzgotane, pomiażdżone nogi, setki śmierci w roku? [...]

---

[5] Tamże, s. 101.

[6] Tamże.

[7] Tamże, s. 122.

[8] W dalszym ciągu pamiętnika Matlakowski kreśli portrety polskich emigrantów, Władysława Suzina, Józefa Sabatowskiego i innych.

> A wszystko, aby zarobić marny kawałek chleba, okryć ciało od zimna i ogrzać kawał kąta dla rodziny. Życie w takich warunkach w naszym północnym klimacie bezwarunkowo prowadzi do pijaństwa. Tu w kieliszku gorzałki lub kuflu bawara topi się zgryzota wraz z tygodniowym zarobkiem[9].

Hiszpanie – pisze Matlakowski – są szczęśliwsi, choć nie mają zysków Birmingham czy Sheffield. „Tu dobrobytu swego mieszkańcy nie muszą tak krwawo opłacać"[10]. Klimat wynagradza wszystko, dom ma się pod niebem, je się mniej, mniej wydaje na ubranie. Szczególne wrażenie wywierają na nim młode Hiszpanki, będąc uosobieniem swojej rasy, klimatu i kultury, a nade wszystko piękna, któremu umieli dać wyraz tylko Grecy. Na jednej z licznych przejażdżek do Gibraltaru Matlakowskiego ogarnia nagle tęsknota, odnotowuję to z pewnym zdziwieniem i satysfakcją:

> Siedliśmy do łodzi i pomknęliśmy szybko. Myśl moja zaleciała do kraju. Przypomniałem sobie rodzinne miasto i bieluchny Białystok, i ciche dworki Grodna. Słońce zaczęło zachodzić za górę[11].

Po rozpuszczeniu załogi jachtu i rozstaniu z hr. Tyszkiewiczem, Matlakowski udał się do Gorbesdorfu, wezwany do umierającego na gruźlicę przyjaciela, także medyka, Romana Kowalewskiego. Po pogrzebie zajął się serdecznie jego matką, która z nim zamieszkała, również wtedy, gdy się ożenił w 1885 roku z Julią Zborowską, poznaną w czasie pobytu na wakacjach w Chodczu na Kujawach w 1879. Los też chciał, że objął po Kowalewskim asystenturę w Klinice Chirurgicznej prof. Juliana Kosińskiego w Warszawie. Kariera lekarska Matlakowskiego trwała około 12 lat, z przerwami, gdyż już w 1878 dostał krwioplucia i zaczął wyjeżdżać w góry dla poratowania zdrowia. Po sześciu latach asystentury drogą konkursu objął w r. 1882 stanowisko ordynatora oddziału chirurgicznego żeńskiego w szpitalu Dzieciątka Jezus w Warszawie (przy Placu Wareckim), a potem został ordynatorem całego oddziału. Już w 1880 wszedł do redakcji „Gazety Lekarskiej", w której publikował artykuły

[9] Tamże, s. 156.

[10] Tamże.

[11] Tamże, s. 170. Intencja tego cytatu wydaje się jasna. Białystok i Grodno jako reprezentacja ojczyzny – tego poza Matlakowskim nigdzie nie znajdziemy!

i prace z zakresu chirurgii. Pisywał również do innych tytułów branżowych: „Medycyny", „Pamiętnika Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego", „Kroniki Lekarskiej" i innych. Jako lekarz wsławił się wprowadzaniem nowych metod operacyjnych (laparotomia, operacje macicy i przetok moczowych) oraz popularyzacją aseptyki na gruncie polskim. Po pobycie w Anglii w 1885 roku, gdzie studiował u prof. Listera oraz w Wiedniu, gdzie doskonalił się w swojej specjalności, stał się jednym z najbardziej znanych chirurgów stosujących najnowocześniejsze metody opatrywania ran. Jako ordynator szpitalny – pisze Andrzej Ciechomski – nie spoczął, nim nie urządził (na własny koszt) nowoczesnej sali operacyjnej i nie wprowadził rygorów aseptyki podczas przeprowadzania zabiegów[12]. W ten sposób realizował swoje marzenia i kopiował wzory, które widział na Zachodzie, ale nawet w Czechach, gdzie znalazł się w 1882 roku na II Zjeździe Lekarzy i Przyrodników Czeskich. Wyjazd ten był wyrazem uznania dla jego wiedzy i fachowości. Samych publikacji medycznych, jak obliczono po jego śmierci miał ponad 70. Powstawały w ciągu 18 lat, nic więc dziwnego, że współcześni „nazwali go Kraszewskim chirurgii polskiej"[13].

Mimo że od 28 roku życia walczył z gruźlicą, w Warszawie był znanym i wziętym praktykiem. Przyjmował prywatnie przy Marszałkowskiej 120. Jednym z jego najsłynniejszych pacjentów był młody Żeromski. Matlakowski odmówił wykonania operacji chorej ręki ze względu na postępującą chorobę płuc i zalecił wyjazd do Zakopanego. Po kilku latach pisarz opisał spotkanie w Zakopanem. Lekarz zasypał go wtedy gradem pytań: „Jakże się pan ma, jak pańska ręka, pańskie płuca, pańska malaria? Mówił o panu Witkiewicz… Pluj pan na wszystko: chodzić, chodzić, chodzić po górach, po wirchach, chodzić, chodzić, ciągle chodzić"[14].

Że był autorytetem w swojej dziedzinie, poświadczają niemal wszyscy świadkowie jego życia. Historycy medycyny, niezwykle czuli na punkcie stanowisk, honorów i tytułów, odnotowują i taką oto ciekawostkę.

---

[12] A. Ciechomski, *Władysław Matlakowski jako ordynator szpitalny*, „Gazeta Lekarska" 1895, nr 30.

[13] J. Kapuścik, *Wstęp*, w: W. Matlakowski, *Wspomnienia z życia…*, s. 15.

[14] List Żeromskiego do Oktawii Rodkiewiczowej z 25 maja 1892, cyt. za; J. Kądziela, *Młodość Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1976, s. 442.

Gdy w 1887 roku Jan Mikulicz-Radecki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, zdecydował się opuścić krakowską katedrę chirurgii i podjąć pracę w Królewcu, z której i tak wkrótce zrezygnował przenosząc się do Wrocławia, Uniwersytet przedstawił władzom w Wiedniu pięciu kandydatów: Rydygiera, Obalińskiego, Matlakowskiego, Schramma i Lassera. Wybrano Ludwika Rydygiera – „przyszłą sławę chirurgii polskiej" – pisze Janusz Kapuścik[15], ale Matlakowski był brany pod uwagę jako *secundo loco*.

Wyobraźnia antropologiczna

Wielką pasją Matlakowskiego stała się też etnografia, do której wziął się właściwie bez przygotowania, i choć zabrzmi to cokolwiek dziwnie – nieźle sobie poradził. Być może zadziałał tu wzorzec romantycznego regionalizmu, ale jeszcze pewniej intuicja. Punktem wyjścia było niewątpliwie przywiązanie do ziemi rodzinnej.

> Do Mazowsza przywiązał się duch mój na zawsze – czytamy we *Wspomnieniach* – Mazowsze to dla mnie kraj jedyny; tu bym chciał leżeć po śmierci na spokojnym wiejskim cmentarzu pośród chłopków, życzyłbym sobie, żeby mi tylko mazowieckiego piasku nasypano na oczy w mogile[16].

Z upodobaniem nazywał siebie dzieckiem ludu i nie wstydził się swego pochodzenia. W jednym z ostatnich listów, jakie napisał, adresowanym do przyjaciela Zygmunta Kramsztyka, wyznawał:

> Wyszedłem z ciała i krwi swego narodu, z ludu, z chłopa, jako syn wielkiego człowieka, który, mając włókę ziemi (30 morgów), 4 domki trójizdebne w Warce, wynajmowane biedactwu żydowskiemu i wiatrak, potrafił dać, sprzedając krew swoją i pot, uniwersyteckie wykształcenie 4 synom, sam nie mając żadnego. A mimo [to] pozostał czystym w życiu, powszechnie szanowanym, prawym i nie bankrutem[17].

---

[15] J. Kapuścik, Wstęp, w: W. Matlakowski, *Wspomnienia z życia*..., s. 15.

[16] W. Matlakowski, *Wspomnienia z życia* ..., s.

[17] Z. Kramsztyk, *Władysław Matlakowski*, „Gazeta Lekarska" 1895 nr 30,

Ów ojciec stawał się w jego relacjach archetypem polskiego chłopa, chłopa nowych czasów, na tyle świadomego, by kierować życiem swoim i innych. Tego człowieka, jak pisał syn, „katakumbowej wiary i niezłomnej religii" tworzyły takie zalety, jak: wrodzona bystrość umysłu i żądza oświaty, cnota skromności i umiejętność poprzestawania na małym, oszczędność, gruntowna religia, opierająca się nie na sile obrzędu i formy, ale czynach. Wiele z tych cech ojciec przekazał swoim dzieciom. Władysław Matlakowski od młodych lat przejawiał wiele różnych zainteresowań, interesowała go gwara okolicy, próbował swoich sił w literaturze, od 1870 roku zaczął pisać pamiętnik, dzięki któremu możemy zarówno śledzić rozwój jego osobowości, jak też umiejętności stylowych. Matlakowskiego interesowali ludzie oraz ich życie. Niemal każdy pobyt na wsi owocuje na jego kartach pięknym opisem przyrody albo jakąś obserwacją. Dość wcześnie rozwija on w sobie przekonanie, że obserwowany przez niego kształt polskiej wsi, a co za tym idzie – także całego społeczeństwa nieuchronnie ewoluuje, na naszych oczach giną dawne obyczaje, pieśni, język. Zmienia się też kultura materialna, bo ani chłopi, ani inteligencja, która widzi więcej i bardziej tych zmian jest świadoma, nie chce, nie może, nie umie wziąć za to odpowiedzialności. Szczególnie wiele uwag tego typu spotykamy we wspomnieniach Matlakowskiego z kilkukrotnych pobytów na Ukrainie w latach 1881–1882, gdzie znalazł się na zaproszenie swego pacjenta, marszałka Szostakowskiego. Nie ma wątpliwości, że ów nieodrodny syn Mazowsza, wyraźnie tę kresową, ukrainną ziemię pokochał – dla jej żyzności, barwy, folkloru. Sporządził nie tylko dokładny (z rysunkami) opis domostwa chłopskiego, ale też starał się scharakteryzować mieszkańców tych chat:

> Lud sympatyczny, w ogóle niezbyt ładny, przynajmniej owych pięknych twarzy kobiecych nie spotykałem zupełnie. Lud jest bardzo zdolny i sprytny [...], lecz gnuśny i pijacki, nie zajmujący się żadnym rzemiosłem; życie pędzi bardzo proste, nie potrzebuje od świata nic, sam orze, szyje, przędzie, tka płótna, wyprawia baranie kożuchy. W ogóle bardzo chętnie szuka porady u lekarza, wierzy w nią, jest wdzięczny,

s. 759. W tym samym numerze „Gazety Lekarskiej" zamieszczono również artykuły o Matlakowskim – lekarzu pióra R. Jasieńskiego i A. Ciechomskiego oraz esej S. Witkiewicza *Matlakowski i sztuka ludowa.*

pyta się o należność i daje co może; jest grzeczny, starsi wszyscy na wsi zdejmują czapki. O ubiorze nie ma co pisać, bo rozmaitość panuje wielka; każda wieś ma swoje odrębne stroje, sposób noszenia i wyszywania. O języku zaledwie potrzebuję dodać, że jest cudny. Niestety każdy żołnierz powracający z wojska, czyli jak tu go zowią Moskal, już kaleczy mowę rodzinną, już mówi hłazy zamiast oczy itd. To samo dzieje się z ubiorami; paskudztwa niemieckie coraz bardziej wyciskają tutejsze malownicze ubiory, niedługo a i śladu z nich nie zostanie na pięknej Ukrainie. Skutkiem komunikacji, licznych fabryk, mieszania się ludności i braku opieki lud wyzbywa się swoich pięknych cech: języka i ubioru. To samo dzieje się ze śpiewem – w Buhajówce słyszałem tylko wielkoruskie melodie, lecz gdzież owe cudne pieśni ukrainne, o których tyleśmy się wszyscy nasłuchali[18].

O ile o chłopach pisze z sympatią, o tyle nie potrafi jej zachować, gdy zejdzie na tutejszą szlachtę.

Podczas całego mego pobytu nie zdarzyło mi się posłyszeć ani jednej rozmowy ogólniejszej, kwestii żywej lub wynurzeń myśli godnych ludzi wykształconych.

Życie tu – to jak określa: „najgrubszy materializm i kwietyzm"[19]. Powieściopisarze naturalistyczni znaleźliby tu niewyczerpane źródło dla swoich postaci:

Wszystko tu prawie popaczone, wykrzywione, spróchniałe lub butwiejące. Gdyby zrobić spis obywatelstwa tutejszego domami, można by stworzyć galerię ułomności rodu ludzkiego[20].

Z pięciomiesięcznego pobytu na Ukrainie wyniósł Matlakowski obraz totalnej klęski Polski szlacheckiej, pisał o ziemiaństwie:

jest to klasa nic nie warta – o nich powiedzieć można, iż niczego się nie nauczyli i wiele zapomnieli dobrego. Bez względu na straszne prześladowania, na groźny ukaz o nabywaniu ziemi przez Polaków, Polacy tutejsi lekkomyślnie, z wesołym sercem, żyjąc nieoględnie, w bezrządzie, tracili majątki bezpowrotnie. Rząd rozpoczął dzieło zagłady, ale – oni je dokończyli.

---

[18] W. Matlakowski, *Wspomnienia*..., s. 269–270.
[19] Tamże, s. 262.
[20] Tamże, s. 270.

Najbardziej oburza Matlakowskiego bezmyślne wyzbywanie się ziemi: „całe dziesiątki wsi zostały sprzedane za długi, wcale nie za ojczyznę”[21]. Opis „wieprzowatości” życia ludzkiego, jaki daje wraz z gorzką refleksją nad zmarnowaną szansą tzw. polskiej cywilizacji, wyprzedza analogiczne obserwacje Stanisława Brzozowskiego z jego przenikliwej powieści *Sam wśród ludzi* (1911). Jest przekonany, że taki styl życia przyczynił się do rozpadu wspólnoty społecznej.

> Dwór i wieś są dla siebie zupełnie obce światy; dziś zwłaszcza dzieli je straszna przepaść, wykopana przez rozporządzenia rządowe, religię i obojętność Polaków. Choć dawniej ciągnęli zyski z chłopstwa bajeczne, nie zawiązał się między właścicielem i jego „duszą” nawet taki związek jak między właścicielem a rzeczą, posiadaczem i koniem. Dbano o konie, owce, bydło, budowano dla nich obory, chlewy – ludzi tylko darto”[22].

Nietrudno zauważyć, że Matlakowski, choć już niewątpliwie inteligent, a więc człowiek z drugiej strony, nie utracił swej wiejskiej perspektywy.

Zainteresowania etnograficzne zintensyfikował Matlakowski pod koniec lat 80., gdy zagrożony rozwijającą się chorobą płucną, coraz częściej wyjeżdżał na kuracje czy wypoczynek letni. Z tego też powodu zawędrował za radą Tytusa Chałubińskiego w Tatry. Jego znajomość z Zakopanem datuje się od 1884 roku, kiedy pojawił się tam po raz pierwszy. Od 1886 bywał już regularnie, od 1891, gdy zrezygnował z kariery zawodowej, do wiosny 1893 mieszkał tam na stałe, z małymi przerwami na wizyty na Kujawach, w Zbijewie, miejscowości rodzinnej swojej żony.

Spotkanie Matlakowskiego z górami i góralszczyzną dość szybko przeobraziło się w czyn. Zauroczony pejzażem, którego integralną częścią była architektura i sztuka użytkowa, zapragnął utrwalić jej piękno, tym bardziej, iż dostrzegał zagrożenie ze strony ekspansywnych a uchodzących za bardziej nowoczesne stylów architektury alpejskiej. Już od 1886 roku zbierał materiały do książki o budownictwie. Pisać ją zaczął podczas pobytu w Menton w 1890, a zakończył w roku następnym na Chramcówkach w Zakopanem. Nie zrobiłby tego prawdopodobnie, gdyby nie zachęta ze strony zakopiańskiego towarzystwa: Dembowskich, Witkiewicza.

[21] Tamże, s. 259.
[22] Tamże, s. 260–261.

W krótkiej historii stylu zakopiańskiego, obejmującej dwadzieścia lat na przełomie wieków, lata 1890–1910, dwa wydarzenia uzyskały rangę przełomu: artykuł Stanisława Witkiewicza z 1891 roku, który zbudował w świadomości Polaków potrzebę zachowania tego, co własne, rodzime oraz fundamentalna praca Władysława Matlakowskiego[23]. Żeromski zapoznawszy się z tą pracą, pisał do Oktawii:

> Siedząc w chacie góralskiej mając przepyszny, niezrównany, wysoce artystyczny opis tej właśnie chaty, jej ozdób artystycznych i procesu budowy, uczyłem się góralszczyzny, [...] nauki rzeczywistej, jednej z najciekawszych kart etnologii. Mój kochany doktór Matlakowski, który dwa czy trzy lata temu powrócił mię z tamtego świata jest jednocześnie jednym z najznakomitszych u nas badaczów – antropologów, i po Karłowiczu i Witkiewiczu – jedynym bodaj znawcą kierunków naszego ludowego artyzmu. Zabawna rzecz, że u nas, wobec gron profesorskich, znakomitości pod względem architektury, rozmaitych panów Talowskich, Zawiejskich, Odrzywolskich itd., książkę o budownictwie ludowym musi pisać... chirurg. Toteż pisze książkę znakomitą pod każdym względem i jedną z najładniejszych książek do czytania[24].

Podobne refleksje znajdziemy także u Ferdynanda Hoesicka:

> Zakopane dla mnóstwa wiadomych powodów stało się polem prób, na którym stosują się rozmaite społeczne urządzenia, polem użyźnionym jak żadne inne przez masę dobrych chęci i dobrych uczynków. Wszystko, co tu powstaje powstaje z inicjatywy prywatnej, z samodzielnych pobudek ludzi dobrej woli i wysoce społecznych instynktów [...] Tak też było z góralskim zmysłem do budownictwa i ornamentyki; charakterystycznym jest, że żaden z budowniczych, bywających od lat dwudziestu w tatrach i budujących wille w Zakopanem, nie zwrócił uwagi na pierwiastki budownictwa góralskiego, że żadnemu z nich nie przyszło na myśl zużyć je praktycznie lub opracować teoretycznie, żadnemu. Czekali oni widać, aż zrobi to za nich i dla nich... chirurg![25]

---

[23] M. Jagiełło, *Wstęp* do: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, cz. 1, opr. M. Olszaniecka i A. Micińska, wstęp, kom., opr. M. Jagiełło, Kraków 1979, s. 14.

[24] S. Żeromski, List do Oktawii Rodkiewiczowej z 2 września 1892 roku, cyt. za: J. Kądziela, dz. cyt., s. 439.

[25] F. Hoesick, *Legendowe postacie zakopiańskie. Wybór z „Tatr i Zakopanego"*, Warszawa 1969, s. 456.

Warto przypomnieć, że inicjatywa Witkiewicza jako głównego promotora akcji oraz Matlakowskiego i innych, często anonimowych działaczy, nie pojawiła się w próżni. Od połowy lat 80. trwała ogólnonarodowa dyskusja na temat polskiego stylu narodowego (*Chata polska* Jana Karłowicza, 1884; sformułowanie polskiego stylu narodowego w architekturze przez Franciszka K. Martynowskiego), będąca nawiązaniem do ogólnoeuropejskiego ruchu *Arts and Crafts*, tendencji, które poprzez architekturę i rzemiosło pragnęła utwierdzić wartość rodzimej kultury.

Pisze o tym Adrianna Sznapik:

> Nie można jednak mówić w tym przypadku o prostym kontynuowaniu przez Stanisława Witkiewicza idei angielskiego *Arts and Crafts Movement*, ruch ten nie był też bezpośrednią bazą dla stylu zakopiańskiego. Kiedy Witkiewicz pisał pierwsze teksty poruszające sprawę budownictwa ludowego na Podhalu, nie znał jeszcze ani teorii Johna Ruskina, ani dokonań Williama Morrisa. W czasie gdy późniejszy twórca stylu zakopiańskiego przebywał na studiach w Monachium (1872–1875) nie były jeszcze spopularyzowane ani przetłumaczone na język niemiecki dzieła Johna Ruskina, nie znano też tam wówczas dokonań Williama Morrisa (nastąpiło to w latach 80.). Sam Witkiewicz zresztą jednoznacznie stwierdza, że działalność angielskich reformatorów sztuki nie była mu znana w chwili, gdy rozpoczynał prace nad koncepcją stylu zakopiańskiego[26].

Nie znał ich Witkiewicz, ale mógł znać Matlakowski, wielokrotnie przebywający w latach 80. za granicą, w tym m.in. w Londynie. Że jego etnograficzne zainteresowania nie były przelotną zachcianką, potwierdził też następną książką, dotyczącą podhalańskiego zdobnictwa, mającego zastosowanie w architekturze, sprzętach domowych czy stroju. Jakkolwiek nie zobaczył jej w druku, ukazała się po perypetiach finansowych i zawirowaniach redakcyjnych dopiero sześć lat po jego śmierci, potwierdzała jego wielką wiedzę, ale też i intuicję badacza, który kulturę materialną wiązał z duchowością ludu, w sprzętach codziennego użytku dostrzegał nie tylko zmysł praktyczny, ale i specyficzne, na tej użyteczności oparte rozumienie piękna.

---

[26] A. D. Sznapik, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009, s. 145–146.

> Zarówno *Budownictwo* jak i *Zdobienie*, oba te dzieła, traktując o najdrobniejszych szczegółach, a w ogólności dając pełną wiedzę przedmiotową, są obwarowane opisem gór, ziemi, klimatu i charakterystyką ludzi

– pisze Tadeusz Staich.

> Matlakowski okazał się dokumentalistą o chirurgicznej wręcz dokładności, z tego względu obie książki powinny być „domowymi książkami Podhala"[27].

Że tak się stało, zapisał w jednym z licznych poświęconych Matlakowskiemu nekrologów, jego przyjaciel i zakopiański druh, Stanisław Witkiewicz. Podobno bardzo się różnili. Matlakowski, przyzwyczajony do systematyczności, drobiazgowy i precyzyjny, nie mógł pojąć pracy zrywami, złych nastrojów, pewnego rozwichrzenia towarzyszącego działaniom Witkiewicza. Różnice te dostrzegali także inni. Trafnie wychwycił je syn Matlakowskiego, Władysław Kiejstut:

> Mimo wspólnoty celów, które przyświecały działalności tych dwóch niezwykłych ludzi, i mimo wspólnego entuzjazmu dla piękna gór, w twórczości byli zupełnie odmienni. Witkiewicz był przede wszystkim wielkim artystą, o rozległej skali twórczości – jako malarz, architekt i jako pisarz. Władysław Matlakowski, niezależnie od swej wiedzy przyrodniczej i lekarskiej, był pisarzem-humanistą, estetą w najwyższym stopniu wrażliwym na piękno natury i dzieł sztuki, ale artystą w ścisłym znaczeniu nie był[28].

Niemalże w tym samym czasie, gdy zbierał materiały do swych prac o architekturze i stylu, powstawały jego prace językoznawcze. W 1891 i 1892 w Sprawozdaniach Komisji Językowej Akademii Umiejętności ukazały się kolejno *Zbiór wyrazów ludowych dawnej ziemi czerskiej* oraz *Słownik wyrazów ludowych zebranych w Czerskiem i na Kujawach*[29].

---

[27] T. Staich, *Wstęp* do: W. Matlakowski, *Wspomnienia z Zakopanego,* Wydawnictwo Literackie Kraków 1989, s. 21.

[28] W. K. Matlakowski, *Stanisław Witkiewicz*, „Wiadomości" Londyn 1956, nr 560–561. Cyt. z nr 560, s. 10.

Zob. wypowiedź Matlakowskiego na temat stylu pracy S. Witkiewicza w liście z 12 lutego 1895 do Zygmunta Kramsztyka, w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, s. 591–595.

[29] W. Matlakowski, *Zbiór wyrazów ludowych dawnej ziemi czerskiej*, w:

Pierwszy, zawierający 285, haseł gromadził słownictwo z zakresu rolnictwa i młynarstwa, a także 11 zawołań na zwierzęta i 28 wyrazów dźwiękonaśladowczych. W przedmowie autor przedstawiał się jako autochton, zapewniał też, iż wyrazy tu zgromadzone są dobrze „nasłuchane" i sprawdzone. W drugim wydawnictwie zamieszczono 492 hasła (leksyka Ziemi Czerskiej i Kujaw). I w jednym i w drugim przypadku wyrazy opatrzone były definicjami słownikowymi, a także objaśnieniami daleko wykraczającymi poza obowiązujący standard, posiadającymi, jak zgodnie potwierdzają współczesne badaczki, B. Bartnicka i H. Karaś, duże znaczenie etnograficzne[30].

Artysta? Krytyk? Humanista!

Ostatnią wielką pracą Matlakowskiego, swoistego rodzaju *summą* jego życia miała być ornamentyka podhalańska, powstająca niemal do ostatnich dramatycznie wyrywanych śmierci momentów życia. Ich opis pozostawił autor *Zdobnictwa* w liście do Zygmunta Kramsztyka. Ale czynem prawdziwie szalonym, powziętym z czystej admiracji dla sztuki, stało się tłumaczenie *Hamleta*, opublikowane w Krakowie w 1894 (taka data na stronie tytułowej, w istocie 1895)[31]. Było to ostatnie dzieło jego życia, które zobaczył na własne oczy, tydzień przed zgonem. Pierwsze recenzje były przychylne, opinii Karola Estreichera, dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, nie poznał już, tak jak i nie mógł znać opinii Władysława Tarnawskiego, który uznał pracę Matlakowskiego za dzieło pomnikowe. Dzisiaj to się zmieniło.

Sprawozdania Komisji Językowej Akademii Umiejętności w 1891 r., s. 362–374; *Słownik wyrazów ludowych zebranych w Czerskiem i na Kujawach*, w: *Sprawozdania Komisji Językowej Akademii Umiejętności w 1892*, t. 5, s. 127–148.

[30] B. Bartnicka, *Władysław Matlakowski jako dialektolog*, w: *Polszczyzna Mazowsza i Podlasia. Śladem Kolberga i Glogera po Ziemi Łomżyńskiej*, red. B. Bartnicka, B. Falińska, Łomża 1997. Zob. też uwagi H. Karaś na temat dialektologii uprawianej przez Matlakowskiego w: *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe* red. H. Karaś, *www. dialektologia.uw.edu.pl.*

[31] W. Shakespeare, *Hamlet. Królewic duński*, wyd., przeł., wstęp i opr. W. Matlakowski, Kraków 1894.

Stanisław Helsztyński we wstępie do jednego ze współczesnych wydań *Hamleta* (w tłumaczeniu Władysława Tarnawskiego) wystawia dość bezwzględną ocenę translatorskiej pracy Matlakowskiego:

> Książka, która w chwili ukazania się wzbudziła podziw dla żmudnej pracowitości kompilatora, jest dzisiaj przestarzała; świadczy o skłonności Matlakowskiego do idealizowania ulubionego królewicza duńskiego, który – zdaniem jego – jest naturą bogatą i wszechstronnie wyposażoną, o potężnym intelekcie i sile woli, naturą szlachetną i pełną idealizmu, ginącą skutkiem „losowego spiknięcia się wypadków". Najwartościowszą częścią wywodów Matlakowskiego jest próba ustalenia wieku Hamleta jako okresu, w którym z młodzieńca przekształca się on w dojrzałego mężczyznę. Tego żaden z poprzednich krytyków w tak konsekwentny i zdecydowany sposób nie uczynił. […] Zbytnia archaizacja języka i brak przejrzystości w wywodach ujmują znacznie wartość studium Matlakowskiego[32].

Trudno z profesorem dyskutować. Dlatego z zainteresowaniem czyta się taką oto notatkę poniżej: „Na książce Matlakowskiego oraz na przekładzie Józefa Paszkowskiego opierał się w roku 1905 Stanisław Wyspiański pisząc swoją *The tragicall historie of Hamlet*". Tylko tyle i aż tyle. Egzemplarz, który studiował Wyspiański przechowywała rodzina Estreicherów, podobno zawierał wiele odręcznych zapisków artysty, świadczących o zainteresowaniu lekturą. „Jest coś symbolicznego i wzruszającego w fakcie, że wielki wizjoner i mag czerpał wiedzę historyczną z dzieła lekarza-humanisty" – pisze Janusz Kapuścik[33]. Nie koniec na tym, precyzyjna translacja Matlakowskiego służyła też innym, z pewnością korzystał z niej Roman Brandstaetter, przygotowując swoją wersję opowieści o duńskim królewiczu.

Czy warto dzisiaj sięgnąć po ten ogromny tom, skoro są tłumaczenia lepsze, bardziej współczesne, lepiej przylegające do naszych wyobrażeń. Przekład Matlakowskiego rzeczywiście wzbudził duże zainteresowanie w środowisku artystycznym i naukowym, ale nie nadawał się na deski sceniczne, bo przeczył przyzwyczajeniom do wierszowanej

---

[32] S. Helsztyński, *Wstęp*, do: W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. W. Tarnawski, Wrocław-Kraków 1960.

[33] J. Kapuścik, *Wstęp*, do: W. Matlakowski, *Wspomnienia z życia…*, s. 24.

postaci dramatu, był za długi, literalny, archaizacja budziła szacunek dla umiejętności translatora, ale utrudniała rozumienie. Wreszcie brakło mu artystycznego szlifu. Jedyny nakład w dużej części został utracony w pożarze przed II wojną światową. Ale spotkanie z tą ogromną księgą nie jest czasem straconym, duże partie tekstu wprowadzenia mają charakter eseistyczny, Matlakowski postarał się nadać im osobisty, niezwykły ton, z którego wyłania się raz po raz niepospolita osobowość jej autora. Czy znajdziemy w niej odpowiedź na to, dlaczego wziął się za translację Szekspira? W wielu miejscach pamiętnika znajdziemy aluzje do Szekspira i ślady lektur jego licznie tłumaczonych w drugiej połowie wieku dramatów. Można powiedzieć, iż szekspiriada, rodzaj intelektualnej przygody z Mistrzem wszechczasów, należała do stałego repertuaru jego refleksji. We wprowadzeniu ów osobisty związek z dramatopisarzem Szekspirem ma rozbudowaną i wielopiętrową motywację. Towarzyszy temu ostra diagnoza rzeczywistości, jakże współczesna, jeśli weźmiemy pod uwagę dzisiejsze problemy z czytaniem i książką.

Matlakowski z goryczą konstatuje, iż inteligencja polska – zapewne ma na myśli swoje środowisko – nie ma nawyku sięgania po rzeczy literackie. Zatem – i ta książka, ale i wszystkie inne, wydają się zbytkiem. Jego charakterystyka warszawskiego ruchu umysłowego zwanego pozytywizmem znacznie odbiega od tego, co rysuje zwyczajowo praktyka akademicka:

> Płyciuteńka rzeczułka na mieliznach i odstępach mazurskiego piasku, niosąca urywki francuskiej beletrystyki, przekłady cudzoziemskich powieści, echa wydarzeń przygodnych, leniwo płynąca z dnia na dzień poprzez dzienniki nie może unieść wcale i obracać wielkich zadań nauki i literatury wielkiej ręki. W świeżej pamięci mam dwa doniosłe wydarzenia naukowe: teorię przeobrażeń, zwaną inaczej darwinizmem oraz teorię pozytywną Comte'a; obie te kwestie znalazły i u nas słuszny rozgłos, obudziły żywy interes, który jednak zrodził zażartą polemikę, doraźną i płytką, lecz nie wywołał do życia ani prac samodzielnych, ani nawet całkowitego przekładu dzieł obu reformatorów[34].

[34] W. Matlakowski, Wstęp, w: W. Shakespeare, *Hamlet. Królewic duński*, s. 394.

Nauka, stwierdza Matlakowski z przekonaniem, nie ma u nas tradycji; uprawa jej zawsze była miałka, a do tego od czasu do czasu zawierucha [dziejowa] zmywała i tę cienką warstewkę. Książki poważne zalegają – jak pisze obrazowo autor –„dno naszej rzeki umysłowej". By uzasadnić swoją pracę nad Szekspirem, przywołuje słynną opinię J. I. Kraszewskiego z 1840 roku, opublikowaną w „Tygodniku Petersburskim". Oto ona:

> Nie śmiejmy się (u nas w modę niejako weszło śmiać się ze wszystkiego); tłumaczenie Szekspira jest rzeczą dla literatury ważną. Czują to Francuzi i Niemcy, którzy go bez końca tłumaczą; chcielibyśmy, żeby się o tym i u nas przekonano[35].

Tłumaczenie jest też niezmierne potrzebne w nowych okolicznościach. Pisze Matlakowski: żyjemy w czasach szczególnych, jesteśmy świadkami niebywałego rozkwitu sztuki, to dowód, że twórczość ludzkiej duszy jest wiecznie żywa, wiecznie tworzy się w „nowych formach". Na czym polega ów postęp w dziedzinie sztuki – na pogłębieniu psychologicznego obrazu człowieka. Artyści naszych czasów – stwierdza: „z wolna wywalczyli prawo uznania tej podstawowej prawdzie, że w sztuce, tak jak w nauce, to tylko posiada wartość, co jest oryginalne i nowe, co rozszerza i pogłębia nasze poznanie"[36]. Szekspirowski *Hamlet* wymagania te spełnia.

Stan moralny i duchowy społeczeństwa współczesnego charakteryzuje Matlakowski w wymiarach apokaliptycznych, twierdząc, że znajduje to odzwierciedlenie w literaturze europejskiej, zwłaszcza w naturalizmie. Równie przytłaczający jest rozziew pomiędzy nauką a potrzebami społecznymi. W literaturze za to mamy „skrajny pesymizm przechodzący daleko poza granice danych faktycznych". Zwyczajem literatury współczesnej stało się – jak pisze – „malowanie wszelkiej podłości, brudu, świństwa, bezwstydu, ale nade wszystko podłości pospolitej, brudu ordynarnego", zbrodni, ale nie tytanicznej jak w dawnej literaturze, ale pospolitej, która jest niczym więcej jak patologią. „Powieść tegoczesna stała się obrazem nie miłości, ale historią popędu płciowego w jego zboczeniach"[37].

---

[35] Tamże, s. 395.
[36] Tamże, s. 397.
[37] Tamże, s. 404.

> Coś niedobrego stało się też z pisarzami: W swojej dumie artystycznej uważając rządzenie społecznością, zapasy polityczne, walki o zasoby państwowe, zaciekawienie religijne, spory moralistów, usiłowania wychowawcze, pomysły filantropijne, środki społecznej poprawy za czcze, ckliwe, puste i nudne wyzbyli się ludzkiej zasady szerokiego światopoglądu, zobojętnieli dla zasady „Homo sum", zacieśnili do cechu, zawęzili serce swoje i umysł[38].

Tymczasem sztuka staje się produktem dostępnym dla wszystkich, druk, prasa i telegraf czynią z tego, co kiedyś dostępne było dla wybranych, produkt masowy. Równie trafnie odczytuje Matlakowski proces komercjalizacji zawodu pisarskiego, coraz większy nacisk mechanizmów rynkowych, przymus podobania się literatury odbiorcom – procesy skądinąd nieuniknione, wymuszone przez demokratyzację instytucji literatury.

Zadaje zatem pytanie, czego tej nowej literaturze brakuje? Co może ją uratować? Odpowiedź brzmi następująco:

> potrzeba więcej miłosierdzia, zainteresowania, prawdziwego i szerokiego humanizmu. Nie nowe to rady, lecz nie o to tutaj chodzi; „Mądrość po ulicach wykrzykuje, ale nikt na nią nie zważa – *The wisdom cries out in the streets, and no man regards it* – powiada Falstaff. Trzeba, żeby to wołanie doszło uszu ludzkich. Literatura nowożytna przejęła się zaciętym „manchesteryzmem", niewtrącania się, głuchotą na moralne środki poprawy złego. Według upowszechnionego zdania artysta powinien schować, usunąć siebie, tj. swoje poglądy i tylko przedmiotowo oddawać to, co dostrzega, bez czynienia rad i sądów[39].

To prawda, powiada:

> dzieło sztuki może nie posiadać żadnej wyraźniej, podkreślonej dążności, żadnego leżącego na wierzchu celu moralnego, a mimo to być wysoce ludzkim, szlachetnym i podniosłym. Takim jest Szekspir. Można z jego dzieł wyprowadzić cały system moralny, wydobyć jego światopogląd, jak to zrobił Gervinus; lecz równie łatwo na zasadzie tych samych dzieł wyprowadzić wprost odwrotne wnioski, tak dalece umiał [...] pozostać przedmiotowym.

---

[38] Tamże, s. 407.
[39] Tamże, s. 413.

Przedmiotowość jest przejawem jego głębokiego humanizmu. Jego spojrzenie na człowieka jest pełne empatii:

> Jakie natężone życie duchowe drga w tych osobistościach, jaki bogaty człowiek wewnętrzny wyłazi wszędzie z materialnej skorupy, jak wszędzie dusza prześwieca ciało [...]. Jak człowiek zewnętrzny i materialna strona bytu, acz wcale niewzgardzona i oddana z umiłowaniem, odchodzi na plan daleki, daleki[40].

I wreszcie dochodzimy do motywów osobistych, które Matlakowskiego przywiodły do Szekspira. To jednocześnie zapis jego życia, dzielonego pomiędzy chorych i potrzebujących, i świat literatury, w którym znajdował ukojenie:

> Gdy żyjąc w szpitalu, zbudzony w późną noc do chorego z krwotokiem, wracałem do swojej klaty z uszami pełnymi sapu i stęku, kaszlu i rzężenia, z oczyma oślepłymi od rubinowej krwi rzygającej z tętnicy na śnieżną bieliznę, gdym przynosił ze sobą wlepiony w swoje oczy wzrok jarzący, płomienny biedaka, któremu dusza z krwią uchodziła, gdym słyszał dochodzący z kaplicy błagalny chór ludzkiej mizerii, w kornej postawie śpiewającej „Kyrie" lub „Rorate coeli", znajdowałem ukojenie w tym starym Angliku, w Jobie, w Jezajaszu, w Dantem.
> Nawet boska Odyseja i nie mniej boskie jej naśladowanie „Pan Tadeusz", nie były lekturą na te godziny, kiedy dusza drży jak stalowe więźby i przęsła mostu po przejściu pociągu błyskawicznego.
> Bo są dwie literatury: literatura bolejących i cierpiących, szukających i protestujących, bojowników i zwycięzców, krwawiących sercem, łkających szyderców [...].
> I jest druga literatura pięknej formy, pochlebców, dworaków i zbytkowników, umysłów służalczych i samolubnych[41].

Erudycja słabnie przy prostocie tego wyznania. Matlakowski wypowiada się także na temat polskiej literatury i piętnuje, głównie w odniesieniu do jej historycznej postaci, jej tradycyjne słabości. Widać też, jak bardzo konsekwentny jest w swoich przekonaniach, jego projekt kultury polskiej to kultura czerpiąca ze źródeł narodowych, ale konfrontująca się ze światem, chociażby poprzez twórczość translatorską:

---

[40] Tamże, s. 413.
[41] Tamże, s.

> My, cośmy kilka razy w dziejach przez niedorozwój, lub owczy bezwład, psuli swojego ducha samorodnego, naśladując niewolniczo, to oschłych łacińskich sztukmistrzów, naśladowców greckich wzorów, to cynicznie dowcipkującą, zwyrodniałą i nieszczerą a płytką literaturę Mariniego i jemu pokrewnych, to suchą, rezonerską i doktrynerską francuszczyznę za Stanisława Augusta, zabójczą dla narodowości i języka, winniśmy wreszcie dorosnąć dzisiaj do samowiedzy, że tylko swojska literatura, wyrosła z tutejszego życia, bogata w pierwiastki samoistne i oryginalne, w myśli i czucia świeże, ta tylko posiada wartość i znajdzie uznanie w Europie tak wysoce wykształconej pod względem artystycznym, że naśladowanie obcych lub przedmuchiwanie cudzych prądów na swoje niwy jest modną ale niegodną robotą, a szczególniej, gdy to zapożyczanie odbywa się dla ubocznych celów liberalizmu lub konserwatyzmu, neochrystianizmu lub krzewienia najnowszych wyników. Wielki naród francuski, tak przedziwnie wyposażony z przyrodzenia, tak dzielny, twórczy i płodny nie poniesie szwanku i tym razem od zbytku sprośności i wytępienia wewnętrznego człowieka, lecz czy my możemy to powiedzieć o sobie? Dlatego celem utrzymania równowagi, znając i wysoce ceniąc pierwszorzędne zalety artystyczne dzieł nowoczesnej literatury pięknej, winniśmy pielęgnować literaturę powszechną; znać, porównywać i cieszyć się je arcydziełami[42].

