

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ 1884 — 1933

TOM I i II

NATURALIZM I NEOROMANTYZM

TOM III

EKSPRESJONIZM I NEOREALIZM

Z ZASIĘKIEM WYDZIAŁU SZTUKI MINISTERSTWA
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO

OPRACOWAŁ KAZIMIERZ CZACHOWSKI

069
KAZIMIERZ CZACHOWSKI

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ 1884 — 1933

TOM PIERWSZY
NATURALIZM I NEOROMANTYZM



S. Jeziorowska

LWÓW — 1934
NAKŁADEM PAŃSTWOWEGO WYDAWNICTWA KSIĄŻEK SZKOLNYCH

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH

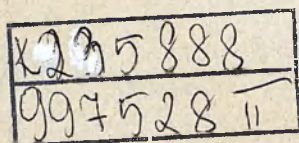
№ tel. 28-47

UL. KURKOWA L. 21

P. K. O. № 141.751

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE.

Copyright by Kazimierz Czachowski, Kraków
(Cracow, Poland), nineteen hundred thirty four.



884(091)

18979/I

18979

884(091)

D-2003/990/207



1.10

105

Treść tomu pierwszego.

		Str.
1.	Wstęp. Literatura i krytyka. Zadania, zakres i podział tej pracy .	1
2.	Antoni Sygietyński. O braku ciągłości w polskiej kulturze artystycznej. Walka o podstawy estetyczne. Hasło „sztuka dla sztuki“. Naturalizm .	5
3.	Artur Gruszecki. Zadania i cele powieści naturalistycznej. „Wędrowiec“ .	13
4.	Stanisław Witkiewicz. Stosunek społeczeństwa do sztuki. Zasada indywidualizmu w twórczości artystycznej. Psychosocjologiczna filozofja sztuki. Walka etycznym zagadnieniem życia. Zagadnienia społeczne i narodowe. Proza polska. Krytyka literacka. Tatry i Podhale w literaturze .	21
5.	Adolf Dygasiński. Demokratyzm. Świat chłopski. Żeromski o języku. Nowele zwierzęce. Przyroda .	40
6.	Wacław Sieroszewski. Egzotyzm. Życie. Orzeszkowa o Sieroszewskim. Obrazy przyrody. Motyw morza. Wiara we własne siły człowieka .	50
7.	Andrzej Niemojewski. Ton społeczny w poezji .	76
8.	Gabryela Zapolska. Mistrzyni naturalizmu. Rozległy obraz współczesnego społeczeństwa. Sprawa emancypacji kobiet. Kult pracy. Teatr .	85
9.	Ignacy Dąbrowski. Artyzm .	107
10.	Józef Weyssenhoff. Apologeta ziemianstwa. Ironista. Kraj-obraz polski. Język .	110
11.	Marja Rodziewiczówna. Zagadnienie czytelnika. Ideologia. Cenzura. Ziemia. Przerost sumienia. Odwaga myśli. Mity .	118
12.	Rodzaje powieści. Zygmunt Niedźwiecki. Wincenty Kosia-kiewicz. Alfred Konar. Ostoja. Ludwika Godlewska. Edward Paszkowski. Emma Dmochowska-Jeleńska. Hajota. Konstanty M. Górski. Antoni Godziemba-Wysocki. Wacław Karczewski. Zygmunt Bartkiewicz. Stanisław Antoni Mueller .	125
13.	Edward Porębowicz. Odrodzenie poezji. Przekłady. Rola Piotra Chmielowskiego. Krytyka. O poezji polskiej nowego stulecia. Kult Słowackiego. Termin „neoromantyzm“ .	131
14.	Zenon Przesmycki (Miriam). Poeta. „Życie“ warszawskie. „Świat“ Sarneckiego. Studium o Maeterlincku. Miriam a Witkiewicz. „Chimera“. Norwid. Modernizm .	143
15.	Antoni Lange. Estetyzm. „Głos“ warszawski. Ideologia ludowa. Radykalizm społeczny. Rewolucjonizm narodowy. „Pobudka“ paryska. Jan Lorentowicz. Lange jako poeta. Inlektualizm. Motyw śmierci. Przekłady. Adam M-ski. El-ka. Władysław Nawrocki. Leo Belmont. Bogusław Butrymowicz. Józef Jedlicz. Kazimierz Morawski .	159
16.	Franciszek Henryk Nowicki. Ton społeczny. Tatry .	173
17.	Kazimierz Tetmajer. Liryk. Epik Skalnego Podhala. Zu-ławski o „Legendzie Tatr“. Legenda napoleońska .	177
18.	Jan Kasprówicz. Poeta sumienia. „Marchoff“ .	190