Pobrzmiewa w tym echo całkiem współczesnych prognoz dotyczących humanistyki. Matlakowski już wie, że literatura może być używana dowolnie, że jest jednym z wielkich dyskursów politycznych i społecznych, odpowiedzialnych za kształtujące się poczucie tożsamości narodowej, za rozumienie takich kategorii, jak rodzimość, swojskość, nowoczesność lub przeciwnie – tradycjonalizm. Wie także, że samoistna literatura nie powstaje w izolacji. Ta nowoczesność Matlakowskiego, w którym najczęściej widzi się tylko postać doskonałego przedstawiciela swego pokolenia, wyposażonego w kryształowy charakter, wolę życia i niezłomny skład zasad, może być zaskakująca. Interesujące jest nie tylko to, co pozostawił na marginesach swoich licznych i jakże różnych prac, a także w będącym chyba jego najdojrzalszym dziełem literackim pamiętniku, szkoda, że fragmentarycznym, niedokończonym. Była w nim zastanawiająca pasja życia, które choć krótkie i naznaczone żelaznym uściskiem śmierci, dało

[42] Tamże, s. 414.

mu w istocie niezwykłą otwartość na różnorodne doświadczenia i przygody ducha. W przedmowie do *Hamleta* Matlakowski cytuje w pewnym momencie niedoścignionego Anatole'a France'a, wypowiadającego się na temat krytyki literackiej:

> Krytyka, podobnie jak filozofia i historia stanowią rodzaj noweli dla użytku ciekawych umysłów; każda zaś nowela, jeśli na nią popatrzeć we właściwym świetle jest autobiografią. Dobry krytyk opowiada przygody duszy swojej wśród arcydzieł. Nie ma wcale przedmiotowej krytyki, jak nie ma przedmiotowej sztuki; ci, co sobie wyobrażają, iż wkładają w swoje dzieła coś innego prócz siebie samych, znajdują się pod wpływem najbardziej zwodniczego złudzenia[...]. Chcąc być zupełnie szczerym krytyk powinien rzec: „Panowie! Zamierzam mówić o sobie z racji Szekspira, Pascala lub Goethego; jest to doskonały pretekst"[43].

To jest nie tylko komentarz do szekspirologii, tak pieczołowicie odtworzonej w opracowaniu Matlakowskiego, zbieżny z pomysłami współczesnej narratologii i potwierdzający, że na tym świecie wszystko już kiedyś było, to komentarz, który mówi o nim samym, o osobowości, z trudem mieszczącej się w jednym wymiarze.

2011

[43] Tamże, s. 10.

Irène Némirovsky – zbłąkana gwiazda

Richardowi Löw

Dla dobra dzieła literackiego trzeba by czasem zabić autora – te słynne słowa Rolanda Barthesa z 1968 roku mogłyby stanowić motto tej historii, a właściwie kilku, ściśle ze sobą splecionych.

Chcę w niej opowiedzieć o wydarzeniu literackim, jakim stało się we Francji w 2004 roku wydanie nieukończonej powieści Irène Némirovsky *Suite Francaise* [*Suita francuska*], cudem odnalezionej w jej papierach ocalonych z wojny, ale także – o wywołanej przez nią sensacji. Tak się złożyło bowiem, że była nią dla wszystkich, którzy w literaturze francuskiej mają coś do powiedzenia. Poniekąd stała sie też skandalem, gdy przyznano jej autorce – pośmiertnie – a nigdy wcześniej tego nie praktykowano – nagrodę Renaudot, a nie przyznano Prix Goncourt[1].

Choć na ogół zgadzam się z Barthesem, nie mogę jednak w tej opowieści pominąć autorki, gdyż jej historia – zdumiewająca, nieprawdopodobna – przyćmiła autentyczne walory jej dzieła, a przedostając się do dyskursu publicznego, wywołała we Francji, w Wielkiej Brytanii, a nade wszystko w USA, niekończące się spory na temat współczesnego antysemityzmu i poprawności politycznej, wskrzesiła odwieczną niechęć

[1] Pisze o tym skandalu T. K o e l b, *Irène Némirovsky and the Death of the Critic*, "Jewish Quarterly" nr 211, Autumn 2008. Dostęp: www.jewishquarterly.org/issuearchieve/15.06.2013. Autor artykułu odmawia wielkości pisarstwa Némirovsky, pisząc min. o jej konserwatywnych wyobrażeniach społecznych i porównując jej twórczość z dokonaniami J. Steinbecka i A. Schwartz-Barta.

narodów zamieszkujących obie strony słynnego Kanału, i – nade wszystko – dowiodła spektakularnej śmierci krytyki literackiej, bezradnej wobec wszechwładzy marketingu, reklamy i promocji.

Znana i podziwiana we Francji w późnych latach 20. i 30., do niedawna całkiem zapomniana autorka kilkudziesięciu opowiadań i kilkunastu powieści, w XXI wieku powróciła na pierwsze strony gazet. Prawdopodobnie nie odniosłaby jednak tak spektakularnego sukcesu, gdyby nie fakt, że w sierpniu 1942 roku zginęła w obozie koncentracyjnym w Auschwitz. Jej okrzyknięta arcydziełem powieść powstała w ostatnim roku jej życia, gdy uznana za *persona non grata*, pogrzebana za żywca, całkowicie usunęła się z życia publicznego, chroniąc się na francuskiej prowincji.

Pewną znaczącą rolę w tej historii odgrywa skromna skórzana teczka, którą 13 lipca 1942 roku Irène wręczyła swojej dwunastoletniej córce Denise. Zrobiła to na moment przed tym, gdy jako Żydówkę i cudzoziemkę (a właściwie według rozporządzenia rządu w Vichy z czerwca 1941 „żydowskiego bezpaństwowca") aresztowano ją w tymczasowym lokum Epsteinów w Issy-L'Évêque. Następnie została przewieziona do Pithiviers w departamencie Loiret, a potem w konwoju nr 6 trafiła do Auschwitz.

Autorka

Kim była Irène Némirovsky?

Na świat przyszła 11 lutego 1903 roku w Kijowie – „w kraju yidisz", jak pisze jej biografka[2]. Rodzina ze strony ojca, Leona Niemirovskiego (imię hebrajskie Arieh) pochodziła, jak zdradza to nazwisko, z ukraińskiego (i polskiego) Niemirowa, jednego z najważniejszych ośrodków ruchu chasydzkiego w XVIII wieku, ale on sam miał nieszczęście urodzić się w Jekaterynburgu, mieście, od którego w 1881 zaczęły się w Rosji głośne pogromy. Niemirovscy byli potentatami w handlu zbożem, on sam zaś wybitnym finansistą, jednym z największych bankierów w Rosji, tolerowanym nawet na carskim dworze. Wyłącznie te względy kierowały

[2] M. Anissimov, Przedmowa, w: I. Némirovsky, *Francuska suita*, tłum. H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 2006, s. 8.

Anną Margoulis (imię hebrajskie Fejga), córką odeskich Żydów, która go poślubiła, by osiągnąć wymarzoną pozycję społeczną. Tylko najbogatsi wśród semitów byli tolerowani wśród ówczesnej socjety Odessy, Kijowa czy inny rosyjskich miast, tylko wybrańców losu nie obowiązywały regulacje (np. dotyczące osiedlania się w tzw. *belles quartiers*) stygmatyzujące pozostałych przedstawicieli rasy. Fanny, jak kazała do siebie mówić wybranka Nemirovskiego, kształtna, choć niedużego wzrostu kobietka (jak widać z zachowanych zdjęć), zapatrzona w siebie i skupiona na własnej urodzie, którą pielęgnowała do późnej starości, dziecko urodziła prawdopodobnie tylko po to, by szantażować męża. Córce nigdy nie okazywała uczuć, a nawet przejawiała wobec niej rodzaj szczególnej awersji. Wspominam o tym, gdyż szczególne relacje między matką i córką odgrywają w twórczości Némirovsky znaczącą rolę; nienawiść do matki, żal córki porzuconej przez rodzicielkę pojawiają się w wielu jej utworach(*Le Vin de Solitude,* 1935, *Le Bal,* 1929, *L'Ennemie,* 1928, *Jezebel*, 1936; *Chaleur du sang,* 2007 [*Gorąca krew*, przeł. J. Prądzyńska, 2008])[3], a traumatyczny charakter adolescencji jest jednym z najważniejszych tematów jej prozy.

Rodzice dziewczynki praktycznie byli w domu nieobecni. Dziecko od najmłodszych lat dorastało pod opieką mamki i francuskiej guwernantki, szybko też nauczyło się być samo, odkrywając dla siebie lektury i pisanie. Od dzieciństwa Irène była wielojęzyczna, znała jidisz, rosyjski, polski, angielski i francuski, który stał się językiem jej twórczości. Nemirovscy żyli na bardzo wysokiej stopie, mieszkali w pięknym domu, każdego lata wyjeżdżali na Krym czy na południe Francji (Biarritz, Saint Jean-de-Luz, Hendaye, Côte d'Azure), która Irène od zawsze wydawała się najpiękniejszym i najlepszym krajem do życia.

W chwili wybuchu Rewolucji Październikowej mieszkali w Sankt Petersburgu. By chronić rodzinę, Leon sprowadził ją na krótko do Moskwy, ale tam sytuacja wydawała się jeszcze gorsza. Po powrocie do Sankt Petersburga, ścigany przez bolszewików, zorganizował ucieczkę do Finlandii. Irène spędziła rok w wiosce na końcu świata, dojrzewając jako kobieta i pisarka. Wreszcie udało się im zbiec do Szwecji, gdzie spędzili następne trzy miesiące. Stamtąd po długiej i niebezpiecznej podróży (ślady

[3] Podaję daty pierwodruków.

tego przeżycia trafiły do powieści *David Golder*, 1929) dotarli wreszcie w 1919 roku do Francji. W Rosji utraciwszy praktycznie wszystko, Leon Némirovsky w nowej ojczyźnie w krótkim czasie dołączył do najbogatszych. Został dyrektorem jednej z filii banku, który kiedyś założył w Rosji. Jego jedyna córka ukończyła studia humanistyczne na Sorbonie i rzuciła się w wir światowego życia. Na jednym z „wieczorów tańcujących" poznała swego męża, Michela Epsteina, inżyniera, którego wbrew matce poślubiła w 1926 roku. W 1929 urodziła się jej pierwsza córka, Denise, Elisabeth przyszła na świat w 1937 roku. Ale najważniejsze spełnienie Irène widziała w literaturze.

Antysemityzm

Pisała praktycznie od czternastego roku życia, we Francji drukowała już na początku lat 20., pojedyncze teksty ukazywały się sukcesywnie w czasopismach. Debiutowała powieścią *Malentendu*, ukończoną w 1923, następnym utworem było opowiadanie *L'enfant génial* [inny tytuł – *Un enfant prodige*] drukowane w „Les Oevres libres" w 1926 roku. Prawdziwy rozgłos dał jej dopiero *David Golder,* opublikowany przez Bruno Grasseta w 1929 roku. Obawiając się odmowy, Irène wysłała do redakcji tekst anonimowy. Wydawca zaintrygowany treścią utworu, zauroczony stylem, dał do gazety ogłoszenie, w którym zachęcał autora do ujawnienia się. Długo nie mógł uwierzyć, że autorką tej krwistej, poruszającej historii jest ciemnowłosa, młoda kobieta, od 10 lat mieszkająca we Francji. Utwór zdumiewał znajomością realiów życia w egzotycznym środowisku rosyjskich Żydów, ale nade wszystko intrygował dojrzałością stylu i odwagą w kreśleniu negatywnych charakterów. Akcja *Davida Goldera* przypomina po literacku przetworzoną rodzinną historię Nemirovskych. Pisarka opowiada tu dzieje urodzonego w Rosji magnata finansowego, który po utracie majątku, nękany przez niewierną żonę i kochaną, choć lekkomyślną córkę, postanawia odbudować majątek. Dokonawszy tego dzięki spekulacjom i wyjątkowej bezwzględności, umiera na rękach przypadkiem spotkanego żydowskiego emigranta w czasie rejsu z Symferopola do Europy. Utwór, który odniósł we Francji spory sukces – zarówno po prawej, jak i po lewej

stronie literackiej sceny, i utorował jego autorce drogę do literackiego establishmentu, bardzo szybko doczekał się adaptacji filmowej[4]. Dlaczego? Bo i kiedyś, i dzisiaj – jak przekonać się można czytając wpisy na internetowych forach – nie przestał wzbudzać namiętności. Ich przedmiotem jest dwuznaczność obrazu Żydów w twórczości Némirovsky, a idąc jeszcze dalej – wręcz instynktowny antysemityzm autorki, u Żydówki – cokolwiek zastanawiający, a przynajmniej niespodziewany.

Wszystkie jej najlepsze utwory dotyczą świata, który znała z przeszłości swojej lub swoich rodziców. Była to żydowska cywilizacja Europy wschodniej – w jej ujęciu – pozbawiona swej różnorodności i bogactwa, zwłaszcza duchowości, której – bądź nie znała, bądź na którą była w dziwny sposób impregnowana. Skupiając się na środowisku żydowskiej burżuazji, ukazywała w całej nagości jej trywialne dążenia, polegające na gromadzeniu i zdobywaniu fortuny, podkreślała negatywne aspekty rasy, do której należała, nie przeczuwając nawet jak okrutne niespodzianki szykuje jej nieprzewidywalny los. Rasę tę malowała z jakąś okrutną, wymierzoną także w siebie pasją, jakąś *Hassliebe*, połączeniem fascynacji i odrazy. Z zaskakującą bezwzględnością, z ekshibicjonistycznym cynizmem wyznawała w zakończeniu powieści *Le Chiens et les Loupes*, 1940 [*Psy i wilki*]: „Tacy są moi, to moja rodzina", w innym zaś miejscu, w imieniu swych bohaterów mówiła: „Och, jakże ja nienawidzę tych waszych europejskich komedii! To, co nazywacie sukcesem, zwycięstwem, miłością, nienawiścią, ja nazywam pieniędzmi. To inne określenie tych samych rzeczy!"[5]

Notes

Mimo sukcesu, a nawet pewnego rodzaju kokieterii, jakiej doznawała ze strony paryskiej burżuazji, zawsze gotowej przyklaskiwać tym, którzy na głos mówią to, o czym inni skrycie myślą, *Douce France* nie przyznała Irène Némirovsky francuskiego obywatelstwa, co w okolicznościach narastającej psychozy wojny i histerycznego antysemityzmu, przesądziło

[4] W 1931 roku zrobił ją Julien Duvivier w doborowej obsadzie.
[5] Cyt. za: M. A n i s s i m o v, dz. cyt., s. 11.

o jej losie i skazało na los banity wyjętego spod prawa. Nie pomógł list wystosowany przez powszechnie wówczas znaną autorkę do marszałka Petaina, nie pomogło przyjęcie przez nią i jej dzieci chrześcijaństwa. Podobnie jak inni Żydzi Epsteinowie przypięli do ubrań żółte gwiazdy.

Tuż przed 1 września 1939 roku odwożą obie córeczki do Issy-l'Évêque z nianią, która pochodzi z tego miasteczka. W ciągu pierwszego roku wojny życie całej rodziny dramatycznie się zmienia. Michel traci pracę, Irène nikt nie chce drukować, zaczyna doskwierać brak stałych dochodów. Kilka jej nowel ukazuje się w ultra prawicowych magazynach „Candide" i „Gringoire", gdzie występuje pod męskimi pseudonimami. Choć szukają protekcji u niedawnych przyjaciół, niewiele to zmienia. W czerwcu 1940 trafiają całą rodziną do hotelu w l'Évêque, w którym jakby na ironię rezydują także żołnierze Wermachtu. Dopiero po roku udaje im się wynająć dom. Prze cały ten czas Irène dużo czyta i pisze. Często poza domem, gdzieś w trasie, zabierając ze sobą niewielki notes. W latach 1941–42 powstaje powieść *Les Feux de l'automne* oraz monografia *La Vie de Tchekhov*, który, jak wiemy z pamiętnika Irène, był obok Turgieniewa, Wilde'a, Tołstoja, naturalistów francuskich, jednym z jej mistrzów. Pierwszy z utworów opublikowano dopiero w 1957 roku, opowieść o Czechowie w 1946.

Na koniec wróćmy na chwilę do skórzanego notesu. Po aresztowaniu żony, Michel wpadł w popłoch, desperacko napisał nawet do niemieckiego ambasadora w Paryżu, próbując wszelkich argumentów, powołując się także na antysemityzm żony i jej karierę w prawicowych pismach, by odwrócić zły los. Niestety wkrótce i jego aresztowano, zginął w Auschwitz, w listopadzie 1942 roku, zagazowany zaraz po przybyciu. Po aresztowaniu ojca żandarmeria francuska, jak zwykle przestrzegająca prawa, akuratna, nie spoczęła na laurach i natychmiast rozpoczęła poszukiwanie obu dziewczynek. Ocalały tylko dzięki niani, która nie tylko przytomnie odpruła z ich ubrań żółtą gwiazdę, ale także zdecydowała się wyprawić siostry na drugi koniec Francji. Większość czasu, aż do zakończenia wojny przeżyły w jednym z klasztorów w regionie Bordeaux, przez jakiś czas chroniły się w piwnicy. Tuż po wojnie szukały pomocy u rodziny, ale Fanny, ich babka, która wojnę przeżyła w Nicei w dostatku i luksusie, nie chciała mieć z nimi nic wspólnego.

Mały notes Irène wraz z innymi pamiątkami rodzinnymi ukrytymi w teczce przebył długą i niebezpieczną drogę. Denise przypuszczała, że skrywa pamiętnik matki. Choć trudno w to uwierzyć, aż do późnych lat 90. XX wieku nawet nie próbowała się weń wczytywać z obawy przed wskrzeszeniem demonów przeszłości. Dopiero młodsza siostra namówiła ją, by ostatnie zapiski matki powierzyć wydawnictwu. Tak oto w skórzanym notesie odkryto ostatnią wielką powieść Némirovsky. Na papierze cieńszym niż łuska cebuli, mikroskopijnym pismem, które trzeba było rozczytywać przy pomocy szkła powiększającego, Irène zapisała francuską *Wojnę i pokój*.

Francuska suita

Skórzany notes zawierał dwie rzeczy: powieść oraz codzienne zapiski autorki, śledzącej rzeczywistość dookoła i dokumentującej proces tworzenia tekstu, wobec nieukończenia utworu – oba absolutnie niezbędne w procesie interpretacji[6].

Suite française składa się z dwóch części, *Czerwcowa burza* i *Dolce*, malujących obraz życia Francji, od 4 czerwca 1940, od momentu wkroczenia Niemców do Paryża, do 1 lipca 1941, kiedy decyzją Hitlera część okupujących Francję oddziałów wyrusza na Związek Radziecki. *Czerwcową burzę*, pierwszą część powieści otwiera upalna wczesnoletnia noc i przeszywający jej ciszę dźwięk wojennych syren, płoszących ptaki i budzących w ludziach lęk. Zorientowawszy się, że ich elegancka armia nie podjęła żadnych działań, paryżanie postanawiają w panice opuścić miasto. Ten gwałtowny *exodus*, potężniejący z godziny na godzinę chaos, przedstawia Némirovsky, koncentrując się na kilku wybranych przykładach.

Oto zamożna rodzina urzędnika muzealnego Pericand przy pomocy służby w pośpiechu pakuje dobytek i z czworgiem dzieci udaje się w drogę do jednego ze swoich letnich domów, niestety w drodze, uciekając przed Niemcami, zapominają zabrać ze sobą sędziwego dziadka. Rozkapryszony pisarz, Gabriel Corte, który utknął w gigantycznym korku,

[6] Z notatek pisarki wynika, że powieść miała składać się z 5 części, cz. 3. *Niewola*, cz. 4. *Bitwa*, cz. 5. *Pokój*.

z pogardą patrzy na zdesperowanych uciekinierów – brak im nie tylko formy, ale i poczucia godności! Sybaryta i pięknoduch Charles Langlet, kochający tylko siebie, dobre francuskie jedzenie i swoje unikatowe zbiory (jest kolekcjonerem rzadkiej porcelany), gdy zabraknie mu benzyny, posunie się do kradzieży zapasów paliwa z samochodu młodej pary i narazi ich na niebezpieczeństwo. Maurice i Jeanne Michaud, para skromnych urzędników bankowych, otrzymuje od pracodawcy rozkaz dotarcia do Tours, gdzie bank postanowił przenieść aktywa, ale ostatecznie pozbawia ich miejsca w swoim samochodzie, zajętego przez ekspansywną kochankę. Drogę tę postanawiają więc odbyć pieszo. Po kilku dniach bezsensownego marszu decydują się jednak wrócić do Paryża, by tu, stwierdzić z pewną ulgą, że nie mają już nic, bo przez perfidną decyzję nieludzkiego prezesa banku, stracili także posady. Ich myśli wypełnia już tylko troska o syna, który – o czym nie wiedzą – ranny w jednej z pierwszych potyczek z Niemcami, trafia na farmę w okolicy Vendôme. Los przekornie rozłącza jednak drogi rodziców i dzieci.

W obserwacji tego ludzkiego *pandemonium* nagle wywołanego wojennym żywiołem Irène Némirovsky pokazuje mistrzowską klasę. Ludzie pozbawieni poczucia bezpieczeństwa, wytrąceni z przyzwyczajeń, rytuałów, ról i dekoracji, odsłaniają swe niepiękne oblicza, zrównują się ze zwierzętami w swoich instynktach. Langlet kradnie, choć normalnie brzydzi się złym postępkiem, tancerka Arlène Corail próbuje uwieść siedemnastolatka, jakby była kotką w rui, nawet Charlotte Pericand, wzorcowa francuska matka, pełna frazesów o miłosierdziu, traci kontenans, gdy nagle zbraknie jedzenia: „Chrześcijańskie miłosierdzie, wyrozumiałość wieków cywilizacji opadły z niej jak niepotrzebne ozdoby, ujawniając duszę jałową i nagą. Byli sami we wrogim świecie, ona i jej dzieci. Musiała karmić swoje małe i znaleźć dla nich schronienie. Reszta już się nie liczyła”[7].

W pamięci czytelnika zostają niezrównane epizody. Oto kot Albert w krótką czerwcową noc po raz pierwszy zażywa rozkoszy mordu, po czym, jak gdyby nigdy nic kładzie się do dziecięcego łóżeczka, przy zimnych stópkach dziewczynki. Jednocześnie, praktycznie tuż za ścianą,

[7] I. Némirovsky, *Francuska suita*, przeł. H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 2006, s. 77.

kocica Arlène wykorzystuje seksualnie kilkunastoletniego chłopca. Zestawienie tych scen, zwierzę – pozbawiona hamulców moralnych kobieta, daje niezapomniany efekt.

Albo – tragiczna historia najlepszego z dobrych, nieomal świętego, księdza Philippe'a, który został zamordowany przez dzieci z sierocińca. Złączył go z nimi czysty przypadek, nienawidził ich od samego początku, ale po pewnym czasie, po trudnej wewnętrznej walce poczuł coś w rodzaju czułości czy przywiązania. Gdy podczas jednego z przymusowych noclegów w pałacowym ogrodzie zabronił im wchodzenia do cudzego domu, grabienia i niszczenia cudzej własności, ogłuszyli go i wrzucili do stawu. Wszystkimi siłami uczepił się wystającej z brzegu gałęzi: „Próbował przedostać się na drugi brzeg, ale spadał na niego grad kamieni. W końcu podniósł obie ręce, zasłonił nimi twarz, a chłopcy zobaczyli, jak zanurza się wyprostowany w czarnej sutannie. Nie utopił się, wciągał go muł. I tak umarł, w wodzie po pas, z głową odrzuconą do tyłu, z okiem wybitym przez kamień"[8].

Némirovsky wie, że życie, nawet w zawieszeniu, nawet wtedy, gdy prawa moralne nie działają, ma swoje blaski i cienie. Ludzie odczuwają głód, ale i miłość, życie toczy się dalej swoim trybem, nawet w scenerii, która nie wydaje się mu sprzyjać. W *Czerwcowej burzy* Madelaine instynktownie zbliży się do rannego chłopca, którego pielęgnuje w chorobie, bo uosabia on ten typ mężczyzny, za którym instynktownie tęskni, i którego nigdy, jako sierota przygarnięta przez chłopów, prawdopodobnie nie pozna. W części drugiej – *Dolce* – autorka z nieprawdopodobnym wyczuciem na sensualistyczny urok świata opowiada o bukolicznym, prowincjonalnym miasteczku Bussy, do którego przybywa garnizon żołnierzy Wermachtu. Miejscowych mężczyzn nie ma wcale, są na wojnie bądź w niewoli, pozostały tylko kobiety, dzieci i starcy. Pomiędzy żołnierzami, młodymi, zdrowymi, a nawet pięknymi, jakby wybrano ich specjalnie do reprezentowania swojej rasy, pochodzącymi z najlepszych domów i tęskniącymi za rodziną, matką, siostrą, dziewczyną czy kochanką, i miejscowymi – przeważnie kobietami, które wojnę przeniosły do swoich

[8] Tamże, s. 172–173.

umysłów, z trudem utrzymując wyobrażenie wiecznego wroga, zawiązuje się rodzaj więzi, jakiś pozór normalności, tym bardziej, że w miasteczku wojny nie odczuwa się wcale, a jej uciążliwości w postaci aprowizacyjnych braków są właściwie tu nieznane. Podkreślam te niuanse, gdyż nie tylko są one obecne w prozie Némirovsky, ale też budują w czytelniku jakieś idące ponad fabułą, zbudowane na ironii porozumienie, dotyczące niejednoznaczności życia pojmowanego jako całość. Życia, które nie poddaje się żadnej regule, toczy się wedle planu, który nie jest nam dostępny.

W centrum tej opowieści znajdujemy historię Lucile Angellier, młodej mężatki mieszkającej z teściową w najpiękniejszym domu w mieście. W przeciwieństwie do niej cieszy ją nieobecność męża, który dostał się do niewoli. Nie potrafi wybaczyć mu zdrady, czuje się niekochana i upokorzona. Do tego domu kobiet, wypełnionego po brzegi wzajemną niechęcią i podejrzeniami, wprowadza się Bruno von Falk, niemiecki oficer, potomek arystokratycznego pruskiego rodu, niedoszły pianista i niezwykle przystojny mężczyzna. Lucille, zrazu zdystansowana i nieufna wobec przybysza i jakby nie było agresora, po pewnym czasie wydaje się nim zauroczona – po raz pierwszy w życiu czuje się doceniona i adorowana, wydaje się więc, że subtelnie kreślona postać okupanta lada moment przemieni się pod piórem Némirovsky w melancholijną postać rycerza zabłąkanego w ponurą baśń o wojnie. Czytelnicy, a zwłaszcza czytelniczki porwane nastrojową opowieścią już chciałyby zobaczyć Lucille w ramionach Bruna, gdy autorka do precyzyjnie strojonej kompozycji dorzuca kilka nut realizmu. W pobliskiej wsi farmer zabija młodego niemieckiego oficera i Lucille, choć bardzo ryzykuje, godzi się pomóc Madelaine przechować jej krewkiego męża w swoim domu, bo tylko tu znajdzie się on poza wszelkim podejrzeniem. Kto będzie szukał mordercy w kwaterze dowódcy? Miłość nie kończy się zatem spełnieniem, lecz podwójnym akordem realizmu: Lucille chroni męża Madelaine, choć stanowi on całkowite przeciwieństwo tego, co ceni w mężczyźnie, musi to zrobić, bo powoduje nią obywatelski honor i powinność wobec okupowanej ojczyzny. Nie wie jednak i wiedzieć nie może – bo to tajemnica Irène Némirovsky (którą znamy z jej notatek), że spłaca tym samym pewien dług zaciągnięty wobec dziewczyny. Chłopcem, którego kurowała Madelaine, był Jean-Marie Michaud, syn Maurice'a i Jeanne. To on, jak wiemy z planów

dalszego ciągu powieści, stanie się w przyszłości jej ukochanym. A raczej miał się stać, bo dalszych części *Francuskiej suity* Irène nie miała już szansy skomponować. Drugi akord realizmu brzmi za to jak uniwersalne przypomnienie „nietrwałej rzeczy świata tego". Niemcy opuszczają miasteczko i Francję: „Wkrótce na miejscu niemieckiego pułku unosiło się tylko trochę kurzu na drodze"[9].

Irène czy jej dzieło

Data śmierci Irène Némirovsky w Auschwitz, przypomnijmy: sierpień 1942, skojarzona z akcją powieści – pisze Paul Gray – wywołuje niedowierzanie[10]. Oznacza bowiem, co wydaje się niemożliwe, że autorka pisała ją nieomal równolegle z wydarzeniami, które ją inspirowały. W książce *The Great War and Modern Memory* [*Wielka wojna i współczesna pamięć*], 1975, Paul Fussell zastanawia się nad mechanizmem tworzenia narracji o katastrofie, szkicując jej najbardziej prawdopodobne scenariusze i towarzyszące im postawy: od gniewnej reakcji po pogodną refleksję. Zaznacza przy tym, że wszystkie znaczenia dodatkowe tych opowieści wymagają czasu. Na bieżąco możliwy jest tylko zapis dziennikowy lub kronikarski, pamięci nie stać na błyskawiczne wygenerowanie spójności, nie stać na rezerwę wobec faktów i wobec narracji o faktach. Wydaje się, że te opinie dobrze nazywają to, co wydaje się istotą tego niezwykłego dzieła[11]. Chodzi o ironię, która przejawia się w całym tekście Irène Némirovsky, dając napisanej przez nią opowieści niepowtarzalny urok, styl i siłę.

W XIX wieku, który stanowił, jak sądzić można z jej dziennikowych zapisków, stałe źródło jej pisarskich fascynacji – a była to przede wszystkim wielka literatura rosyjska, francuska i angielska, kiedy chciano pochwalić pisarstwo kobiety, używano argumentu, że pisze „po męsku", „jak mężczyzna". W przypadku Némirovsky stwierdzenie takie wydaje się absolutnie nie na miejscu – to, co czyni z niej znakomitą pisarkę, jest

[9] Tamże, s. 398.

[10] Poglądy Fussela streszczam za P. G r a y e m, *As France Burned*, „The New York Times «Sunday Book Review»" April 9, 2006, p. 1. Dostęp: www.nytimes.com/2006/04/09/bookes/review/09gray.html/15.06.2013.

[11] Tamże.

jak najbardziej kobiece i przez to głęboko ludzkie. Wyzbywszy się idealistycznych mrzonek o ludzkiej naturze, Némirovsky kreśli bezwzględny obraz zmagających się z życiem bohaterów. Większość z nich to zdeklarowani egoiści, w razie potrzeby chowający głęboko w swoich kieszeniach największe zdobycze europejskiej cywilizacji w postaci humanitaryzmu, empatii, poczucia sprawiedliwości, solidarności z nieszczęściem, etc. etc. Dla utrzymania wygodnego życia, przywilejów, społecznego *status quo*, wszyscy są w stanie zabijać, grabić i oszukiwać – zarówno ci ze szczytów hierarchii społecznej, jak też nienawidząca ich z całej duszy służba czy dzierżawcy. Okres wojny sprzyja – jak sugeruje autorka – wypływaniu na wierzch dawnych żalów, uprzedzeń czy przesądów. Francuzi mają tę potrzebę rewolucji we krwi, kolejne społeczne przetasowanie, choć nie tak dogłębne, jak w pamiętnym apokaliptycznym roku 1789, wydaje się konieczne, by wrząca w żyłach krew znalazła wreszcie ujście. Pisarka spogląda na swych bohaterów z podwójnego jak gdyby dystansu; jest na tyle blisko, by widzieć ich dusze, wejść w ich sposób rozumowania, ale na tyle daleko, by ironicznie wiązać ich losy, zderzać przeciwieństwa czy egoizmy. W kojarzeniu tych nieoczekiwanych par jest zaiste ironicznie pomysłowa. Gdy *bonvivant* Charles Langlet powraca do Paryża i znajduje w nim ku swemu zadowoleniu enklawy dawnego wytwornego życia, Némirovsky dorzuca mu niby od niechcenia tajemniczą kobietę w wykwintnym kapeluszu. Dla Charlesa to znak powróconej cudem normalności, odzyskanego piękna:

> Wszystkie obecne panie były dobrze ubrane, jednak rzucało się w oczy ich dążenie do prostoty, jakby chciały powiedzieć: „Nie ubieramy się teraz! Po pierwsze, nie mamy pieniędzy, a poza tym to nieodpowiedni moment... donaszamy stare sukienki". Ale ta kobieta prezentowała odważnie, wyzywająco, z tupetem swój cudowny nowy kapelusik niewiele większy od kółka na serwetki, zrobiony z dwóch sobolich skórek z rudą woalką opadającą na złote włosy. Na widok tego kapelusza Charlie rozpogodził się całkowicie[12].

Nie zdążył jednak skonsumować tej znajomości, bo w godzinę później zginął pod kołami auta pędzącego z zawrotną prędkością na całkowicie pozbawionej światła ulicy.: „Dostał straszny cios w głowę. Błotnik

[12] I. Némirovsky, *Francuska suita*, s. 212.

samochodu roztrzaskał mu czaszkę. Krew i mózg roztrysnęły się z taką siłą, że kilka kropel spadło także na kobietę za kierownicą – urodziwą kobietę w kapelusiku nie większym od kółka na serwetkę zrobionym z dwóch zeszytych razem skórek sobolich i z rudej woalki unoszącej się nad złotymi włosami"[13]. Arlène Corail, właścicielka cudownych nóg i ponętnego ciała szybko otrząśnie się z tego nieszczęsnego zdarzenia, wychodząc z niego, jak zresztą i z pozostałych przygód, obronną ręką, silniejsza jeszcze i coraz bardziej bezczelna.

Mimo wyraźnej ku temu skłonności, wypływającej z bardzo surowej oceny rzeczywistości społecznej, Némirovsky nie powołuje do życia wyłącznie bestii ludzkich. Nie ulega wątpliwości, że jej sympatia pozostaje przy Lucille i Madelaine, że śmierć ks. Philippe'a ma nami wstrząsnąć, że w młodym chłopcu marzącym o wojennej sławie i wykazującym się brawurową odwagą, dostrzega możliwość innej, uczciwszej Francji, a wspomnienie pięknej ręki Bruno von Falka, Bruna, który zginie gdzieś na lodowym polu pod Moskwą czy Stalingradem, będzie tkwić w naszych głowach niczym marzenie senne wygrywane przez niego na fortepianie. Jedyni bohaterowie w pełni pozytywni w tej powieści, to skromne małżeństwo Michaud, jedyni, którzy w czerwcowej burzy zachowują przyzwoitość, godność. Pojawią się w dalszych częściach planowanej powieści, jak wiadomo z notatek pisarki. Dlaczego zostali wybrani? Nie dlatego, że zawsze przegrywają z silniejszymi, że mają pecha, ale że – mimo wszystkie przeciwności losu – są razem. I jeszcze jedno – na swój sposób czują się szczęśliwi. Jeanne mówi do męża:

> Maurice, jesteś dziwny. Zetknąłeś się z największymi cynikami, całkiem pozbawionymi złudzeń, a mimo to nie czujesz się nieszczęśliwy. Czyżbym się myliła?
> – Nie mylisz się.
> – Ale co cię podtrzymuje na duchu?
> – Moja wewnętrzna wolność – powiedział po chwili namysłu – to cenne i nieodmienne dobro, i tylko ode mnie zależy, czy je stracę, czy zachowam. Namiętności doprowadzone do paroksyzmu w końcu się uciszą. To co ma początek, będzie miało koniec. Jednym słowem, niech miną katastrofy, nie należy tylko ich wyprzedzać, to wszystko.

[13] Tamże, s. 217.

> A przede wszystkim żyć: *Primum vivere*. Z dnia na dzień. Trwać, czekać, mieć nadzieję[14].

Zgaduję intuicyjnie, że to słowa znaczą więcej niż miały znaczyć. To jakby kwintesencja programu własnego Irène, nie godzącej się na noszenie stygmatyzującej żółtej gwiazdy, bo miała inną – najjaśniejszą z gwiazd, która pozwalała jej pisać do końca.

Pointa na temat antysemityzmu

Kiedy powieść ogłoszono we Francji, a w dwa lata później pojawiła się w Wielkiej Brytanii i w USA, towarzyszyła jej wielka, hałaśliwa akcja promocyjna. Reklamy powieści można było zobaczyć w najdziwniejszych miejscach, w poważnych przeglądach literackich, ale także w magazynach *life-stylowych*. Zatracono przy tym rozsądek, miarę i dobry gust. Nie wahano się używać argumentów, które określić można jednoznacznie jako „pornografia śmierci". Bo to, co miało przekonać ostatecznie do powieści, to informacja, że autorka zginęła w Auschwitz, nieważnie było, czy została zagazowana czy zmarła od tyfusu. Drugim poważnym nadużyciem było podkreślanie jej antysemityzmu, co otwierało zresztą niczym worek bez dna temat kolaboracji Francuzów w okresie II wojny światowej. I sprzyjało sensacyjności.

Od wydania powieści minęło kilka lat, w tym czasie pojawiło się kilka znaczących opracowań jej twórczości, kilka monografii, głęboko wnikających w jej życie[15]. Problem antysemityzmu Némirovsky nie został jednak rozwiązany. Jej amerykańska tłumaczka, Sandra Smith, w jednym z wywiadów mówi o nietłumaczonym opowiadaniu pt. *Le maître des âmes* [*The Master of Souls*/Władca dusz], kreślącym dzieje przybysza ze Wschodu [„Levantine" Man], odrzucanego przez francuską *societé*. By osiągnąć pozycję, mieć nad nią władzę, ów człowiek zaczyna trudnić się ułatwianiem wykonywania nielegalnych aborcji, staje się władcą „duszyczek".

---

[14] Tamże, s. 208.

[15] J. M. Weiss, *Irène Némirovsky*, Stanford 2007; O. Philipponnat, P. Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Paris 2007. Wersja ang. Transl. by E. Cameron, London 2010.

Tłumaczka komentuje to w następujący sposób: to opowiadanie kreśli specyficzną sytuację obcości w świecie. Daje gotowy scenariusz możliwej akceptacji: musisz być tak samo skorumpowany jak towarzystwo, do którego aspirujesz. Czy to jest antysemityzm? Ja tego tak nie widzę, choć sama jestem Żydówką[16].

W wielu źródłach znajdziemy próby usprawiedliwiania Irène Némirovsky, próby mówiące o stanie opresji, w jakiej się znalazła we Francji, i o tym, że za wszelką cenę próbowała ocalić swoją rodzinę. Zarówno we *Francuskiej suicie*, jak i w opublikowanej ostatnio w Polsce, jeszcze jednej ocalonej od zapomnienia powieści, *Chaleur du sang* [Gorąca krew], nie ma Żydów, są ludzkie namiętności i to, co w jej twórczości najważniejsze: pasja życia.

2013

[16] Cyt. za: S. Jefferies, *Truth, lies and anti-semitism*, „The Guardian", 22 February 2007, p. 4. Dostęp: www.guardian.co.uk/world/2007/feb/22/sceondworldwar.religion/15.06.2013.

Ironiczne lekcje polskości (O Tadeuszu Konwickim)

Elżbiecie Feliksiak

Ten, kto próbował zmierzyć się z biografią twórczą Tadeusza Konwickiego, ten wie, że nie jest to zadanie proste[1]. Jeden z bohaterów jego głośnej powieści *Wniebowstąpienie* (1967), podobnie jak wiele stworzonych przez niego postaci, ma kłopoty z pamięcią: nie pamięta, kim jest, dokąd zmierza, męczące wspomnienia i przebłyski świadomości wypełniają jego udręczoną głowę. Fabuła utworu uruchamia pięć różnych wersji jego życiorysu, pięć różnych ról, które usłużnie podsuwa los. W tym koncepcie kryje się zastanawiający rys autobiograficzny, bo życie pisarza również przypomina gotowy zestaw filmowych scenariuszy. Można by z nich ułożyć kilka życiorysów.

W każdym z nich centralne miejsce trzeba byłoby przyznać miejscu urodzenia. Rodzinne Wilno i Wileńszczyzna otrzymały w twórczości Konwickiego status wyjątkowy – magiczny. I w powieściach, i w filmach mają *entourage* godny „romantycznego medium", by użyć określenia Marii Janion[2]. Konwicki całym sobą uosabia przestrzeń, z której pochodzi,

---

[1] Przemysław Czapliński próbując znaleźć jakiś wspólny klucz do jego 19 powieści wymyślił formułę „kreacje obcości", interpretującą zarówno biografię pisarza, jak też sposób budowania przez niego postaci literackich, najczęściej *alter ego* autora. Zob. P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994.

[2] Odwołuję się tu w sposób swobodny do jej pracy pt. *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

pograniczność odzwierciedla się w jego stylu bycia i mówienia, pisaniu, przywiązaniu do pewnych wartości, krajobrazu.