	Str.
19. Władysław Stanisław Reymont. Ideologia ludowo - demo- kratyczna. Droga twórczości. Pokrewieństwa literackie. Chłopska epopeja	207
20. Władysław Orkan. Poeta wsi	223
21. Artur Górski. „Życie“ krakowskie. Marjan Zdziechow- ski i Stanisław Szczepanowski przeciwko nowej poezji. Jej obrona i termin „Młoda Polska“. „Monsalwat“. Przyby- szewskiego „Confiteor“	232
22. Stanisław Przybyszewski. Głosy krytyki. Motyw tęsknoty. Powieść psychologiczna. Dramat	240
23. Jan August Kisielewski. Krzyk pokolenia	256
24. Adolf Neuwert-Nowaczyński. Satyryk Młodej Polski. Dra- mat historyczny	262
25. Jan Lemański. Satyryk życia. Zygmunt L. Zaleski o Lemań- skim. Idealizm. Poeta. Odrodzenie bajki. Józef Jankowski. (Or-Ot). Benedykt Hertz. Julian Ejsmond	269
26. Włodzimierz Perzyński. Poeta. Obserwator życia. Komedje. Powieści	275
27. Tadeusz Rittner. Dramat. Wykwit modernizmu. Instynkt czasu	286
28. Komedja mieszczańska. Zofja Wójcicka. Tadeusz Jaroszyń- ski. Tadeusz Konczyński. Ignacy Grabowski. Bolesław Gor- czyński. Zygmunt Kawecki. Adam Grzymała-Siedlecki. Stefan Kiedrzyński. Stefan Krzywoszewski	292
DZIAŁ INFORMACYJNY	299
Ogólna literatura przedmiotu. Czasopisma literackie (progra- mowe). Antologie. Źródła bibliograficzne	301
Dąbrowski Ignacy. Dygasiński Adolf. Górski Artur. Gruszecki Artur. Kasprowicz Jan. Kisielewski Jan August. Krzy- woszewski Stefan. Lange Antoni. Lemański Jan. Niemo- jewski Andrzej. Nowaczyński Adolf. Nowicki Franciszek. Orkan Władysław. Perzyński Włodzimierz. Porębowicz Ed- ward. Przesmycki Zenon. Przybyszewski Stanisław. Reymont Władysław St. Rittner Tadeusz. Rodziewiczówna Marja. Sie- roszewski Wacław. (Smreczyński Franciszek). Sygietyński Antoni. Tetmajer Kazimierz. Weyssenhoff Józef. Witkiewicz Stanisław. Zapolska Gabriela	302

„OBRAZU WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ (1884—1933)“ tomy II (Neoromantyzm — ciąg dalszy) i III (Ekspresjonizm i Neorealizm) ukażą się kolejno w ciągu roku 1934. — Indeksy i tablice do całości dzieła będą zamieszczone w tomie III-cim.

CIENIOM RODZICÓW
LEONARDA I HELENY Z RUTKOWSKICH
AUTOR

1.

Literatura, jak wogóle sztuka, jest zbiorowem dziełem twórczych indywidualności artystycznych. Działalność tych ostatnich rozwija się w ramach pewnej rzeczywistości dziejowej i społecznej. Jest ona odzwierciedleniem epoki. Świadectwem prawdy człowieka, ujętem najgłębiej i najszerszej. Ale dzieło artysty jest też zarazem przewyciężeniem zastanej rzeczywistości, rzutem woli człowieka w przyszłość. Wyrazem tej siły, której na imię indywidualność. Od stopnia indywidualności zależy wielkość dzieła artysty. Od jego talentu i świadomej pracy skala artyzmu.

Na obraz literatury składają się dzieła jej twórców. Pisarze jednego pokolenia sięgają swą działalnością w różne okresy czasu. Uczestniczą w ogólnych przemianach życia społecznego, niekiedy przechodzą przez wielorakie prądy i kierunki artystyczne. Ale dzieło każdego z nich, mimo narastające różnice rozwojowe, zachowuje wewnętrzną jednolitość. Momentem w sztuce rozstrzygającym jest zawsze indywidualność twórcza. Tylko przez nią dochodzimy do najpewniejszych sprawdzianów wartości. Próby systematycznego przedstawiania zjawisk literackich nie od strony ich twórców, lecz w kolei chronologicznego ukazywania się dzieł równoczesnych i w związku z ich przynależnością do określonych prądów i rodzajów, aczkolwiek ze stanowiska rozwoju kulturalno-estetycznego zasługujące na uwagę i otwierające nowe widoki oceny, mają jednak tę wielką wadę, że ubożą oglądany w taki sposób obraz o jego najistotniejsze czynniki twórcze, jakimi są indywidualności pisarzy w ich własnej ciągłości rozwojowej. Jeśli najważniejszym zadaniem krytyka jest wnikać w twórczość artysty i przedstawić ją, o ile temu podoła, najpełniej i najwszechstronniej, — wykonać to może najlepiej, rozwijając pełną charaktery-