Choć pochodzący z dawnych Kresów, polskość mieli we krwi, a nawet wydawali się bardziej polscy niż urodzeni nad Wisłą, siebie postrzegali inaczej. Czuli się spadkobiercami dawnej Rzeczypospolitej, mówiącej wieloma językami, modlącej się w różnych świątyniach. Tożsamość w ich przypadku od początku była płynna i to w zasadniczy sposób różniło ich od pochodzących z centrum, którzy niczego nie musieli udowadniać. Specyficzną obsesją Konwickiego stała się odczuwana wobec siebie i innych obcość, wynikająca nie tyle z poczucia odmienności świata, z którego pochodził, co doświadczeń, którymi Historia naznaczyła jego generację. Urodzeni w latach 20. XX stulecia dwukrotnie przeżyli totalny rozpad świata. Najpierw wojna, Holocaust, wielkie przetasowanie społeczne, które przeobraziło świat w skali dotąd niespotykanej, potem upadek komunizmu. Wzrost, degrengolada i upadek PRL stały się przeżyciem i tematem twórczości Konwickiego, mocno wczepionego w swój czas. Miejsce urodzenia – utracone na zawsze, stało się magicznym punktem sycenia wyobraźni, przestrzenią melancholii, w której raz po raz odżywają demony indywidualnych biografii i fantazmaty kresowej historii.

Z topografii kresowej pochodzi obsesyjnie powtarzający się w jego utworach motyw doliny. Rzeczywista dolina Wilejki, „rzeki domowej", poprzez liczne wcielenia i częstotliwość obrazów uzyskała w jego opowieściach siłę archetypu; to przede wszystkim dolina dzieciństwa, do którego tęsknimy przez całe życie – ona nigdy nie traci swego pierwotnego, idyllicznego uroku. Ale Konwickiego to nie zadowala, to pisarz – ironista, który w równym stopniu inspiruje się polskim romantyzmem, co romantyzmu tego szydercami – Witkacym i Gombrowiczem – i który programowo unika roli wieszcza i proroka. Dlatego w jego powieściach dolina streszcza w sobie zarówno znaczenia biblijnej doliny Jozafata i Eliasza, jak też groteskowej, „zabitej dechami" doliny w każdej polskiej wsi.

Drugim czynnikiem, który ukształtował biografię pisarza i stał się jednym z dominujących tematów jego twórczości, było doświadczenie wojenne. Urodzony w 1926 roku, miał w momencie wybuchu wojny 13 lat, przypadek sprawił, że jako osiemnastolatek wziął udział w jednej z ostatnich akcji partyzanckich w okręgu wileńskim (operacja „Burza").

Pamięć tamtych czasów, straceńcze poczucie przegranej już na starcie, dojmujące przeżycie brudu wojny i utrata sensu istnienia, stały się emocjonalnym fundamentem, na którym uformuje się zarówno jego osobowość, jak też psychologiczny portret jego bohatera. Po raz pierwszy dał temu wyraz w *Rojstach*, powieści napisanej tuż po wojnie, ale opublikowanej dopiero w 1956 roku.

Trzeci czynnik dotyczy czasów powojennych. Po epizodzie partyzanckim i okresie ukrywania się, Konwicki zdecydował się na wyjazd na południe Polski i postanowił życie rozpocząć na nowo. Znalazł się w Krakowie, podjął studia i – nieoczekiwanie dla samego siebie – wszedł w kręgi literackie, jak się okaże później – ogromnie opiniotwórczego dla pierwszych lat powojennych „Odrodzenia"- kuźni talentów i indywidualności. W krótkim czasie, z mocno niepewnym (jak sam to określał[3]) AK-owskim życiorysem przyłączył się do twórców, którzy ochoczo wzięli się za odnowę literatury w myśl komunistycznej ideologii. Stał się jednym z „pryszczatych"[4]. W socrealistycznym pisarstwie nie potrafił się jednak odnaleźć, niczego też nie osiągnął; dwie powieści wówczas napisane – *Przy budowie* (1950) i *Władza* (1953) – to ledwie poprawne „produkcyjniaki". Dopiero w trzeciej powieści z lat 50. *Z oblężonego miasta* (1956), Konwicki błysnął talentem. Pokazał w niej człowieka w sytuacji głębokiego kryzysu wewnętrznego, dokonującego rozrachunku życia, dręczonego rozterkami ideowymi. Dramatem tego człowieka była zdrada, która naznaczyła jego biografię: zdrada wobec rodziny i tradycji, w jakiej został wychowany, wobec przeszłości AK-owskiej, wobec partii, wobec ojczyzny, etc. etc.

Realizowany w tej powieści temat dotyczył jak na tamte czasy rzeczy bardzo śmiałej – pisarz domagał się prawa do wątpliwości i wątpienia, ideową wierność komunistycznej doktrynie pokazywał zaś symbolicznie jako opresję i „oblężenie". Jednocześnie, z charakterystyczną dla siebie przewrotnością i prawdopodobnie z intencją prowokacji, dokonywał apologii komunizmu jako idei. W całym utworze zastosował bardzo

[3] Konwicki barwnie wypowiada się na temat swojej twórczości przede wszystkim w arcyciekawej rozmowie-rzece ze Stanisławem Beresiem, zob. S. N o w i c k i [Stanisław Bereś], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Oficyna Wydawnicza Warszawa 1990 [I wyd. Aneks, Londyn 1986]

[4] Określenie pochodzi ze znanej pracy Alicji Lisieckiej, *Pokolenie „pryszczatych"*, Warszawa 1964.

nowatorską formę wypowiedzi literackiej – monolog wypowiedziany, będący zapowiedzią zupełnie nieobecnych w zgrzebnej prozie socrealizmu eksperymentów formalnych. Powieść ta, choć tkwiła doskonale w swojej epoce, zapowiadała nie tylko nowe czasy, ale też zupełnie innego pisarza. Stała się też poniekąd przełomem. Straciwszy wiarę w literaturę i jej moc, jeszcze w latach 50. Konwicki uciekł do filmu, i znowu, w rekordowo krótkim czasie przeobraził się w jednego z najciekawszych w Polsce twórców filmu autorskiego. W dwadzieścia lat po tym niefortunnym epizodzie socrealistycznym, w latach 70. jeszcze raz dokona całkowitej wolty – zostanie jednym z najpopularniejszych w kraju pisarzy politycznych, publikujących w drugim obiegu, poza cenzurą. Ironia losu czy prawidłowość?

Powtórzmy raz jeszcze: właściwa biografia pisarska Konwickiego zaczyna się od *Rojstów* (1956) oraz proroczo zatytułowanej (bo to jakby *le degré zéro* w jego dorobku) *Dziury w niebie* (1959), którą pisarz inicjuje cykl utworów poświęconych poszukiwaniu tożsamości. Wśród nich centralną rolę spełniać będzie *Sennik współczesny* (1963), nieco późniejsze, głośne *Wniebowstąpienie* (1967) oraz epatujące sensacyjną fabułą *Nic albo nic* (1971). Problem tożsamości podejmą także, zazwyczaj osobno klasyfikowane, tzw. powieści wileńskie, pisane, jak ujawniał autor, trochę w celach rozrywkowych, trochę terapeutycznych, eksploatujące sferę wyobraźni z naczelnym motywem powrotu do „doliny dzieciństwa". Wśród nich, prócz wspomnianej *Dziury w niebie*, zazwyczaj umieszcza się *Zwierzoczłekoupiora* (1969) oraz *Kronikę wypadków miłosnych* (1974). Po latach Konwicki dorzuci do tych cieszących się uznaniem utworów gorzki romans z przeszłości własnej rodziny (fikcyjny) – *Bohiń* (1987), który stanie się jego wielkim czytelniczym sukcesem.

Tematyka współczesna, będąca chyba najwyżej ocenianą częścią jego twórczości, pogłębieniu ulegnie w latach 70. w cyklu utworów, które ukazały się ze względów cenzuralnych w tzw. drugim obiegu. Te niezwykle pomysłowe fabularnie groteski polityczne: *Kompleks polski* (1977) i *Mała apokalipsa* (1979), w mniejszym stopniu – *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984), zręczne połączenie satyry na stereotypy narodowe ożywające w stanie wojennym z nostalgicznym powrotem do doliny – osiągnęły w Polsce status bestsellerów. Czytali je i dyskutowali wszyscy, na tle ówczesnej twórczości zdumiewały trafnością diagnozy społecznej,

ironiczno-groteskowym obrazem rzeczywistości. Konwicki nie oszczędzał nikogo – dostawało się i rządzącym, i rządzonym.

Trzeci nurt twórczości Konwickiego, tworzący osobną grupę, to różnego typu współczesne sylwy. On sam najczęściej określał ich formę jako „łże-dziennik". Są to teksty quasi-dokumentarne. Dostrzec tu można zarówno elementy fikcji artystycznej, np. fragmenty nie opublikowanych wcześniej utworów (np. w *Zorzach wieczornych)*, jak też wspomnienia, gawędy czy zapiski dziennikowe. Po wielkim sukcesie czytelniczym *Kalendarza i klepsydry* (1976), pierwszego z tej serii tekstów, Konwicki kontynuował ten styl pisania. Powstały wspomniane już *Wschody i zachody* (1982), *Nowy świat i okolice* (1986), *Zorze wieczorne* (1991) oraz *Pamflet na siebie* (1995).

Osobną część życiorysu twórczego Tadeusza Konwickiego tworzy jego filmografia, licząca 14 scenariuszy (9 oryginalnych i 5 adaptacji) i 7 wyreżyserowanych filmów. Niewątpliwie zasługuje ona na bliższą uwagę, tym bardziej, iż w samej narracji autora *Sennika współczesnego* dostrzec można pewne wpływy techniki filmowej, choć nie są to relacje ani proste, ani oczywiste. Nowatorskie mieszanie porządków czasowych, prześmiewczy, ironiczny stosunek do samego siebie i rzeczywistości, odwaga łączenia różnych stylów (Żeromski i Gombrowicz, Orzeszkowa i Witkacy!), a wreszcie naturalność, z jaką artysta porusza się w różnych wymiarach kultury wysokiej i masowej, ukazują nie tylko symetrię pewnych zjawisk, co dość dawno odkryła profesjonalna krytyka filmowa[5], możliwość porównań sztuki słowa i obrazu, ale ujawniają jeszcze jedno, ogromnie intrygujące wcielenie Tadeusza Konwickiego – artysty totalnego.

Nieepickie powieści

Podstawowe znaczenie dla zrozumienia poetyki powieści Konwickiego wydaje się mieć fakt, iż zawarta w jego twórczości obietnica mimetyzmu doskonałego („wszystko, co mówię, jest prawdą"), podtrzymywana

[5] Zob. J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*, Warszawa 1974; T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, Wrocław 1984. Na temat filmowej twórczości także: *„Pamiętam, że było gorąco…"* Z Tadeuszem Konwickim rozmawiają Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, Kraków 2001.

autobiograficznym charakterem narracji (Czapliński nazywa to ***mitobiografizmem***[6]) oraz wypowiedziami autora w pierwszej osobie, jest iluzją – a nawet prowadzoną z dużą zręcznością grą z czytelnikiem. Nie wymaga to żadnych specjalnych dowodów. Nawet przy pobieżnym sprawdzaniu szczegółów świata przedstawionego – pisze Jan Walc – orientujemy się, iż „są one celowo sprzeczne, co powoduje, że nie tylko nie możemy go uznać za przedstawiony, lecz także nawet za kreowany"[7]. Mylenie tropów to podstawowy chwyt metody twórczej Konwickiego, bardzo często prowadzącej poważną krytykę do błędnych wniosków czy interpretacji. Tak było, np. z *Sennikiem współczesnym*, który wręcz prowokował, by odczytywać go z punktu widzenia poetyki onirycznej, traktując jako powieść współczesną z obszernymi fragmentami „śnionych" retrospekcji.

Tymczasem przyjrzenie się realiom historyczno-geograficznym powieści całkowicie możliwość tę wyklucza. Powieściowa Soła płynie na południe, chociaż w całej Polsce nie ma rzeki, która by zlewała swoje wody w tym kierunku. Nie jest też – jak się w utworze o niej pisze – „rzeczułką", skoro ma powstać przy niej hydroelektrownia, o czym dyskutują wszyscy bohaterowie, bo ich wieś ma zginąć z powierzchni ziemi. Wątpliwości pojawiają się także wtedy, gdy czytamy, że bohater wyławia z niej krzyż powstańczy z 1863 roku, a w okolicznych lasach nieustannie napotyka groby, tak jakbyśmy się nagle znaleźli w przestrzeni *Nad Niemnem*, gdzie o takie znaleziska nader łatwo. Jak łatwo sprawdzić, rzeczywista Soła płynie w Galicji, gdzie ani powstańców, ani tym bardziej Kozaków w roli dla nich przewidzianej – nigdy nie było. Akcja powieści toczy się na początku lat 60., ale miasteczko, w którym od siedemnastu lat mieszkają przesiedleńcy ze Wschodu, atmosferą przypomina okolice Wilna z lat 30., a więc z czasów dzieciństwa głównego bohatera. Prawdopodobnie mamy więc tu do czynienia z kontaminacją przestrzeni realnej, współczesnej, z wyobrażoną czy wspominaną. W każdym razie nie ma większego sensu umieszczanie tej scenerii w porządku onirycznym, gdyż – jak na ironię, jest ona bardziej rzeczywista niż wynikałoby to z punktu widzenia

[6] Wszystkie podkreślenia pochodzą od autorki tekstu.

[7] J. W a l c, *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki" 1975 nr 1, s. 85. Artykuł jest fragmentem nieopublikowanej z powodów cenzuralnych pracy doktorskiej Jana Walca, dostępnej w bibliotece IBL PAN w Warszawie.

logiki. Trzem rzeczywistościom przedstawionym w *Senniku* odpowiadają odmienne porządki czasowe narracji i dopiero to połączenie daje jakieś sensowne podstawy interpretacyjne. Ich wymienność organizuje całość powieściowego świata. Miasteczko i senna egzystencja jego mieszkańców jest relacjonowana w pierwszej osobie czasu przeszłego, epizod partyzancki wbija się weń klinem, bo organizuje go narracja w czasie teraźniejszym (też w pierwszej osobie), o dzieciństwie natomiast – narrator mówi w drugiej osobie czasu przeszłego. Najbardziej realne wydają się wydarzenia wojenne.

Zróżnicowanie form narracji występuje także w pozostałych powieściach Konwickiego i wyraża obowiązujący w jego świecie system wartości. W *Nic albo nic* autor znowu stosuje 3 sekwencje: o partyzantce opowiada w pierwszej osobie czasu przeszłego (*Byłem*), współczesność istnieje jako wymiar funkcjonujący w psychice bohatera (Darka) i jest realizowany w trzeciej osobie czasu teraźniejszego (*Jest*), sceny powrotu do doliny dzieciństwa narracja odtwarza w drugiej osobie czasu przyszłego (*Będziesz…*). Tą narracją nie można się znudzić, bo odtwarza pracę naszego umysłu, nieustannie przetwarzającego różne warianty losu. W *Kronice wypadków miłosnych* dzieje Witka opowiada się w trzeciej osobie czasu przeszłego (*Był*), historię współczesną Witolda (czyli dorosłego wcielenia tej samej postaci) w trzeciej osobie czasu teraźniejszego (*Jest*), natomiast metanarrację, w której ujawnia się narrator osobowy, prowadzi się w pierwszej osobie czasu teraźniejszego (*Jestem*). Jeszcze ciekawszą kombinację narracyjno-czasową znajdziemy w powieści *Zwierzoczłekoupiór*. Dominuje w niej narracja w pierwszej osobie czasu przeszłego, z wyjątkiem ostatniego epizodu, w którym nagle konstatujemy, że narratorem całości jest chory na raka chłopiec (ta część opowiedziana została w pierwszej osobie czasu teraźniejszego). We *Wniebowstąpieniu* Konwicki znowu wprowadza układ trójkowy: współczesne zdarzenia opowiada się w pierwszej osobie czasu przeszłego, życiorysy, które sobie wymyśla bohater – też w pierwszej osobie, ale w czasie teraźniejszym, a tzw. „ćwiczenia pamięci" w narracji bezosobowej, bądź też przemiennie w pierwszej lub drugiej osobie czasu teraźniejszego.

Ta wielowariantowość narracyjna oczywiście ma swój cel. Jest nim bardzo konsekwentnie przeprowadzona przez pisarza ***kompromitacja***

iluzji prawdziwości. Konwicki wyjątkowo dba o to, by jego czytelnik nigdy nie poczuł się pewnie, tym samym zaś daje mu odczuć, iż status bytowy przedstawionego świata jest co najmniej podejrzany. Opisując, np. szczegółowo topografię jakiegoś miasta, przewrotnie dezawuuje ją, podając dokładne, ale nieistniejące adresy. Bohaterów najpierw skłania do samobójstwa, a potem każe im działać jakby w innym porządku biograficznym. Bardziej zależy mu na prawdopodobieństwie emocji niż na faktach. W tych grach czasem posuwa się bardzo daleko. Zabieg deziluzji stosuje nawet wobec narratora, co zdarzyło się choćby w *Zwierzoczłekoupiorze*, w którym dopiero przy końcu powieści orientujemy się, iż całą historię, którą opowiadał dotychczas dziesięcioletni Piotr, wymyślił jeszcze ktoś inny.

Typowe dla Konwickiego jest też posługiwanie się określoną topiką, czyli stale powtarzającym się zespołem motywów, scenerią, postaciami, etc, etc. Krytyka literacka szczególnie dużo miejsca poświęca „magicznej triadzie" Konwickiego[8], czyli toposom doliny, rzeki i lasu. Te elementy scenerii mają konkretną lokalizację geograficzną i literacką, są to Kresy dawnej Rzeczypospolitej, uwiecznione w literaturze romantycznej i późniejszej, zawsze jednak zależnej od romantycznego *imaginarium*. Scenerii tej najczęściej towarzyszy klimat niesamowitości: apokaliptyczne motywy końca świata lub bliskiej katastrofy, przeczucia, proroctwa lub sny. Obecność tych motywów należy wiązać z wysiłkiem powrotu do czasoprzestrzeni dzieciństwa i młodości, zawsze realizującym się u niego w romantycznym *entourage'u*, ale także z pewnym systemem wartości i ich emocjonalnym odbiorem uobecnionym w mitach polskich. Poddając je weryfikacji i przewartościowaniu, pisarz szuka w nich źródeł słabości i mocy, a w każdym razie czyni je sednem zintensyfikowanej refleksji nad polskością. Użycie tych toposów jest zatem ściśle sfunkcjonalizowane.

Pisarz wielokrotnie podkreślał, że świat jego bohaterów jest raczej światem myślanym niż kreowanym. Wszyscy narratorzy jego powieści z reguły obdarzeni są jakąś częścią samowiedzy i kultury literackiej autora. Jest to o tyle ważne, że w zasadzie poza głównym bohaterem, który jest

[8] M. Tomaszewski, *Magiczna triada Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik literacki" 1991 nr 3.

jednocześnie narratorem, wszystkie pozostałe postacie Konwickiego mają charakter epizodyczny, powołuje się je do konkretnej sceny, by potem je wycofać, bo nie ma wątpliwości, że jesteśmy świadkami „wymyślania powieści *ad hoc*", i że perspektywa narracyjna dominuje tu nad płaszczyzną zdarzeń przedstawionych.

Jaki jest cel takiej narracji i co to właściwie oznacza? Z pewnością niewiarę w epikę, w możliwość przekazania przez literaturę całości doświadczenia człowieka. Opinie tego typu bardzo często znajdujemy w tekstach Konwickiego, najciekawsze zamieścił autor w *Senniku współczesnym*, powieści, od której zaczyna się jego dojrzała i w pełni oryginalna twórczość powieściowa:

„To, co dotychczas przeżyłem, to garstka kamieni wydobytych z dna rzeki. Będę je już na zawsze układał w coraz to nowe konstelacje i szukał sensu, który tym rządzi"[9]. Lub w innym miejscu: „To wszystko polega na tym, że otrzymujemy porcję kart i potem już do końca tasujemy je, układamy, szukając ładu i sensu"[10].

Oczywiście to „układanie" powinno mieć jakiś cel. Kryje się on, jak przekonuje krytyka literacka, w ogromnym, ponawianym w każdej powieści Konwickiego, trudzie zrozumienia świata i siebie. Bohaterowie *Sennika* czy innych jego powieści dysponują zwykle nadmiarem świadomości, a to nie ułatwia symbiozy z rzeczywistością – to pogrążającą się w chaos, to przypominającą ponurą groteskę. Wyposażeni w określony system wartości, czerpany, jak obrazowo mówi w *Senniku* Paweł – z „oprawnej w granatowe płótno biblii naszego pokolenia"[11], czują się obcy w dzisiejszym świecie, tęsknią do swej doliny dzieciństwa, do tego, co kojarzy się z tym, co rozpoznane, bliskie, bezpieczne. Tyle, że jeśli się już tam znajdą – dolina oznacza tu także tęsknotę za nieświadomością, za światem czystym, bezgrzesznym – natychmiast odczuwają ograniczenia swojej egzystencji i zarażeni przykładem aktywistycznie nastawionych do życia bohaterów ich ulubionego pisarza, marzą o wyrwaniu się gdzie indziej. To paradoks, ale marzą o zanurzeniu się w normalnym życiu.

---

[9] T. Konwicki, *Sennik współczesny*, Warszawa, s. 188.

[10] Tamże, s. 261.

[11] Chodzi o *Popioły* Stefana Żeromskiego w tanim wydaniu Mortkowicza.

„Co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach"

Od *Sennika współczesnego* zaczyna się w twórczości Konwickiego bardzo istotny nurt powieściowy zdominowany przez problematykę poszukiwania własnej tożsamości. Jeśli *Dziurą w niebie* Konwicki zainteresował krytykę literacką, to *Sennikiem* przyciągnął czytelnika i zdobył rangę jednego z najpopularniejszych pisarzy współczesnych, co jest rzeczą zadziwiającą, jeśli wziąć pod uwagę, że to powieść wyjątkowo skomplikowana. O jej zawiłości narracyjnej już wspominano, o mylących wskazówkach dotyczących scenerii także. Akcja tej powieści pozornie tylko odbywa się w 17 lat po wojnie w miasteczku nad Sołą. W istocie jesteśmy w miejscu, które jest tym miasteczkiem, ale przypomina także podwileńską osadę z lat 30., czasowo zanurzoną w żywą pamięć o powstaniu styczniowym. Współczesność miesza się z czasem minionym i rzutuje na całość powieściowego świata. Jego mieszkańców – niezależnie od tego, kogo wzięlibyśmy za przykład – rodzeństwo Korsaków, repatriantów z Wileńszczyzny, czy hrabiego Paca, który udaje człowieka z ludu, torowego Dębickiego, który kiedyś był prowincjonalnym dygnitarzem, Jasia Krupę – dziś inwalidę, wczoraj partyzanta, Józefa Cara, kiedyś działacza komunistycznego, obecnie zaś przywódcę religijnej sekty – wszystkich tych ludzi, w tym także Pawła, który do doliny wrócił po próbie samobójczej, by rozliczyć się z własnym życiem, określa przeszłość: przedwojenna, partyzancka, stalinowska. Ta przeszłość decyduje o tożsamości, nie można się z niej wycofać. Jedynym sposobem poradzenia sobie ze stygmatami, grzechami, urazami, które w sobie nosimy, jest zrozumienie ich, wejście w nie ponowne, wejście jak w sen, który z podświadomości wydobywa to, co tłumione i spychane w głąb.

Przemysław Czapliński widzi w *Senniku* powieść realizującą zamysł dzieła otwartego, coś w rodzaju modelu do składania, by nawiązać do powstałej w tym samym czasie, co powieść Konwickiego, głośnej powieści Cortázara *Gra w klasy*. Według krytyka autor powieści proponuje swojemu czytelnikowi zabawę w układanie w całość życiorysu głównego bohatera, bowiem tylko w taki sposób można dotrzeć do prawdy – choćby częściowej – o nim samym. Jaką tajemnicę ukrywa Paweł? Dotyczy ona jego przeszłości partyzanckiej: przypadkowej śmierci, którą zadał

znalazłszy się w oddziale, sprzeniewierzenia się rozkazowi przełożonego i ostrzeżenie człowieka skazanego na śmierć, w którym rozpoznał swojego nauczyciela, wyroku na nim wykonanego tak, by nie zabić, epizodu pobicia niemieckiego oficera, a nawet wspomnień ze szkoły. Struktura czasowa *Sennika* wydaje się tak bardzo skomplikowana dlatego, bo nie oddaje następstwa czasowego, lecz pokazuje ruch myśli, które porządkują konkretne sekwencje nie w porządku chronologicznym, lecz emocjonalnym.

Wniebowstąpienie – niedostrzeżone arcydzieło polskiej literatury powojennej[12]było kontynuacją problematyki *Sennika*. Bohater pewnego dnia budzi się w parku i stwierdza, że nie wie, kim jest. Przyjmuje imię Charon i próbuje znaleźć w pamięci pasującą do siebie biografię – piosenkarza, stolarza, podróżnika, okupacyjnego kolaboranta, piłkarza. Żadna z wymyślonych wersji nie nadaje jednak jego życiu sensu. Powieść roi się od dziwnych sytuacji, w które wplątuje się bohater; jest tu i sensacyjny napad na bank i przypadkowa przygoda miłosna i wreszcie – groteskowe „wniebowstąpienie" na dach Pałacu Kultury. Ten motyw to jakby zapowiedź późniejszych tekstów politycznych Konwickiego – tytułowe „wniebowstąpienie" staje się wymownym znakiem kondycji współczesnego Polaka, upiornym *dance macabre* albo chocholim tańcem, odbywanym przez rodaków przemienionych w żywe trupy. Koszmar teraźniejszości potęguje się jeszcze w *Nic albo nic*. Enigmatyczny tytuł utworu Jan Walc próbował czytać przez odniesienia do polskiej literatury: „Tytuł *Nic albo nic*, książki pisanej w roku 1970, w beznadziei i rozpaczy, jest jakże bolesnym nawiązaniem do opowiadania *Wszystko i nic* Stefana Żeromskiego, opowiadania podejmującego wątek *Popiołów* i ukazującego Rafała Olbromskiego, już ojca rodziny, na chwilę przed wybuchem Powstania Listopadowego.

Rafał stoi przed wyborem trudnym, ale jednak na ludzką miarę; jego udziałem jest nie tylko przerażenie, ale i heroiczna nadzieja, tymczasem Polak około roku 1970 przekonany jest, że zależy od niego n i c a l b o n i c – i niestety – ma wiele racji. Na kartach powieści obecne jest dławiące przeczucie mającej spełnić się pod koniec roku tragedii, której zapobiec nie sposób, ale przecież nie sposób też żyć ze świadomością takiej strasznej własnej niemocy, więc jest ta książka zapisem męki,

[12] Opinia P. Czaplińskiego.

nasycają ją już nie tylko myśli o śmierci czy samobójstwie, ale dosłownie cytowane fragmenty z Apokalipsy"[13].

Intuicja krytyka została potwierdzona komentarzem autora, który w wywiadzie udzielonym S. Nowickiemu (Stanisławowi Beresiowi), tak wyjaśnił ów tytuł: „ten tytuł oznacza rodzaj wyboru, jaki został nam dany w późnych latach gomułkowskich. Było czarno, ponuro, w Warszawie nie było nawet przyzwoitego dworca ani ulicy dojazdowej, a ludzie siedzieli w domach bez żadnej alternatywy. Perspektywa była taka, że w tym systemie mieliśmy do wyboru nic albo nic"[14].

Głęboki pesymizm powieści brał się jednak nie tylko z wizji teraźniejszości, wizji „kraju policyjnego [...], w którym społeczeństwo, poddawane stałej inwigilacji, traci z wolna swoje kontury, rozpada się w bezkształtną masę"[15]. Także przeszłość, ciemna i niejednoznaczna, naznaczona winą za tajemnicze zabójstwo, czyhająca na bohatera jak uporczywie powracający, koszmarny sen nie dawała wytchnienia. Dotyczy to w równym stopniu dokonującego się i w tej powieści symbolicznego powrotu do doliny. Bohater znalazłszy się w niej wysiłkiem wyobraźni, dochodzi do kresu egzystencji, ale nie kresu swojej męki; śmierć niczego nie kończy, nie ma powrotu do Arkadii, sens utracony nie scali się ponownie. Interesujące, że problematyka tego przedziwnego utworu, a więc również i to, że dokonuje się w niej wyczerpanie dotychczasowego (nieepickiego) modelu powieści Konwickiego, zbiega się światopoglądowo i estetycznie z nakręconym tuż po niej filmem *Jak daleko stąd, jak blisko*. Potwierdza to zresztą sam autor: „Powiedziałbym [...], że razem z książką *Nic albo nic* jest on jakby metą, że dalej w taki sposób już bym nie mógł snuć swego wątku, że jest to miejsce, z którego powinienem zawrócić, rozejrzeć się dokoła i zadebiutować na nowo"[16].

Rzeczywiście, w połowie lat 70. Konwicki zaczyna jakby od nowa, najpierw wydaje pierwszą ze swoich sylw, *Kalendarz i klepsydrę* (1976), po drugie rozpoczyna nurt pisarstwa politycznego.

---

[13] J. Walc, *Dwa razy o „Małej apokalipsie"*, w: *Wielka choroba*, Warszawa 1992, s. 195.

[14] S. Nowicki [Stanisław Bereś], dz. cyt., s. 179.

[15] P. Czapliński, dz. cyt., s. 95.

[16] Dz. cyt., s. 97.

Polityka i egzystencja

Związki Konwickiego z opozycją to prawdopodobnie długi proces dojrzewania, którego być może nigdy nie poznamy, gdyż pisarz niechętnie wracał do tych spraw, nazywając siebie chętnie człowiekiem apolitycznym. Zaczyna się on gdzieś około 1966 roku, kiedy podpis autora *Sennika współczesnego* znalazł się na liście protestacyjnym przeciwko usunięciu Leszka Kołakowskiego z partii. Miał on oczywiście znaczenie bardziej symboliczne niż faktyczne. Za podpisanie tego listu pisarz został jednak zawieszony, a następnie usunięty z PZPR. Od 1968 roku, po apelu środowisk twórczych o umorzenie postępowania dyscyplinarnego wobec studentów, którzy organizowali na UW protesty i strajki, zaangażowanie Konwickiego w działalność kultury niezależnej było coraz wyraźniejsze. Pisarz sygnował wszystkie ważniejsze listy opozycyjne, min. apel do sejmu PRL o powołanie komisji dla zbadania przebiegu strajku oraz represji wobec członków KOR, a także „list siedemnastu" (1977) w sprawie ich zatrzymań i przesłuchań. W 1973 wszedł do jury przyznającej pierwszą niezależną nagrodę w kraju – otrzymali ją wówczas Ryszard Krynicki i Kazimierz Orłoś, zaś w 1980 przewodniczył jury „Zapisu". Od 1978 był wykładowcą Towarzystwa Kursów Naukowych, a w 1980 został członkiem Komitetu Więzionych za Przekonania.

W 1977 roku nazwisko Konwickiego objęto anatemą, zakazano druku jego tekstów. W zgłoszonym do wydania *Kompleksie polskim* cenzura poczyniła takie spustoszenia, że pisarz zdecydował się na druk w podziemiu. Po *Kompleksie* (1977, Nowa) w drugim obiegu ukazała się jeszcze *Mała apokalipsa* (1979, Nowa), *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984, Krąg), sylwa *Wschody i zachody* (1982, Krąg) oraz wywiad-rzeka z pisarzem prowadzony przez S. Nowickiego (pseudonim Stanisława Beresia) *Pół wieku czyśćca* (1986, Przedświt). Jego Największą popularnością cieszyły się dwie pierwsze powieści.

Kompleks polski to całość skomponowana z trzech przeplatających się wątków: fabularnego, eseistycznego i parabolicznego. Pierwszy z nich opowiada jeden dzień z życia przeciętnego Polaka końca lat 70. Jest dzień wigilijny, grupka ludzi gromadzi się w kolejce do sklepu jubilerskiego

z nadzieją, że „rzucą" atrakcyjny towar. Miały to być złote obrączki, dostarczono radzieckie samowary, cóż, scenariusz bardzo prawdopodobny. W tej kolejce spotykają się rodacy: Tadeusz Konwicki, znany pisarz, Tadeusz Kojran, człowiek, który chodził po wojnie za pisarzem, prawdopodobnie z nakazem wykonania wyroku śmierci, pan Duszek, były oficer UB, pan Grzesio, prawdopodobnie konfident oraz kilka innych postaci o równie powikłanych życiorysach, a czasem i niejasnej, jakby nieustalonej tożsamości. Po całym dniu stania w kolejce główny bohater doznaje czegoś w rodzaju zapaści, ratuje go młoda dziewczyna pracująca w sklepie. Krótki epizod erotyczny po raz któryś przekonuje go, że w życiu najważniejsza jest miłość. Wieczorem uczestnicy kolejkowych zmagań z rzeczywistością rozchodzą się do domu, jest wigilia, więc darowują sobie rzeczywiste i domniemane winy – taka to już polska tradycja.

Wątek eseistyczny dotyczy tytułowego „kompleksu polskiego". Główny bohater próbuje dociec istoty polskich problemów, biorących się z narodowego charakteru i przywiązania do pewnych wartości – wolności, patriotyzmu, zdrady, niewoli, snuje rozważania na temat literatury polskiej pogrążonej czy chce czy nie w wypełnianiu misji narodowej, wreszcie mówi o nieprzekazywalności historycznego doświadczenia Polaków – doświadczenia wielkości i małości jednocześnie. W obręb powieści wpleciono dwa epizody z historii Polski: z powstania 1863 roku opowieść o klęsce dowódcy małego oddziału, Zygmuncie Mineyce, po rozbiciu oddziału wydanego przez polskich chłopów kozakom oraz epizod z biografii Romualda Traugutta, który w przeczuciu czekającej go klęski decyduje się na objęcie stanowiska przywódcy. Trzeci fragment ma charakter listu, w czym przypomina nieco podobne chwyty z *Dziury w niebie* i *Nic albo nic*. List z *Kompleksu polskiego* prócz orwellowskiego opisu prawdopodobnego scenariusza zmian, jakie zajść mogą w kraju (w liście pisze się o dowolnym, środkowoeuropejskim państwie) w duchu nowego totalitaryzmu, zawierał też arkadyjski topos Polski: „Polska – ojczyzna wolności, Polska – matecznik tolerancji, Polska – wielki ogród bujnego indywidualizmu. Gdzie ludzie pozdrawiają się uśmiechem, gdzie policjant nosi różę zamiast pałki, gdzie powietrze składa się z tlenu i prawdy. Polska – wielki biały anioł pośrodku Europy"[17].

[17] T. Konwicki, *Kompleks polski*, „Nowa", Warszawa 1977, s. 119.

W intencji autora te fragmenty powinny były odegrać rolę stymulatorów obywatelskiego sumienia. Łatwe odniesienia patriotyczne w duchu Żeromskiego, list, który choć odwołuje się do stereotypu, łechce przyjemnie polskie poczucie dumy narodowej, miały wywołać pozytywny rezonans już choćby z tej racji, iż kompletnie nie pasowały do zgrzebnego wizerunku Polaka – kolejkowicza, wykolejonego pijaczka, wyżywającego się w urojonych czy prawdziwych opowieściach o swych wojennych zasługach, świetlanej przeszłości czy niezwykłych umiejętnościach. Tymczasem krytyka literacka nie zawsze trafnie odczytywała autorską gorzką ironię, sytuując powieść w okolicach patriotycznego kiczu i nie rozumiejąc groteskowej, iście gombrowiczowskiej lekcji polskości ukrytej w portrecie zbiorowości. A ten obraz życia polskiego był przejmująco prawdziwy. „Rozmyciu konturów świata"– w tym utworze – pisze Czapliński – „odpowiada obraz zbiorowości, która traci cechy narodu. Społeczeństwo rozpada się, ponieważ jego członkowie trwają w przekonaniu, iż nie ponoszą winy za swoje życie.[...] W wykładni autora *Kompleksu* totalitaryzm opiera się na wkorzenieniu deprawacji i nonsensu w nasze życie"[18]. My sami, zdaje się mówić autor, jesteśmy już tak zepsuci przez system, że nie dostrzegamy zła i braku sensu, mało tego podtrzymujemy go własnym przyzwoleniem i biernością. Polska zsowietyzowana, rozmamłana, kolejkowa, w nieskończoność rozprawiająca o swoich kompleksach zbliża się nieuchronnie do końca. Patriotyzm Mineyków czy Trauguttów jest w tym kontekście jak wyrzut sumienia, a może przypomnienie, że tylko dobrowolnie powzięty na siebie obowiązek czy ofiara, choć wydają się nierozumne, mogą okazać się wyzwoleniem.

W pokazywaniu stanu degrengolady, w jakiej znalazła się Polska lat 70. jeszcze dalej idzie *Mała apokalipsa*, niewątpliwie jedna z najbardziej poczytnych powieści polskich, jaka ukazała się w drugim obiegu. Akcja powieści rozpoczyna się od opisu mało poetyckiego ranka niejakiego Tadeusza K., samotnego PRL-owskiego literata, któremu składają wizytę dwaj opozycjoniści, Hubert i Rysio. Mają dla niego propozycję nie do odrzucenia, chcą, żeby wieczorem, o ósmej, spalił się przed gmachem centralnego gmachu partii. Wybrali właśnie jego, bo jest dostatecznie

[18] P. Czapliński, dz. cyt., 146–147.

znany w kraju i zagranicą, i jego czyn może być wstrząsem. Sytuacja jakby rodem z Kafki ma oczywiście swój dalszy ciąg. Nasz bohater zdruzgotany wychodzi po raz ostatni w miasto i ta wędrówka, choć znakomicie, niemal reportażowo dokumentuje chaos współczesnego polskiego życia, ma również jakiś dantejski, filozoficzno-symboliczny wymiar. Rzeczywistość przedstawiona – obraz Warszawy lat 70., to przestrzeń zdegradowana, porażająca smutkiem i brzydotą. Z górującego nad stolicą Pałacu Kultury odpadają tynki, rozsypuje się po kawałku most Poniatowskiego, w domach odcinają gaz i elektryczność, zapałki kupuje się w Peweksie, a narodowy trunek, wódkę robią z importowanych kartofli. Ponieważ zaopatrzenie w żywność stało się problematyczne, upowszechnia się instytucja „baby z cielęciną" i kolejkowicze, którzy od świtu wystają przed sklepami. Bohater jest nieustannie legitymowany. Po ulicach kręcą się tajniacy.

Podobnie jak w innych powieściach Konwickiego rozchwianiu wartości odpowiada także rozprzęgnięcie się wszystkich parametrów czasowych. Jest niby 22 lipca, ale dzień jakby jesienny, Polacy obchodzą jakieś święto, ale niełatwo je zidentyfikować. W ostatniej drodze bohaterowi przez cały czas dotkliwie samotnemu towarzyszą tłumy kręcących na ulicach ludzi, ujętych w całej przypadkowości imion, zatrudnień, anonimowości istnienia. Świat zajęty jest drobnymi interesami, wszyscy handlują z wszystkimi, załatwiają jakieś „lewe sprawy". W całym kraju trwa wyprzedaż narodowego majątku, jesteśmy też świadkami niekończących się libacji. Groteska sięga apogeum, gdy dowiadujemy się przypadkowo, iż budżet narodowy ratuje grupka Arabów kupująca w Peweksie paczkę prezerwatyw, albo że polskim hymnem narodowym stała się Międzynarodówka.

To wędrowanie to droga w poszukiwaniu sensu, ale Tadeusz K. nie zadaje sobie pytania o wartość życia, przeciwnie coraz bardziej nabiera przekonania, że jedyna sensowna rzeczywistość, którą znał i zapamiętał, to świat już dawno miniony. Reszta zniknie bezpowrotnie wraz z jego śmiercią. Pyta więc o sens śmierci.

W powieści Konwickiego ważną rolę odgrywają najróżniejszego rodzaju aluzje literackie, w *Małej apokalipsie* najważniejsze są zwłaszcza odwołania do romantyzmu i Żeromskiego, który co najmniej od *Sennika*

współczesnego, staje się ukrytym bohaterem tych utworów. Jan Walc, wprowadzając do lektury tej powieści napisał, że Konwicki nie poszedł w niej tropem Orwellowskim, nie stworzył antyutopii, choć można było przewidzieć i taki scenariusz. Podobnie jak w *Kompleksie polskim,* także i w tym utworze winę za rozpad świata ponoszą nie tylko ci, „oni", którzy dzielą i rządzą, ale także „my" – rządzeni i dzieleni. Wina leży po obu stronach. Dlatego w opowieści Konwickiego opozycjoniści nie mają w sobie szlachetności dawnych polskich spiskowców i bohaterów, daleko im do ideowców w stylu Żeromskiego, cechuje ich natomiast koniunkturalizm i kunktatorstwo. Nie ma różnicy pomiędzy opozycją i partyjnymi aparatczykami, to tylko urzędnicy zajęci swoimi interesami. Winą obarcza również Konwicki twórców kultury. Nic bowiem lepiej nie ubezpiecza reżimu, jak istnienie „wybitnych artystów". Sztuka uniwersalna nie walczy o wolność, partykularna porozumiewa się z czytelnikiem poprzez aluzję, ta zaś jako „pieszczoch totalitaryzmu" skutecznie niweluje odczucie głodu prawdy. Poza tym, jak uczy tego historia literatury polskiej, do aluzyjności można tak przywyknąć, że prawdy nikt już, ani artyści ani odbiorcy, nie potrzebuje.