stykę danego twórcy. W jej ramach zmieszczą się też ogólne zagadnienia, wynikające ze środowiska i chwili dziejowej. W obrazie literatury danej epoki, gdy przedstawia się go poprzez charakterystyki indywidualności twórczych, zdarzać się muszą z konieczności kolejne nawroty do wspólnych zagadnień, a nierówność okresów czasu, ograniczających działalność pisarzy, skupionych przy sobie w pierwszym ich węźle rozwojowym, prowadzi do wybiegania naprzód, co — niewątpliwie — wikła lub rozstrzela linje przewodnie. Lecz powikłane i rozstrzelone jest też życie, którego literatura jest przejawem i wytworem. Niema więc powodu do zbytńich pod tym względem skrupułów. Zwłaszcza, że pomijając je, ratujemy, co najważniejsze, uwydatniamy, co najistotniejsze. Ponadto tylko w takim układzie obrazu literatury zachowana jest możność najszerzej swobody w różnicowaniu oddzielnych charakterystyk, wzajemnego ich uniezależnienia, aby tem ściślej dostosować się do warunków, stawianych przez swoiste, za każdym razem odmienne wymagania przedmiotu. Jedyna to droga do możliwego obiektywizmu w pojmowaniu zjawisk literackich. Nie narzucając zgóry powyższych założeń metodycznych, lecz wyprowadzając je z rozpatrywanych indywidualnie zjawisk, osiąga się najwszechstronniejsze widoki, dochodzi się najbliżej do zrozumienia twórczości pisarza. Nieuchronny subiektywizm krytyka, na co nie poradzi najszczegółowiej opracowana metoda, i tak dosyć zaważy, aby całości przedstawionego obrazu nadać pewną jednolitość. Trzeba się bowiem pogodzić z tem raz na zawsze, że w krytyce literackiej i artystycznej t. zw. naukowy obiektywizm jest mrzonką. W dziedzinie krytyki przebywamy na pograniczu między nauką a sztuką, między obiektywnym poglądem na rozpatrywane dzieło a subiektywnem jego przeżywaniem. Nawet najwszechstronniej wrażliwy eklektyk nie zdoła wyzbyć się osobistych skłonności czy uprzedzeń. Ale choćby był wybitnym indywidualistą, krytyka obowiązuja sumiennność i rzetelność w stosunku nietylko do własnej, ale i do cudzej pracy. Jeśli ta ostatnia nie budzi w nim podziwu, winien jej conajmniej szacunek.

W rozważaniach nad dziejami literatury czy wogóle

sztuki, coraz się zwięża obiektywizm krytyka, czem bliższa mu epoka; czem trudniej o sprawdziany porównawcze w sądach poprzedników, choćby je miał odrzucić; czem mniejszy dzieli go dystans od rozpatrywanych dzieł; czem bezpośrednio przeżywa wrażenia odbierane z utworów literackich lub artystycznych; czem istotniej uczestniczy w tem misterjum życiowem, jakie poczyną się w twórczej pracy artysty, aby wciąż już trwać i narastać w jej odbiorców myślach i uczuciach. Zjawisko to, że dzieło sztuki żyje nadal poza swoim twórcą, jest właśnie źródłem i uprawnieniem krytyki. Zarazem rostrzyga ono o niezależnem stanowisku krytyki w kulturze ludzkiej, o jej autonomicznem znaczeniu w duchowem życiu człowieka. Cokolwiekbyś powiedzieć tu mogą niezadowoleni ze swych krytyków twórcy, krytyka jest faktem, którego się nie da odrzucić ani zaniechać, bo wynika z tak samo koniecznej potrzeby życiowej, jak literatura i sztuka. I uznać się ją musi. Wynikające zaś z niedoskonałości umysłów ludzkich i z subiektywnej postawy krytyka błędy, omyłki czy niesprawiedliwości naprawi, być może, przyszłość — korektorka wieczna.

Nie autorowi o tem sądzić, czy i w jakim stopniu udało mu się praca, czy dotrzymał kroku swoim zamiarom i czy zadanie nie było ponad jego siły. Wprowadzone w stosunku do poprzedników na tem polu zmiany w układzie i pojmowaniu przedmiotu znajdują, jak się zdaje, dostateczne wyjaśnienie w toku wykładu. Rzeczą znów krytyki będzie je zauważyć i uwydatnić. Tomy pierwszy i drugi obejmują pisarzy, których dzieła nie straciły jeszcze żywej aktualności, ale których doba należy już do historii, choć są między nimi, co i nadal współczesność z nami tworzą. Dziеляcy nas od nich dystans pozwolił na dość daleko posuniętą selekcję. Pominęto tu więc zupełnie inwentaryzację, po którą odsyła się do dzieł Chmielowskiego, Feldmana i Potockiego. Pominęto zapewne jednego z pisarzy pomniejszych, ale wciąż jeszcze mniej lub więcej czytanych, nawet, być może, zasługujących na próbę nowej ich oceny. Rozszeszyłoby to jednak znacznie rozmiary książki, w której starano się uwzględnić przedewszystkiem pisarzy o wybitnych indywidualnościach

twórczych lub też wyjątkowo charakterystycznych dla swojej epoki. W pierwszych dwóch tomach dość obficie a celowo korzystano z dotychczasowej literatury krytycznej, której ważniejsze pozycje są zestawione w dziale informacyjnym. Tom trzeci wkracza całkowicie w tworzącą się w naszych oczach współczesność. Brak właściwego dystansu nie dopuszcza tu jeszcze ściślejszego między pisarzami wyboru. Dokonano tu również tej inwentaryzacji przedmiotu, jaka w tomach poprzednich już nie była potrzebna.

W skład tej pracy weszły też ustępy z wcześniej przygotowanych do druku, ale niewydanych książek autora: *Od Sienkiewicza do Prousta* i *Współczesna powieść polska (Od Żywych Kamieni do Czarnych Skrzydeł)*. Wspominam o tem, aby wyjaśnić, dlaczego się nie ukazały te zapowiadane w swoim czasie książki. Możliwość opracowania i napisania szerzej zakrojonego *Obrazu współczesnej literatury polskiej* zawdzięczam wyłącznie wydatnej pomocy Departamentu, następnie Wydziału Sztuki Min. W. R. i O. P. W szczególności niech mi wolno będzie wyrazić gorącą wdzięczność za najżyczliwiej okazane poparcie JWPanom Radcy Min. Drowi Wacławowi Borowemu, Radcy Min. Prof. Kazimierzowi Wóycickiemu i Naczelnikowi Drowi Władysławowi Zawistowskiemu.

2.

U nas, — pisał Sygietyński w książce o *Maksymiljanie Gierymskim* (1906), — „gdzie życie społeczne zależne jest przeważnie od wypadków zewnętrznych, gdzie przewroty filozoficzne, socjalne, ekonomiczne, artystyczne, literackie wywołane są chwilowemi okolicznościami, chwilową potrzebą lub koniecznością, nie zaś prądem czasu, gdzie każde pokolenie musi co chwila czegoś innego uczyć się, o czymś innem myśleć, do coraz nowych warunków bytu przystosowywać się i z nimi bezwzględnie się liczyć, gdzie obok trudności naturalnych walki o byt powstają sztuczne, — rzeki życia duchowego, omijając progi, wciąż zmieniają koryto, wychodzą z brzegów, przekraczają granice, zbaczają, często giną pod ziemią, aby, zmieniwszy całkiem naturę swoją, wypłynąć wartko i szeroko innem łóżyskiem, lecz częściej jeszcze wysychają na długo lub na zawsze. Stąd to nagle wykwitanie roślinności, która niekiedy daleki tylko ma związek z posiewem i naturą gruntu: — tam, gdzie miały zielenić się tataraki i rdesty, zalega żółty piasek, a gdzie rolnik posiał wczoraj owies, dziś kwitną lilje wodne. Po żądzy chwały wojennej następuje literatura, po literaturze rękodzielnictwo, po rękodzielnictwie malarstwo, a po malarstwie przemysł fabryczny, — i to jeszcze poprzedzielane dłuższemi lub krótszemi chwilami ogólnego zastoju, zniechęcenia, bezczynności. Nie są to nawet prądy, ale porywy i zwroty. Nagle całe społeczeństwo zaczyna sposobić się do wojska, potem pisze i układa wiersze, później zajmuje się wyłącznie polityką i strategją, następnie kształci się odrazu na inżynierów i ślusarzy, na introligatorów i buchalterów, potem znowu chciałoby całą młodzież posłać do szkoły sztuk pięknych, cały kraj pokryć fabrykami przetworów bawełnianych, a każdy dom

w mieście stołecznem i gubernjalnem zamienić na biuro redakcji dziennika politycznego lub tygodnika ilustrowanego. Żadnej ciągłości, żadnej równoległości w rozwoju poszczególnych działów, któreby mogły doprowadzić do rezultatów pożądaných, do podniesienia cywilizacji we wszystkich kierunkach, do wywołania istotnego postępu na wszystkich drogach społecznego i umysłowego życia.

„To też, gdy krytyka zagraniczna charakterystykę danego artysty niemal zawsze zaczyna od pokazania znamion wspólności jego z otoczeniem i poprzednimi artystami, u nas od dochodzenia ojcostwa powstrzymywać się musi: artyści nasi są albo z nieprawego łoża, albo też owocem samoródtwa. Jedni, z talentem ale bez temperamentu, idą spokojnie cudzemi szlaki, wwożą tylko znany i uznany towar, — drudzy zaś, z talentem i temperamentem odrębnym, torując sobie drogę wśród puszczy, tracą energję i siły na wywalczenie jakiego takiego choćby uznania dla siebie i swojej pracy.

„Niema gruntu mniej, niż nasz, przygotowanego pod uprawę sztuki.