Apokalipsa zatem będzie mała, na taką skalę, na jaką zasłużyliśmy. Tylko taka jest nam przeznaczona. A przecież – jak trafnie zauważa Jan Walc – tej Polsce, zapisanej przez Konwickiego – bardzo trzeba „wielkiej idei". I Konwicki – powiada krytyk – „krzyczy te słowa Żeromskiego każdym zdaniem *Małej apokalipsy*"[19]. Jeśli wszyscy czują się niewinni, to ofiara Tadeusza K. nie może mieć charakteru wielkiej tragedii. „Autor *Małej apokalipsy* sam nie jest do końca zdecydowany, do jakiego stopnia traktować serio pomysł samospalenia się głównego jej bohatera, a zarazem swego *alter ego*. Ile w takim geście powagi, a ile błazeństwa, ile prometeizmu, a ile chęci wyzwolenia się od dręczącego koszmaru, ucieczki, dla której publiczny charakter samobójstwa byłby tylko przygrywką? Czy chodzi o wyzwolenie Polski, czy od Polski. Ironia, w którą i autor, i jego bohater są uwikłani, pospołu zresztą z czytelnikami [...], krępuje dodatkowo, rodzi podejrzenia o śmieszność"[20]. Jak to zresztą bywa u Konwickiego, śmieszność przeplata się z autentyczną grozą, a tragedia z groteską.

[19] J. W a l c , *Dwa razy o „małej apokalipsie",* s. 199.
[20] Tamże, s. 204.

Dlatego czytelnik nie do końca wierzy w to, że Tadeusz K. dotrze z kanistrem benzyny na miejsce swego przeznaczenia. Decyzję poprzedza nagły skurcz refleksji o Bogu. „Bóg istnieje" – utwierdza się w swoim przekonaniu bohater. Jeśli tak, to ta śmierć ma sens, bezinteresowna ofiara może przypomni ludziom o istnieniu „Boga ludzi", który nie zawahał się przed ofiarą z własnego syna.

Godzina myśli albo o azylach artysty

Równolegle z twórczością paszkwilancko-polityczną (określenie samego autora) Konwicki zainicjował w swoim artystycznym *emploi* nurt sylwiczny, w zasadzie dość łatwy do przewidzenia w pisarstwie, które od początku naznaczone było upodobaniem do auto- czy mitobiografizmu, ironii, autotematyzmu czy gry. Ów nurt, składający się obecnie z czterech części – *Kalendarz i klepsydra*, *Nowy świat i okolice*, *Wschody i zachody księżyca*, *Zorze wieczorne* – był, jak ujawnia autor, wyrazem zniechęcenia do literatury w ogóle, ale wynikał także ze szczególnego, konsekwentnie romantycznego pojmowania samego procederu uprawiania sztuki. Sztuki rozumianej jako dialektyka autentyzmu i sztuczności. Tę deklarację znajdujemy bezpośrednio w *Kalendarzu i klepsydrze*:

> [...] obiecuję lekturę żywą i pełną niespodzianek. To będzie mimo wszystko, książka sensacyjna. [...] Spiąłem się jak rzadko kiedy, chyba jak nigdy w życiu. I to życie ułoży fabułę tego zapisu, ustawi tor przeszkód życiowych, wywikła dramat o tyle ciekawy, że autentyczny i spreparowany na waszych oczach[21].

Kalendarz i klepsydra był wielkim sukcesem Konwickiego. „Nie schodził z łam czasopism – odnotowuje Przemysław Czapliński – przez trzydzieści siedem tygodni"[22]. Obiecywał wiele, dawał dużo: przede wszystkim był tam smakowity obraz środowiska artystyczno-literackiego wraz z portretami niebanalnymi i złośliwymi (m.in. Drewnowski, Bratny, Dygat, Łapicki, Siemion, Himilsbach), a do tego łatwo zapadającymi w pamięć, opowieść o kocie Iwanie, wspomnienia z wileńskiej młodości,

[21] T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976, s. 7.
[22] P. Czapliński, dz. cyt., s. 98.

a także porównanie wieku XIX i XX, ocena epizodu socrealistycznego we własnej biografii, sporo wynurzeń o charakterze autotematycznym, mających najczęściej charakter utyskiwań na trudy pisania i generalnie stwierdzających degradację sztuki, sprowadzonej do rozrywki, trochę złośliwości skierowanych w stronę środowiska filmowego (Zanussi, Buñuel), oczywiście nieco refleksji na temat polskości.

Czytelnicy *Kalendarza* podzielili się na dwa obozy, jedni szukali w nim faktów, drudzy kolejnych meandrów specyficznej prozy Konwickiego. Nie zadowolił zwłaszcza tych pierwszych, którzy poczuwali się do obowiązku prostowania omyłek autora i było takich…bardzo wielu. Rzecz dotyczyła przede wszystkim epizodu stalinowskiego w jego biografii. Pisarz, co było dla wielu szokujące, wyznając z właściwą mu dezynwolturą, że „był stalinistą, a takie wyznanie w naszym kraju nigdy nie jest bezpieczne" – uzmysławiał odbiorcom, że staliniści wcale nie wymarli na rozkaz historii. Po drugie, przyznawał, że zgłosił akces do komunizmu nie z powodów koniunkturalnych czy ze strachu, lecz z przekonania. Do tego, mimo ironii, niezliczonych wolt i zaprzeczeń, ujął to w ramy konfesji, wyznania winy. Winy, którą przyjmował na siebie: „Nikt mnie nie uwiódł ani omamił. Ja chciałem być zauroczany i wodzony na pokuszenie"[23].

Istotna była też druga część wyznania, po autolustracji Konwicki napomknął, iż tak naprawdę to tylko ***on jeden*** z tego „śmiesznego" pokolenia został na świecie, inni rozpłynęli się we mgle, albo przeszli gruntowne metamorfozy. Wyznanie miało charakter ekspiacyjny i terapeutyczny, nie szło mu o to, by piętnować. Chodziło raczej o zrozumienie faktu, iż trudno było się nie ubrudzić, kiedy się żyło w tamtych czasach. Pisarz deklarował: „moim programem jest współczucie.[…] A celem mojej terapii ma być otucha"[24].

Konwicki nie zadowolił także reprezentantów młodszego pokolenia, którzy w połowie lat 70., np. w głośnym *Świecie nie przedstawionym* (Kornhausera i Zagajewskiego), domagali się literatury, która rozpoznawałaby rzeczywistość. W pewnym sensie mieli rację, rzeczywiście Konwicki ze zdegradowanego świata współczesnego uciekał w stworzone

[23] Tamże, s. 108.
[24] Tamże, s. 284.

przez siebie azyle: sen, mity dzieciństwa, prywatność. Wycofywał się z uczestnictwa w życiu literackim, bo nie wierzył w społeczną moc słowa. Wielokrotnie pisał o znużeniu fabułą, być może chodziło również o protest wobec degradacji kultury? W *Kalendarzu* wyrywa mu się ciężkie westchnienie: „Jaka szkoda, że literatura nie rządzi już tym konwulsyjnym światem. Jaka szkoda, że biedne jej ciałko depczą zwycięskie środki masowego przekazu"[25]. Także dziś słowa te mają profetyczną moc.

Co jest największą zaletą stworzonego przez pisarza nurtu sylwicznego, bo w gruncie rzeczy, przy wszystkich różnicach, *Nowy Świat,* a potem *Wschody i zachody, Zorze wieczorne, Pamflet na siebie*, powtarzają model pisarstwa *Kalendarza,* nie powtarzając jego sukcesu? Z pewnością docenić trzeba humor pisarza, nieco wisielczy, ale jednak rozładowujący niejedno nieporozumienie, łagodzący ponawiane uporczywie groźby „powiedzenia całej prawdy". Konwicki w całym cyklu udowadnia, że najwłaściwszą postawą wobec własnej biografii jest ów błogosławiony dystans, bo broni przed śmiesznością i patosem. Ważne wydaje się podkreślenie obcości, osobności, bycia „na zewnątrz", po raz pierwszy wyraziście wyeksplikowane w *Kalendarzu*: „Zawsze się czułem tutaj, w nowej ojczyźnie – Warszawie – jakby trochę cudzoziemcem. Czułem się cudzoziemcem w zakresie myśli, upodobań, miar estetycznych i duchowych sympatii"[26]. Myśl ta znajdzie swoją kontynuację także w *Nowym Świecie*, którego nazwę tłumaczy symbolicznie pisarz jako początek nowej drogi życia – po etapie wileńskim i tułaczce śląsko-krakowskiej.

Trzecim elementem, nadającym wszystkim sylwom Konwickiego łączność myślową, jest refleksja na temat polskości, jak zwykle wplątana u niego między patos i groteskę.

Kwintesencją tych poglądów jest fragment *Kalendarza* poświęcony polskiej niedojrzałości. Konwicki pisze o polskim kompleksie niższości:

> nikt z nas nie pamięta, bo tradycja narodowa, bo ciągłość państwowości, bo skarbiec nawyków społecznych, bo to wszystko nie przechowało się [...]. Zatem nikt z nas nie wie, jak powinno wyglądać i funkcjonować normalne, wcale nie na niby, majestatyczne państwo. [...] Przegraliśmy wszystkie wojny, jakie były do przegrania – może

[25] Tamże, s. 150.
[26] Tamże, s. 172.

> z wyjątkiem jednej – przegraliśmy wszystkie powstania, przegraliśmy wszystkie bitwy. [...] Więc tym bardziej łakniemy czegoś na serio, czegoś rzeczywistego, czegoś autentycznego, czegoś w pełni powagi, czegoś w całej mocy męskości [...]. Męczy nas nasza niedojrzałość. [...] Nie mogąc stać się mężczyznami, stajemy się aniołami. Przyjmujemy tę niejasną, nieokreśloną płeć niebiańską, żeby oderwać się od ziemi, której regułom nie umiemy sprostać [...][27].

Polak – tak jak go widzi pisarz – to w równym stopniu ofiara własnych wygórowanych wyobrażeń, mitów pętających wysiłek codzienności, jak też nieumiejętności dostosowania się do losu:

> Bo u nas historia lub może zły los, a najpewniej my sami zadeptaliśmy tę ledwo widoczną granicę między tragicznością i śmiesznością, między sielanką i horrorem, między krzykiem alkoholika i krzykiem umierającego[28].

Fragmenty te tworzą niewątpliwie symetrię z obrazem Polaków uwiecznionych w *Kompleksie polskim* i *Małej apokalipsie*.

Sylwy Konwickiego dowodzą, mimo rozlicznych skarg pisarza na mękę tworzenia, wyjątkowej umiejętności konstruowania jędrnego, pełnego dygresji tekstu, przypominającego najlepsze tradycję gawędy szlacheckiej, znanej mu zresztą doskonale, o czym świadczą liczne na ten temat wzmianki w *Zorzach wieczornych* (1991). W pewnym sensie w tej właśnie roli występuje Konwicki w wywiadach, których udzielił: *Pół wieku czyśćca* (Londyn 1986, z pisarzem rozmawia Stanisław Bereś) oraz *Pamiętam, że było gorąco* (2001), w którym opowiada o swoich związkach z filmem.

Swoistym azylem pisarza wydaje się też ostatnia ucieczka w wileńską przeszłość – powieść *Bohiń* (1987), kontynuująca problematykę „szalonej miłości na Litwie", jak w swoim czasie określiła *Kronikę wypadków miłosnych* Maria Janion. *Bohiń* okazała się pomostem pomiędzy literaturą a „litewskimi" pracami filmowymi Konwickiego – *Doliną Issy* (1982) Czesława Miłosza i *Lawą*, zrobioną na podstawie Mickiewiczowskich *Dziadów*. Jest literackim „requiem" dla pewnej epoki, pożegnaniem romantyczno-symbolicznego kodu, który w nowych czasach wydawał się czystym anachronizmem. W tym „gorzkim romansie dworkowym"

[27] Tamże, s. 122–123.
[28] Tamże, s. 124.

pisarz jak zwykle nie dawał i nie znajdował łatwego pocieszenia – w jakimś szalonym akcie desperacji próbował zweryfikować legendę rodzinną.

Bohiń to szlachecki dworek, pozostający w rękach Michała Konwickiego i jego córki Heleny, domniemanej babki pisarza. W momencie rozpoczęcia akcji powieści, w 1875 roku, Helena liczy sobie 30 lat. W życie Konwickich mocno wdarła się historia: wyzuci z własnego domu, mieszkają u obcych, ona pożegnała w powstaniu narzeczonego, on od klęski powstania nie wyrzekł ani słowa, narzuciwszy sobie ślub milczenia. W tej unieruchomionej klęską przestrzeni pojawia się Eliasz Szyra, młody Żyd, były powstaniec, powracający po latach tułaczki z zesłania. Do Bohini ciągnie go…Polska, bo tak chyba rozumieć należy jego pragnienie bycia nowym „Panem Tadeuszem" (albo Tadeuszem Konwickim!) i jedyna miłość jego życia, Helena. Eliasz usilnie namawia ją, by z nim uciekła do Ameryki. Przekonuje, że czas porzucić dawne przesądy, wszak to koniec XIX wieku. Ale, jak pisze narrator: „nikt tu nigdy nie słyszał, żeby szlachcianka spotykała się z Żydem"! Tragedia musi zatem się wypełnić. Eliasz ginie zastrzelony przez ojca Heleny, ona zaś nosi w łonie owoc tej szalonej miłości.

Życie mieszkańców dworku i okolic wypełnia poczucie kresu historii, wypalenia egzystencji, nieuchronnej agonii świata. Wszystko zdarza tu po raz ostatni, powieść wypełniają dziwne znaki, pożegnania, próby utrwalenia pod powieką momentów życia, które jest, ale gdzie indziej. Czapliński zwrócił uwagę, że *Bohiń* jest syntezą dwóch nurtów pisarstwa Konwickiego: katastrofizmu oraz sentymentu do Wileńszczyzny. Stanisław Bereś widział to trochę inaczej, pisał: „w *Bohini* obecna jest *Mała apokalipsa*, […]katastrofizm Konwickiego, cofnięty do zeszłego stulecia, nadaje tamtej rzeczywistości piętno rozkładu"[29]. Rozpad tego świata wynika z wielu przyczyn: po pierwsze – jest to jakiś rodzaj niechęci do życia, nieumiejętność cieszenia się samą egzystencją, wieczna kontestacja niewoli, zastyganie w rozpaczy; po drugie – moralność niewolników, brak wiary w przyszłość, „płytkość" życia, po trzecie – stan wiecznej podejrzliwości, niepokoju, zwycięstwo „maski" i podatność na rozmaite ideologie. Wyliczenie tych składników nasuwa jeszcze jedno skojarzenie – opis mentalności „przejętej", jaką Miłosz daje w *Zniewolonym umyśle*.

[29] Cyt. za: P. Czapliński, dz. cyt., s. 173.

Ale oczywiście, poza tym wszystkim, jest w *Bohini* także kresowa Arkadia, tyle że – na krawędzi, tuż przed zagładą, jakby zawieszona na chwilę mocą literackiej kreacji. W *Kronice wypadków* ostateczny cios tej Arkadii zadawała wojna, w *Bohini* do rozpadu świata przyczynia się ideologia, narzucona sobie wbrew woli i wbrew instynktowi życia.

Powieść osiągnęła ogromny sukces czytelniczy, na który niewątpliwie zasłużyła i znakomitą kompozycją tekstu, i – co jest pewnym paradoksem w pisarstwie Konwickiego – wyjątkową czystością realistycznego rysunku postaci. Wielkim walorem utworu okazał się także subtelnie włączony w tok narracji dyskurs autotematyczny – podsumowanie wieloletnich zmagań pisarza z materią (oporem) słowa. Wszystko to spowodowało, że powieść nie tylko czyta się z rosnącym zainteresowaniem, ale także z nadzieją na spotkanie autora *face to face* – obecnego zawsze w przestrzeni swego tekstu.

Romantyczna formuła godziny myśli – godziny refleksji, w której powrót do przeszłości, niełatwej i niekoniecznie budującej, która życie łamie na „dwie wielkie połowy", spełniła w tym przypadku, bardziej niż w innych powieściach „wileńskich", funkcję azylu i autoterapii.

*

Przed laty, kiedy powstawał ten tekst, napisałam, że biografia twórcza Tadeusza Konwickiego pozostaje nie zakończona. Na progu 2015 muszę to ująć inaczej – właśnie się wypełniła[30].

Choć od 1996 roku, kiedy ogłosił koniec swojej twórczości, niczego już nie wydał pod własnym nazwiskiem, nie zniknął z rynku czytelniczego. Po *Czytadle* (1992) i *Pamflecie na samego siebie* (1995), które oceniono jako próbę wpasowania się w modne dzisiaj konwencje pisarstwa popularnego, Konwickiego przypominano wielokrotnie. Po raz pierwszy w 2001 roku jako jednego z najoryginalniejszych twórców filmu autorskiego w Polsce w wywiadzie-rzece *Pamiętam, że było gorąco*[31]. W 2008 wydano tom jego pism rozproszonych (publikowane w czasopismach

[30] Tadeusz Konwicki zmarł 7 stycznia 2015.
[31] Zob. przyp. 5.

artykuły, eseje, recenzje etc., etc.) w książce pt. *Wiatr i pył*[32]. W 2011 ukazały się rozmowy z pisarzem spisane przez Przemysława Kanieckiego *W pośpiechu*. Ostatnie spotkanie z Konwickim to wybór jego wcześniejszych wywiadów, stanowiący, jak pisze redaktor – „migawki z określonych momentów jego biografii twórczej" (*Nasze histerie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, 2013).

Zadziwiające, w żadnej z tych książek pisarz nie utracił swojej atrakcyjności jako gawędziarz i świadek epoki. Refleksje na temat życia, zwłaszcza dramatyczne wyznania na temat starości, w niczym nie przypominają pozorowanej głębi dzisiejszych autorytetów jednego sezonu. Konwicki złośliwy, Konwicki pogodzony z życiem, ale nie z odchodzeniem, pozostający na marginesie, ale nie marginesowy w swoich lękach i obawach przed rozwojem współczesnej cywilizacji… Ogromnie ważny dla mojego pokolenia – żyjącego na rozdrożu polskości, szukającego tożsamości w gwałtownie przeobrażającym się świecie.

W powojennym piśmiennictwie polskim ranga jego pisarstwa jest wysoka i niepodważalna. Popularność osiągnął zawsze odwołując się do tych samych walorów – autentyzmu „dziejów jednostkowego doświadczenia" (określenie Tadeusza Lubelskiego), życia traktowanego serio, pojmowanego także w wymiarze etycznym. Te obnażone w groteskowych ujęciach polskie rany i kompleksy, szyderczo rzucane w twarz społeczeństwa oskarżenia połączone z dręczącą potrzebą rachunku sumienia, dokonywanego przez autora wprost na scenie własnej duszy, a jednocześnie jakiś niepochwytny, staroświecki czar jego prozy w połączeniu z wysublimowanym obrazem Wileńszczyzny – przestrzeni mitycznego, choć surowego piękna i wysokich ideałów etycznych, czynią z uprawianej przez niego sztuki słowa całość nadzwyczaj intrygującą, oryginalną na tle całej współczesnej kultury polskiej.

2005–2015

---

[32] *Wiatr i pył. Wybór tekstów rozproszonych*, wyb. i przyg. P. Kaniecki i T. Lubelski, Czytelnik Warszawa 2008.

Między tekstami. Role i twarze poety (O Wiesławie Kazaneckim)

Republika poetów

Żyjemy w państwie poetów. To pewien paradoks, ale nie ma drugiego takiego kraju w Europie, w którym tak wielu poetów znalazłoby uznanie w oczach czytelników całego świata. Myślę o naszych znakomitych noblistach, ale także o tych autorach, którzy laurów najwyższych nie otrzymali, cieszą się natomiast zasłużoną międzynarodową sławą: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski, Julia Hartwig. Słowo poety liczy się ciągle, choć nie ma tej nośności, co w pięknym wieku XIX, gdy literatura zastępowała państwo, prawo, wpływała na sumienia, rozwijała wyobraźnię, wpływała na postawy etyczne. Głos poety, niby słaby i zagłuszany przez wszechpotężne media, co pewien czas objawia Polakom sens ich istnienia, bo tak się dziwnie składa w historii naszej – i dawnej, i całkiem nieodległej, że to poeci przechowali w słowie, to co Polak ceni nade wszystko w świecie – wolność. To poeci przypominają nam też o naszych powinnościach wobec ludzi i Boga.

Urodzony w 1939 roku Wiesław Kazanecki (debiut poetycki 1959) nie może pochwalić się ani tak bogatą twórczością jak wymienieni, ani nagrodami i sławą, której dostąpili, ani nawet – dotyczy to niektórych – długim, wypełnionym pracą życiem. Zmarł w wieku pięćdziesięciu lat

w 1989 roku, roku pod każdym względem wyjątkowym: to wtedy Polska odzyskała szansę na normalność, to wtedy – jakże późno! – nakładem LSW w serii Biblioteka Poetów ukazał się pierwszy, reprezentatywny wybór utworów artysty. Już po śmierci do skromnej kolekcji wydanych za życia tomików Kazaneckiego dojdą trzy zbiory: *Wiersze ostatnie* (1991), opublikowane przez białostocki oddział KAW, następnie (1994) wybór wierszy i poematów przygotowany w Wydawnictwie Łuk – *Wiersze* oraz tom *Koniec epoki barbarzyńców* (WBP 2000)[1]. W ostatnich latach dorobek poety wzbogacił się także przypomnieniem jego prozy (*Oswoić szczura w zachodnim Berlinie (zapiski z czternastu dni października 1987),* 2001; *Strefa Ocalenia. Powieść fantastyczno-nienaukowa*, 2004; *Oddział Nieżyjących,* 2005; *Notatki nowojorskie*, 2006; *Przyszedłem powiedzieć ci te wszystkie słowa..., 2007* – wszystkie wydała Książnica Podlaska) oraz publikacją *Listów do Wilhelma Przeczka* (WBP 2000). W sposób istotny wzbogaciły one naszą wiedzę o jego pisarstwie.

Poetę – człowieka, także w sensie jego fizyczności, trudno czasem oderwać od Poety, który tkwi w centrum swego tekstu. Jeden z najbardziej wpływowych filozofów naszych czasów, Jacques Lacan, zaprzeczał jakoby tożsamość człowieka była absolutną rzeczywistością, istniejącą przed reprezentacją. Zgodnie z jego przekonaniami tożsamość się zdobywa, konstruując przekonanie o istnieniu samego siebie jako integralnej całości, m.in. dzięki możliwości spoglądania na siebie (wglądania w siebie) – w różnych lustrach, które odbijają nasz obraz[2]. Dla pisarza takim zwierciadłem jest jego twórczość, to w jego tekstach widzimy tego kogoś, kto jest Autorem, a zatem kimś więcej niż Piszące Ciało. Związek z utworem jest zawsze jednak szczególny: jedno ciało zrasta się z innym, obraz pisarza jest na tyle realny, na ile realna jest materialność jego literackiej spuścizny. Tak, jak skóra (największy i najbardziej ukrwiony organ naszego ciała) zapisuje na sobie nasze biografie, tak tekst – teksty, wiersze, poematy, proza, eseje są zapisami biografii naszych umysłów, rejestrują poruszenia serca, paroksyzmy wyobraźni, wolty ducha.

---

[1] Wcześniej w 1986 roku wydany przez autora w 99 egzemplarzach na prawach rękopisu.

[2] J. Lacan, *Stadium lustra jako czynnik kształtujący funkcję ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia" 1987 nr 4.

W kraju takim jak Polska, gdzie rdzeniem kultury wydaje się nade wszystko dialog z tradycją utrwaloną w słowie pisanym, z rolą poety związane są pewne role i fantazmaty. Czy tego chcemy, czy nie – poecie przypisuje się, prócz większej wrażliwości i umiejętności mówienia tego, co zakryte przed zwykłym zjadaczem chleba, możliwość oddziaływania na serca i dusze pod warunkiem, że głos ten zostanie usłyszany.

Głos poety

W 1987 roku w wysokonakładowej „Polityce" Eugeniusz Kurzawa, krytyk literacki, ale także przyjaciel poety, opublikował zamiast recenzji kuriozalny tekst, który ujawnia, w jaki sposób poeta z Białegostoku doprowadził do wydania – na prawach rękopisu – swego kolejnego tomiku wierszy, *Koniec epoki barbarzyńców*. Nie szło jednak – choć można by tak przypuszczać, sugerując się choćby datą – o oskarżenie systemu, który uniemożliwiał normalny rozwój kultury, ale o wołanie poety, o przyznanie mu prawa głosu.

Sam fakt tego typu praktyki wskazuje jasno, że Kazanecki był typem autora, któremu zależało na tym, aby być słyszalnym. Nie wyobrażał sobie pisarstwa dla samego siebie, uparcie przyznawał mu funkcje społeczne, choć dawno je skompromitowano, a tzw. przyzwoici ludzie tworzyli głównie do szuflady. Poezja według niego zapisywała swój czas, on sam zaś stawał się świadkiem tego, co czyniliśmy z sobie poddanymi – ziemią, niebem i stworzeniami, które oddano nam w opiekę. Bycie świadkiem to jego najważniejsza, choć nie jedyna rola.

Nota bene nie do końca rozumiem decyzję krytyka, by nie komentować zawartości tomu, być może najważniejszego w dorobku poety. *Koniec świata barbarzyńców* – z profetycznymi oskarżeniami pod adresem współczesnej cywilizacji, przejmującą wizją globalnego kataklizmu, dopełnioną ironiczną samoświadomością artysty tkwiącego na śmietnisku historii i kultury – ukazuje Kazaneckiego jako przenikliwego komentatora swoich czasów, znakomicie chwytającego to, co zwykło się określać mianem „ducha czasu", wtedy, w roku 1987 zapowiadającym „wielką zmianę".

Tradycja i poetyka

W próbie opisu zjawiska, jakim jest poezja Kazaneckiego za szczególnie istotne wypada uznać opinie komentujące tomik (drugi z kolei w jego życiorysie twórczym) *Portret z nagonką* (PIW1969) – powszechnie uznany za pierwszy sukces i właściwy debiut artysty. Znaczący był tutaj zwłaszcza recenzencki dwugłos Jana Witana[3] i Bohdana Żurakowskiego[4], którzy dali i dość precyzyjny opis poetyki immanentnej Kazaneckiego, i wskazali w zasadniczych ramach tradycję literacką, w której można usytuować jego artystyczne dokonania. Ranga tych ustaleń jest o tyle istotna, iż choć miały one charakter jednorazowy, dotyczyły konkretnego tomu, wyraźnie przekraczały swoją jednorazowość. Krytycy ci ustalili coś w rodzaju paradygmatu interpretacyjnego poezji Kazaneckiego – ich opinie nie utraciły ważności, zawsze warto do nich wracać, także w polemicznych odwołaniach.

Zacznijmy od przypomnienia stwierdzeń dotyczących wyborów tematycznych Kazaneckiego. „Gramatyka poezji – pisze Witan o tomiku – służy (artyście) do roztrząsania problemów egzystencjalnych. Jego wiersze to „nagonka" na zachłanny świat, gdzie autor – ów tytułowy „naganiacz", krytyk i moralista w jednej osobie, próbuje zmierzyć się z podstawowymi problemami współczesności. Jest to – trafnie ocenia krytyk – swoisty „opis historii naturalnej rodzaju ludzkiego i sytuacji rodziny człowieczej we współczesnym *mondo cane*". „Poeta-słowiarz"[5] pojedynkuje się ze światem „o pełnię człowieczeństwa i powrót do jego źródeł"[6]. Robi to, bo świat stanął na krawędzi. W imię czego to robi i po co, co znaczy dla niego pełnia człowieczeństwa, dopowiemy później, bo twórczość Kazaneckiego jest w istocie kontynuacją wyznaczonych sobie w tym tomiku zadań i celów.

Użycie języka u słowiarza jest szczególne – podkreśla Witan. „Słowiarze skłonni są najczęściej traktować grę znaczeń językowych jako cel

[3] J. W i t a n, *Nagonka na zachłanny świat*, „Poezja" 1970, nr 5.

[4] B. Ż u r a k o w s k i, *Poezja i niedojrzałość*, „Nowe Książki" 1970, nr 19.

[5] Termin W. P. Szymańskiego z książki *Outsiderzy i słowiarze*, 1973. Kategorie te nazywają zdaniem krytyka postawy młodego pokolenia, z jednej strony skupienie na słowie, z drugiej demonstracyjne odwrócenie się od rzeczywistości.

[6] J. W i t a n, dz. cyt., s. 91.

autoteliczny. Ograniczają więc funkcję poezji do tego, by słowo dziwiło się słowu"[7]. Kazanecki, na szczęście nie poddaje się tej tendencji. „Pojmuje on ową grę znaczeń jako etap wstępny i przygotowujący do skutecznego ataku na wciąż zmieniającą się rzeczywistość"[8]. Poeta, zauważa krytyk, zręcznie dokonuje odnowienia reguł konstrukcyjnych wiersza znanych, z wrocławskiej poezji lingwistycznej. Wiersze buduje najczęściej jako jeden obraz bądź spiętrzenie obrazów językowych, a poszukując nowych możliwości przedstawiania, szczęśliwie unika „nadużytych już skojarzeń językowych i tanich landszaftów. Jego obrazy są naprawdę świeże i odkrywcze, świadczące korzystnie o instynkcie i inwencji językowej poety"[9]. Te właściwości poezji Kazaneckiego nie uszły również uwadze recenzenta „Nowych Książek". Żurakowski bardzo chwali dojrzałość jego pisarstwa. Mimo oczywistych pokrewieństw z Różewiczem – „wyczulenie na naszą codzienność" oraz Karpowiczem – „lingwistyczny" charakter poezjowania[10]– Kazaneckiemu udało się zachować świeżość i oryginalny ton. Nie uległ pokusie montowania wierszy z gotowych elementów – faktów, nie chciał „reizacji" czy „małoobrazkowego sposobu porozumiewania się". Konsekwentnie buduje swój wewnętrzny, poetycki świat. „Jeden pełny obraz o funkcji pseudonimującej doświadczenie zewnętrzne", „rygor rozbudowanej składni" oraz „jednorodność wyobraźniowa, intelektualna i intonacyjna" – pisze krytyk – sprawiają, że jego wiersze „w zadziwiający sposób zachowują spoistość wewnętrzną"[11].

I Witan, i Żurakowski zwracają uwagę na interwencyjny charakter poezji młodego artysty. Żurakowski mówi o jej defensywnym charakterze, moralistycznej wymowie czy wręcz napominającym tonie. Witan poszukuje uwewnętrznionej motywacji tego zaangażowania i znajduje ją w potrzebie „oswajania" złego świata: „Poeta oswaja świat za pomocą słów, sprawdza ich wydolność i nośność. Szydzi z paradoksów naszej cywilizacji poprzez ironię i paradoksy językowe. Na komplikację i nonsensy

[7] Tamże.

[8] Tamże.

[9] Tamże.

[10] Podobnie Jan Witan dostrzegał w jego tekstach skrzyżowanie „frazy Czechowiczowskiej i jej specyficznego zapisu graficznego sprzyjającego kunsztowi wieloznaczności, z eksperymentami i propozycjami Karpowiczowskimi" (dz. cyt., s. 91).

[11] B. Żurakowski, dz. cyt., s. 1173–1174.

świata odpowiada swoistym komplikacjonizmem językowym i oksymoronicznym zestawianiem w ramach wiersza różnych i przeciwstawnych faktów i wartości"[12].

Zarówno recenzent tomiku z roku 1970, jak też później Waldemar Smaszcz[13] podobnie charakteryzują tradycję literacką, z której wyrasta poezja Kazaneckiego. Dla obu jest to twórczość spokrewniona z II Awangardą, zakorzeniona w ciemnym nurcie poezji lat 30. (poezja Czechowicza i Sebyły). Drugim potężnym skrzydłem inspiracji mógłby tu być symbolizm europejski; w twórczości najwybitniejszych jego reprezentantów (Mallarmé, Valéry) dostrzeżemy podobne traktowanie formy i pewną najogólniejszą – rzecz jasna – wspólnotę estetyki. Nie sposób wykluczyć także oddziaływania twórczości wielkich poetów amerykańskich, Whitmana, Eliota czy Pounda,[14] z którymi łączy Kazaneckiego obsesyjne penetrowanie problematyki cywilizacji, miasta i nowoczesne podejście do formy (zwłaszcza współistnienie liryzmu i epickości w poematach). Dodatkowym, rzadko wspominanym tropem byłaby tradycja romantyczno-modernistyczna, która objawia się zarówno w profetycznym tonie wierszy Kazaneckiego, jak też upodobaniu do ironii i paradoksu. Poeta próbuje „oswoić świat" słowem, ale pozostaje wobec niego nieufny. Wypowiedzi tego typu nie są jednak zbyt częste:

nie ufam słowu jeżeli niesie je
wiatr a nie człowiek
jeżeli niesie je człowiek a nie
ugina się pod ciężarem
słowo jest puste jak sztanga w ręku cyrkowego błazna
(*Opis sytuacji*)

---

[12] J. W i t a n, dz. cyt., s. 91.

[13] Chodzi o posłowie do wydania: W. K a z a n e c k i, *Wiersze*, Białystok 1994.

[14] We wstępie do najnowszego wydania jego poezji, zatytułowanym *Wiesław Kazanecki: poeta stanu zagrożenia,* Dariusz Kulesza ujawnia mechanizm zestawiania poezji Kazaneckiego z wielkimi poetami Zachodu. Pisze bez ogródek: wiele z tych nazwisk „pojawiło się w tekstach okolicznościowych, żegnających Kazaneckiego. Niektórzy wskazali po prostu tych poetów, których w swoich wierszach albo mottach do nich wymienił sam Kazanecki. Inne propozycje sprawiają wrażenie krytycznoliterackich popisów lub swą przypadkowością zdają się wprowadzać kontekstowy chaos", w: W. K a z a n e c k i, *Panie, Zbuduj ten most nad rzeką. Wybór poezji*, wyb. i wstęp D. Kulesza, Białystok 2009, s. 33.

lub
jesteś dla mnie
wieloma rzeczownikami
z których ułożyć mógłbym
podziwianą przez poetę
Przybosia metafizykę
między wierszami wielu wierszy
pisanych jak podania do poezji
o jej przychylność

(*List z podróży*)[15]

W rozumieniu zadań poezji Kazanecki przybliża się do Różewicza, ale nie podziela jego upodobania dla techniki dysonansowego collage'u faktów wybranych z rzeczywistości.

Białostocki poeta „syntetyzuje różne formuły zaangażowania, np. społeczno-polityczne czy historiozoficzno-etyczne z zaangażowaniem w słowo, obraz i język poetycki, czyli według terminów J. Sławińskiego – specyficzną strukturę językową"[16]. Charakterystyczne dla poetyki własnej Kazaneckiego jest bliskie współżycie jego słowa poetyckiego z potocznością stylu gazety, jej frazeologii, dosłowności, konkretu. Obecność gazety w tej poezji jest jednak pretekstowa, nie deprecjonuje się w tej poezji płytkiego „gazetowego" światopoglądu, jak robili to poeci nowofalowi. Kazanecki „żyje" gazetą, bo jest ona dla niego oknem na świat, bardziej niż (także) cenzurowana, ale też coraz wyraźniej sterująca ku niewybrednej propagandzie i rozrywce telewizja. To z potoków informacji gazetowej, z wypełniających ją „kronik wypadków" rodzą się poetyckie spiętrzone kalambury[17]. Jako przeciwnik metafory, Kazanecki nie próbuje także zapisywać wiersza jako wiersz. Jego teksty poetyckie to rodzaj „językowych obrazów", powstałych w wyniku transformowania sensu przekazów językowych oraz asocjacji motywowanych jedynie w płaszczyźnie językowej.

Już pierwsze opisy poezji Kazaneckiego zwracały uwagę na to, iż prezentowana w niej rzeczywistość jawi się jako mozaika nie ułożona

[15] Wszystkie wiersze cytuję z ostatniego wydania.

[16] B. Żurakowski, dz. cyt., s. 1174.

[17] Witan pisze: Kazanecki dzieli z Czechowiczem „lapidarną wizję" (bez jej emocjonalnego patosu), a z Karpowiczem antyliryczną oschłość i technikę obrazów językowych w kształcie spiętrzonych kalamburów.

w całość. Obok cudów techniki – mówi w swoich wierszach poeta – coraz więcej jest zła i nieprawości, a coraz mniej człowieczeństwa. Punktem dojścia moralno-filozoficznych dociekań Kazaneckiego o kryzysie współczesnej cywilizacji, dehumanizacji świata i reifikacji człowieka jest egzystencjalny paradoks Pascala. Odwołanie do tego najbardziej poetyckiego z filozofów, stawia w utworach Kazaneckiego – po raz pierwszy tak wyraźnie i mocno – problem związku twórczości z poszukiwaniem Absolutu, z potrzebą odnalezienia własnej drogi i celu życia, który wyrastałby poza ziemskie przywiązania:

Pascal

wędrujemy przez wnętrza książek
a wskroś nas
jak po dachach
spacerują lunatyczne zdania –
„Niezrozumiałe jest
aby Bóg był
i niezrozumiałe
aby Go miało nie być"
wędrujemy przez wnętrza książek
nasze gwiazdy są mchem uwikłanym
w zwodzone mosty nocy
niezrozumiałe są mosty i zmierzchy
i sny
które czuwają przy nas gdy zmęczeni
poddajemy się ciążeniu powiek

iść wskroś ludzi –
mówi Blaise Pascal –
„i nie opuścić ich
w owym szaleństwie"
(w zbiorze *Cały czas w orszaku* 1978)

„Iść wskroś ludzi" – brzmi jak przejęte od filozofa przesłanie poety i chyba ostateczny cel pisarstwa. A myślenie o Bogu – czyżby było tylko chwilowym kunktatorstwem, pułapką zastawianą przez zracjonalizowany, zlaicyzowany umysł?

Forma i Bóg (jakkolwiek to brzmi) to dwa skrzydła tej poezji, dwie energie, wokół których krąży poeta szukając własnego głosu, ewoluując.

Zanim zechce oko w oko mówić z Bogiem, musi przejść jeszcze przez fazę autotematyzmu.

Autotematyzm

Autotematyzm wprowadził do słownika krytyki literackiej w Polsce Artur Sandauer, precyzując jego znaczenie pomiędzy 1947 i 1967 rokiem, w kilku swoich pracach, m.in.: *Konstruktywny nihilizm* (1947), *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku* (1956), *Samobójstwo Mitrydatesa* (1967). Nazywał nim nową technikę pisarską, która pojawiwszy się w praktyce symbolistów francuskich (P. Valéry), rozwinęła się intensywnie w XX w. dając wybitne przykłady zarówno w poezji, jak i prozie. Technika ta, mówiąc najprościej, polega na włączaniu w utworze literackim wypowiedzi o jego tworzeniu oraz jego autorze, na łączeniu fikcji z autentyzmem. W utworze poetyckim objawia się najczęściej liryzacją wypowiedzi oraz swoistą dyscypliną słowa, które zdaje się intensyfikować swoją autoteliczność. Ta gra pomiędzy funkcjami komunikatu – referencją i autotelicznością – skutkuje nieprzejrzystością słowa, przyczynia się zatem do spotęgowania niewyrażalności, tak jakby forma stała się treścią, a treść opanowała formę. Sandauer proceder ten w najczystszej postaci dostrzegał u Valéry'ego (*Konstruktywny nihilizm*), u którego doszło jego zdaniem do zatarcia sensu i słowa, absolutnej ich jednolitości. Sandauer wskazywał przede wszystkim na romantyczny rodowód autotematyzmu i wiązał ją z dekadencką koncepcję osobowości twórczej, w której najistotniejszymi problemami było obrzydzenie do świata, nuda i impotencja twórcza.

Polemiści Sandauera w sporze o znaczenie autotematyzmu, Żółkiewski, Werner i Głowiński, przede wszystkim zdjęli zeń interpretację negatywną, ukazując po pierwsze – zwiększanie się treści tego rodzaju w literaturze XX wieku jako wynik ewolucji literatury, po drugie – uznali ów proces za naturalny przejaw rosnącej samoświadomości twórcy. Głowiński we własnej teorii (*Powieść jako metodologia powieści*), w której odwoływał się przede wszystkim do praktyki literackiej *nouveau roman*, zamiast autotematyzmu wprowadził pojęcie *metatekstu*, które później stało się u niego jednym z elementów przejawiania się intertekstualności.

Nabrało ono znaczenia zwłaszcza w latach ostatnich, gdy powszechnie mówi się o postmodernizmie i ponowoczesności. Twórczość Kazaneckiego poprzez swój rodowód literacki wykazuje stałą otwartość na problematykę o charakterze autotematycznym, można by rzec, iż jest ona jedną z najważniejszych jej właściwości, ale nie oznacza jednak – co bardzo charakterystyczne – obsesyjnego krążenia w obrębie tematów, które tradycyjnie wyznacza pojęte solipsystycznie ego poety. Tu głosu poety i jego obecności w świecie, poezji jako zdolności widzenia rzeczy jakie były, są i będą, nie traktuje się jako kolejnego przejawu minoderii twórcy, który marzy o nieśmiertelności, więc utrwala siebie w materii słowa, ale raczej dowód zaangażowania, które u Kazaneckiego przyjmuje postać zasadniczego imperatywu twórczości. I jeszcze jedna niezmiernie dlań charakterystyczna cecha: samoświadomość.