„Społeczeństwo nasze, podatne wszelkiej kulturze, a więc i artystycznej, wyrzuca z łona swego jednostki z temperamentem szczególnym, pochopnym ku pracy twórczej, acz wypaczonej fantazją i wyobraźnią bujną, — jednostki, które, nie mogąc zmieścić się w ramach życia powszedniego, dziwnym prawie trafem oddają się sztuce. Z wyjątkiem Chopina i Moniuszki, którzy urodzili się muzykami i muzykami zostali, — z wyjątkiem poczęści Kossaka (Juljusza), a w zupełności Rodakowskiego, obu braci Gierymskich i Chełmońskiego, którzy urodzili się malarzami i malarzami zostali, — wszyscy nasi artyści, mam tu na myśli potężne nawet indywidualności z zakresu sztuki plastycznej z drugiej połowy wieku XIX, są niejako specjalistami przygodnymi, historykami, archeologami, dramaturgami, poetami, wreszcie, przedzierzgniętymi jeno w malarzy“.

Słowa te, choć już z późniejszej książki autora, najlepiej ilustrują charakterystykę pisarza, który od początku wystąpił, jako świadomy i nieprzejednany rzecznik autonomicznej niezależności sztuki. I ANTONI SY-

GIETYŃSKI (1850—1923) takim pozostał przez całą swoją działalność.

Z zawodu muzyk, po studjach w konserwatorjach warszawskim i . lipskim, podczas kilkoletniego pobytu w Paryżu gruntownie wykształciwszy się również w zakresie literatury i sztuk plastycznych, przyswoiwszy sobie poglądy znajdującego się właśnie u szczytu powodzenia naturalizmu francuskiego, Sygietyński, wyjątkowo wszechstronnie przygotowany, odegrał w polskiej kulturze artystycznej i literackiej rolę bardzo wybitną, dotychczas należycie nieocenioną i niedocenioną. Jego zasługi dla sztuki w Polsce w perspektywie czasu zmalały wobec przełomowego na tem polu znaczenia Witkiewicza, którego jednak Sygietyński o lat kilka wyprzedził i grunt mu przygotował. Obszerne przeglądy paryskich wystaw sztuki, drukowane w *Ateneum* warszawskim w latach 1878—80, następnie artykuły w *Prawdzie* o malarstwie polskim, były na naszym gruncie pierwszymi szczepionkami nowych poglądów estetycznych, których bojowym szermierzem stanie się od roku 1884 Stanisław Witkiewicz, przewyższający Sygietyńskiego talentem pisarskim i zwłaszcza twórczą postawą uczuciową. Gdy bowiem Sygietyński, chłodny i trzeźwy intelektualista, czem przypomina Świętochowskiego, starał się jedynie przekonywać ścisłem i logicznem rozumowaniem, Witkiewicz porywał nadto czytelnika, oddziaływając na niego nie tylko argumentami, lecz i żarem twórczej indywidualności.

I Sygietyńskiego, mimo jego umysłowość nastawioną przedmiotowo, ponosił temperament wyznawcy, upraszczającego lub naginającego sądy do powziętej zgóry teorii. Trzeba się jednak przenieść w lata 70-te i 80-te ubiegłego stulecia, rozejrzeć się w ówczesnym stanie powszechnie obowiązujących konwenansów, krepujących literaturę i sztukę więzami bądź to utylitaryzmu pozytywistycznego, bądź znów patryotycznej tendencji, aby wypełni zrozumieć tę zaciekłość, z jaką występować musieli szermierze nowych poglądów, tę pasję, jaka ich ogarniała, gdy przyszło toczyć walkę z zaściankowymi matadorami opinii, tę wreszcie konieczność nawet krańcowej przesady, aby wstrząsnąć stojącą wodą społecznego marazmu. Wystar-

czy dziś przeczytać, co np. Siekiewicz pisał w r. 1880 o Zoli, a który — musimy to przyznać — wręcz nie orjentował się ani w teorji powieści naturalistycznej, ani w znaczeniu jej twórców, gdy potrafił zestawiać ich nie tylko z Dumasem i Sardou, ale nawet z Gaboriau; w dziedzinie zaś sztuki porównać takiego np. Gersona z pokoleniem świetnych malarzy, którym drogi w opinji społecznej torowali i Sygietyński i Witkiewicz, — a wówczas docenimy ich obu rolę inicjatorską w polskiej sztuce i literaturze oraz pogodzimy się z ich jednostronnością, nieraz jaskrawą, ale na tle swego czasu potrzebną i pożyteczną. W ogniu walki inaczej być nie mogło.

Reakcja powstała zrazu od strony sztuk plastycznych, na tle stosunków warszawskich w najgorszym naówczas pograżonych zacofaniu. I na tem polu rozegrały się główne boje, które wywarły również bezpośredni wpływ na literaturę. Stąd też i dla literatury nowej epoki, rozpoczętej przez naturalizm a bujnie rozkwitłej w neoromantyzmie, obok którego i naturalizm nadal współdziałać będzie, nie tyle Sygietyński, jak w przedmowie do pośmiertnego wydania jego *Pism krytycznych wybranych* (1932) twierdzi Zygmunt Szweykowski, lecz raczej Witkiewicz posiada znaczenie podobne, jakie Mochnacki miał dla romantyzmu polskiego. Sygietyński jednak, zarówno w krytyce literackiej jak i w twórczości powieściowej, stał się właściwym i świadomym inicjatorem naturalizmu w literaturze polskiej. Co nadto, dzięki swemu wykształceniu artystycznemu i czynnemu współudziałowi w walce o niezależność sztuki, Sygietyński także w literaturze wywarł stanowczy wpływ na przewyciężenie kosztniejszego w tendencyjnym utylitaryzmie pozytywizmu, on-to był prekursorem i pionierem hasła *sztuka dla sztuki*, niesłusznie w opinji niektórych historyków literatury usuniętym w cień przez Miriama-Przemyckiego, który dopiero w dziesięć lat później będzie torował drogi symbolizmowi, a wprowadzając nowe zdobycze literatury francuskiej do Polski, pójdzie tylko śladem, wyraźnie już przez Sygietyńskiego wytkniętym.

Sztandarowym organem naturalizmu w Polsce stał się warszawski *Wędrowiec* (1884—1887), odkąd w r. 1883

nabył go Artur Gruszecki a do redakcji pisma wstąpili Sygietyński i niebawem Witkiewicz. Drukowane tu w r. 1884 artykuły Sygietyńskiego *Z literatury i sztuki* (prze-drukowane w *Pismach krytycznych wybranych*) wysokim swoim poziomem i bardzo surowym krytycyzmem walnie się przyczyniły do oczyszczenia atmosfery oraz do ugrun-towania nowych poglądów i pojęć estetycznych. Ale w działalności krytycznej Sygietyńskiego najpoważniejsze znaczenie mają wcześniej drukowane (1881—1883) w war-szawskim *Ateneum*, pod wspólnym tytułem: *Współczesna powieść we Francji*, studja o Flaubercie, Daudecie, Zoli i Braciach Goncourt (dostępne obecnie w wydaniu Szwey-kowskiego *Pism krytycznych wybranych*).

Studja te na tle czasu wyróżniały się samodzielnością, rozległością i dokładnością opracowania charakterystyk pisarzy obcych, a przedmiotem swoim wprowadzały do Polski gruntowną wiedzę o autorach, których znano ledwo z plotek lub z nieodpowiedzialnych kampanij przeciw na-turalistom francuskim. Była to najlepsza, bo rzeczowa na te kampanje odpowiedź. O wartości zaś tej pracy świadczy najlepiej, że poniekąd nie straciła jej i dotychczas. Z za-strzeżeniem co do Daudeta, którego uczuciowość i nawet czułościowość zrażały Sygietyńskiego, więc charaktery-styka tego pisarza wypadła nazbyt ujemnie. Flaubertowi należy się obszerniejsza polska monografia, albo choć prze-kład świetnej książki Thibaudeta, przy której studjum Sygietyńskiego musi wydać się blade. Poglądy na Zolę wymagają dziś uzupełnień na podstawie późniejszej twór-czości pisarza, ale w okresie objętym przez studjum Sy-gietyńskiego ze stanowiska charakterystyki i oceny przed-miotowej niewiele przyszłoby zmieniać. Najlepiej i naj-żywiej przedstawia się nam studjum o Goncourtach, Sy-gietyńskiemu duchowo najbliższych i dlatego najgłębiej odczutyh a najwnikliwiej przez niego zrozumianych.

„Bracia Goncourt — zakończył Sygietyński swoje o nich studjum — nie cieszą się ani powodzeniem, ani uznaniem, poza jakimś szczupłym kółkiem artystów, umie-jących czuć i myśleć samodzielnie. I niema w tem nic dziwnego. Wszakże — jak słusznie zauważyli to w swoich *Myślach i Wrażeniach* — „dla ocenienia dzieł sztuki po-

trzeba czegoś więcej niż gustu, potrzeba charakteru, gdyż dla niezależności nawet uwielbienia nieodzowną jest niezależność myśli“. Z zupełną słuszością mógł być Sygietyński te same słowa napisać o sobie.

Obok tych studjów o naczelnym przedstawicielach francuskiej powieści naturalistycznej (brak tu jeszcze Maupassanta), niemniejszy wpływ na kształtowanie się poglądów estetycznych w Polsce wywarły przekłady Sygietyńskiego dzieł Taine'a, mianowicie *Podróży po Włoszech* (1885, nowe wyd. 1908) i *Filozofji sztuki* (1896, II wyd. 1911). Wcześniej, w r. 1884, wydał nadto Sygietyński przekłady Balzaca: *Jaszczur*, *Arcydzieło nieznane*, *Poszukiwanie bezwzględności* i *Marany*, jedyne z dawniejszych polskich przekładów wielkiego twórcy powieści realistycznej, które nie tracą na porównaniu z przekładami Boya-Żeleńskiego, jakością swoją godnie obok nich stojąc.