Poeta i reguły

Poeci z rzadka bawią się w teoretyzowanie, Kazaneckiemu zdarzyło się to dwukrotnie. Po raz pierwszy w 1969, kiedy w „Poezji" ukazał się jego artykuł zatytułowany *Reguły a wolność*[18]. Czy był, czy mógł stać się manifestem bitników, dalekim echem młodzieżowej rewolty roku 1968, w kraju, gdzie karano każdy przejaw niezależności?

Zajrzyjmy do tekstu.

Historia poezji – pisze w nim Kazanecki jak typowy historyk literatury – to nic innego jak długotrwały proces wyzwalania się poezji z jej rozlicznych uzależnień, odzyskiwanie przez nią wolności. Skłonność do ujmowania sztuki w gorset przepisów to nie tylko wymysł Europejczyków (kultura śródziemnomorska jest fundamentem naszego pojmowania sztuki i naszej na sztukę wrażliwości), ale także kultur z naszego punktu widzenia egzotycznych, jak japońska czy arabska. „U Japończyków – wyjaśnia Kazanecki – pojęcie «utwór poetycki» było równoznaczne z jakąś formą, regułą, co więcej – sądzili oni, że w utworze pozbawionym reguły sens jest bardzo trudny czy wręcz niemożliwy do uchwycenia"[19]. Stąd po-

[18] „Poezja" 1969, nr 12.
[19] Dz. cyt., s. 46.

etyki skodyfikowane w tej kulturze przepełnione są przepisami, których wypełnienie graniczy nieomal z cudem. Reguły mogą dotyczyć treści, formy oraz celu istnienia, funkcji poezji.

Wobec obszerności zagadnienia Kazanecki postanawia skupić się na problemie formy, a właściwie zastanowić się nad trwałością nakazów, które jej dotyczą.

Najtrwalszym z nich okazał się system wersyfikacyjny. Ta trwałość wynikała po pierwsze z istnienia kosmogenicznej bądź też metafizycznej motywacji istnienia rymu i rytmu w wierszu. Wiersz naśladuje po prostu rytmy natury, rytm wszechświata. Po drugie wiersz jako wypowiedź ozdobna, partycypująca w tworzeniu piękna, musiał zadziwiać. Trzecie uzasadnienie widzi Kazanecki w naturalnej więzi poezji z muzyką. Czwarte to działanie zasady celowości sztuki poetyckiej. Trwałość tych reguł naruszona została, gdy dopuszczono do głosu indywidualność twórczą, gdy zrozumiano, że poezja – jak to ujmuje nasz komentator za Montaignem – „nie przemawia do naszego rozumu, porywa go i pustoszy"[20]. Nastąpiło to w romantyzmie, dokończyły natomiast XX-wieczne rewolucje literackie (np. futuryzm).

Współczesność musiała zbudować od nowa swoje przestrzenie tworzenia. Ciekawe, że Kazanecki widzi ten początek w naturalizmie – na ogół poza historykami literatury XIX wieku nikt tego nowatorstwa nie dostrzega! W dalszej kolejności wymienia także futurystów (słowa na wietrze), surrealistów (automatyzm zapisu) oraz Awangardę Krakowską (z jej guru Przybosiem i jego koncepcją metafory). Trudna sytuacja poezji współczesnej wynika z braku reguł, według Kazaneckiego – zawsze sprowadzający na manowce. Bo wtedy twórca ma złudzenie, że stał się Bogiem, ale oderwany od rzeczywistości, grzeszy formalizmem i abstrakcją, co w końcu zwykle okazuje się jałowe. Anarchia prowadzi z drugiej strony do monotonii, a także maniery. Reguły-wolność-maniera – efektownie puentuje Kazanecki – „to błędne koło, w którym zamyka się problematyka współczesnej liryki"[21].

Nie waha się nasz krytyk przed oceną dotychczasowych osiągnięć w poezji współczesnej. Jego zdaniem próby opanowania żywiołu

[20] Dz. cyt., s. 48.
[21] Dz. cyt., s. 49.

poetyckiego, jakiej dokonał w koncepcji wiersza rozkwitającego, Tadeusz Peiper, nie mogły stać się wzorem rozwiązania tego problemu – bo brakło jej uniwersalizmu. Próby najnowsze – np. neoklasycyzm, nawiązujący do tradycji – też skazany jest na niepowodzenie. Dlaczego? Bo dominuje w nim tęsknota do formy wskazująca jednoznacznie, że stworzenie nowej jest niemożliwe. Tylko tzw. szkoła wrocławska (lingwiści) z Tymoteuszem Karpowiczem zdają się proponować coś całkowicie nowego. Czy się to uda – „zweryfikuje czas"[22].

Poezji – zdaniem Kazaneckiego – potrzeba nowych reguł i uświadomienia sobie, iż nie ma dla twórcy wyboru pomiędzy ograniczeniami twórczości a wolnością. Wolność poety polega bowiem raczej na dobrowolnym *samoograniczaniu się* oraz swobodnym *odrzucaniu* tych reguł, które przestały być aktualne. (podkreślenia – J. Sz.)

Autor artykułu zdaje sobie sprawę, iż w czasach, gdy wiersz definiuje się tak, jak zrobił to Adam Ważyk[23], musi istnieć jakiś czynnik, który pozwala odróżnić wiersz od prozy. Kiedyś był nim system wersyfikacyjny (jedyny element nieprzedstawiający). Dzisiaj może nim być tylko obraz. Sposób obrazowania (a więc referencyjność) w połączeniu ze szczególną dbałością o słowo, pozwoli poezji odnaleźć drogę do odbiorcy. Eksperymenty w poezji – pisze Kazanecki – służą oswajaniu rzeczywistości, która staje się coraz bardziej nieprzezroczysta, skomplikowana.

Trudno nie dojrzeć w tym tekście wielkiej konsekwencji, z pewnością zatem nie bunt i nie anarchizm dyktowały ten wyważony i zdyscyplinowany wywód, ale bardzo wysoki poziom autorefleksji młodego poety. Innego typu motywacja towarzyszy natomiast obecnej w niej chęci polemiki z twórcami własnego pokolenia. Dariusz Kulesza dostrzegł tu przede wszystkim atak na „hybrydowców", z którymi niekiedy łączy się Kazaneckiego ze względów pokoleniowych, atak na manieryczność (formulizm) i pozorną wolność. „W pierwszym wypadku (formulizm) – pisze krytyk – chodzi o manierę polegającą na unikaniu rzeczywistości na rzecz skomplikowanej językowo formuły, która miałaby ją wyrazić, a właściwie zastąpić. W wypadku drugim problem polega na tym, że poeci Orientacji

[22] Dz. cyt., s. 50.

[23] „Wiersz to tekst przełamany na wersy". Zob.: A. W a ż y k, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim*, Warszawa 1983.

doświadczywszy gomułkowskiej stabilizacji, uwierzyli w trwałe uwolnienie poezji od zobowiązań pozaliterackich (mistyfikacja historycznoliteracka) i traktowali siebie jako jedynych przedstawicieli własnego pokolenia (mistyfikacja socjologiczna)"[24].

Wyliczenie owych mistyfikacji jest istotne dla objaśnienia zaangażowania Kazaneckiego, ale także zrozumienia, dlaczego w pewnym momencie, opuszczony przez profesjonalną krytykę, znalazł się jakby na rozdrożu, na marginesie, na uboczu?

Krzyk poety

Drugi tekst od pierwszego dzieli równo dwadzieścia lat, inna jest też temperatura tego wystąpienia. Artykuł z „Poezji", choć bardzo profesjonalny, nie miał tego czegoś, co wywołuje dyskusję i chęć polemiki, tu znajdziemy to w nadmiarze. Napisany przez Wiesława Kazaneckiego *Wstęp* do tomiku poezji wydanego przez LSW jest rodzajem credo poetyckiego skrzyżowanego z oskarżeniem pod adresem współczesnej cywilizacji.

Kiedy czytam ten tekst nabrzmiały patosem, ale też jakimś tłamszonym w sobie bólem, przypominam sobie twarz poety z ostatnich lat jego życia, naznaczoną cierpieniem, pooraną zmarszczkami. Pochylona wysoka postać. Coś w niej było zwyczajnego, ale i coś zastanawiającego, jakby postać nie mieściła się w ciele.

To „nie mieszczenie się" w przewidzianej roli – poety, który urzęduje w Instytucie Poezji, jest też w jego tekście – programowym i jednocześnie bardzo osobistym, pozorna oschłość i kategoryczny moralizm rozsadza od środka niezwykła, niesentymentalna, męska wrażliwość.

Część I owego wstępu, zatytułowana *Z notatnika,* mogłaby być zwykłym zapisem brulionowym[25], gdyby nie ich jawnie literacki charakter, widoczny chociażby w przemyślanej kompozycji, w jasności i klarowności

[24] D. Kulesza, *Wiesław Kazanecki: poeta stanu zagrożenia*, dz. cyt., s. 26–27.

[25] Takie są np. notatki z pobytu w Nowym Jorku, nie jestem pewna, czy autor naprawdę życzyłby sobie ich publikacji. Jako zapis artystyczny kompletnie się nie sprawdzają, brak w nich nie tylko estetyzacji, ale i problematyzacji. Obraz autora, jaki się z nich wyłania, też chyba nie należy do zbyt korzystnych, a w każdym razie skutecznie dezawuuje mit artysty. Zob. *Notatki nowojorskie*, Białystok 2006.

prezentowanych tu refleksji. Wreszcie – w ich nieprzypadkowości. Poeta wyznaje: nieistotne jest czy poetą się jest, czy się bywa, wiersz nie od nas zależy, choć się w nas poczyna. Jest jak *łaska*, albo się jej dostępuje, albo nie. (podkreślenia J. SZ.) A jeśli – to warto pamiętać o najważniejszej z reguł – poecie nie wolno zaprzepaścić znaczenia słów. Poeta pragnie być rozumiany i powinien być rozumiany, tym bardziej, że interesuje go, to co w życiu najważniejsze, najświętsze: uczciwość, miłość, ofiara… Osiągnięcia cywilizacyjne nie cieszą, gdy jednocześnie następuje zatrata podstawowych wartości i ideałów. Kazaneckiego lament z powodu utraty „niewidzialnej strony księżyca" przypomina Witkacowską rozpacz z powodu zaniku metafizyczności bytu i degradującej trywializacji życia. Wspólne (i u Kazaneckiego i u Witkacego) staje się także przerażenie rozwojem siły militarnej jako podstawowego czynnika regulującego współistnienie narodów we współczesnym świecie (stałe zagrożenie wojną nuklearną). Inne poważne zagrożenie widzi Poeta w natłoku informacji dopadającej człowieka na każdym niemal kroku. Jej masowość i równorzędność (brak hierarchizacji) dokonują w umysłach prawdziwych spustoszeń. W tej apokaliptycznej scenerii formułuje Kazanecki zadanie sztuki współczesnej: nie może być ona tylko rejestracją, estetyka nie zastąpi etyki, a kamera żywego oka. To powinno przyjść z wewnątrz, z ducha. W części II autor poniekąd rekonstruuje własną biografię twórczą, pokazując miejsce swego pokolenia wśród innych twórców i prądów epoki. Urodzeni po wojnie, wchłonęli jej doświadczenie głęboko w siebie, ale nie uczynili z niej zasadniczego tematu. Przyglądają się natomiast światu, próbującemu zrekonstruować się po traumie totalitaryzmu. Świadomość istnienia w międzyepoce wyposaża poetę w szczególną wrażliwość na doświadczenie transgresji, zmiany, stania na krawędzi. Tę przełomowość widzi Kazanecki także jako projekt sztuki – to w niej powinien urodzić się nowy człowiek.

W części trzeciej *Obok współczesności* artysta powraca do namiętnych oskarżeń: „Zdegenerowała się IDEA w poezji. Estetyka zdominowała ETYKĘ, perwersja zdławiła CZUŁOŚĆ, rezygnacja zatriumfowała nad NADZIEJĄ. Polityka uśmierciła HUMANIZM. Współistnienie zapanowało nad OBCOWANIEM. Konsumpcja zastąpiła OFIARĘ"[26].

[26] W. Kazanecki, *Od Autora*, w: *Poezje wybrane*, wstęp i wyb. Autora, LSW Warszawa 1989, s. 10.

To wyliczenie, tak oczywiste, przypomina tworzenie wiersza, ale nie da się zastąpić obrazu słowami, które choćby najbardziej słuszne, brzmią abstrakcyjnie dla naszego ucha. Więc poeta KRZYCZY, bo chyba tak rozumieć należy tę nieoczekiwaną (bo nasze przyzwyczajenia są inne!) grafię, ten plakatowy styl oznajmiania światu i ludziom ich grzechów codziennych. Kazanecki oskarża *mass-media* o kreowanie sztuki, która bezrefleksyjnie odzwierciedla chaos współczesnego życia, nie próbując ingerować tam, gdzie dostrzega zło. Tymczasem wielka sztuka – jest o tym najgłębiej przekonany – rodzi się z poczucia wolności i uczestnictwie w dobrze. Powrócić winna do etyki i *sacrum*, najstarszych „cegiełek budulcowych ludzkiego sumienia".

Wypowiedzi programowe zwykliśmy traktować z pewnym dystansem. Jak mawiał Kazimierz Wyka: „samookreślenia poetów bywają podejrzane i każą siebie dopiero interpretować"[27] Nietrudno jednak zauważyć, że owe programowe tezy Kazaneckiego mają szczególne zastosowanie w jego praktyce poetyckiej. Jest w nich zaskakująca symetria. I tym razem nie chodzi tylko o interpretację tej poezji mocno zanurzonej w swój czas, żywo reagującej na zdarzenia współczesności (przetworzone w materii poetyckiego słowa, zuniwersalizowane). Są świadectwem i nabrzmiałym patosem retorycznym popisem poety, który uzurpuje sobie prawo do przemawiania (i krzyku!) w naszym imieniu, ale pokazują także (a w tekstach programowych – przez dopowiedzenie – wzmacnianych) odwieczny dramat artysty, który z trudem mieści się w przestrzeni słowa. Chcąc mówić o najważniejszych sprawach człowieka miota się pomiędzy trywializacją dosłowności i niewyrażalnością, a nawet milczeniem. Co chce powiedzieć?

Koniec i początek

Z perspektywy wielu lat jakie upłynęły od śmierci poety dla nikogo nie jest już tajemnicą, że to wszystko, co jest w poezji Kazaneckiego najważniejsze, znalazło swój wyraz w zbiorze z 1986 roku zatytułowanym *Koniec epoki barbarzyńców*. Jest on o tyle istotny, że poeta połączył w nim swoje

[27] Zob. K. W y k a, *„Z lawy metafor"*, w: *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 265.

obserwacje na temat współczesnej cywilizacji z traumą stanu wojennego w Polsce. Kłamstwo ideologii komunizmu zestroił z oceną rzeczywistości malowanej w apokaliptycznych barwach niczym jakieś gigantyczne barbarzyńskie imperium znajdujące się w stadium dekadenckiego, ale wciąż zwierzęcego kapitalizmu. *Imaginarium* poety, dotąd wspierane tradycją wzbogaca tu z pewnością jego rzeczywiste, życiowe doświadczenie, na które składa się nie tylko subiektywny obraz polskiej „wojny domowej", ale – jak przypuszczam – także doświadczenia z odbytych w latach 80. podróży zagranicznych, do Berlina i USA. Znaczenie tych podróży jest o tyle istotne, że jak pokazują to opublikowane materiały, tj. *Oswoić szczura…* (2001) oraz *Notatki nowojorskie* (2006), ze spotkania z mitycznym Zachodem wyszedł poeta jeszcze bardziej wzmocniony w swym przekonaniu na temat końca nowoczesnej cywilizacji.

Tom składa się z trzech części, pierwszej, zatytułowanej tak jak cały tom, drugiej pt. *Li* oraz trzeciej – *Ty pójdziesz górą*. W części wstępnej prócz poematu rekonstruującego klimaty stanu wojennego –

> […] Patrz jak ulica
> Przemyka pod murem.
> Drutem kolczastym
> dławi się niebo.
> Brama jest zamknięta,
> reflektor na wieży.
> Światło kosi kominy
> na spadzistym dachu.
> Kraty ugrzęzły w oknach
> Powietrze ma zapach rdzy. […] –

jest wiele pięknych i sugestywnych wierszy, pokazujących w efektownej paraleli historiozoficznej naszą epokę jako czas „schizofrenii narodów" i wiecznego spektaklu, w którym nikt nie zna tekstu, a reżyser jest milczącym demiurgiem. Tytułowi barbarzyńcy wyczerpali już swój krwawy repertuar odnawiania świata przez gwałt i cierpienie. Ludzi „przenika nieznany dreszcz", ale nie jest to dreszcz metafizycznego przeczucia. Uśmiercanie bogów też ma swój finał i nie wszystko da się jednak powtórzyć. Obraz cywilizacji jako ziemi jałowej, spustoszonej, pozbawionej elementarnej nadziei zbawienia powraca obsesyjnie w wielu

wierszach-obrazach. Choć nie brak cierpienia („Korzenie tamtego Krzyża sięgają nowego świtu,/przeniknęły ziemię na wylot […]"), na próżno czekamy Zbawiciela.

Poprzedzający jego przyjście, zapowiadający kenozę Boga Jan Chrzciciel rozwiewa nadzieje: „Jest tylko Niebo i Człowiek wypędzony donikąd". I dalej: „Niemożliwa jest śmierć na Krzyżu!"

W części drugiej zbioru – na pierwszy rzut oka – przedziwne materii pomieszanie. Z jednej strony wiersze bardzo osobiste, niemal autobiografie, na przykład *Wjeżdżam do swej epoki na hulajnodze dziecinnej* czy *Krajobraz w zasięgu okna* albo erotyki (inc. *Miłość – schody w powietrzu*, *Portret nieznajomej*), z drugiej wyjątkowo duże nasycenie problematyką autoteliczną. Kazanecki tłumaczy się: „Kraj poezji nie jest mocarstwem", ale z drugiej strony wyznaje, iż ponad jej władztwem jest coś jeszcze, tak jakby chciał powiedzieć, iż *to królestwo jest nie z tego świata*:

> Ponad liryką jest jeszcze wysokie Li. Napisane na kartce,
> wyprzedza ją, jak przewodnik karawanę. Ale w przestrzeni
> góruje nad słowami jak płomienie w lichtarzu nad otwartą
> księgą. –

To wielka pochwała poezji wolnej, ale nie uwolnionej od zobowiązań. Zwłaszcza służalczość wobec władzy jest naganna („Lecz przeklęci niech będą skrybowie w liberiach…". Piękno poezji to w ujęciu Kazaneckiego jej prawość, przechowywana we wnętrzu poematów jak skarb najdroższy:

> […] w katakumbach śpiewają.
> W głębi pieśni ukryty – niecodzienny nasz chleb
> – sumienie.
> (*Kraj poezji nie jest mocarstwem)*

Tworzenie, jak wszystko w życiu naznaczone jest rozpadem, dotknięte stygmatem cierpienia, spowite niepewnością.

Są w tej części dwa wiersze, w których Kazanecki osiąga krystaliczną niemal czystość wyrazu. Oba malują krajobraz, jeden zewnętrzny, drugi wewnętrzny. Pierwszy to znany utwór Kazaneckiego o „przyjaciółce czereśni" – taki mały cud poezji, w której słowo zdaje się osiągać pełnię.

Drugi cały jest wyobrażeniem pustki, krajobrazem świata po Ostatniej Wieczerzy, rzeczywistości, z której wyciekło *sacrum*:

Milczą wszyscy. Stół zastawiony obficie
krzesłami. Twarze krzeseł, nisko
pochylone, przeżuwają ostatnie kęsy
tej biesiady. Srebrne sztućce już dawno
wytrącone z dłoni. Na skraju obrusa ruda
plama po winie z wywróconego
kieliszka. Odłamek szkła jak czółno,
do góry dnem, pośrodku wyschniętego
jeziora. I dwa
nieruchome wiosła, blisko siebie,
przez całą długość łodzi, związane
tajemnicą.

(*Krajobraz po uczcie*)

Trzecia część tomu – w zestawieniu z poprzednimi – stanowi ogromne zaskoczenie. Oczywiście i tu znajdziemy wśród wielu kilka utworów bardzo dobrych, np.: *Do Andrzeja Babińskiego*, *Noc na Manhattanie*. Ale nie one decydują o wrażeniu całości. Przede wszystkim szokuje tematyka, nasuwająca nieodparte skojarzenie z „wypisami z wiecznej historii Polski", realizującymi „paradygmat naszych narodowych wartości", jak elegancko ujął to Dariusz Kulesza[28]. W zasadzie po raz pierwszy Kazanecki zachowuje się tak, jakby zażądano od niego pokazowego zaangażowania. Tak jakby nie dość było wierszy wszem i wobec ogłaszających zagładę, przeciwstawiających współczesnej „szczurzej" cywilizacji świat prawdziwych wartości, nie dość oskarżeń i dzwonienia na trwogę. Trzeba jeszcze nazwisk-wytrychów, nazw-znaków (Rejtan, książę Poniatowski, Monte Cassino, pogrzeb kardynała) pokazujących poetę jako ilustratora narodowych natchnień, redukujących poezję do roli skarbonki cytatów na uroczystości szkolne i zebrania KIK-u… Stonowany i grzeczny Kulesza[29] z pokorą wyznaje, że właściwie tego się spodziewał, że zaangażowanie ma swoją cenę. Zapytam jednak – czy możliwe, że aż taką?

[28] D. K u l e s z a, dz. cyt., s. 39.
[29] Zob. D. K u l e s z a, tamże.

Z drugiej strony w tym właśnie tomie, jak w żadnym innym widać jak Kazanecki odmienił swój język poetycki[30]. Z awangardzisty posługującego się lawą ciemnych metafor, przedzierzgnął się w poetę chłoszczącego kaskadą bolesnych oskarżeń, z drugiej zaś w subtelnego liryka, potrafiącego wydobyć z naszej rzeczywistości chwilę metafizycznego zadziwienia cudem życia. Dawny konstruktor światów niemożliwych, zatrzymujących się na progu nieistnienia, autor wizji, dla których brakło rzeczywistości, po etapie fascynacji słowem wirującym w przestrzeni publicznej, dociera do obrazu, który w najlepszych swoich reprezentacjach osiąga niemal zjawiskową czystość. Oczyszczenie przynosi uproszczenie wizji, ale nie oznacza łatwości. Poemat zostaje zastąpiony prozą poetycką, wysublimowane asocjacje motywowane wyłącznie językowo, wypierane są przez obrazy poetyckie pełne napięcia i skrywanych emocji. Chciałoby się zawołać – szkoda poezji tej miary (i mocy) na tematykę z kręgu oczywistości!

Twarze i lustra

W poezji Kazaneckiego, gdy spojrzeć na nią jako na całość, z pewnego oddalenia, obserwuje się konflikt dwóch wymiarów utworu: autotelicznego i referencyjnego[31], które wchodzą ze sobą w szczególną zależność. Konsekwentna antymimetyczność jego wierszy i mediatyzacyjna rola języka zwykle nie wchodzą w konflikt z zaangażowaniem w sferze tematyki, uniwersalizują natomiast doświadczenie apokalipsy, a nawet intensyfikują odczucie podmiotowości, podkreślając ukryty emocjonalizm tej poezji. Sfera niewyrażalności wiąże się nie tyle z przywoływaniem metafizyki, próbą mistycznych objawień,[32] co skrywaną zmysłowością wierszy, niezwykle czułych na rzeczywistość, zwłaszcza tam, gdzie w grę wchodzi emocja doznawana w całej otwartości, czysto, niesentymentalnie, po męsku. W pew-

[30] *Tomu Wiersze ostatnie*, wydanego pośmiertnie, poeta nie układał sam.

[31] Zob. A. Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.

[32] Coraz intensywniejsze odwołania do chrześcijańskich źródeł kultury europejskiej nadają tej twórczości bardzo szczególny, głęboko etyczny charakter. Zob. ks. J. Sochoń, *O poezji Wiesława Kazaneckiego*, „Więź" 11(421), listopad 1993.

nym sensie zaświadcza o tym bardzo wysoka ocena jego erotyków. Nie tylko metafora jest tu godna uwagi, ale nade wszystko przestrzenie doznań, znamienne połączenie zmysłowego piękna i odczucie bólu, wielkie rozczarowanie, doświadczenie pustki, melancholia. Erotyzm ponowoczesny jest w istocie paradoksem, grą bez zaangażowania, pięknem bez duchowości – piszą współcześni socjologowie. W epoce seksu – komentuje Anthony Giddens – miłość przestała być aktem intymnym[33]. Otwartość, upublicznienie dyskursu erotyki nie realizuje głębokich ludzkich potrzeb, nie umniejsza lęku przed odrzuceniem, samotnością czy śmiercią, Kazanecki intuicyjnie poświadcza to swoimi wierszami. Miłość – to w świecie jego poezji – „bolesna danina", „schody w powietrzu wyrzeźbione z błyskawicy". Spotkaniom kochanków nader często towarzyszy ból i rozczarowanie.

Nie rozwijając tego problemu szerzej, warto zauważyć, iż Kazanecki i tu jako poeta wykazał się wielką intuicją. Jest rzeczą niezmiernie interesującą, iż zarówno jego diagnozy dotyczące współczesnej cywilizacji, jak też próba odnalezienia w niej dla siebie – człowieka i artysty – jakiegoś miejsca, przedziwnie zgadzają się z analogicznymi opiniami współczesnych krytyków globalizacji, teoretyków postmodernizmu. (J. Baudrillard, Z. Bauman)[34]

Tym bardziej wypada żałować, iż Kazanecki nie dożył czasów, w których wypełniły się jego proroctwa i przerażające sny, lecz mimo to świat trwa, a ludziom nawet przydarza się szczęście.

W podsumowaniu powiedzmy o jeszcze jednej sprawie. W rodzinnym mieście poety funkcjonuje legenda, iż poza Waldemarem Smaszczem[35], nikt rzetelnie nie zajął się oceną dorobku artysty. Nie jest to prawda, choć jest w tym coś na rzeczy. Smaszcz rzeczywiście w pewnym momencie (dokładnie od końca lat 80.) okazał się „dyżurnym" komentatorem

[33] Zob. A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach,* przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006; W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny,* Kraków 2008.

[34] Zob. np. J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury,* przeł. S. Królak, Warszawa 2006; Z. Bauman, *Globalizacja*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2000.

[35] Waldemar Smaszcz jest zarówno autorem opracowania najważniejszych, pośmiertnie wydanych zbiorów poezji Kazaneckiego, tj. *Wierszy ostatnich* (1991) oraz *Wierszy* (1994), jak też licznych poświęconych jej komentarzy i recenzji. Zob. M. Walicka, *Wiesław Kazanecki. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa 1957–2001*, Białystok 2003.

jego twórczości, nieomal zawłaszczył Kazaneckiego. Trafił w pustkę, jaka wytworzyła się wokół poety, prawdopodobnie dlatego, że Kazanecki nie bardzo pasował do tego, co działo się wówczas w poezji polskiej, a dla outsidera zabrakło wówczas i przestrzeni, i języka. Nie wydaje się jednak, by zadziałało tu jakieś fatum. Była to sytuacja poniekąd wywołana przez niego samego. Poeta w latach 80., w obliczu narastającego kryzysu, wycofał się z życia publicznego. Jak wynika z jego biografii, zajął się budowaniem swojej pozycji zawodowej (był wydawcą), chciał zabezpieczyć rodzinę, stąd decyzja wyjazdu za granicę (USA) w celach zarobkowych. Być może miał też poczucie pewnego wypalenia artystycznego. Z pewnością zaś szukał dla siebie innej przestrzeni społecznej – to wtedy zbliżył się do Kościoła i środowiska tzw. inteligencji katolickiej. Zmieniło to i jego, i jego twórczość. Powiedziałabym nawet, iż rodzaj tego zaangażowania, uniemożliwił mu dalsze funkcjonowanie w przestrzeni słowa niezależnego. Cena, jaką za to zapłacił, okazała się jednak niewspółmierna w stosunku do tego, jak ważne były to wybory, i co w istocie oznaczały dla niego samego.

Dla współczesnych badaczy literatury i życia literackiego Kazanecki nie jest już, na szczęście, jedynie „poetą z Białegostoku". To postać wielowymiarowa, podobnie jak jego twórczość, nie ma jednej twarzy, postaci czy lustrzanego odbicia. Prawdopodobnie jest to jedyny sposób zobaczenia go naprawdę.

2009

Sokrat Janowicz – odzyskać siebie

Wychowałam się na jednym podwórku z Białorusinami nawet nie zdając sobie z tego sprawy. Oleg, Tamara, Luba – tak, mieli inne imiona, ale dziecku nie przeszkadza inne imię, skoro mówimy tym samym językiem? Świadomość ich odmienności dotarła do mnie, gdy już byłam dorosłą osobą. Do dzisiejszego dnia pytam, jak było to możliwe, że mieszkając tu, w Białymstoku, na Białostocczyźnie drzwi w drzwi, okno w okno, nie zdawaliśmy sobie sprawy, że różni nas coś, czego nie widać na pierwszy rzut oka, tym bardziej, że także im samym na owym odróżnianiu się jeszcze wtedy, jakieś trzydzieści–czterdzieści lat temu nie zależało? Kiedy zaczęłam pracę na uniwersytecie w pamiętnym roku 1980 – pamiętnym, bo rok akademicki zaczął się gigantycznym strajkiem, a potem nastąpiły poważne perturbacje, które oddaliły na jakiś czas moje pobożne marzenia, by zacząć pracować normalnie i móc wreszcie coś w sposób sensowny zaplanować – na wydziale humanistycznym nie słychać było białoruskiego, ani nawet rosyjskiego, choć przecież rusycyści trzymali się jeszcze wtedy całkiem krzepko. Dziś wielojęzyczność filologicznych korytarzy, i to nie tylko w okresie konferencyjnych zjazdów z całego świata, to norma, nikogo nie dziwi wielojęzyczność przechodniów na ulicach czy klientów w białostockich sklepach i galeriach handlowych.

Jako nauczyciel akademicki co pewien czas doświadczałam też różnych niespodzianek, od przeszło 20 lat powtarzających się z pewną regularnością. Oto niektórzy moi studenci zwierzali mi się, że mają problem z identyfikacją narodową, stwierdzali, że nie potrafią porozumieć się z rodzicami,

że wychowując się w polskiej szkole i studiując polonistykę, nie bardzo odnajdują się w wiejskiej białoruskiej społeczności, z której wyszli. Funkcjonowanie w dwóch kulturach uznawali za trudne, albo wręcz niemożliwe. Rozumiem, że dokonywali w swoim życiu wyborów, bo od tego zależał ich los, kariera, przyszłość. Od pewnego czasu coraz częściej mam jednak do czynienia z czymś zupełnie innym, można by rzec – trend całkowicie się odmienił – młodzi ludzie przyznają się do białoruskości otwarcie i z aprobatą, chcą wiedzieć więcej na temat własnej kultury i narodowości, z którą się identyfikują, pozostając najczęściej, także w ich opinii, bezkonfliktowo w dwóch kulturach: polskiej – narodowej, oraz białoruskiej – rodzinnej.

Prywatne refleksje podobno nie należą do nauki, bo trudno je weryfikować, ale w tym wypadku, ważne wydaje się osobiste świadectwo zmiany, jaka dokonała się na naszych oczach, zwłaszcza w moim i w młodszym pokoleniu, ludzi urodzonych w latach 50. i 60. i później, a więc uwolnionych poniekąd od koszmarów wojennych, oraz wychowanych i wykształconych na terenach wschodniej Polski, które jakimś cudem przechowały usilnie wymazywane z pamięci zbiorowej w czasach stalinowskiego terroru ślady wieloetniczności dawnej Rzeczypospolitej. W tych pokoleniach myśli się raczej tak: to normalne, że jesteśmy różni. Tak było, jest i będzie.

Ostatnio, jeden z uczestników studiów doktoranckich, wykształcony anglista, bez związków rodzinnych z Białorusią, przyszedł do mnie z propozycją kompletnej zmiany dysertacji doktorskiej. Chciałby pisać o Sokracie Janowiczu. Odkąd zaczął pracować w Krynkach jako nauczyciel, o nikim innym nie słyszy tyle, co o nim. Bo w Krynkach o nikim innym nie mówi się z taką estymą i podziwem – to Sokrat Janowicz wydobył Krynki z historycznego i kulturowego niebytu. Pomyślałam zaraz: czy jest jakiś *etniczny zwrot*? Jeśli nie, nikt go wcześniej na Zachodzie nie wymyślił, to w takim razie, my, ze Wschodu, właśnie go doświadczamy. Odmienność, Inność, Różnica – to dzisiaj fascynuje.

Jak stałem się Białorusinem?

Jedyny znany mi z czasów studiowania i początków mojej pracy Białorusin zdeklarowany, profesor Jan Czykwin, białoruskość swoją celebrował

w swoisty sposób. Był Białorusinem wśród swoich i w swoim języku, ale nawet jako poeta obracał się, niczym w wyższych sferach, w konstelacjach kanonicznej literatury rosyjskiej[1]. Czy był to rodzaj kompleksu, a może poziom aspiracji? Nie mnie to sądzić. Włodzimierz Pawluczuk, z kolei, najpierw przekraczał swoją białoruskość w kierunku uniwersalizmu – tak właśnie odbierałam jego znakomite prace, na przykład rozprawę o zamkniętej wspólnocie etnicznej na pograniczu czy w kilka wersji rozwiniętą opowieść o Wierszalinie[2]. Wszystkie one lokalność „transcendowały" w dyskurs o charakterze ogólnym. Ale po latach wędrowania po uniwersytetach, powrócił do krainy swojego urodzenia, a nawet – jak to ujął na swoim benefisie – do swojej Chaty, w której czuje się naprawdę u siebie. Jego przypadek nazywam etnicznym atawizmem, potrzeba korzeni okazała się silniejsza niż pokusy kariery, bywanie na salonach czy pozory orbitowania w tzw. mainstreamie, mniejsza – środowiskowym (tu: akademickim) czy jakimś innym. Ignacy Karpowicz, najmłodszy z tego grona, piszący wyłącznie po polsku, nie akcentuje swojej przynależności. Konsekwentnie postmodernistyczny, przyjął zasadę „pisania jak na Zachodzie", choć i w jego pisarstwie, jak u Gombrowicza, wyobraźnia zakorzeniona jest nieodwołalnie w swojskości, nieważne czy to ostępy dzikiego Podlasia, blok spółdzielczy w Białymstoku czy inteligenckie salony Warszawy. Ale to inne pokolenie, awans społeczny to dla niego bajka o żelaznym wilku, on wszędzie jest u siebie. Przedziwne, jak pasują do niego wyznania zawarte w manifeście TUTEJSZYCH z Mińska (1987), publikowane w 1997 roku w „Kartkach": „Nie mam kompleksów przed współczesną miejską kulturą masową. Jestem do niej podłączony. Stoję na jej czele". Czy w innym miejscu: „historia to dla nas przede wszystkim historia ludzkości, ruch cywilizacji i kultury rozwijający się w liniowym czasie"[3].

Janowicz, to przypadek zdecydowanie odmienny – nie tylko dlatego, że nie chroniły go tarcze naukowych tytułów, ani nikt nie hołubił w sponsorowanych artykułach. Urodził się za wcześnie, los nie oszczędził

[1] Jan Czykwin opublikował wiele tomików poezji, np. *Niespakoj*, 1977, *Splot słoneczny*, 1988, *Swietly mih*, 1989, *Swiet pierwszy i aposzni*, 1997.

[2] Twórczość W. Pawluczuka związana ze sprawą Wierszalina to: Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej, 1972; *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, 1983, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata trzydzieści lat później*, 1999, *Judasz*, 2004.

[3] Manifest Tutejszych, „Kartki" 1997, nr 14, s. 13.

mu przeżyć, jakie większa część naszego społeczeństwa głęboko skryła w pamięci osobistej lub rodzinnej, nie chcąc do nich wracać, wstydząc się swoich korzeni, zamazując traumatyczne przejścia powojennej Polski, w tym epizod emancypacyjny. Jednym z najważniejszych doświadczeń, które upublicznił, i które dla wielu jego pobratymców ustanowiło pewien wzorzec postępowania, stało się doświadczenie ***odzyskania siebie***, czy – jak trafnie określa to Roch Sulima – ***przebudzenie rodowodowe***[4]. Dla Janowicza ten proces najściślej wiązał się z odzyskaniem języka. Co to właściwie oznaczało?

Własny idiom mowy

Janowicz kilkakrotnie opisuje drogę odzyskiwania „ojcowskiego" języka. Najbarwniej w eseju zatytułowanym *Z cienia polskości w białoruskość*[5], w którym snuje też opowieść o Krynkach jako miejscu rozszalałej Historii, doświadczającej w obłąkanym korowodzie ich wielojęzycznych i wielowyznaniowych mieszkańców. „Trwaliśmy w cieniu kolejnych wojen, kilku naraz" – napisze.

> Za pamięci rodziców – Niemcy poszli na Rosję i wielu prawosławnych zbieżało niepotrzebnie nad Wołgę (milion bieżeńców stąd?), po czym pojawili się odarci bolszewicy na umordowanych konikach, przeciwko którym ruszył Piłsudski, wnet salwując się ucieczką spod Kijowa pod Warszawę, i wrócili ciż bolszewicy, by znowu dać drapaka; wreszcie ustalił się pokój i ta Polska. Kiedy rodzice pożenili się i urodzili nas – na powrót zaczęło się bieganie – najpierw znikli Polacy (czytaj: policja i egzekutorzy podatkowi), wrócili Sowieci, nędzni i wygłodzeni jak wtedy, po czym pogonili im kota Niemcy, a Niemcom na powrót Sowieci, i tak w kółko, łącznie z powrotem Polski. O tyle innej już, że teraz Polak szedł z karabinem na Polaka. A my siedzieliśmy sobie cichutko, Starzykowie czatowali na płotach

---

[4] R. Sulima, *Miejsce i język, czyli o sąsiedztwie kultur*, w: *Siedem granic, osiem kultur i Europa*, red. B. Gołębiowski, wstęp J. Tazbir, wyb. S. Zagórski, Łomża 2001, s. 205 i n.

Wszystkie podkreślenia pochodzą od Autorki tekstu.

[5] S. Janowicz, *Z cienia polskości w białoruskość*, w: *Siedem granic, osiem kultur i Europa*, dz. cyt., s. 31–41.

> i nadawali do chaty wiadomości, jaka to władza oto sunie ulicą, na czołgach i samochodach[...]. Po drugiej serii przemian – powstała, rzec by tak, nie słyszana narodowość, mianowicie Tutejsi [...]. Ponieważ każdy następny władczy przybysz rozpoczynał rządy z odpytywania, kto ty jesteś, a brzmiało to niezbyt sympatycznie, wkrótce zamiast „ruskich" i „polskich" pojawili się [...] Tutejsi.
> Naród Tutejszych utrzymałby się zapewne, gdyby nie Polska Ludowa [...][6].

To obsesje PRL-u: uprzemysłowienie, rozbudowa miast, awans społeczny, przyczyniły się jego zdaniem do masowego exodusu ze wsi.

A tymczasem – dopowiedzmy – życie trwało, mimo okaleczeń, traumy, wszechogarniającego strachu, jaki towarzyszył tym przemianom, bo życie silne jest jak sama Natura. „Odkąd pamiętam świat zawsze był białoruski, choć nie wiedziałem o tym" – napisze Janowicz z całą otwartością[7]. Że jestem Białorusinem – powie dalej – dowiedziałem się dopiero w Białymstoku, do którego wyemigrowałem jako młody człowiek – świadomość narodowa jest produktem kultury i ***poza kulturą jej nie ma***, a mnie ta świadomość na wsi i w Krynkach nie była potrzebna. Ważna stała się, gdy jak inni zdecydowałem się na wyjście ze środowiska rodzinnego. Że nim jestem – kontynuuje – utwierdzały mnie wycieczki w głąb kraju, na Śląsk, do Wielkopolski, czy przykrakowskiej Małopolski:

> W dalekich stronach dziwiło wszystko-zagęszczenie infrastrukturą cywilizacyjną, o wiele wyższy dobrobyt w tej samej Polsce, oschłość w stosunkach międzyludzkich, większa akuratność w kulturze bytu, wreszcie wyższa lotność umysłu, uporczywsza energia życiowa. [...] Wracając z tamtoczesnych wypraw, Polska kończyła mi się za Wołominem, nawet Mazowsze szepietowsko-łomżyńskie zwidywało się już na poły białoruskim (te chary, te zabiedzenie, ta ponurość na twarzy tubylców)[8].

Trudno nie przyznać mu trafności obserwacji.

Moja białoruskość – wyzna szczerze Janowicz – przetrwała we mnie z urażonej godności własnej, a nie – jak można byłoby idealistycznie przypuszczać – z zachwytów nad literaturą czy kulturą. O istnieniu białoruskiej

[6] S. Janowicz, dz. cyt., s. 33.
[7] Tamże, s. 31.
[8] Tamże, s. 35.

literatury nie miałem jeszcze wówczas zielonego pojęcia. Samego języka też jakoś specjalnie nie lubiłem – jedno się liczyło: był z pewnością mój.

Autor *Zahonów* konsekwentnie posługuje się określeniem mowa ojczysta, wyjaśniając ten wybór po swojemu, doświadczeniem osobistym:

> Deliberowanie o mowie matczynej, o słowiańskiej kołysce gdzieś na germańskim pograniczu jest naiwnym poddawaniem się mitom, nie mającym umocowania w meandrach historii.[...] Badacze mechanizmów asymilacji plemion i narodowości zwrócili uwagę na większą podatność na naciski językowe i kulturowe z naprzeciwka właśnie żon i matek. Naukowe analizy powstawania polskich wysp językowych na Wileńszczyźnie onegdaj, jednoznacznie wskazują na przodowanie pod tym względem czynnika żeńskiego. Nie znaczy to, że tamtejsze kobiety były lepiej oczytane i kulturalne; wręcz przeciwnie. Lecz ich skłonność ku polskości – odchodzenie od białoruszczyzny lub litewszczyzny auksztockiej – było kłopotaniem się o przyszłe losy potomstwa[9].

Jezyk – Los – kultura

Sokrat Janowicz pewnie by się nie obraził, gdybyśmy poszukali analogii pomiędzy odzyskiwaniem przez niego języka ojczystego i szukaniem ojczyzny. Można by to ująć tak: przywrócony mu idiom języka ojczystego upewnił go w konieczności posiadania ojczyzny i narodu, jako wspólnoty wyobrażonej, spojonej kulturą i losem. *Język, Los* i *Kultura* wydają się podstawowymi kategoriami jego swoistej filozofii białoruskości. Język – to najbardziej własne, co człowiek może mieć – jest, jak powiada Janowicz za Wittgensteinem: „mniej lub bardziej odrębną interpretacją albo i konstrukcją człowieka i świata"[10]. Granicą tego świata i jednocześnie jego rozszerzeniem, kosmosem. Dla wyjaśnienia znaczenia tego faktu Janowicz odwołuje się często do kontekstu polskiej kultury. Łacińskie początki polskiego piśmiennictwa, nawet udane, pisze zatem, mogły być tylko imitacją. Co innego idiom mowy własnej, ta ma ton niepodrabialny, autentyczny, idący jak nie z ducha, to z trzewi. „Gramatyka danego języka

[9] Dz. cyt., s. 36.
[10] Dz. cyt., s. 39.

jest zarazem swoistym systemem filozoficznym, nie przystającym do tego z sąsiedztwa i dalszego. Gdyby to było nie tak, nikt by dzisiaj nie słyszał o językach romańskich, takoż słowiańskich czy germańskich"[11]. W pojmowaniu języka jako przeznaczenia, rodzaju pewnego fatum, na który wpływu się nie ma, bo obejście go grozi sztucznością, niedopasowaniem, a w konsekwencji niemotą, Janowicz bliski jest Miłoszowi, który czując się Litwinem, mowie polskiej zawdzięczał wszystko, co tworzyło zeń Artystę i Poetę. Ale Noblista rozumiał to w specyficzny sposób. Mówił tak: „jeśli się przemawia do ludzi, trzeba mieć dużo do powiedzenia. Otóż ma się dużo do powiedzenia tylko, jeżeli słowa wymusza na nas jakiś nasz demonizm, jakaś wewnętrzna udręka, jeżeli one niosą ze sobą cały brud naszych lęków i wstydów"[12]. Dla Miłosza oznaczało to walkę z „polskim zacieśnieniem", bo nie chciał jako dziedzic Wielkiego Xięstwa Litewskiego wyzbywać się litewskości, ale wyznawał, że ów opór może realizować się tylko w polszczyźnie i jest zrozumiały tylko w niej. Pisanie w jakimkolwiek innym języku w grę nie wchodziło. U Gombrowicza analogiczna kwestia wykształciła się jako walka z Formą, która kazała mu szukać siły poza biegunami: „pisać jak na Zachodzie" lub „skazać się na prowincjonalność". Z oporu, z buntu Synczyzny wobec Ojczyzny uczynił jeden z najważniejszych tematów swojej twórczości, w płaszczyźnie uniwersalnej literatury europejskiej czy nawet światowej odczytano ów konflikt jako odwieczny spór pomiędzy tym, co ustalone, a tym, co się staje – bardzo zatem nowoczesny, dobrze oddający napięcia wewnątrz kultury współczesnej[13]. Janowicz z białoruskim zacieśnieniem walczyć nie musiał, bo białoruskość – w takim znaczeniu, jakie mu przypisywał – poza folklorem, poza etnografią, obchodziła na serio tylko jego i jeszcze paru ludzi, którzy od niego bezpośrednio czerpali wzory. Białoruskość w jego czasach (przez Polaków, ale chyba i przez Białorusinów) postrzegana była jako anachronizm, dostrzegano w niej upiorny mechanizm zamykania się we własnym getcie, bez możliwości wydobycia się na zewnątrz i kontaktu ze światem. Polskość dla przeciętnego Białorusina oznaczała nie tyle wyższą kulturę,

[11] Tamże.

[12] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 65.

[13] Zob. dz. cyt., s. 60–72.

co awans społeczny, możliwość samorealizacji, wyższy standard życia. Janowicz, zdając sobie z tego sprawę, podkreślał jednak, że w przypadku twórcy pozbycie się języka to zabicie *daimoniona*, który przez nas mówi. Nieustannie przekonywał, że pisać po polsku to znaczy kłamać sobie i innym, udawać kogoś innego niż się jest. Prowincjonalności się nie bał, bo był wyjątkowo odporny na pokusy kariery, żadna „centrala" nigdy go nie pociągała. O prowincjonalności wiedział, że może być siłą, o ile jest autentyczna – gdyby doczekał naszych czasów dowiedziałby się, że nie oznacza gorszości czy peryferyjności, tylko lokalność, inność. Chyba że chodzi o mentalność prowincjusza – ta ma miejsce wtedy, gdy przejawiamy skłonność do wycofywania się z mówienia ludziom tego, co ważne, a chcemy się przede wszystkim podobać. W porównaniu z czasami, w których Sokrat Janowicz zaczynał, a które tylko pozornie pielęgnowały aspiracje mniejszości etnicznych – ideałem komunistów był przecież jeden naród -„sowiecki", dzisiejsza sytuacja piśmiennictwa białoruskiego i kultury białoruskiej w Polsce jest lepsza niż kiedykolwiek. Twórczość w tym języku powstaje, a Białorusini, odzyskawszy mowę, mogą realizować się w niej bez przeszkód i czynią to, odnosząc sukcesy w kraju i za granicą.

Białoruś

Janowicz miał własną wizję Białorusi[14], a ponieważ był realistą i zdawał sobie sprawę, że historii i cywilizacji nie da się odwrócić, nie żywił ciągot rewizjonistycznych, z których wynikałaby potrzeba jakich szczególnych rewindykacji. Upominał się natomiast o ***uświadomienie ludziom ich przeszłości***, chciał dać im, jeśli nie powód do dumy, to przynajmniej refleksji. W jego wizji Białorusini mogli być dumni ze swojej przeszłości, bo ich rodowód sięgał dziejów legendarnej Jaćwieży (żywioł osadnictwa bałtyckiego) i fali osadnictwa słowiańskiego, która z czasem okazała się zwycięska. Teatrem tych przemian uczynił Podlasie, ziemię swego dzieciństwa, w którym wyznaczał także najbliższe sobie terytorium, tzw. Kraj Białostocki.

[14] Daje jej pełną wykładnię w książce *Nasze tysiąc lat. Z Sokratem Janowiczem rozmawia Jerzy Chmielewski*, Białystok 2000.

Uderzające jest w jego pisaniu przekonanie o wyjątkowej cywilizacyjnej roli tego obszaru, jako miejsca krzyżowania się wielu kultur i języków, choć przyznawał, że dzisiejszy obszar Podlasia, to ledwie część terenów dawnej Białorusi[15]. W odtwarzaniu dziejów nie tylko sięgał do ustaleń historyków, ale także przyglądał się mapie, o której pisał: „Lubię medytować nad [...]tą nigdy do końca nie przeczytaną księgą minionego"[16]. W nazwach miejscowych, nazwiskach szukał śladów istnienia dawnych ludzi i światów. Nie miał wątpliwości, iż ziemia, którą uznawał za swoją ojczyznę przeszła niemało. Szukał jej odmienności, szczególności jej Losu:

> Kształtowanie się Podlasia jako samoistnego regionu pozostaje w związku z formowaniem się Wielkiego Księstwa Litewskiego w dobie pełni średniowiecznej (schyłek XIII w.). Sama nazwa regionu jest spolszczoną wersją Podlachia, czyli ziemi w stronę Lachów. O ten obszar trwały okresowe walki, zanim w rezultacie Unii Lubelskiej w 1569 roku został włączony w skład Korony Polskiej jako Województwo Podlaskie z centrum w Drohiczynie.
> Początków znaczenia późniejszego Podlasia należy doszukiwać się *w jego odmiennej od słowiańskiej przeszłości etnicznej*[17].

Historia tego terenu obfitowała w krwawe starcia i potyczki, w których rdzenna ludność doświadczała traumy kogoś, kto przypadkiem dostał się między młyńskie koła. Bycie nieustannym polem bitwy wpływało także na poziom rozwoju cywilizacyjnego. Janowicz komentuje to tak:

> Czesław Miłosz przy jakiejś okazji nazwał Jaćwięgów ostatnimi Indianami Europy. [...] Idzie głównie o zapóźnienie cywilizacyjne tych plemion, tkwiących jeszcze w gospodarce naturalnej, w której nie ma miejsca na wymianę towarową i powstawanie ośrodków typu wczesnomiejskiego, wszelkich podzamczy i podgrodzi. Nie mogli [...] Jaćwięgowie partnerować Rusinom czy Polakom, ni wspominając o zderzeniu ze światem germańskim[18].

[15] Zob. np. S. Janowicz, *Z księgi Podlasia. Białoruska mniejszość narodowa w Polsce*, Łomża 2001, s. 47 i passim. Wiele informacji na temat przeszłości i teraźniejszości białoruskiej można też znaleźć w rozmowie Sokrata Janowicza z Jerzym Chmielewskim, *Nasze tysiąc lat,* Białystok 2000.

[16] S. Janowicz, *Z księgi Podlasia*, dz. cyt., s. 33.

[17] Dz. cyt., s. 7.

[18] Tamże.

Szybko doszło więc do zniszczenia tego, co zapoczątkowało ich w miarę niezależny byt.

> Podlasie zaczęło się wraz nieuniknioną niwelacją Jaćwieży, krywicko-rusińską od Niemna i drehowicko-rusińską od północnej smugi Polesia, oraz wołyńsko-rusińską z Pobuża, a także mazowiecką dolinami Narwi, Biebrzy, wcześniej nurskiego zakola Bugu. Wytworzył się areał, do zawładnięcia którym pretendowały odradzające się Królestwo Polskie połokietkowe, rozrastające się wielkie Księstwo Litewskie, za Mendoga anektujące nawet znany Raj (Rajgród). Dobijała się udziału Ruś Halicka, koronując w Drohiczynie swego króla Daniela po shołdowaniu przez niego części Jaćwięgów (1254). Był to swoisty wyścig, kto pierwszy rozdrapie daremszczyznę. [...] Jaćwież musiała ulec[19].

W kilka stuleci później Litwa weszła w próżnię polityczną wynikającą z upadku Rusi Halickiej i koncentracji Polski na zagrożeniu krzyżackim[20]. To oczywiście wielki skrót, pokazujący długotrwały proces wyniszczania tych terenów, najeżdżanych to z jednej, to drugiej strony, zaniedbanych gospodarczo, a na dodatek trzebionych demograficznie. Bo ziemia ta przeżyła także trzy poważne katastrofy demograficzne, które zasadniczo ją przeobraziły: najazdy krzyżackie, które wyeliminowały przewagę żywiołu jaćwieskiego, skazując te prastare plemiona na rozproszenie się w słowiańszczyźnie i w konsekwencji asymilację; po drugie – odpłynięcie wielkiej fali ludności w okresie tzw. potopu szwedzkiego, po trzecie wreszcie – okres kampanii napoleońskiej i związany z tym najazd dwóch armii – francuskiej i rosyjskiej[21].

Dopowiedzmy jeszcze i to. Zapóźnienie cywilizacyjne naznaczyło tę ziemię na zawsze, krótki okres względnego *prosperity* za czasów pruskich został zniweczony, reszty dokonali Rosjanie, którzy na terenach tych widzieli Polskę i przeciw niej skierowali większość swoich wysiłków rusyfikacyjnych. Odkrycie Białorusi przez Rosjan nastąpiło dopiero w ostatniej ćwierci XIX stulecia, gdy dokonywał się ostateczny akt zniszczenia cerkwi unickiej. Legalizacja młodych narodów na fali rewolucyjnego wrzenia 1904–1905 też nie miała charakteru wspierania nieuniknionej

[19] Dz. cyt., s. 16
[20] Dz. cyt. s. 19.
[21] Dz. cyt., s. 34.

rewolucji społecznej, przeciwnie – miała jeden tylko cel – powstrzymanie fali polonizmu, która zawsze wzmagała się w okresach zagrożenia. Idea narodu białoruskiego, choć rozbłysła na krótko w umysłach szlachetnie usposobionych romantyków, zrodziła się dopiero na początku XX wieku w wyniku demokratycznej emancypacji uwłaszczonego chłopstwa, rozpadu dawnych form własności i tworzenia się gospodarki rynkowej w oparciu o drobnomieszczaństwo. Proces rozpoczęty na początku wieku urzeczywistnił się – o paradoksie – w krwawej kąpieli II wojny światowej, w wyniku której z przestrzeni politycznej, społecznej i kulturowej zniknęły wielkie grupy społeczne, tworzące kiedyś we wschodniej Rzeczypospolitej filary jej prawno-politycznego bytu: ziemianie, częściowo inteligencja, Żydzi. Awans rzeczywisty Białorusinów nastąpił w okresie Polski Ludowej, która metodą permanentnej rewolucji i terroru przeorała pola dawnego polskiego bytu i przy okazji – bo cel był jeden: skolonizować wyzwolone kraje Europy środkowej – wydobyła z niebytu politycznego i społecznego ogromne masy ludowe[22].

Sokratowe pisanie

Z tekstami Janowicza, słynnymi „sokratkami"[23], jak określa się pisane przez niego miniatury prozatorskie, zetknęłam się stosunkowo dawno temu, przyznam jednak, że zrazu nie wywarły na mnie jakiegoś szczególnego wrażenia. Nie przemawiała do mnie ich problematyka, raził dość jednostronny, Jeremiaszowi ton, a nawet zgrzebność tomików, co było zresztą w czasach PRL-u niemal normą. Najbardziej jednak denerwował dystrybuowany przy każdej okazji fakt, iż tłumaczyli go znakomici fachowcy: Woroszylski, Litwińczuk, Drawicz, Redliński; tak jakby z tego tytułu powstawała jakaś „wartość dodatkowa". Dzisiaj patrzę

[22] O historii powojennej białoruskiej mniejszości narodowej w Polsce Janowicz pisze, min. w: dz. cyt., s. 78–90.

[23] E. Konończuk objaśnia sokratki nie tylko jako nawiązanie do imienia autora miniatur (i Sokratesa), ale także jako sokratyczne/sokratejskie przechadzki, formy swoistego flaneryzmu. Zob. E. K o n o ń c z u k, *Białostockie pasaże tekstowe Sokrata Janowicza, Krzysztofa Gedroycia i Ignacego Karpowicza*, w: *Podlasie w literaturze, literatura Podlasia (po 1989)*, red. M. Kochanowski i K. Kościewicz, Białystok 2012, s. 22–23.

na to inaczej, choć przyznaję, trzeba było do tego dojrzeć i wczytać się troskliwie w Sokratowe pisanie. Inna sprawa, iż ono samo ewoluowało, wzbogacając się po latach o konteksty rozbudowujące w jego ulubionych mikronarracjach refleksję odwołującą się do nowoczesnego dyskursu humanistyki[24].

Janowicz zapisał wiernie, w tym wytworzonym przez siebie osobnym gatunku, który trzeba by określić chyba mikroreportażem lirycznym, przede wszystkim swój świat młodości, lata 50. i 60., które nie za wielu ludzi z mojego pokolenia może pamiętać, albo pamięta słabo. Nic dziwnego, to nie były świetne lata. Przesuwają mi się na kalce pamięci pojedyncze obrazy: nasze więcej niż skromne, wynajęte mieszkanie połączone z warsztatem krawieckim ojca, samotni starzy ludzie za ścianą, skrzek tzw. toczki nadającej muzykę ludową, podwórko domu na Ogrodowej, które było całym naszym światem, wizyty na wsi bez telewizora… Ale poniekąd świat ten czujemy, bo to także epoka młodości naszych rodziców – także moich, urodzonych we wczesnych latach 30. I dla Janowicza, i dla moich rodziców był to czas wielkiej przemiany i przyśpieszenia cywilizacyjnego, którego oni byli wtedy, z racji swej młodości, wielką siłą napędową. Nie sądzę, by w pełni zdawali sobie sprawę z tych przekształceń i ich kosztów, dzisiaj dopiero opisywanych piórem socjologów czy filozofów kultury.

> W Polsce w latach 1939–1956 dokonała się rewolucja społeczna – pisze Andrzej Leder. – Okrutna, brutalna, narzucona z zewnątrz, ale jednak rewolucja. Niesłychanie głęboko przeorała ona tkankę polskiego społeczeństwa, tworząc warunki do dzisiejszej ekspansji klasy średniej, czyli mieszczaństwa, do najgłębszej być może od wieków zmiany mentalności Polaków; odejścia od mentalności określonej przez wieś i folwark ku tej zdeterminowanej przez miasto i miejski sposób życia[25].

Ta Polska rewolucja pochłonęła wiele ofiar, o których uczestnicy wielkiej przemiany zapomnieli lub nie chcieli pamiętać[26]. Emancypacja

---

[24] W eseistyce z lat 80. I 90.

[25] A. L e d e r, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wyd. Krytyki Politycznej Warszawa 2014, s. 7.

[26] Sokrat Janowicz próbuje opisać te procesy w art.: *Zderzenie wielu światów,*

wielkich grup społecznych stała się bowiem możliwa na skutek wydarzeń i procesów, splecionych ze sobą i poniekąd komplementarnych: okupacji z Zachodu i rewolucji ze Wschodu, Holocaustu, wypędzenia Niemców z zachodnich prowincji i osadzenia na nich przybyszów z Kresów, likwidacji ogromnej części przedwojennej inteligencji oraz warstwy ziemiańskiej. Można by powiedzieć nawet, iż naruszyły one dotychczasową strukturę tektoniczną społeczeństwa, rozbiły jej głębokie organiczne powiązania, dając w efekcie długotrwałą, wielopokoleniową, choć zepchniętą do podświadomości traumę. Klasa średnia, która była owocem tej traumy, proces rewolucji „prześniła", zepchnęła ją w podświadomość, co jest powodem jej dzisiejszej słabości: unikania wzięcia odpowiedzialności za siebie, postawienia siebie w roli świadomego podmiotu politycznego – twierdzi autor książki[27]. Czy dotyczy to także polskich Białorusinów? Myślę, że tak. Nie będzie to popularne, co powiem. Widzę to w rozpiętości postaw współczesnych pokoleń: albo ***wieczne ofiary polskiej kolonizacji albo bezwzględni beneficjenci nagłego etnicznego zwrotu***[28].

Sokrat Janowicz w swojej wczesnej reportażowej prozie nie dostrzegał jeszcze głębokiej polityczności tych zmian, jego obserwacje z reguły nie wychodziły poza spostrzeżenia natury socjologicznej[29], największą traumą była dla niego utrata tożsamości tych, którzy wstydząc się ojcowskich opłotków i matczynej, źle widzianej mowy, w wielkim mieście Białystok, stawali się konsumentami łatwiejszego polskiego życia. Jeremiaszowe łzy Janowicza, najogólniej rzecz biorąc, dotyczyły w pierwszym rzędzie tego, co określa się kresem kultury chłopskiej, jej bezpowrotną utratą, roztopieniem się w anonimowej miejskiej przeciętności. Wydaje się, iż jego obserwacje w dużej części dotyczą procesów opisanych przez Wiesława Myśliwskiego w odniesieniu do kultury polskiej. Autor *Widnokręgu* kulturę chłopską postrzega jako przeciwieństwo nadużywanego

czyli Kresy białoruskie w latach 1939–1953, w: *Tygiel narodów. Stosunki społeczne i etniczne na dawnych ziemiach wschodniej Rzeczypospolitej*, red. K. Jasiewicz, Warszawa 2002.

[27] A. L e d e r, dz. cyt., s. 7.

[28] Zob. J. N o w a k, *Narracje grup mniejszościowych wobec dominującego dyskursu większości*, w: *Przeszłość w dyskursie publicznym*, red. A. Szpociński, Warszawa 2013.

[29] Zdecydowanie inaczej wygląda jego eseistyka, zwłaszcza od lat 90., w której ujawnia się „zwrot kulturowy", np. w postaci dyskursu o charakterze postkolonialnym. Zob. *Terra incognita: Białoruś* (1993), *Ojczystość. Białoruskie ślady i znaki* (2001).

dzisiaj określenia kultura ludowa. Pisze tak: to zupełnie inne plany. Kultura ludowa to tylko uzawodowiony, uprzemysłowiony folklor czy nawet postfolklor. Tymczasem chłop nie zna pojęcia folkloru, wie natomiast, co to los:

> To ów los, w którym skumulowała się pełnia doświadczenia ludzkiego, i jednostkowego, i zbiorowego, był fundamentem tej kultury. Szczególne znamię temu losowi nadawała wielowiekowa historia samotności, wieki niewoli i niedoli, cierpienia i milczenia, izolacji od narodu i państwa. Z konieczności skazywało to chłopów na samodzielność i samowystarczalność kulturową, na wypracowanie w codzienności i powtarzalności tak zdeterminowanego bytu własnych form egzystencji, własnych obrządków, rytuałów i zasad istnienia, własnego odczuwania czasu i własnego postrzegania przestrzeni, słowem, własnego wewnętrznego świata i stosunku do świata na zewnątrz[30].

Z tych ograniczeń brała się też siła chłopskiej kultury, będącej ***kulturą bytu i miejsca***, zamkniętej w kręgu: człowiek-ziemia-przyroda. Motywacją istnienia było trwanie i przetrwanie. Fundamentem tej kultury było doświadczenie pokoleń (pionowe) i wspólnoty (poziome), wśród której się żyło. „Było to – pisze Myśliwski – nade wszystko doświadczenie dotkliwości bytu i w tym planie można bez przesady mówić o egzystencjalnej pełni. Nie zabrakło bowiem w tym doświadczeniu niczego, co człowieka jako jednostkę i jako zbiorowość mogło spotkać na tym świecie"[31]. Życie poza historią, niejako na marginesie tego, co określa się jako ***pole symboliczne*** (termin P. Bourdieu), pozwoliło im wyrwać z pamięci traumy wojenne, zmieniające się rządy, ale także Holocaust, co jest tym bardziej zadziwiające, że awans społeczny Białorusina w Polsce wschodniej dokonał się poniekąd kosztem Żydów. Sokrat Janowicz w rozmowie z Jerzym Chmielewskim przyznaje: „Żydów, niestety, nie pamiętam, prócz sekundowych migawek w pamięci pięcioletniego ze mnie natenczas synka. Żyłem zaś przy akompaniamencie wspominków o nich u dorosłych"[32]. Brak wiedzy na temat przeszłości Krynek u ich mieszkańców jest jego zdaniem zatrważający, podobnie jak

[30] W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, „Twórczość" 2004 nr 4, s. 55.

[31] Dz. cyt., s. 57. Podobną refleksję daje w swojej wypowiedzi dla „Kartek" (1997, nr 1 i 3) przedstawiciel młodych Białorusinów, Ihar Babkou, mówiąc: Białorusi przetrwali, bo żyli nie w Historii, a w Kosmosie.

[32] *Nasze tysiąc lat*, dz. cyt., s. 90.

prymitywna siła budowania egzystencji na gruzach tego, co zmiotła wojenna apokalipsa bez choćby nuty żalu za minionym. U ludzi pozbawionych refleksyjności nad własnym życiem, nastawionym na przetrwanie za wszelką cenę, standardem jest przemilczanie, wyparcie tego, co domaga się upamiętnienia. W *Dolinie pełnej losu*, w której pisarz wmyśla się w zakręty historii i własne życie, gorzko ironizuje: „Jest niezmiernie zastanawiające […] jak człowiek rzadko bywa człowiekiem, mając w dorobku nie tylko chleb, ale i ideę – myślącą głowę nad jelitami i żołądkiem. To prawda, że wstydzimy się pochwały wymordowania Żydów przez nazistów; jednocześnie konstatujemy, iż w przeciwnym razie wchodzenie do powojennego miasta nie byłoby u nas czymś w rodzaju powodziowego wylewu na śródmiejskie pustki"[33]. Sokrat już wie, że brak wiedzy o dawnych współmieszkańcach przestrzeni, którą się ochoczo zawłaszczyło, jest czymś absolutnie nie do przyjęcia w dzisiejszych czasach, i nie ze względu na modną *political correctness* czy spokój sumienia. W rozmowie z Chmielewskim powie: „O Żydach różnie opowiadano, lecz ogólnie ciepło […]. Zasługi starozakonnych w ogóle w historii gospodarczej Białorusi i Wschodniej Europy, są wprost nie do przecenienia"[34]. W dalszej wypowiedzi przypomni wiele z tych zasług, nie cenzurując i takich, które oficjalna historia uznaje za kłopotliwe, np. potężny udział inteligencji żydowskiej w rozwoju ruchu kulturalnego Młodej Białorusi na początku XX wieku. W ogóle, w czym chyba jest odosobniony, Sokrat postrzega w białoruskim żydostwie niezbędny w kulturze ferment intelektualny, dający jej szerszy kulturowy oddech i łączący ją z dziedzictwem piśmiennictwa europejskiego. Powiedzmy jednak otwarcie – horyzont intelektualny Sokrata Janowicza oraz jego znajomość historii i kultury nie tylko swojego narodu – znacznie przekracza standardy i daje mu niekwestionowaną pozycję mistrza i autorytetu.

Wątpliwość

Nie umiem sobie poradzić z jedną, najbardziej zaskakującą rzeczą, o której wiem właściwie od niedawna. Sokrat Janowicz wyznał otwarcie, iż jako

[33] S. Janowicz, *Dolina pełna losu*, Białystok 1993, s. 41.
[34] *Nasze tysiąc lat*, dz. cyt., s. 93.

działacz na rzecz środowiska białoruskiego, współpracował z aparatem bezpieczeństwa, bo tylko w ten sposób mógł chronić swoich współpatriotów. Nie potrafię go jakoś z tego rozgrzeszyć, choć przyznaję, że mówienie o tym wprost niewątpliwie dowodzi odwagi. Przyjmuję, że Białorusinowi zawsze bliższa będzie kultura rosyjska (wspólnota losu), a oczarowanie komunizmem jako jedyną drogą emancypacji środowisk historycznie zdegradowanych stanowi poniekąd jej naturalne przedłużenie. Niewątpliwie białoruskość mogła i pewnie była w Polsce stygmatyzowana w środowiskach, które wyżej stawiało kulturę polską jako dominującą. Z drugiej jednak strony – ta białoruska obrona swojej etniczności w czasach PRL-u nader często przypominała zabawę w wallenrodyzm. Nie jest przecież dla nikogo tajemnicą, że Białorusini potrafili wykorzystać solidarność etniczną i nieźle sobie radzili w najróżniejszych środowiskach: od struktur partyjnych i struktur władzy wszystkich szczebli, po szkoły, wyższe uczelnie, szpitale czy sądownictwo. To z tamtych czasów do Białorusinów na Białostocczyźnie przylgnęły najrozmaitsze, nie zawsze bezzasadne, stereotypy. Sokrat Janowicz zaś stereotypowy z pewnością nie był, dlatego z przekonaniem twierdzę, że można się z nim nie zgadzać, ale czytanie jego miniatur czy eseistyki wzbogaca nasze myślenie o sobie samych, bo śmiało wykraczają poza etniczny partykularyzm.

Kultury narodowe czy odzyskane rodowody?

Czytam rozdział na temat Białorusinów i ich tożsamościowych dylematów w książce Antoniny Kłoskowskiej *Kultury narodowe u korzeni*. Badaczka pisze zaraz na wstępie:

> Dwa główne czynniki różnicujące sytuację narodową Białorusinów i Ukraińców w Polsce wywierają wpływy w odmiennych kierunkach. Białorusini zamieszkują zwarty, tradycyjny teren. Ale – jako „naród poszukujący własnego państwa" – zgodnie z określeniem Charlesa Tilly'ego – wykazywali w toku swojej historii mniej zdecydowania i aktywności niż Rusini – Ukraińcy[35].

[35] A. Kłoskowska, *Problem narodowości białoruskiej w badanych autobiografiach*, w: tejże, *Kultura narodowa u korzeni*, Warszawa 2012, s. 204.

Krótko mówiąc – byli bardziej bierni. Autorce idzie o tradycję walki politycznej, której *de facto* nigdy nie podejmowali, ulegając z jednej strony polonizacji, z drugiej rusyfikacji. Za wschodnią granicą istnieje państwo białoruskie, w którym Białorusini nie mówią w ojczystym języku, a ich patriotyzm ma charakter państwowy, nie etniczny. Gdzie zatem jest ich miejsce? A może – po prostu są u siebie? Jeszcze w latach 80. w polskiej refleksji naukowej dominował dyskurs „kresowy", będący przeniesieniem XIX-wiecznej metafory literackiej w skomplikowaną przestrzeń językowego, etnicznego i kulturowego pogranicza. W jednym ze swoich artykułów Janowicz pisze bez ogródek:

> [...] pojęcie Kresy jest wysoce obraźliwe dla Białorusinów, Ukraińców, a także Litwinów. To tak jakby Rosjanie pisali o Zachodnich Kresach cesarstwa Rosyjskiego lub po prostu o Zachodniej Rosji, zamiast o Polsce. [...] W dawnej Rzeczypospolitej, przedrozbiorowej, nikt nie słyszał (we współczesnym tego pojęcia znaczeniu) o jakichś Kresach... Były województwa, ziemie, regiony typu Polesie, Dzikie Pola, Wołyń, Ruś Czarna, Ruś Biała, Ruś Czerwona[36].

Czy dzisiaj coś się zmieniło? Z pewnością. Na naszych oczach dokonuje się transformacja kresowości w pograniczność, co oznacza zanikanie mapy (nawet wyobrażeniowej) z wykreślonymi granicami politycznymi i cywilizacyjnymi na rzecz Europy miejsc, gdzie po prostu się żyje, do których się podróżuje, w których się bywa. Samowiedza kulturowa dzisiejszych mieszkańców Europy Środkowej i Wschodniej kształtuje się przede wszystkim w oparciu o nowy sposób rozumienia kultury, której granice i kresy nie są zgoła do niczego potrzebne. Ważniejsze jest miejsce, w którym uobecnia się jakiś wzór pamięci emocjonalno-kulturowej i język, a nawet języki, które służą objaśnianiu świata. Ostatecznie bowiem twórczość jest zawsze szukaniem siebie i próbą kontaktu z innym.

2014

---

[36] S. Janowicz, *Zderzenie wielu światów, czyli Kresy białoruskie w latach 1939–1953*, w: *Tygiel narodów...*, dz. cyt., s. 145.

Koda

Karły i olbrzymy. Kilka refleksji o potrzebie wielkości w humanistyce

Sławkowi Krzemieniowi

Choć temat, który zmusił mnie do chwycenia za pióro, ma w sobie niezbywalny urok oczywistości, niezmiernie trudno było mi znaleźć dla niego uwerturę. Najtrudniejsze jest pierwsze słowo – *nihil novi sub sole* – powiada w wykładzie noblowskim nasza nieoceniona słowotwórczyni – Wisława Szymborska. Życie dostarcza jednak niespodzianek i kreśli scenariusze, jakich nie nauczymy się w żadnej ze szkół. Uwertura znalazła się sama i bynajmniej nie w postaci retorycznej dekoracji.

Oto, przed kilkoma tygodniami, w „Magazynie Świątecznym" „Gazety Wyborczej" (8–9 lutego, 2014, nr 32), ukazał się wywiad, jakiego udzielił Marcin Król – wybitny intelektualista, filozof i historyk idei, długoletni redaktor „Res Publiki". W długim i bardzo odważnym tekście, którego współtwórcą jest także dziennikarz (Grzegorz Sroczyński), odważnie indagujący rozmówcę, nasz bohater w imieniu zanikającej warstwy inteligenckiej naszego kraju, czyni dramatyczne wyznania o grzechu, jaki ma na swoim sumieniu formacja, która stała się intelektualnym zapleczem zmian ustrojowych w Polsce po 1989 roku. Mówi o poczuciu winy za sytuację, w jakiej znajdujemy się dzisiaj – jaką dramatycznie przeżywamy także na uniwersytetach, które nie izolują przecież od konfliktów rzeczywistości. Marcin Król nazywa tę sytuację (za swoją książką *Europa*

w obliczu końca): „umiarkowanym kryzysem gospodarczym, poważnym kryzysem politycznym, dramatycznym kryzysem cywilizacyjnym i być może śmiertelnym kryzysem duchowym". Przestaliśmy stawiać sobie pytania – diagnozuje – i to te, które kiedyś uchodziły za najważniejsze: o pochodzenie zła, o źródła społecznej niemocy, o odpowiedzialność. Nie zadajemy ich, a przecież drążenie tych problemów było przez stulecia fundamentem rozwoju cywilizacji. Myślenia nikt już nie bierze na serio, choć – jak twierdziła Hannah Arendt – jest ono najpoważniejszą rzeczą na świecie[1]. Literatura? Teraz ja dopowiadam: literatura, a właściwie, w dzisiejszej opcji, którą ćwiczymy codziennie ze studentami – „praktyka kulturowa" – to tylko jedna z wielu pozycji do wyboru, i to od razu na miejscu przegranym. Im ambitniejsza, im bardziej wymagająca, tym bardzie wydaje się stracona. By przelać czarę goryczy, dziennikarz powołuje się na scenę z najnowszej, czytanej pilnie przez Warszawkę, choć nie tylko, powieści modnego Ignacego Karpowicza: jej bohaterowie przechodzą obok regału z książkami. Stoją tu Conrad i Dostojewski. A to – powiada jeden z nich – pisarze, na których pytania już się nie odpowiada. (cytuję niedokładnie).

Jest w tym wywiadzie głęboka nostalgia za wartościami i wielkością, za literaturą, która nie stwarza banalnych odpowiedzi na stereotypowe: jak żyć, na które odpowiedzi dostarczyć mogą rozliczne poradniki i dyżurny filozof sentymentalnych kobiet – Paulo Coelho, ale pyta o rzeczy poważniejsze i nie dające naiwnych pocieszeń. Kim jesteśmy i po co? Jakie są granice ludzkiej odpowiedzialności w życiu prywatnym i politycznym, czym jest sumienie? „Polska to kraj brutalnych i głębokich różnic" – wtrąca dziennikarz. Potwierdzam. Jeden rzut oka na telewizyjną publicystykę społeczną, która w Polsce bije rekordy oglądalności, przekonuje, że wielu sprawach brakuje nam wrażliwości społecznej, empatii i solidarności. Podobno ją kiedyś mieliśmy! Trzeba postawić sobie wreszcie pytanie: kto odpowiada za bezmiar ludzkiej nędzy i poczucie marginalizacji ogromnej rzeszy ludzi, którzy nie zawsze z własnej winy nie zdołali dotrzymać kroku modernizującej się rzeczywistości? O równości i braterstwie też jakby zapomniano…

[1] *Byliśmy głupi*, z Marcinem Królem rozmawia Grzegorz Sroczyński, *Magazyn Świąteczny* „Gazeta Wyborcza" 2014 nr 32, 8–9 luty.

Król przyznaje: intelektualistom zabrakło wyobraźni, zanadto byli zafiksowani na dążeniu do wolności. Przyswoiwszy pobieżnie ekonomiczne biblie liberałów, uwierzyli w „niewidzialną rękę rynku", która zaprowadza ład. A po nas choćby potop… O ofiarach, wyrzuconych na brzeg i pozbawionych pomocy, nikt nie myślał.

Do wypowiedzi filozofa w pewnym momencie, z off-u włącza się jego żona. To bardzo ważne, dla mnie kluczowe miejsce tego tekstu. Żona dorzuca: – ***Żeromskiego im zabrakło***.

W tym miejscu kończę sprawozdanie z wywiadu, który niesłychanie wyraziście kreśli rysy podstawowego dziś w Polsce problemu: jest nim zasadniczy rozbrat, dokonujący się pomiędzy zadufaną w sobie, arogancką, ale też populistyczną polityką, mediami, które zaniedbując społeczną misję, brną w otchłań wszechwładnego *fun-systemu* i komercji oraz – światem ducha, który …gdzieś wyparował (!?), a może przetrwał jednak w prywatnych azylach i pracowniach współczesnych klerków?

Kamienie milowe

Dyskurs humanistyki wydaje się w tej chwili czymś absolutnie marginalnym. Przypominanym od święta, sporadycznie, jakby wstydliwie? Skutecznie „rozmiękczany" przez drwinę, popkulturowe konteksty, prawdziwy lub udawany wstyd ….? Czy zawsze tak było? Czy musi? Czy to normalna kolej rzeczy? Wydaje się, że nie, a Polska historia i dzieje polskiej kultury temu przeczą, nawet jeśli uznać, że ta polska sytuacja – sytuacja narodu, który przetrwał bez własnego państwa – od początku była czymś wyjątkowym, wynikającym z meandrów naszej dziejowości.

By pokazać, jak ważny był to głos, przywołam dwa przykłady – będą to dwa teksty, podejmujące zagadnienie konstruowania świadomości zbiorowej w odwołaniu do polskiej tradycji, kanonu literackiego, dokumentów poświadczających rozwój polskiej umysłowości, sumienia politycznego, duchowości. Oba konstruują taki ***sposób myślenia o Polsce, w którym humanistyka staje się rodzajem diagnozy społecznych i duchowych przemian***, oświetla dokonujące się w kraju przemiany,

ukazuje manowce i meandry ducha, bywa przepowiednią, ostrzeżeniem czy oskarżeniem.

Pierwszy z nich, artykuł Janusza Tazbira *Kamienie milowe polskiej świadomości* ukazał się 31 grudnia 1988 roku, a zatem ***na progu epoki***, której podsumowaniem jest wywiad z Marcinem Królem. Jak wyznaje pomysłodawca, inspiracji do niego dostarczyła praca Friedricha Heera i Xavera Schnieperera *Die grossen Dokumente der Weltgeschichte*, opublikowana we Frankfurcie nad Menem w 1978 roku. Zaproponowali oni rodzaj antologii, gromadzącej najważniejsze pomniki myśli ludzkiej (30 przykładów), od kodeksu Hammurabiego, po rysunki, które towarzyszyły sondzie kosmicznej wypuszczonej w niebo w 1972 roku. Obok kodeksów Hammurabiego, Solona czy Bonapartego, znalazły się tu *Magna Charta*, *Deklaracja Niepodległości Stanów Zjednoczonych*, *Karta Atlantycka*, encyklika Jana XXIII – *Pacem in terris*, wielkie religijne księgi świata, ale także ich reformy, od *Politei* Platona po *Manifest komunistyczny*, nie brakło także tekstów o wymowie pacyfistycznej, m.in. przemówień Gandhiego.

Do antologii polskich „kamieni milowych" Janusz Tazbir wybrał dwanaście pozycji, „gatunkowo nader różnych". „Starałem się – objaśniał – [...] uwzględnić te dzieła i teksty, które bądź to najlepiej ukazują umysłowość oraz postawę wielu Polaków, bądź też wywarły szczególny wpływ najpierw na losy ich państwa, a następnie na uporczywe dążenie do niepodległości"[2]. Co jest na tej liście?

Na pierwszym miejscu pomysłodawca wymienia traktaty, będące wyrazem tzw. „polskiej szkoły prawa narodów", mówiącej o stosunku do nie-chrześcijan. Autorami tych prac byli w początkach XV wieku księża-prawnicy: Paweł Włodkowic, Stanisław ze Skarbimierza oraz biskup poznański, Andrzej Laskarz. Dziś kompletnie zapomniani wprowadzili polską myśl prawną do krwioobiegu Europy, pokazując nasze prekursorstwo w dziedzinie pacyfizmu. Na miejscu drugim znalazł się Jan Długosz i jego *Annales* (*Roczniki, czyli Kroniki* Sławnego Królestwa Polskiego). „Długie trwanie"[3] tej słynnej pracy kronikarza w pracach jego licznych

---

[2] J. Tazbir, *Kamienie milowe polskiej świadomości*, „Polityka" 1988 nr 53, s. 1 i 14. Cytat ze s. 1.