Bo Sygietyński był też pierwszorzędnym polskim prozatorem. Powiada o nim Chmielowski, że „z darem natury łączy przy pisaniu rozmyśl artystyczny o sztuce pisania“, że „jest artystą słowa z całą świadomością artystyzmu“. Zaś Zdzisław Dębicki pisze, że Sygietyński to majster „rozkochany w słowie, jako w narzędziu sztuki, pilnie dbający o ciężar gatunkowy każdego wyrazu, zapamiętały zwolennik określeń ścisłych, niepozostawiających żadnej wątpliwości, śmiały wskrzesiciel wyrazów, należących do starej polszczyzny, lub jeszcze śmielszy twórca nowych; ten sam umiętny szlifierz stylu, który nie wypuści z warsztatu jednego niewykończonego zdania, nie da się unieść żadnemu frazesowi, lecz okiełzna wszystko i do ładu i porządku przyprowadzi, świadom logiki, od której zależy harmonja formy“. W jego przekładach Taine'a „tkwi tyle pracy, nieocenionej i niedocenionej jeszcze, że za to jedno należałaby się już Sygietyńskiemu karta w dziejach piśmiennictwa polskiego. Przecież samych wyrazów, wprowadzonych przez niego nanowo lub odnowa do obiegu jest tam zgórą 800. Nie na wszystkie z nich można się godzić, nie wszystkie się przyjmą, lecz po każdym z nich zostanie ślad, po każdym zostać powinna pamięć u leksykografów polskich“.

Wszystkie te zalety, o których świadectwo współczesnych pisarzowi jest miarodajniejsze, niż gdyby je teraz

ustalać, — posiadają też Sygietyńskiego pisma krytyczne. Jako wzory prozy zasługują zwłaszcza na uwagę jego krytyki muzyczne, w których sam przedmiot pobudzał do poszukiwania nowych form wyrazu, nieraz najtrudniej uchwytnych, wymagających największej wynalazczości, aby nie popaść w czczy szablon, ani w bezprzedmiotowy impresjonizm, a jednak trafić do przekonania nie tylko wtajemniczonych w zawodowe arkania muzyki, lecz i przeciętnych muzyki słuchaczy. Wiadomo zaś, że świetne krytyki muzyczne Sygietyńskiego (zwłaszcza w *Kurjerze Warszawskim*) miały w swoim czasie najautorytatywniejsze znaczenie. W świetle charakterystyki prozy Sygietyńskiego jest też zrozumiałe, dlaczego musiał on — m. i. w feljetonach z lat 1899—1901 w *Gazecie Polskiej*, podpisywanych pseudonimem Gosławiec, — przeciwstawiać się „rozwichrzonemu“ stylowi „młodopolskiemu“.

Jeśli Sygietyńskiego-krytyka nazwano anatomem literackim, dokonywającym na dziele sekcji, aby najdokładniej zbadać każdy szczegół i jego miejsce w budowie utworu, ta sama postawa naturalisty zaznaczyła się w jego powieściach i nowelach. Brak jednak wyobraźni twórczej, hamowanej przytem przerostem intelektualnym, nie pozwolił Sygietyńskiemu na zajęcie na tem polu równie wybitnego stanowiska, zwłaszcza w porównaniu ze znajdującymi się właśnie w pełni rozwoju Sienkiewiczem, Prusem, Orzeszkową, z występującym z nim równocześnie Dygasińskim, z mającymi niebawem zasłynąć Sieroszewskim, Reymontem, Żeromskim. Obie wszakże powieści Sygietyńskiego: *Na skałach Calvados* (1884, napisana w roku 1880), obraz życia rybaków normandzkich, przedstawiony na podstawie własnych obserwacji autora podczas pobytu nad kanałem La Manche, oraz *Wysadzony z siodła* (1891), studjum coraz niżej deklasującego się szlacheica na bruku warszawskim, — są dobrymi i sumiennymi próbami naturalistycznymi, nieustępującymi podobnym utworom Zapolskiej, uważanej zresztą słusznie za najwybitniejszą naturalistkę w powieści polskiej, ale nieposiadającej żelaznej konsekwencji Sygietyńskiego, a przewyżczającymi powieści, które nazwanoby dziś „reportażowymi“, Gruszeckiego, pisarza niesłusznie niedocenianego.