[3] *Longue durée* – termin Braudela, twórcy współczesnej szkoły francuskiej

następców, i to mimo braku polskiego przekładu (ten pojawi się dopiero w XVIII wieku), jest swoistego rodzaju fenomenem. Na trzecim – daje Kopernika i jego *De revolutionibus orbium coelestium* – z bardzo ciekawym uzasadnieniem: to nie tylko dzieło znaczące dla rozwoju nauki, ale także ważny krok w procesie laicyzacji kultury. Na czwartym i piątym miejscu znalazły się dokumenty polityczne, dające wyraz polityce równouprawnienia (akty Unii Lubelskiej 1569[4], i tradycji polskiej tolerancji – to tzw. akt konfederacji warszawskiej, dający wolność różnowiercom). Na miejscu szóstym – kompletne przeciwieństwo tych aktów, a mianowicie *Żywoty świętych pańskich* Piotra Skargi – bestseller wszystkich czasów, uczący katolików, iż największych ich wrogiem jest diabeł i różnej maści różnowiercy. Dodajmy – czytany w niektórych domach polskich i stanowiących wprowadzenie „w czarowny świat książki" (to wyznanie autor artykułu znalazł u Henryka Barycza) jeszcze na progu XX wieku! To *Żywoty,* a nie – jak zwykło się sądzić – *Kazania sejmowe* – odkryte dopiero w wieku XIX, obok Biblii Wujka niezmiernie przyczyniły się do utrzymania polskości w na Śląsku, Mazurach i Pomorzu. Absolutnie nieodzowne, gdy próbujemy zrozumieć coś z ideałów i przemian polskiego baroku, wyzwoliły chęć stworzenia polskiej narodowej hagiografii, która na dobre zagospodaruje polskie głowy w wieku XIX, gdy wykorzenienie z racji niewoli narodowej stawało się coraz bardziej realne. Miejsce siódme na liście „kamieni milowych" zajmuje Konstytucja 3 Maja, którą Tazbir nazywa „testamentem Polski niepodległej". Burząc podwaliny Rzeczypospolitej szlacheckiej dawała ona – jak podkreśla historyk – wyraz niezwykłej jak na owe czasy tolerancji i nowoczesności. Na jej tekście, przez Polaków kompletnie zapoznanym lub zgoła nigdy nie czytanym, małe państewka włoskie i niemieckie wzorowały swoje ustawy zasadnicze. Już choćby z tego powodu ma pełne prawo „do figurowania w naszej antologii"[5]; dowodzi, że rozbiory nie były wynikiem polskiej anarchii,

historiografii, związanej z pismem „Annales", oznacza w nowoczesnej humanistyce odejście od historii wydarzeń na rzecz badania procesualnego (np. rozwoju kultury czy religii), które w zasadniczy sposób zmieniają sposób rozumienia dziejowości.

[4] W którym mówi się wprost o politycznej równości, a której rezultatem było powstanie w Europie Środkowowschodniej mocarstwa o powierzchni około 815 tys. km kw. w drodze unii, a nie podbojów, jak to było zwyczajne w Europie Zachodniej.

[5] J. Tazbir, dz. cyt., s. 14.

lecz „morderstwem" dokonanym przez drapieżne mocarstwa ościenne na powracającym do zdrowia organizmie Rzeczypospolitej.

Na miejscu ósmym znalazł się nasz hymn narodowy, którego dzieje to świadectwo tego, jak różne może być oblicze polskości. Pierwszoplanowe postacie hymnu: Dąbrowski – był wychowankiem armii pruskiej, słabo mówił po polsku; Bonaparte – cesarz Francuzów, Polskę znał tylko z jednej strony. W istocie *Pieśń legionów* stworzyli z tęsknoty żołnierze – tułacze, z nadzieją na ojczyznę wędrujący po świecie i „rąbiący" się (jak to widzimy w *Popiołach* Żeromskiego) w nie zawsze słusznej sprawie. Co do znaczenia hymnu historia przyznała rację Mickiewiczowi, gdy jako jeden z nielicznych usłyszał w nim śpiew wolności. Dał temu wyraz nie gdzie indziej jak w *Panu Tadeuszu*, któremu w antologii dano miejsce dziewiąte. Janusz Tazbir polemizuje przy tym ze Stanisławem Worcellem, od którego wzięło się powszechne mniemanie, iż jest on kamieniem położonym na grobie Polski szlacheckiej. Wszyscy w to uwierzyli, a przecież – jak komentuje profesor – trudno o większe nieporozumienie! Dopowiadam: to właśnie arcydzielny poemat Mickiewicza i Sienkiewiczowska *Trylogia*, okrzyknięta w swoim czasie biblią polskości, przyczyniły się do rehabilitacji szlacheckiej Rzeczypospolitej. *Pan Tadeusz* karierę zrobił jako obowiązkowa lektura domowa w drugiej połowie XIX wieku, choćby i z tego powodu, że III część *Dziadów* jako antyrosyjska objęta była cenzurą i znana niewielu. Kult wieszczów „wymyślili" pozytywiści potrzebujący duchowego wsparcia w czasach niewoli. Z tej samej potrzeby zrodził się mit *Trylogii*. Skutkiem ubocznym stała się apologia szlachetczyzny, kontynuowana przez Rzewuskiego, Chodźkę, Syrokomlę czy jeszcze później przez Weyssenhoffa. Ale to jeszcze nie wszystko.

Komentując te meandry literackiego Olimpu, profesor Tazbir odkrywa nagle niewidoczny dla zastępów dzisiejszych bladaczek, znudzonych polskim kanonem, sekret Mickiewiczowskiego dzieła. Według niego *Pan Tadeusz* genialnie ukazuje mechanizm robienia przez Polaków powstań: „Najpierw niczym nieuzasadniony optymizm, oparty na naiwnym «jakoś to będzie», przedwczesny wybuch, pierwsze sukcesy, po których następuje smutny finał połączony z emigracyjnym epilogiem"[6]. Przy

[6] Dz. cyt., s. 14.

okazji uzasadnienia tak wysokiej pozycji poematu autor artykułu przypomina o najsłynniejszym świadectwie jego lektury, o *Latarniku* Henryka Sienkiewicza[7]. Bohater amerykańskiej opowieści jest również wyznawcą *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1832), najważniejszego dokumentu mesjanizmu polskiego – ten na liście Tazbira zajmuje miejsce dziesiąte. W 1988 roku o tym przedziwnym tekście mógł on napisać jedynie, że z proroctw tego „dziełka pełnego złości i lekkomyślności" – jak je określił papież Grzegorz XVI w *breve* z 1833 – spełniło się tylko tyle: w wyniku wojny powszechnej, o którą błagała *Litania pielgrzymska*, umieszczona w zakończeniu ksiąg, Polska odzyskała niepodległość. Z innych – dotyczących, jak prorokował Mickiewicz, „utworzenia [...] na naszym kontynencie Konfederacji Europejskiej, złożonej z wolnych narodów, złączonych więzami braterstwa" – nic nie wyszło. W 1988 roku profesor nie mógł wiedzieć jeszcze, że w roku 2004 wejdziemy do Unii Europejskiej. *E pur si muove!*

Rację miał zatem Mickiewicz. Miejsce jedenaste w antologii Tazbira okupuje Sienkiewicz i jego dzieła. Ten niezrównany – jak się go tu określa – „architekt narodowej wyobraźni", spowodował, że wolimy jego podkoloryzowaną wersję historii, niż tę z podręczników. Dlaczego? Każdy naród potrzebuje krzepiącego mitu, nie zwalnia go to jednak z odpowiedzialności za swój los. Na miejscu ostatnim, dwunastym, które – jak wyznaje Janusz Tazbir – ustalić było niesłychanie trudno z braku dystansu czasowego, autor umieścił, wydaną w konspiracyjnej Warszawie (1943), powieść Aleksandra Kamińskiego *Kamienie*

---

[7] Pomijam fakt (nieprzeoczony przez profesora, bynajmniej), że prawdziwy latarnik, niejaki Siellawa, o którym pisze Sienkiewicz w prywatnym liście z czasów pobytu w Ameryce, zaczytał się w Kaczkowskim (*Murdelio*), nie w Mickiewiczu, ale to już tylko barwny szczegół historycznoliterackiej anegdoty dla wtajemniczonych.

O Siellawie pisał J. Horain, *Listy z Kalifornii*, XIX, „Gazeta Polska" 10 II 1877, nr 32. Sienkiewicz powołuje się na to właśnie źródło. Zob. H. Sienkiewicz, *Listy*, *Dzieła*, t. 42, s. 218.

Listy z podróży do Ameryki drukuje „Gazeta Polska" od 27 kwietnia (10 maja) 1876 do początków 1878 roku z dużą regularnością. Wydania współczesne, np. *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1989, przedrukowują całość powstałej wtedy korespondencji, wraz z tekstami, które zostały przez Sienkiewicza napisane już po powrocie do Europy na fali zainteresowania podróżą, karierą Modrzejewskiej – Sienkiewicz był jej bezpośrednim świadkiem, bądź kwestiami emigracyjnymi.

na szaniec. Wybór może dziwny, bo to jednak nie arcydzieło, z drugiej strony – *nihil novi*. To przecież, komentuje Tazbir – zgodnie z naszymi narodowymi upodobaniami kolejna opowieść „o tragicznych, pozbawionych jakichkolwiek happy-endów, losach narodowych diamentów, wystrzelonych w walce o niepodległość"[8]. Tylko z tego i aż z tego powodu opowieść o bohaterskich harcerzach znalazła się w czasach stalinowskich na indeksie. Z drugiej strony wykazała niezwykłą odporność – w kanonie szkolnym utrzymała się do dziś, na ekrany wchodzi właśnie jej adaptacja. Tu pozwalam sobie na komentarz przeciwny poglądom autora. Gdyby to była tylko taka – cierpiętniczo-mesjanistyczna opowieść – nie przetrwałaby próby czasu. Jej siłą jest połączenie młodzieńczej, bezrozumnej brawury z autentyzmem przeżyć – przyjaźnią, solidarnością. Wszyscy tęsknimy za wartościami, które z nas czynią człowieka.

Romans z Polską

Idąc tym tropem, warto poszukać utworów, które mówią o naszej współczesności. Na przekonaniu o mocy takich wyjątkowych tekstów zbudowane są szkice Dariusza Gawina *Polska, wieczny romans Żeromskiego* – rzadkie połączenie literatury i polityki[9]. W artykule tytułowym, dedykowanym Żeromskiemu, autor przypomina, że w XX wieku Polska rodziła się trzykrotnie, za każdym razem akt założycielski odbywał się w innych okolicznościach. „Inny był przecież punkt wyjścia zarówno w 1918, w 1944 jak i 1989 roku"[10]. Każdemu z nich towarzyszyły inne utwory, „które z perspektywy następnych pokoleń stały się świadectwami nadziei i rozczarowań towarzyszących owym szczególnym, tajemniczym i wyjątkowym momentem dziejów, jakimi są momenty historycznych początków"[11]. W powszechnej świadomości – przypomina Gawin – z tymi

[8] J. Tazbir, dz. cyt., s. 14.

[9] Autor tekstu, od którego cała książka bierze swój tytuł, jest historykiem idei i filozofem, członkiem redakcji „Res Publiki Nowej" oraz pism „Ethos" i „Teologia Polityczna".

[10] D. Gawin, *Polska, wieczny romans Żeromskiego*, w: *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005, s. 107.

[11] Tamże.

momentami związane były teksty literackie, będące ***symboliczną ekspresją początku***: w roku 1918 – *Przedwiośnie* Żeromskiego, w 1944 – mimo kontrowersji, jakie wywołuje ten utwór – *Popiół i diament* Andrzejewskiego[12], w 1989 ... no, właśnie, tu tego dzieła zabrakło. Ponowoczesność triumfalnie obwieściła kres wielkich narracji, humanistyka zrezygnowała z syntezy, ale głodu literatury wielkiego formatu to nie zmniejszyło, zresztą, dawał on o sobie znać już dużo wcześniej[13]. Z pomocą przyszło wtedy kino, z filmami, pointującymi czas wielkich wydarzeń i niepokoju moralnego. Andrzej Wajda z *Człowiekiem z marmuru* (1976), a potem *Człowiekiem z żelaza* (1981) idealnie wstrzelił się w zapotrzebowanie społeczne. Wielką tęsknotę za wartościami ujawniał wielki cykl Kieślowskiego i Piesiewicza *Dekalog*, zrealizowany jeszcze w scenografii PRL-owskiej Polski. Do paradoksu należy powszechne w tej chwili przekonanie, że naszą współczesność, po przełomie 1989 roku, lepiej opowiadają kontrowersyjne utwory Wojtka Smarzowskiego (*Wesele*, *Dom zły*) i Marka Koterskiego (*Dom wariatów*, *Dzień świra*), niż grzeczne, wysmakowane obrazy Zanussiego czy Wajdy, albo cukierkowo-sadystyczne konterfekty społeczeństwa korporacyjnego spółki Saramonowicz-Konecki. Bardzo wysoka pozycja kina w kreowaniu zbiorowej wyobraźni wskazuje też jednoznacznie, że współcześni Polacy opuścili galaktykę Gutenberga.

Paradygmaty współczesnej humanistyki

Nowoczesna humanistyka rodzi się na dobre w XIX wieku, jej autonomizacja dokonuje się ostatecznie w przełomie antypozytywistycznym, ale ważne są też jej początki, datowane na przełom XVIII i XIX wieku. Od zarania ma też ona związek z tym, co określa się mianem kanonu. Przed tym okresem powszechną praktyką nauczania we wszystkich

[12] Recepcja tego utworu zawdzięcza bardzo wiele wersji filmowej powieści w reż. A. Wajdy ze znakomitymi rolami, m.in. Zbyszka Cybulskiego. Wersja ekranowa powieści przesuwa zasadnicze akcenty utworu z komunisty, Szczuki, na tragizm pokolenia akowskiego, reprezentowanego przez jego zabójcę, Maćka Chełmickiego, granego przez wspomnianego aktora. Film jest zaliczany do ścisłej czołówki arcydzieł tzw. „szkoły polskiej".

[13] Zob. poświęconą temu zagadnieniu książkę P. Czaplińskiego, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

typach szkół, nawet uniwersytetach, było czysto pragmatyczne korzystanie z literatury, najczęściej klasycznej, której po prostu używano jako zbioru ilustracji, przykładów, schematów, etc. w nauce rzeczy praktycznych, na przykład kompozycji urzędowych pism czy przemawiania w sejmie i sądzie. Pomysł, by nauczanie oprzeć na dziełach literackich, które powstały dawniej i tych, które rodzą się na naszych oczach, interpretować je, a do tego nadać im walor dzieł przemawiających do wszystkich i w każdym czasie, narodził się w idealistycznej filozofii niemieckiej – u Schellinga, Herdera i Humboldta, którzy język i literaturę narodową widzieli jako organiczną całość, a ich specyficzne cechy stylowe, mentalne i duchowe uznali za przejawianie się narodowego ducha[14]. W tym też mniej więcej czasie, pisał Sław Krzemień-Ojak, uformowała się w świadomości europejskiej konstelacja dzieł i twórców należących do ścisłej czołówki tzw. kultury wysokiej: Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe[15].

W wytworzonym wówczas systemie najwyższe miejsce przyznano Dantemu, widząc w nim geniusza wszech czasów, postać historyczną, ale z własną mitologią. Jego dziełu *La Commedia*, które stanowiło syntezę całego dotychczasowego dorobku cywilizacyjnego – filozofii, wiedzy, religii, historii i sztuki – po wiekach czytania przyznano epitet boska – *La Divina*, bo okazała się – jak pisał Stanisław Vincenz: „wzorem dla całej nowożytnej poezji"[16]. Dla Dantego nie było skali porównawczej, można go było zestawiać tylko z Homerem, którego twórczość oznaczała i oznacza w kulturze Europy symboliczne źródło twórczości. Inni, także wielcy, choć inaczej – mogli stać się tylko wielkościami lokalnymi, choć trzeba przyznać, sława niektórych z nich przekroczyła wyobrażenia prawodawców.

---

[14] Największe w tym zasługi F. W. Schellinga, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1985, na temat Dantego zob. s. 399–401 i n. Zob. także: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i opr. T. Namowicz, Wrocław 2000.

Na temat formowania się kanonów: A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*, Warszawa 2003.

[15] S. Krzemień- Ojak, *Kartka z dziejów dantejskiej legendy. Dante, Schelling i Vincenz*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Prof. M. Żmigrodzkiej*, red. M. Kalinowska i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 178–179.

[16] S. Vincenz, *Dantyzm w Polsce,* w: *Eseje i szkice zebrane*, t. 1, Wrocław 1997, s. 246.

Z tymi gigantami ludzkości już wkrótce mierzyły się także wielkości narodowe, proces tworzenia kanonu stabilizował bowiem wyobrażenia o wspólnocie językowej, historycznej i duchowej[17]. W rzeczywistości polskiej nabrał cech szczególnych; brak bytu państwowego, poczucie zagrożenia i wykorzenienia, umacniał jego znaczenie, a pisarzom i literaturze przyznawał status niepomiernie wysoki, widząc w wieszczach narodowych i ich spadkobiercach przewodników w kwestiach politycznych, społecznych i moralnych.

Transformacja: wielki demontaż

Po 1989 w Polsce doszło do znaczących przeobrażeń, które dotyczyły również wewnętrznych sfer życia. Przemianom towarzyszył spontaniczny Wielki Demontaż Kanonu i, jak pisze Przemysław Czapliński w *Polsce do wymiany*, objął on swoim zasięgiem instytucje, światopogląd i estetykę. Transformacja miała charakter totalny. Złożyło się na nią wiele procesów – od zniesienia cenzury oraz wpuszczenia książki na wolny rynek i wprowadzenie do jej dystrybucji nowoczesnych technik marketingowych, po rozpad tzw. kompleksu polskiego: pożegnanie z etosem emigracji oraz sztuką zaangażowaną, związkiem między tożsamością jednostkową i zbiorową. Skutkiem ubocznym stała się śmierć krytyki literackiej i zastąpienie jej promocją i artykułem sponsorowanym oraz dewaluacja kanonu narodowego, także na poziomie edukacji systemowej. „Lektury szkolne, pozbawione osłony niepodległościowej, odsłaniały swoją pokraczność, szpetotę i nudę"[18] – zawyrokowała w jednym ze swych felietonów Kinga Dunin. W niekończących się debatach mówiono o kresie paradygmatu romantycznego, zaniku centrali, a w końcu o wielości hierarchii i stylistyk, o płynności kryteriów[19]. Obejmujący ponad 20 lat

[17] Proces ten opisuje w Europie XIX wieku Eric Hobsbawm jako produkowanie tożsamości. Zob. jego artykuł *Masowa produkcja tradycji: Europa 1870–1914* oraz *Wprowadzenie*, w książce zbiorowej: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawn i T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

[18] Kinga Dunin, cyt. za Czaplińskim, s. 232.

[19] Dyskusję tę znaleźć można m.in. w książce *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów i T. Czerska, Kraków 2005.

okres dyskusji nad kanonem w zasadzie uważa się za zamknięty. Padło tam wiele oskarżeń, ale i cennych obserwacji, na wielką skalę rozwinęły się wszelkiego rodzaju rankingi, plebiscyty i ankiety. Czytelnicy wybierali *Kanon literatury polskiej XX wieku* („Polityka" 1993 nr 11 i 14), *Kanon na koniec wieku* („Gazeta Wyborcza" 1999, nr 177, PR III, TVP2), najwybitniejszych pisarzy XX wieku polskich i obcych oraz dzieła wszech czasów („Polityka" 1999, nr 12), a nawet wskazywali w „Kulturze" paryskiej (1992 nr 7–8) pisarzy „niedocenionych i przecenionych". Z faktem nieistnienia jednego kanonu wszyscy jakby się pogodzili.

Sprawa zainteresowała również socjologów, co jest o tyle cenne, że ujęcie, ufundowane na empirii, na badaniu zachowań i opinii społecznej, pozwala uchwycić realne zmiany w sposobie rozumienia problemu. Joanna Kurczewska w artykule *Kanon kultury narodowej*[20] na początek przypomina: badacze i zjadacze chleba interesują się kanonem, niezależnie od tego, jak go rozumieją – kanon religijny, polityczny, ideologiczny, narodowy, państwowy, elitarny, masowy – w okresach gwałtownych przemian społecznych, kryzysów kultury i cywilizacji, powodujących potrzebę przedefiniowania przeszłości i ogarnięcia teraźniejszości[21]. Nie można go pominąć, gdyż ***stanowi jeden z najbardziej rozpowszechnionych sposobów interpretacji stanu kultury narodowej.*** [podkreślenie moje – J. S.] Bardzo przekonującą definicję tego, co przez kanon należy rozumieć, dała w 1991 roku Antonina Kłoskowska; zaletą jej ujęcia jest niejednorodność. Kanonem określa ona: „zespół wartości, symboli, mitów szczególnie wysoko cenionych i ochranianych przez określoną grupę społeczną". Może to być także: „zbiór dzieł, postaci i zdarzeń powszechnie znanych, wyznaczających zatem horyzont przeżywanych tradycji". I dalej: „Kanon to taka część tradycji, która w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto jest dziedziczona z pokolenia na pokolenie. Kanon zawsze jest jakoś odniesiony do przeszłości i projektowany w przyszłość"[22].

---

[20] J. Kurczewska, *Kanon literatury narodowej*, w: *Kultura narodowa i polityka*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2000.

[21] Zob. dz. cyt. s. 25.

[22] A. Kłoskowska, *Sąsiedztwo narodowe i uniwersalizacja kultury*, „Kultura i społeczeństwo" 1991, nr 4, s. 24.

W dzisiejszym społeczeństwie, jak wykazuje Joanna Kurczewska, można wskazać trzy sposoby funkcjonowania kanonu, w każdym z nich „kryje się ideologia jego podstawowego zadania"[23]. Ujęcie pierwsze, nazwane przez nią „muzeum arcydzieł narodowych", zakłada istnienie pewnego ideału normatywnego, ale posiada też liczne ograniczenia – redukuje demokratyczne formy kultury, uznając za najbardziej wartościową tylko jedną z jej form – kulturę elitarną, wyrażoną w arcydziełach, wytworach znawców i twórców uznanych za narodowych[24]. Druga interpretacja kanonu uwzględnia przede wszystkim punkt widzenia różnych jego odbiorców. W opozycji do pierwszego ujęcia, w którym głównie odnosiliśmy się do przeszłości, w tym dominuje sfragmentaryzowana i płynna teraźniejszość – kanon jest rodzajem „supermarketu", prezentującego różne „mody narodowe", całkowicie zależne od preferencji aksjologicznych wszystkich uczestników kultury: twórców, pośredników i odbiorców. Kultura narodowa w tym ujęciu jest silnie zakorzeniona społecznie, polega bowiem na reprezentacji interesów i wartości zróżnicowanych podmiotów społecznych. Ograniczenia tego sposobu ujęcia wynikają z jej wyraźnie „konsumpcyjnego charakteru" – są to masowość, nietrwałość i przypadkowość. Z punktu widzenia socjologa to drugie ujęcie znacznie lepiej niż pierwsze nadaje się do badania najbardziej aktualnych przemian kultury narodowej w warunkach radykalnej rekonstrukcji demokratycznej społeczeństwa i państwa[25]. Trzeci typ kanonu – prezentuje się jako oferta ideologiczna polityków, kulturę narodową pojmująca jako zasób społecznego komunikowania się na scenie politycznej, wyznaczony z jednej strony przez tradycję narodową, a z drugiej przez aktualny dyskurs polityczny[26]. Ujęcie to posiada dwa wymiary: instytucjonalny i symboliczny. „Jest środkiem czy nawet złożonym instrumentarium oddziaływania uprzywilejowanej mniejszości na innych obywateli w ramach państwa demokratycznego, [...] w którym istnieją warunki do powstania i rozwoju swobodnego dyskursu publicznego"[27]. Występuje w dwóch postaciach:

[23] J. Kurczewska, dz. cyt., s. 61.
[24] Dz. cyt., s. 36.
[25] Tamże, s. 45.
[26] Tamże, s. 49.
[27] Tamże, s. 50.

historycznej, odwołującej się do dziedzictwa przeszłości i aktualizującej, powiązanej z bieżącymi interesami danej grupy.

Nie ma wątpliwości, że pierwszy wyróżniony typ kanonu interesuje przede wszystkim historyków kultury (sztuki i literatury), drugi odwołuje się do doświadczeń badaczy rynków dóbr kulturalnych, konsumpcji zbiorowej, w której kultura jest towarem lub instrumentem, trzeci natomiast jest idealny dla badaczy przemian życia społecznego i dla polityków, którzy w kulturze postrzegają ofertę komunikacyjną. Jest o tyle istotny, że to jedyny typ funkcjonowania kanonu, który jest empirycznie sprawdzalny.

Dla historyka literatury lektura stwierdzeń tego typu jest bardzo pouczająca. Umieszczając siebie w pierwszej elitarnej grupie czcicieli kanonu, nie poprawiamy sobie samopoczucia, a raczej – upewniamy się w bezradności, bo przybywający dzisiaj na uniwersytety studenci przypominają losowo wyłowioną z oceanu przypadkowości ławicę, całkowicie podporządkowaną regułom rynku i ideologii supermarketu. Ich upodobania i krótkotrwałe miłości mogą w każdej chwili zmienić się w swoje przeciwieństwo. Sprzyja temu niesłychane rozbuchanie dyskursu kulturowej rzeczywistości i ogromna podaż metodologii obserwowana we współczesnej humanistyce. Do tego koniecznie dorzucić trzeba masochistyczne a bardzo rozrosłe, zwłaszcza na tzw. uniwersyteckiej prowincji, poczucie zaściankowości i przymus tzw. internacjonalizacji nauki polskiej. Tymczasem uprawianie literaturoznawstwa kulturowego nie jest bynajmniej anarchią i wymaga prawdziwej erudycji, dyscypliny i jasno określonych celów, nawet, jeśli polega na całkowicie subiektywnym wyborze przedmiotu badań (np. Dante, Sienkiewicz, ogródki działkowe czy tatuowanie ciała) i zależnej tylko od tego przedmiotu konfiguracji najbardziej sprawnych i operatywnych metod jego badania. Najlepszym tego przykładem są prace Stephana Greenblatta, jednego z najsubtelniejszych w świecie badaczy renesansu, który zajmując się detalem czy drobiną rzeczywistości, potrafi poprowadzić nas do uogólnień o globalnej skali. Jego monografia Szekspirowska jest typowym zastosowaniem tej metody – Szekspira tam nie ma, jest za to cała kultura renesansowej Anglii, pracująca na jego przyjście, objawienie się geniusza z całym spektrum swojej złożoności. Kiedy myślę o tym ujęciu, przychodzi mi na myśl, że w humanistyce

dobry jest płodozmian. Karły i olbrzymy także w folklorze wymyślono po to, by człowiek miał wyobrażenie o normalności.

Co do polityki. Niebezpiecznie wzorcotwórcza – po tzw. celebrytach chyba najsilniej oddziałuje na wyobraźnię masową – polska klasa polityczna nader często wydaje się zbiorem ludzi przypadkowych. Polityka, choć z definicji ściśle związana z kulturą (czytamy: „obejmuje zasób przekonań, instytucji, obyczajów i wyobrażeń w kwestii istnienia zarówno jednostki, jak i społeczeństwa jako całości oraz dostarcza sposobów, za pomocą których ludzie w niej działający objaśniają własne działania i konkretne decyzje polityczne"), w praktyce wydaje się z nią słabo związana; jej twarz wykrzywia brak kompetencji, wąsko pojmowany pragmatyzm działań, krótkowzroczność, niezdolność do przewidywania konsekwencji własnych decyzji, a nade wszystko – niewrażliwość społeczna i niskie kwalifikacje moralne.

Brakuje jej – jak wszystkim zresztą społecznie istotnym dziedzinom naszego życia – wielkości. Co to znaczy? Wzoru, ideału, wartości, przywódcy, Mistrza i Ducha. Trzeba zacząć od lektur, może od Żeromskiego? Myśmy wszystko zapomnieli. Czy ktoś wie, kto to powiedział?

Humanistyka XXI – dopowiedzenie

W XX wieku upowszechnił się na fali profesjonalizacji scjentyficzny sposób patrzenia na produkty kultury. „Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki […] – pisze Ryszard Nycz – polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego obiektywnymi, nie zależnymi do podmiotu i nie uwarunkowanymi kontekstem własnościami"[28]. Profesjonalny odbiór tego dzieła zakłada istnienie trzech kroków, po 1/ zawieszamy emocje i wartościowanie znie-

[28] R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i o statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 10 i n. Zob. także w tym tomie: A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii* oraz niezwykle inspirujący tekst D. Ulickiej, *Poetyka-etyka-dogmatyka. O tak zwanym paradygmacie etycznym w literaturoznawstwie lat dziewięćdziesiątych*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, red. E. Kasperski i D. Ulicka, Warszawa 2002.

kształcające percepcję, po 2/ dokonujemy identyfikacji określonych cech konstytutywnych, która pozwala na – 3/ rozpoznanie jego kategorialnej przynależności (tzn. tego, czy mamy do czynienia z dziełem sztuki czy przedmiotem o charakterze użytkowym, arcydziełem czy kiczem, a nawet – wierszem czy prozą). To jest pogląd, który na teren sztuki, na rzeczywistość humanistyczną (a więc w dużym stopniu duchową, wyobrażoną, choć mającą swoje zakorzenienie w działaniu i jego materialnym przedłużeniu – tworach kultury) przenosi procedury nowożytnego poznania naukowego stosowanego wobec przedmiotów fizycznych.

Siłą tej koncepcji jest …brak wyobraźni, dobre samopoczucie badacza. Konsekwencją – niedocenienie pierwiastka czysto humanistycznego: podmiotowości w poznaniu towarzyszą nastawienia, będące wynikiem wiedzy i wychowania, wyuczone umiejętności deszyfracji znaczeń, sympatie czy emocje, a więc oddziaływanie kontekstu. Pozorność przekonania, że rozpoznajemy dzieło sztuki jako arcydzieło w sposób obiektywny i autonomiczny, do tego spontanicznie i indywidualnie – pojawiło się w naszej świadomości stosunkowo niedawno, w „pięknym wieku XIX", wieku rozwiniętej świadomości nieuchronnego rozwoju cywilizacji, odczarowania świata i śmierci Boga, demokratyzacji stosunków społecznych, narodzin nowej publiczności z emancypujących się szeroko warstw społecznych. Zanika wtedy wiele tych czynności, które dziś uchodzą za banał codzienności, jak choćby podróż odbywana w celach samokształceniowych i edukacyjnych, podróż, która jeszcze w I połowie wieku uchodziła za przedsięwzięcie mające na celu uruchomienie w podróżnikach „kapitału kulturowego", by posłużyć się określeniem Pierre'a Bourdieu[29]. Podróżujący do Italii Reymont, wielki pisarz polski, pochodzący z ludu, który wielkość swą zawdzięczał nie subtelności wykształcenia, ale sile swego charakteru i motywacji, w notatkach z podróży pozostawia niezwykle wymowne świadectwo swego kulturowego parweniuszostwa.

[29] Pojęcie „kapitału kulturowego" pojawia się teorii socjologicznej Bourdieu (Zob. *Reguły sztuki. Teoria pola symbolicznego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001) i dotyczy idei, wartości, umiejętności i przedmiotów, które człowiek nabywa we wspólnocie społecznej. Wyrażają się one przede wszystkim w języku i kompetencjach kulturowych. Obejmują wartości i umiejętności: 1/ ucieleśnione – np. dobry gust, godne zachowanie, 2/ zinstytucjonalizowane – np. wykształcenie uzyskiwane w szkole czy uniwersytecie oraz 3/ uprzedmiotowione – np. książki, obiekty sztuki etc.

Księgi Kultury i Cywilizacji odciśniętej w każdym zaułku Florencji czy Rzymu nie odczyta, nie posłuży się nimi nawet w funkcji bedekera, bo jej nie zna, co gorsza – nie odczuwa nawet potrzeby jej posiadania. Jego program to czysty percepcyjny empiryzm: „Idzie się i patrzy".

Można powiedzieć: jest w tym jakaś racja. Skąd mamy wiedzieć, że to zabytek, arcydzieło, i dalej – autorytet, wielkość – gdyby ten sam proceder rozciągnąć na ludzi. Skąd pewność, że to, co oglądamy jest wartościowe, skąd wiadomo, że Ci właśnie a nie Inni są warci naszego zainteresowania i szacunku. Skąd wiedzieć, że to arcydzieło, skoro nie objawia się nam jako takie?

Można ten sposób rozumowania pociągnąć jeszcze dalej. ***Nic*** się nam nie objawia jako ***samo w sobie***, także my sami dla siebie – tożsamość i poczucie wartości kształtujemy przez całe życie, do pełnego uformowania obrazu samego siebie, prócz siebie, swojej samoświadomości, potrzebujemy innych, by w ich oczach, reakcjach, emocjach ujrzeć, jacy jesteśmy. Wiedza o człowieku nigdy nie dokonuje się w jakiejś fenomenologicznej próżni, zawsze i niezmiennie jest ***konstruktem***, w którym dyspozycje naturalne spotykają się z doświadczeniem egzystencjalnym i wiedzą.

Dzieło sztuki nigdy w zasadzie nie prezentuje się przed nami bez opakowania w postaci towarzyszącego mu kontekstu: tradycji interpretacyjnej, dalszych ciągów i „długiego trwania" w kulturze w postaci kontynuacji, imitacji czy transformacji, a nawet legendy, które, gdy je zsumować, budują coś w rodzaju instrukcji obsługi prowadzącej do uruchomienia znaczeń i narzucającej się *nolens volens* wspólnocie odbiorców: społeczeństwu, narodowi, kulturze. Dlatego, tak istotne jest istnienie kanonu. Czy tak samo jest z ludźmi, którym przypisujemy wielkość, autorytet, znaczenie? Instynktownie tego pożądamy.

Opisując mechanizmy uczestniczenia w świecie kultury ponowoczesnej, dzisiejsza humanistyka posługuje się kilkoma wzorcami osobowymi, które w jej intencji, prócz sposobu funkcjonowania w świecie, nazywają także pewne stosowane przez nich procedury poznawcze. Najmodniejsza z figur – Baudelaire'owski flânneur, przypatrujący się z zainteresowaniem cudownej zmienności wielkiej metropolii, to gap, włóczęga i nomada. Sytuacja egzystencjalna określa jego zdolności poznawcze

bardziej niż kiedykolwiek, skazując go na przygodność wrażeń, atomizację odczuć, nieustanną pogoń za nowością i eskalację sensacyjności, voyeryzm i nade wszystko – ***moralny relatywizm***. Czy to może być – przy całej efektowności tego wzorca – program dla humanistyki XXI wieku?

Wielki autorytet polskiej kultury końca XIX i początku XX wieku – Stanisław Brzozowski pisał, że człowieka przed nim samym, tzn. przed tym, co jest w nim nagim człowieczeństwem, czystą biologią, broni ***tylko kultura***, wielki wysiłek przezwyciężenia tego, ***co przedludzkie***.

Dzisiaj już nikt nie kwestionuje tego, że wiedza o rzeczywistości warunkowana jest przez społeczeństwo i kulturę. Nie wszystkie rodzaje wiedzy w takim samym stopniu, ale jednak. Najsilniejszą zależność wykazuje wiedza potoczna, najmniejszą – nauki ścisłe. Humanistyka leży pośrodku, ze swymi metodami poznania i typami dyskursu, zakorzenionymi w potoczności, ale – na szczęście – jej refleksje umykają banalności, jakie stają się nierzadko jej (tej potoczności) istotą. Przede wszystkim dlatego, iż ideałem dzisiejszej humanistyki jest profesjonalizm polegający na nieustannej konfrontacji z tradycją i autorytetem, siłą zaś nieustanna, wyposażona w słuch etyczny i poczucie odpowiedzialności powinność – w postaci interpretacji dziedzictwa kultury, wysiłku odnawiania znaczeń, szukania sensu.

Marzec 2014 – styczeń 2015

Nota bibliograficzna

Tradycja literacka – komu to jeszcze potrzebne?, w: *Przyszłość tradycji*, pod red. S. Krzemienia-Ojaka, Białystok 2008.

Czytanie Smilesa, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.

*Między empirią i metafizyką. O „Wędrówce po ziemi i niebie" Bolesława Prusa „Z*eszyty Naukowe" Filii UW w Białymstoku, z. 56 Humanistyka, t. XI, Dział: Filologia Polska (1985).

Forma i metafizyka. O cyklu „Opowiadania wieczorne" B. Prusa, w: *Cykl i powieść*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy i K. Sokołowskiej, Białystok 2004;

Narracje dziecięce Bolesława Prusa, w: *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, pod red. E. Paczoskiej i in., NCK Warszawa 2013, s. 117–134.

Kraszewski i pamiętniki, w: *J. I. Kraszewski. Pisarz-myśliciel -autorytet*, pod red. J. Ławskiego i in., Białystok 2014 (w druku).

Sienkiewiczowskie czytanie Biblii, w: *Po co Sienkiewicz*? *Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu?*, pod red. T. Bujnickiego i J. Axera, Warszawa 2007.

Sienkiewiczowska ars scribendi, w: tamże.

Zabijanie klasyków. Casus: Sienkiewicz, „Przegląd Humanistyczny" 2011, z. 5, s. 69–84.

Sienkiewiczowski konterfekt w trzech studiach Marii Konopnickiej. Od „Trzech studiów" do trzech szkiców, w: *Ludzie – Rzeczy – Obrazy.*

Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej, pod red. T. Budrewicza i Z. Fałtynowicza, Suwałki 2004.

Pejzaże tęsknoty. Wiersze Marii Konopnickiej z okresu „emigracyjnego", w: *Miejsca Konopnickiej*, pod red. T. Budrewicza i M. Zięby, Kraków 2002.

Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w XIX wieku, w: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, pod red. E. Łubniewskiej, K. Latawiec, J. Waligóry, Wyd. Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012.

Struve i estetyka „doby przejściowej", w: *Spotkania w przestrzeni idei-słów-obrazów*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, K. Ćwiklińskiego, S. Kołos, Toruń 2012 (skrócona wersja wprowadzenia do: H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, opr. i wyb. J. Sztachelska, Universitas Kraków 2010).

Władysław Matlakowski – zapomniany szekspirysta, w: Literatura niewyczerpana, pod red. K. Fiołka, Universitas Kraków 2014.

Irène Némirovsky – zbłąkana gwiazda, w: *Żydzi Wschodniej Polski*, ser. I, pod red. B. Olech i J. Ławskiego, Alter Białystok 2013.

Ironiczne lekcje polskości (O Tadeuszu Konwickim), w: *Literatura-Pamięć-Kultura. Prace ofiarowane prof. E. Feliksiak,* pod red. E. Sidoruk, M.M. Lesia, Trans Humana, Białystok 2010.

Między tekstami. Role i twarze poety (Kazanecki), w: *Twórczość Wiesława Kazaneckiego*, pod red. M. Kochanowskiego, Trans Humana, Białystok 2010.

Sokrat Janowicz – odzyskać siebie, w: *Sokrat Janowicz. Pisarz transgraniczny*, pod red. D. Zawadzkiej, Białystok 2014.

Karły i olbrzymy, czyli o potrzebie wielkości w humanistyce – tekst publikowany po raz pierwszy.

Wszystkie teksty publikowane wcześniej zostały przejrzane i zredagowane ponownie; dane bibliograficzne zweryfikowano i uzupełniono.

Indeks osobowy

A

Abrams Meyer Howard **113**
Albiński Marian **243**
Aleksandrowicz Jerzy W. **350**
Andrzejewski Jerzy **397**
Anissimov Myriam **311, 314**
Araszkiewicz Feliks **77, 113, 170**
Arendt Hannah **390**
Arystoteles **264**
Asnyk Adam **205, 215**
Atwood Margaret **23**
Augier Émile **283**
August III **120**
Axer Jerzy **200**

B

Babiński Andrzej **366**
Babkou Ihar **383**
Bachelard Gaston **60**
Bachórz Józef **102, 103, 118, 223**
Bachtin Michaił **158**
Baczyński Stanisław **156**
Baden-Powell Robert **47**
Balzac Honoré de **194**
Bałutowa Bronisława **116**
Baranowski Jan **59**
Baricco Alessandro **23**
Barrie James **99, 115**
Barthes Roland **148, 310**
Bartnicka Barbara **302**
Bartoszyński Kazimierz **83**
Barycz Henryk **393**
Baudelaire Charles **231, 253, 405**
Baudrillard Jean **368**
Bauman Zygmunt **368**
Benka Urszula **160**
Berent Wacław **18, 19, 187**
Berent, właściciel firmy optycznej **55**
Bereś Stanisław, pseud. Nowicki Stanisław **327, 336, 345, 346**
Berg Mikołaj **122**
Bergson Henri **68, 111, 214**
Berkeley George **68**
Bernard Claude **290**
Bernatowicz Ludwik **156**
Beylin Paweł **68**
Biegeleisen Henryk **122**
Bielas Katarzyna **329**
Bielik-Robson Agnieszka **190, 257**
Biliński Bronisław **230**
Bloom Harold **190, 258**
Błeszyński Kazimierz **68**
Bobkowski Andrzej **192, 195**
Bobrowska Barbara **83, 218, 224**
Bobrowska-Nowak Wanda **63**
Böcklin Arnold **229, 275**
Bogdanowicz Edmund **54**
Bogusławski Władysław **54, 241, 258**
Bolecki Włodzimierz **186**
Borejko Wacław **119**
Borkowska Grażyna **118, 188, 189, 199, 221, 229**
Borzym Stanisław **263–266, 269**
Bourdieu Pierre **383, 404**
Bourget Paul **143**
Boyes Józef M. **30, 31**
Bradbury Nicole **115**
Brahms Joseph **17**
Brandes Georg **247–252**
Brandstaetter Roman **303**
Bratny Roman **342**
Braudel Fernand **392**
Breza Adam **95, 96, 100, 102, 111**
Brodzka Alina **221, 222**
Browning Robert **257**
Brzozowski Stanisław **18, 161, 162, 164, 187, 200, 207, 252–257, 298, 406**
Buchholtz Mirosława **94, 114**
Büchner Ludwig **272**
Buchorett Miss **42**
Buckle Henry Thomas **29, 145**
Budrewicz Tadeusz **127, 217, 224, 237**
Bujnicki Tadeusz **141–143, 149, 155, 177, 198, 200, 202, 207**
Bukar Seweryn **128**
Bukowiński Władysław **233**
Buñuel Luis **343**
Burek Tomasz **160**
Bursztyńska Hanna **155, 177**
Burzecki Tomasz **205**
Burzyńska Anna **403**
Byron George Gordon **250**

C

Calderón, właśc. Pedro Calderón de la Barca **17, 140, 149, 238**
Callier Aleksandra **94**
Cameron Euan **323**
Carus Carl Gustaw **224**
Cervantes, właśc. Miguel Cervantes de Saavedra **210, 398**
Chałubiński Tytus **298**
Chateaubriand François-René **132**
Chaucer Geoffrey **257**
Chełmoński Józef **278**
Chmielewski Jerzy **377, 378, 383, 384**
Chmielowski Benedykt **52**
Chmielowski Piotr **95, 147, 160, 172, 215, 217, 219, 240–242, 258, 265, 267, 285**
Chodźko Ignacy **394**
Chojnacki Antoni **154**
Chrzanowski Ignacy **156**
Chrząszczewski Antoni R. F. **131**
Ciara Stefan **248**
Ciechomski Andrzej **294, 296**
Cieński Andrzej **117, 120**
Ciesielski Zenon **249**
Cieszkowski Ludwik **129, 131**
Coelho Paulo **390**
Cohen Morris, pseud. Brandes Georg **248**
Comte August **78, 271, 272, 304**
Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Józef **390**
Cortázar Julio **334**
Cybulski Zbyszek **397**
Czackich rodzina **123**
Czapczyński Tadeusz **221**
Czapliński Przemysław **325, 330, 334–336, 339, 342, 346, 397, 399**
Czechow Antoni Pawłowicz **315**
Czechowicz Józef **16, 353–355**
Czepulis-Rastenis Ryszarda **29**
Czermińska Małgorzata **13, 186**
Czerska Tatiana **183, 399**
Czertowicz Mirosław **165**
Czubek Józef **225**
Czykwin Jan **371, 372**

D

Daiches David **111, 113**
Danek Wincenty **127, 132–134**
Daniel, król **379**
Dante Alighieri **140, 238, 242, 250, 258, 307, 398, 402**
Darwin Charles **29**
Daudet Alfons **276**
Dawid Jan Władysław **45, 46, 102**
Dąbrowska Maria **92**
Dąbrowski Ignacy **153**
Dąbrowski Jan Henryk **122, 394**
Defoe Daniel **33, 40, 45**
Dejmek Kazimierz **21**
Delaperrière Maria **17**
Delitzsch. *Zobacz* Schulze-Delitzsch Hermann
Dembołęcki Wojciech **120**
Dembowscy Maria i Bronisław **298**
Dewey John **102**
Dickens Charles **75, 81, 83, 96, 112, 253**
Diksztajn Szymon, pseud. Jan Młot **46, 47**
Długosz Jan **392**
Dmochowski Franciszek Salezy **120, 244**
Dobroczyński Bartłomiej **63, 286**
Dostojewski Fiodor M. **266, 390**
Drawicz Andrzej **380**
Drewnowski Tadeusz **342**
Drogoszewski Aureli **208, 230, 233**
Dunin Kinga **399**
Duvivier Julien **314**
Dybciak Krzysztof **78, 154, 169, 217, 240**
Dyboski Ryszard **240, 243**
Dygasiński Adolf **45, 46, 71, 230**
Dygat Stanisław **342**
Działyńscy **123**
Działyński Tytus **122**
Dzieduszycki Wojciech **143, 147**

E

Eco Umberto **12, 14, 99**
Eliot Thomas Stearn **354**
Endemann dr **37**
Engelhardt Lew **122**
Engeström Wawrzyniec **122**
Epstein Michel **313, 315**
Epsteinowie **315**
Estreicher Karol **36, 302**
Estreicherów rodzina **303**
Eustachiewicz Lesław **78, 161, 168, 169**

F

Falińska Barbara **302**
Falkowski Stanisław **238**
Falkowski Zygmunt **175, 199**
Fedorowski Michał **163**
Feliksiak Elżbieta **57, 325**

Feuillet Octave **283**
Filipiak Izabela **18**
Filipkowska Halina **78, 169**
Fita Stanisław **70, 78, 79, 100, 169, 170**
Flaubert Gustave **10, 276**
Folkierski Władysław **231**
Forster William **39**
Fox Dorota **283**
France Anatole **309**
Franklin Benjamin **33, 38**
Fredro Aleksander **190**
Freedman Ralph **113**
Freud Zygmunt **63, 111**
Fryderyk III **76**
Fry Northrop **113**
Fuksiewicz Jacek **329**
Fussell Paul **320**

G

Galewicz Włodzimierz **66**
Gałęzowski Ksawery **290**
Gandhi Mahatma, właśc. Mohandas Karamchand Gandhi **392**
Gawin Dariusz **200–202, 396**
Gedroyć Krzysztof **380**
Gerson Wojciech **280, 281**
Gervinus Georg Gotfried **241, 306**
Gettlich Anna **161**
Giddens Anthony **368**
Gielata Ireneusz **76, 113**
Giertych Roman **197**
Gierymski Maksymilian **278**
Ginkowa Łucja **224, 225**
Giotto a. Giotto di Bondone, właśc. Angiolotto di Bondone **231**
Glass Grzegorz **207**
Gloger Maciej **70, 72, 76, 113**
Gloger Zygmunt **302**
Głowacki Aleksander, pseud. Bolesław Prus **73, 81**
Głowacki Leon **79**
Głowiński Michał **15, 20, 146, 186, 217, 239, 240, 357**
Godebski Cyprian **275**
Godyń Filip **399**
Godyń Mieczysław **399**
Goethe Johann Wolfgang **34, 238, 245, 251, 252, 309, 398**
Goethel Ferdynand **192, 195**
Gołaszewska Maria **49**
Gołębiowski Bronisław **373**
Gombrowicz Witold **13, 21, 197, 203, 326, 329, 372, 376**
Gomulicki Wiktor **54**
Goncourt, bracia Jules i Edmond **276**
Gorski Iwan **165**
Goszczyńska Maria **60**
Goya, właśc. Francisco José Goya y Lucientes **145**
Górnicki Łukasz **178**
Górski Artur **46**
Górski Konrad **211, 215–217**
Grabowska Wanda **241**
Grabowski Michał **119, 193, 194**
Grasset Bruno **313**
Gray John **32**
Gray Paul **320**
Greenblatt Stephan **402**
Griffin Susan M. **113**
Groten-Sonecka Erwina **199**
Gruchała Wojciech **19**
Grzegorzewski Jerzy **21**
Guinier Th. **38**
Günther Władysław **156**
Gutenberg Johannes **8, 397**
Gutowski Wojciech **160**

H

Haendel Georg Friedrich **241**
Hahn Wiktor **240**
Halecki Oskar **194, 195**
Hammurabi, król Babilonu **392**
Hartmann Nicolai **103, 267**
Hartwig Julia **349**
Has Wojciech Jerzy **94**
Hazlit, właśc. Hazlitt William **257**
Heer Friedrich **392**
Hegel Georg Wilhelm Friedrich **277**
Heine Heinrich **83, 251**
Helbig-Mischewski Brygida **18**
Helsztyński Stanisław **240, 303**
Herbert Zbigniew **349**
Herder Johann Gotfried **398**
Heyer John **62**
Himilsbach Jan **342**
Hitler Adolf **316**
Hobsbawm Eric **399**
Hochfeldowa Aniela **62**
Hodi, właśc. Tokarzewicz Józef **77**
Hoesick Ferdynand **242, 299**
Hoffman Jerzy **182**
Holbein Hans **84**
Holland Henryk **47**
Hołowiński Józef **237, 244**
Homer **23, 140, 149, 242, 246, 252, 290, 398**
Horain Julian **395**
Hostowiec Paweł, właśc. Stempowski Jerzy **192**

Humboldt Friedrich Wilhelm von 398
Husserl Edmund 66
Hutnikiewicz Artur 18

I

Ibsen Henryk 248
Ihnatowicz Ewa 29, 134, 149, 162, 178, 248
Ilmurzyńska Halina 38, 102
Irzykowski Karol 18, 187
Ivory James 94
Iwaniuk Wacław 194, 195
Iwasiów Inga 183, 399

J

Jagiełło Michał 299
Jakubowski Jan Zygmunt 46, 234, 280
James Henry 93–95, 99, 111–116
Jameson Frederic 40, 94
Jan Chrzciciel 365
Jan II Kazimierz 132
Janion Maria 18, 185, 189, 325, 345
Jankowski Czesław 228, 229
Jankowski Edmund 208, 210
Janowicz Sokrat 370–378, 380–386
Jan św. 69
Jarowiecki Jerzy 147, 205, 209
Jasieniecki Mateusz 132
Jasieński Ryszard 296
Jasiewicz Krzysztof 382
Jasińska-Wojtkowska Maria 78, 83, 169
Jastrun Mieczysław 234
Jaworski Roman 19
Jedlicki Jerzy 47
Jefferies Stuart 324
Jellenta Cezary 153, 282, 285
Jełowicki Aleksander 120
Jeske August 241
Jeske-Choiński Teodor 95, 103, 110, 160
Jeśman Czesław 192–195
Jezus Chrystus 253
Jeż Teodor Tomasz, właśc. Miłkowski Zygmunt 43, 147
Jędrzejewicz Jan Walery 64
Jodełka-Burzecki Tomasz 147
Juliusz Cezar 119
Jung Carl Gustaw 111
Juszczak Wojciech 145
Juszczyk Józef 35, 36

K

Kaczkowski Józef 395
Kaczyńska Ewa 41
Kafka Franz 340
Kalinowska Maria 398
Kaliszewski-Klin Julian 28, 32
Kamińska Maria 172
Kamiński Aleksander 395
Kamiński Jan Nepomucen 244
Kaniecki Przemysław 348
Kant Immanuel 268, 269, 286
Kapuścik Jerzy 289, 294, 295, 303
Kapuściński Ryszard 192
Karaś Halina 302
Karłowicz Jan 300
Karpiński Franciszek 120, 122
Karpowicz Ignacy 372, 380, 390
Karpowicz Tymoteusz 353, 355, 360
Kasperski Edward 403
Kasprowicz Jan 18, 187, 237
Kaszewski Kazimierz 263–266
Kazanecki Wiesław 349, 351–356, 358–363, 365–369
Kądziela Jerzy 294, 299
Kienzler Iwona 18, 220
Kieślowski Krzysztof 397
Kijowski Andrzej 158–160, 163, 164
Kiliński Jan 121
Kiseleff hr. 291
Kiślak Elżbieta 398
Kitowicz Jędrzej 120, 121, 128
Klaczko Julian 205
Klata Jan 204
Klekot Ewa 368
Klimczyk Wojciech 368
Klimowicz Mieczysław 117
Kluba Agnieszka 367
Kłosińska Krystyna 177
Kłosiński Krzysztof 19
Kłoskowska Antonina 385, 400
Knysz-Rudzka Danuta 279
Kochanowski Jan 13
Kochanowski Marek 380
Koelb Tadzio 310
Koenig Franz 290
Kolberg Oskar 302
Kołakowski Leszek 99, 337
Komornicka Maria 18, 153, 219
Konecki Tomasz 397
Konończuk Elżbieta 380
Konopnicka Maria 18, 19, 71, 147, 169, 205–222, 224–235, 238
Konwicki Tadeusz 21, 325–338, 340–348
Kopcewicz Andrzej 94
Kopernik Mikołaj 393
Korbut Gabriel 221

Korczak Janusz **98**
Kordecki Augustyn **122**
Kornhauser Jerzy **343**
Korzeniowski Józef **283**
Kosiński Julian **293**
Kossowska Ewa **209**
Kostecki Janusz **190, 191**
Kostkiewiczowa Teresa **15, 117, 118**
Kościewicz Katarzyna **380**
Kotarbiński Józef **241–243**
Koterski Marek **397**
Kott Jan **45**
Kowalczykowa Alina **64, 223**
Kowalewski Roman **290, 293**
Kowalska Dorota **99**
Kowalska-Lewicka Anna **289**
Koziołek Ryszard **16, 40, 83, 94, 160, 204, 238**
Kozłowski Stanisław **228, 229**
Koźmian Kajetan **120, 237**
Koźmian Stanisław Egbert **237**
Kralkowska-Gątkowska Krystyna **18**
Kramsztyk Zygmunt **295, 301, 302**
Krasicki Ignacy **75**
Krasiński Zygmunt **190**
Kraszewski Józef Ignacy **8, 13, 117, 122, 125–136, 156, 191, 193, 237, 241–245, 258, 294, 305**
Kraushar Aleksander **30, 122**
Kremer Józef **268, 271**
Kroeber Karl **113**
Król Marcin **389–392**
Królak Sławomir **368**
Królikowski Jan **246**
Krukowska Halina **224**
Krynicki Ryszard **20, 337**
Krzemieniowa Krystyna **398**
Krzemień-Ojak Sław **398**
Krzemiński Stanisław **81, 91, 241, 242**
Krzywicki Ludwik **264**
Krzyżanowski Julian **18, 139, 140, 143, 152, 155, 178, 187, 208, 210, 214, 216, 217**
Ks. Kefaliński, właśc. Ignacy Hołowiński **244**
Kubicka Joanna **29, 31**
Kuderowicz Zbigniew **66**
Kula Witold **41**
Kulczycka-Saloni Janina **107, 113, 165, 279**
Kulesza Dariusz **354, 360, 361, 366**
Kuliczkowska Krystyna **45**
Kuncewiczowa Maria **192, 195**
Kurczewska Joanna **12, 29, 400, 401**
Kurzawa Eugeniusz **351**

L

Lacan Jacques **350**
Lack Stanisław **243**
La Harpe Jean-François de **244**
Lalewicz Janusz **146**
Lamb Charles **256**
Langbaum Richard **113**
Lanoux Andrea **398**
Laskarz Andrzej **392**
Laslett Peter **11**
Lasser a. Lesser, chirurg **295**
Leder Andrzej **381, 382**
Lednicki Wacław **163, 165**
Legutko Grażyna **70**
Lemański Jan **18**
Lem Stanisław **192**
Lenartowicz Teofil **230**
Leopardi Giacomo **253**
Leskiewiczowa Janina **41**
Leszczyński Grzegorz **97, 134, 184**
Leś Mariusz **57**
Leśmian Bolesław **17, 18, 187, 226, 227, 234**
Levittoux Karol **267**
Lewestam Fryderyk H. **241, 242**
Libelt Karol **271**
Lienhardt Patrick **323**
Limanowski Bolesław **28, 37, 38**
Lipski Jan Józef **49, 50, 52, 104**
Lisiecka Alicja **327**
Lister Joseph **294**
Liszt Ferenc **17**
Littré Émile **271**
Litwińczuk Jerzy **380**
Lodge David **113**
Lombroso Cesare **102**
Lorentowicz Jan **233**
Lubczyńska-Jeziorna Elżbieta **83**
Lubelski Tadeusz **329, 348**
Lubomirscy **123**
Lubowski Edward **283**
Ludorowski Lech **143, 171**
Lukács György **23**
Lutomski Bolesław **241, 242**
Lutosławski Wincenty **271**

Ł

Łapicki Andrzej **342**
Ławski Jarosław **224**
Łopatyńska Lidia **164**

M

Maciąg Kazimierz **221**
Mackay Thomas **31**
Magnone Lena **219–222**
Makowiecki Aleksander **37**

Makowski Adam 217, 219, 240
Malczewski Antoni 131, 224
Maleszewski Władysław 241, 242
Malinowska Elżbieta 286
Malinowski Jerzy 277, 278, 285
Maliszewski Edward 120, 121
Mallarmé Stéphane 17, 354
Małek Eliza 172
Manet Edouard 145
Marcinów Mira 286
Margoulis Anna 312
Marini, właśc. Marino Giambattista 308
Markiewicz Henryk 18, 71, 78, 189, 265
Markiewicz Zygmunt 194
Markowski Michał Paweł 403
Marrené-Morzkowska Waleria 122, 282
Martuszewska Anna 102
Martynowski Franciszek K. 300
Maskiewicz Bogusław 121, 128
Maskiewicz Samuel 121
Masłowska Dorota 21
Masłowski Michał 275
Matejko Jan 146, 242, 267, 277, 280, 281
Matlakowski Władysław Kiejstut 242, 258, 288–309
Matuszewski Ignacy 67, 68, 172, 242, 243
Matyas Kosky [Matlakowski] 289
Maupassant Guy de 96, 97
Mazan Bogdan 78, 169
Mazur Aneta 77, 86, 87, 157, 170
McDowell John 286
Meissonier Jean-Louis-Ernest 275
Mencwel Andrzej 13, 161, 186, 200, 201, 253
Merczyng Henryk 49
Meredith George 253, 257
Miaskowski Kasper 172
Micewski Karol 119
Michalski Henryk 221, 222, 256, 257
Michałowska Barbara 27
Michałowska Teresa 117
Michelet Jules 254
Micińska Anna 299
Miciński Tadeusz 153
Mickiewicz Adam 23, 149, 177, 180, 190, 216, 223, 224, 251, 291, 345, 394, 395
Mickiewicz Władysław 291
Mignet F. A. M. 38
Mikołejko Zbigniew 97, 99
Mikulicz-Radecki Jan 295
Mill John Stuart 29, 35, 79, 248
Milne Alan Alexander 99
Milton John 254, 257
Miłosz Czesław 67, 195, 345, 346, 376, 378
Młynarski Wojciech 182
Modrzejewska Helena 236, 237, 395
Moleschott Jakob 272
Moltzan-Małkowska Magdalena 93
Montaigne Michel de 131, 250, 359
Morris William 300
Mortkowicz Jakób 333
Mueller Stanisław Antoni 19
Murray John 29
Musset Alfred de 251
Mycielski M. 75, 77
Myśliwski Wiesław 382, 383

N

Nałęcz Korzeniowski Apollo 241, 242
Nałkowski Wacław 160–162, 201, 207
Namowicz Tadeusz 398
Napoleon Bonaparte 132, 250, 392, 394
Narzymski Józef 283
Natanson Władysław 242
Némirovscy 311–313
Némirovski lub Némirovsky Leon 311–313
Némirovsky Denise 311, 313, 316
Némirovsky Elisabeth 313
Némirovsky Irène 310–324
Newman John Henry 257
Niedzielski Czesław 53, 71
Niemcewicz Julian Ursyn 120, 121, 156
Nietzsche Fryderyk 115, 116, 214, 286
Nochlin Linda 145
Noetzel Olga 172–175
Norwid Cyprian Kamil 242
Nowak Jacek 221, 382
Nowak Jerzy Z. 224
Nowakowski Jan 230
Nowicka-Jeżowa Alina 149
Nowicki Stanisław, właśc. Bereś Stanisław 327, 336, 337
Nowiński Józefat 228
Nowosielski Antoni 42
Nuckowski Tadeusz 46
Nycz Ryszard 18, 186, 187, 199, 403

O

Obaliński Alfred 295
Obrzud Zenon 91
Obsulewicz Beata 106

Ochocki Jan Duklan 125
Ochorowicz Julian 62, 63, 100, 267
Ogiński Michał 122
Okoń Waldemar 285
Okoński W. *Zobacz* Świętochowski Aleksander
Okopień-Sławińska Aleksandra 15
Okulicz-Kozaryn Radosław 19
Olędzka Janina 116
Olszaniecka Maria 279, 280, 299
Opacki Ireneusz 89, 91, 223, 224
Orgelbrandt Samuel 241
Orłoś Kazimierz 337
Ortwin Ostap 257
Orwell George 341
Orzeszkowa Eliza 19, 41, 42, 78, 79, 187, 188, 208, 219, 329
Osęka Andrzej 281
Osiński Dawid M. 94
Osiński Ludwik 244
Ossolińscy 123
Ossowska Maria 33
Ostrowski Krystyn 245

P

Paczoska Ewa 29, 94, 162, 191, 237, 248, 249, 279
Pajgert Adam 242
Paprocki Teodor 73
Paradowska Janina 181
Pascal Blaise 131, 309, 356
Pasek Jan Chryzostom 120, 128, 131
Paszkowski Józef 237, 243, 303
Pawiński Adam 122, 241
Pawlikowska-Gannon Hanna 311, 317
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 18
Pawlikowski Michał K. 192, 195
Pawluczuk Włodzimierz 372
Peiper Tadeusz 360
Pericand Charlotte 316, 317
Pestalozzi Johann Heinrich 102
Petain Philippe, marszałek 315
Philipponnat Olivier 323
Pieniążek Krzysztof 121
Piesiewicz Krzysztof 397
Pieścikowski Edward 76, 94, 95, 107, 108
Pięczka Bogdan 164, 165
Piłsudski Józef 373
Pini Tadeusz 215
Piniński Leon 240–242
Piołun-Noyszewski Stanisław 83
Piorunowa Aniela 143
Platon 392
Plebański Józef Kazimierz 122–125, 127
Plecińscy Jan i Jadwiga 289
Plewiński prof. 55
Płachecki Marian 178, 179, 219, 240
Płaszczewska Olga 230
Poczobut Odlanicki Jan Władysław 125, 128
Polanowski Adam 131
Poniatowski książę 366
Poniatowski Stanisław August 120, 128, 129, 308
Potocka Anna 122
Potocki Antoni 160, 162, 229, 235
Potocki Józef Karol, pseud. Marian Bohusz 282
Pound Ezra 354
Poznański Zygmunt 247
Prądzyńska Joanna 312
Prokop Jan 152, 153
Prus Bolesław 13, 19, 29, 34, 36, 38–40, 43, 48–63, 65–89, 91–116, 147, 153, 162, 170, 187, 188, 190, 191, 230, 237, 238, 246–249
Przeczek Wilhelm 350
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 18, 187, 231, 233, 234
Przesmycki Zenon (Miriam) 232
Przestępski Tomasz 145
Przeździeccy 123
Przyborowski Walery 28, 122
Przyboś Julian 16, 359
Przybyła Zbigniew 86
Przybyszewski Stanisław 153, 161, 207
Putrament Jerzy 89

R

Raczyńscy 123
Raczyński Edward hr. 122, 124
Radziwiłłowie 135
Radziwiłł Stanisław Albrycht 128
Ranger Terence 399
Rapacki Wincenty 283
Ratajczak Wiesław 134
Redliński Edward 380
Rejtan Tadeusz 366
Renan Ernst 78, 248, 267
Reymont Władysław Stanisław 71, 132, 230, 404
Richet Charles Robert 290
Rodak Paweł 118
Rodkiewiczowa Oktawia 294, 299

Rodziewiczówna Maria 153
Romankówna Mieczysława 218
Rose Karol 206
Rossi Ernesto 246
Rostand Edmund 205
Rostworowski Jan 193, 195
Rougemont Denis de 161
Rozenkranz Karl 287
Różewicz Tadeusz 349, 353, 355
Rudkowska Magdalena 118
Rudzki Jerzy 78
Runge Philipp Otto 224
Rusek Iwona 19
Ruskin John 300
Rydel Lucjan 228
Rydygier Ludwik 295
Rymarkiewicz Jan 120
Rzepińska Maria 280–282, 285
Rzeuska Maria 89
Rzewuski Henryk 156, 244, 394

S

Sabatowski Józef 292
Sadzik Józef 67
Saint-Exupery Antoine de 99
Sambor Michał 193–195
Sandauer Artur 357
Sandler Samuel 28, 68, 141, 247
Sapiehowie 135
Saramonowicz Andrzej 397
Sardou Victorien 283
Sarnecki Zygmunt 283
Sawicki Stefan 83
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 398
Schiller Friedrich, właśc. Johann Christoph Freidrich von 245
Schnieperer Xaver 392
Schopenhauer Artur 103
Schramm Hilary 295
Schroeder, właśc. Schröder Friedrich Ludwig 244
Schug Charles 113, 115
Schulze-Delitzsch Hermann 32, 37
Schwartz-Bart André 310
Schweinichen Hans 128
Scott Walter 34
Sebyła Władysław 354
Shakespeare. *Zobacz* Szekspir William
Shelley Percy Bysshe 253
Siellawa, latarnik 395
Siemieński Lucjan 122
Siemion Wojciech 342
Sienicka Marta 94
Sienkiewicz Henryk 14, 17, 19, 22, 68, 78, 95, 96, 114, 138–168, 170–183, 187–218, 225, 229, 238, 239, 242, 252, 279, 288, 289, 394, 395, 402
Sienkiewicz Karol 121
Sievers Johann Jakub 122
Sikorska Jadwiga 45
Sivert Tadeusz 283
Siwicka Dorota 23
Skarbek Fryderyk 122
Skarga Barbara 62, 264
Skarga Piotr 174, 178, 393
Skrzypczak Piotr 94
Skrzypek Jerzy 120
Skwarczyńska Stefania 57
Sławiński Janusz 15, 146, 185, 355
Słobodzianek Tadeusz 181
Słomczyńska Jadwiga 221
Słotwiński Józef 37
Słowacki Euzebiusz 119
Słowacki Juliusz 140, 149, 190, 216, 225, 228, 236, 239, 290
Smarzowski Wojciech 397
Smaszcz Waldemar 354, 368
Smiles Samuel 27, 29–47, 292
Smith Sandra 323
Smolińska Barbara 125, 126
Sobieraj Tomasz 134
Sobolewska Barbara 32
Sobolewski Marek 32
Sochoń Jan ks. 367
Sokal inż. 54
Sokrates 380
Solon 392
Spasowicz Włodzimierz 242
Speina Jerzy 144
Spencer Herbert 35, 39, 257, 269, 272
Spiski August 34
Spytkowski Józef 221
Sroczyński Grzegorz 389, 390
Staich Tadeusz 301
Stanisław ze Skarbimierza 392
Starczewska Krystyna 161
Starnawski Jerzy 286
Steinbeck John 310
Stendhal, właśc. Beyle Henri 143
Stephenson George 31
Stępnik Krzysztof 198
Stępnowska Agnieszka 38, 102
Stoff Andrzej 210
Strindberg August 248
Struve Henryk 63, 242, 246, 247, 263, 264, 266–287
Strzelecki Adolf 242, 243
Strzyżewski Mirosław 118
Styczyńska Aniela 94
Sulima Roch 373

Sułkowski Józef 122
Suttner Berta, baronowa 206
Suzin Władysław 292
Swift Jonathan 254
Swinarski Konrad 21
Sygietyński Antoni 20, 225, 275, 276
Syrokomla Władysław 394
Szacki Jerzy 11, 12, 24, 189
Szarzyński Mikołaj 13, 172
Szczedrin, właśc. Sałtykow Jewgrafowicz Mikołaj 83
Szczerba Jacek 329
Szczublewski Józef 236
Szekspir William 17, 140, 143, 149, 150, 190, 236–247, 250–254, 256–259, 283–285, 288, 289, 302–307, 309, 398, 402
Szetkiewiczówna Maria Sienkiewiczowa 154
Szleszyński Bartłomiej 29, 94, 247
Sznapik Adrianna 300
Szopen a. Chopin Fryderyk 226
Szostakowski, marszałek 296
Szpociński Andrzej 382
Szroft Ewa 164
Sztachelska Jolanta 63, 71, 98, 157, 191, 199, 238, 246
Szukiewicz Maciej 242
Szulc Fryderyk 128
Szulżycka Alina 368
Szuster Marcin 190, 258
Szwalbe Stanisław 230
Szwarcówna Renata 28
Szweykowski Zygmunt 40, 49–52, 54, 69, 70, 72, 73, 113, 140, 141, 143, 162, 170, 171, 283
Szymański Wiesław Paweł 352
Szymborska Karolina 98
Szymborska Wisława 20, 192, 389

Ś

Święch Jerzy 185
Świętochowscy 168
Świętochowski Aleksander, pseud. Okoński Władysław 28, 43, 46, 62, 78, 95, 168, 169, 186, 188, 241, 242, 267, 283, 289
Świętosławska Teresa 172

T

Taine Hipolit 29, 63, 102, 145, 248, 267, 276
Tarnawski Wit 240, 242, 302, 303
Tarnowski Stanisław 143, 147, 160, 242–245, 258
Tasso Torquato 242
Tazbir Janusz 198, 199, 373, 392–396
Terlecki Tymon 192
Tilly Charles 385
Tokarczuk Olga 29, 237
Tokarzewicz Józef 76, 77, 84
Tokarzówna Krystyna 211
Tołstoj Lew N. 143, 315
Tomasik Krzysztof 18
Tomaszewski Boris W. 164
Tomaszewski Marek 332
Tomkowski Jan 70, 77–79, 88, 189
Traugutt Romuald 338
Trembińska Oktawia 99
Trembiński Emil 100
Trzcieniecka-Schneider Irena 286
Trznadel Jacek 226, 237
Trzynadlowski Jerzy 117, 143
Turey Klara 105, 113
Turgieniew Iwan S. 143, 315
Tusk Donald 181
Tuwim Julian 20
Twain Mark 114, 115
Tyszkiewicz Benedykt hr. 290, 291, 293
Tyszkiewicz Teresa 107

U

Udalska Eleonora 283, 286
Ulicka Danuta 403
Ulrich Leon 237
Unger Józef 48, 95
Urbanowska Zofia 44, 45

V

Valéry Paul 16, 354, 357
Véron Eugène 279
Villedieu Edouard 38
Vincenz Stanisław 398
Vogt Karl 272

W

Wagner Richard 17
Wajda Andrzej 21, 397
Wakar Jacek 181
Waksmund Ryszard 97
Walas Teresa 186, 189
Walc Jan 330, 335, 336, 341
Walicka Małgorzata 368
Wańkowicz Melchior 57
Wasiłowski Ignacy 221
Wasylewski Stanisław 241, 242
Wawelberg Hipolit 154
Ważyk Adam 360

Weintraub Wiktor 194
Weiss Jonathan M. 323
Welke E. 38
Wells Herbert George 253
Wenda Kazimierz 55
Wergiliusz 156
Werner Andrzej 357
Weyssenhoff Józef 394
Węgliński Alfred 55
Węgrzyn Iwona 134
Wharton Edith 230
Whitman Walt 354
Wieniewski Ignacy 156, 192
Wiesiołowski Aleksander K. 165
Wilde Oscar 315
Wilhelm II 207
Wilkoń Aleksander 150, 151, 171
Wiorogórski, właściciel sklepu 55
Wiślicki Adam 27, 28, 36, 37
Wiśniewska Lidia 199
Witan Jan 352–355
Witek Halina 199
Witkacy, właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy 326, 362
Witkiewicz Stanisław 20, 46, 146, 216, 263, 275–282, 285, 288, 294, 296, 298–301
Wittgenstein Ludwig 375
Włodek Ludwik 101
Włodkowic Paweł 392
Wojtysiak Jacek 286
Wölfflin Heinrich 281
Wolfring Emil F. 290
Wolter a. Voltaire, właśc. François-Marie Arouet 244
Woolf Virginia 19, 188
Worcell Stanisław 394
Woroszylski Wiktor 380
Wójcicki Kazimierz Władysław 119, 121
Wujek Jakub ks. 176, 178, 179, 393
Wyka Kazimierz 143, 155, 363
Wyka Marta 189
Wysocki Józef 122
Wyspiański Stanisław 18, 187, 237, 243, 303
Wyzewa Teodor, właśc. Wyżewski Teodor 241, 242

Z

Zabierowski Stanisław 153
Zagajewski Adam 343, 349
Zagórski Stanisław 373
Zajączek Józef gen. 122
Zaleski Bohdan 205, 215
Zaleski Bronisław 128
Zalewski Cezary 105
Zalewski Kazimierz 283
Zamoyscy 36
Zanussi Krzysztof 343, 397
Zawadzcy, rodzina drukarzy z Wilna 122
Zawadzki Andrzej 404
Zborowska Julia 293
Zbyszewski Karol 196
Zdanowicz Katarzyna 18
Zengteller prof. 136
Ziaja-Buchholtz Mirosława 114
Zieleńczyk Adam 264, 270
Zola Émile 248, 276

Ż

Żabski Tadeusz 139, 158, 164
Żeromski Stefan 18, 47, 71, 82, 83, 187, 191, 201, 202, 217, 294, 299, 329, 333, 335, 339–341, 391, 394, 396, 397, 403
Żmichowska Narcyza 188
Żmigrodzka Maria 189, 398
Żółkiewski Stefan 121, 357
Żupański Jan Konstanty 121, 129
Żurakowski Bohdan 352, 353, 355
Żurowski Andrzej 237
Życzyński Henryk 242

Jolanta Sztachelska *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Białystok 2015 (*Murdering the Classics. Studies and essays*)

In the introduction, the author interprets a fragment of a statement made by Kraszewski, who comments on the expansion of literature accompanied with the evident decrease in its quality as writing became property of the masses and the issue of pop cultural fashion. On the other hand, what we encounter here is the attempt at the author's justification – writing has the power of levelling the lapse of time and constitutes a kind of therapy, protecting the writer's sensitivity. In literature, what is being sought is primarily human and the track of his existence.

Introductory part – *Tradycja literacka – komu to jeszcze potrzebne (Literary tradition – is it needed anymore?)*

In this article, the author cogitates about the need for the existence of literary tradition, especially the canon, encountered by a typical man at school. She discusses the variability in its choice, the change of taste and the transformation of what is considered as traditional and as avant-garde. She gives the examples of modernizing the canon in textbooks, attempts at updating the traditional threads in modern literature and the influence of common cultural ground on entire generations. There is no doubt that the existence of literary tradition and its particular form expressed by canon is needed primarily by all humanists who belong to Secret Brotherhood of Book People, a kind of order (a motif

from *The Name of the Rose* by Umberto Eco) which engaged in rewriting beloved books during their whole life. The need for the existence of canon (and literary tradition) is the need for the collectivity of values and the surface where human imagination – social, national and supranational – takes its roots.

The first part of the book, titled *Tylko Klasycy* (*Only Classics)* contains 11 studies concerning Polish literature and culture in the second half of 19th century.

Reading Smiles is a story about one of the most important readings of Polish positivists generation. Published by "Przegląd Tygodniowy" *Self-Help* (1867) quickly became a popular textbook of liberalism and the school of modern thinking in the categories of practicism, constituting at the same time counterbalance for alternative, romantic, Sienkiewicz-like patterns. The author shows the influence of *Smiles'* personal standards, its literary aftermath, and reception – from approval to criticism from the side of socialists. Patterns contained in *Smiles* lived for a long time though – they were kept in the idea of scouting by Robert Powell.

Next, we have 3 texts concerning works by Bolesław Prus which show the maturation of his talent and increasing tendency towards metaphysics.

Między Empirią a metafizyką (Between Empiricism and Metaphysics) tells the story of how in 1887 Bolesław Prus, a popular journalist and "Kurier Codzienny" reporter travelled to Mława to experience a solar eclipse. He went there as a declared positivist with the aim of writing a report. In the text, he described a metaphysical experience of the world's disintegration which considerably exceeded this scientistic intention and resulted in numerous references in his later works (e.g. in a novel *Faraon (Pharaoh)*). In the text *Forma i metafizyka* (*Form and Metaphysics)* the author discusses *Opowiadania wieczorne* (*Evening Stories*) collection by Prus (1985) in which one can see the increasing interest in the existential problems and seeking the departure beyond the rigid canon of realism to show the gaps of being. The third text – *Narracje Dziecięce* (*Children's Narration)* is a study which shows the importance of stories with a child character in the works of Prus. Similarly to Henry James, he is a revelator of children's psyche, owing to which he broadens the formula of 19th century realism and the way of understanding humanity.

In the article *Kraszewski i pamiętniki (Kraszewski and Memoirs)*, the author shows 19th century as the time of the edition of memoirs and various historical testimonies (17–19th century) as well as historical novel genre. Kraszewski is one of the most active in this area, both as an editor and a novelist. Very critical towards 19th century obsession with diaries, which was in his view the manifestation of egotism, he left only shreds of memoirs.

Sienkiewiczowska ars scribendi (*Sienkiewicz-like Ars Scribendi*) is a text about the most important characteristics of his writing, from poetics to aesthetics and the manifested strategy of speaking to the public. The author tries to define the writing of Sienkiewicz as the art of great synthesis in which traditional and exploited threads are united with the modern ones and where the ability to join different traditions, high and low, ensures broad popularity and the reconciliation of different likings.

Czytanie Biblii albo o funkcjach literatury (Reading the Bible or about the Functions of Literature) deals with the dual aim as it analyses the motif of reading the Bible as the most important book of life in the writing of Henryk Sienkiewicz and also cogitates about the literature and its influence in the specific condition of non-existence of the Polish state.

In *Murdering the Classics. Case: Sienkiewicz,* based on the 20th century reception of Henryk Sienkiewicz, the author describes the process of depreciation of the national canon as well the procedure symbolically named "murdering the classics", undergoing mostly in the popular culture. Sienkiewicz, one of the most renown classics of Polish literature, Nobel Prize Winner of 1905, well known abroad, became the object of manifold manipulation by the media, referring to the stereotypes and associations enrooted in the mentality of Poles, evoking the works, characters, novel situations and quotations from Sienkiewicz, but also referencing the writer's legend, which has for 200 years been the source of both speculations and scientific research.

Two texts devoted to Maria Konopnicka. The first (*Sienkiewiczowski konterfekt w „Trzech studiach" Marii Konopnickiej)* depicts her as a literary critic and the representative of so-called author's critique while the second – *Pejzaże tęsknoty (Landscapes of Longing)* – tries to shed some light on the period in her writing (after 1890) when, after breaking off with the country and family, she creates the original "culture" poetry.

The first part of the book ends with the article *Szekspir i krytycy* (*Shakespeare and Critics*) which discusses reading styles of Shakespeare in Poland in the second half of 19th century, basing on chosen examples.

The second part, titled *Portrety (Portraits)* contains 6 extensive studies concerning 19th and 20th century authors. It begins with the portrait of Henryk Struve, the forgotten philosopher of the second half of 19th century, a prominent aesthete, remembered mainly as an opponent of Witkiewicz in the famous dispute about the modern art.

The second text is the portrait of Władysław Matlakowski, a doctor and a humanist, the translator of Shakespeare and co-creator of Zakopane style, the author of fascinating memoirs.

The third text is devoted to Irène Némirovsky – the author of unmatched *Suite française*. It is also the story about a literary scandal caused by discovering this novel and the ruthless exploitation by the modern criticism the fact of her death in Auschwitz along with her anti-Semitism.

The fourth text concerns the writing of Tadeusz Konwicki, a writer native of multiethnic Vilnius, immersed in Polishness and at the same time constantly ironizing on that issue, one of the most perspicacious political writers of 20th century.

The fifth article depicts the profile of Wiesław Kazanecki, one of the most famous poets from Białystok, born in Opole Silesia region. The author is interested in the attitude of the artist – his criticism towards modernity and moral degradation.

The sixth text discusses the phenomenon of Sokrat Janowicz, an author from Białystok area, a Belarussian and a man passionate about restoring his compatriots and tribesmen the memory about their own past.

The book ends with an extensive text called *Karły i olbrzymy. Kilka refleksji o potrzebie wielkości w humanistyc e (Dwarves and Giants. Some reflections on the need of greatness in humanities)*, the author wonders about the state of our memory about the past and the responsibility concerning the state of this memory towards future generations. She points at the moments in the modern history of Poland where the literature aptly commented on the reality and the cultural change caused on one hand by the fact of regaining independence (1989) and on the other – by popularizing mass media. Frightening degradation of humanities, noticed by the

author in the modern public discourse, the ghastly mechanism of a supermarket which increasingly takes over the culture along with its more and more inert and entertainment-oriented recipients, should in her opinion make people think. Leastwise, it does not relieve from the responsibility towards passing values, which was – and is – the duty of humanities.

Translated by Sylwia Pietraszewska

174955