Pod względem budowy powieść normandzka Sygie-

tyńskiego jest pomyślana i wykonana artystycznie, natomiast epizodycznie rozbita powieść warszawska odznacza się większym bogactwem materiału obserwacyjnego i jest wiernie odtworzonym dokumentem czasu i środowiska. Po swem pojawieniu się, żywo przez krytykę dyskutowana, miała znaczenie bojowe i programowe. I nie tylko dlatego nie należy o *Wysadżonym z siodła* zapominać. Bo choćby taki w niej opis kolacji u Boqueta, wypełniający bezmała czwartą część powieści, jest w swoim rodzaju wyborny i w powieściopisarstwie polskim jedyny, a nieprześcigniony podobnemi epizodami w *Podfilipskim* Weysenhoffa. (Zupełnie już inny charakter ma nasuwający się tu przedmiotowo do porównania raut u barona Niemana w *Oziminie* Berenta).

Na nowelach Sygietyńskiego, zebranych w dwóch tomach p. t. *Drobiazgi* (1899) i *Święty Ogień* (1918) ujemnie zaważył nieraz intelektualizm pisarza, nadmiernie przeciążający zasób materiału obserwacyjnego, przedstawionego przytem w ramach fabuły bardzo skąpej i pozbawionej napięcia dramatycznego, którego rodzaj nowelistyczny w zasadzie wymaga. Wyróżniają się *Ciocia Teosia, kartka z życia nieinteresującego* (1890), jako drobiazgowe a sumiennie odtworzone studjum duszy kobiecej na tle szarej codzienności, oraz *Skatolocz-palczak* (1898), oryginalnie przeprowadzony pomysł noweli naukowo-przyrodniczej, w której nędzny małż skalny staje się alegorją życia biologicznego, ale i społecznego.

„Wszystko — kończy Sygietyński tę nowelę — więc się zostało w naturze i dla przyszłości. Szczesło tylko światło, próżna chwała bytu, znak idealny działania, zgoła zresztą bezinteresowny, gdyż skatolocz, jako pozbawiony zmysłu wzroku, zarówno za życia, jak i po śmierci, komu świecił, nie sobie“.

Odzwierciadlająca się w tych słowach mądrość poznania, zaprawiona nierzadko sceptyczną ironją, lecz niepozbawiona współczucia dla niedoli bytu ziemskiego, a zawsze walcząca o prawdę i postęp życia ludzkiego, była też myślą przewodnią działalności literackiej Sygietyńskiego.

3.

W dodatku do wydania książkowego powieści *Tuzy* (1893) ARTUR GRUSZECKI (1853—1929) zamieścił studjum krytyczne o „Artyzmie w powieści *Wysadzony z siodła* Antoniego Sygietyńskiego“, które uważać można za programowe dla polskiego naturalizmu.

Zastanawiając się nad powieścią, jako rodzajem literackim, Gruszecki wymienia trzy jej odmiany: powieść tendencyjną, bajkę i dzieło sztuki. „Pisarze pierwszej grupy — mówi Gruszecki — uważają powieść jako mównicę czy katedrę, do wypowiedzenia kilku prawd, zasad osobistych lub ogólnych, dążących do poprawy społeczeństwa, do wskazania mu ujemnych stron. Powieść na służbie idei, przeznaczona do jej rozpowszechnienia i zdo-bywania dla niej nowych wyznawców. Tu należy cały szereg utworów, mających na celu zachęcenie do pracy organicznej, trzymania się ziemi, emancypacji kobiet, pogodzenia z żydami, rozwijania handlu i przemysłu lub wykazujących złe skutki pewnych uczuć, szkodliwych bądź to ogółowi, bądź też rodzinie“.

Były to słowa wyraźnie wymierzone przeciw tendencyjnej powieści pisarzy pozytywistycznych, przede wszystkim przeciw Orzeszkowej, jako naczelnej i zwłaszcza w pierwszym okresie swej twórczości najkonsekwentniejszej przedstawicielce tej ideologii. Gruszecki, w imię głoszonych przez siebie haseł naturalistycznych, przeciwstawia się teoretycznie zarówno tendencji jak i bajce. Stanowisko to uproszczone i jednostronne, jak wszelka teoria w sztuce, tworzonej nie przez programy, lecz przez indywidualności, słuszne jest tylko połowicznie. Nie obejdzie się bez tendencji, nawet nader szkodliwej dla artyzmu, i w powieści naturalistycznej, choć na tle czasu była ona reakcją przeciw idealistycznej tendencji, a w imię autono-



micznych praw sztuki. Sam Gruszecki stanie się później — jak go ostatnio nazwano — „weteranem aktualności i szlachetnej tendencji“. Jest to logiczną konsekwencją naturalistycznego założenia, że powieść ma być dokumentem życia, widzianego przez temperament artysty. Tymczasem najsluszniej głosił i naturalizm i Gruszecki: „Dzieło sztuki powinno mieć jedną tendencję, jedno zadanie i cel — być artystycznym. Moralność lub niemoralność jest bez wpływu i znaczenia na wartość artystyczną“. Do uświadomienia tej prawdy w literaturze doszło za przykładem malarstwa. Wiadomo, że impresjonizm wywarł wpływ na pisarzy naturalistycznych, którzy zwłaszcza w opisach krajobrazów wyraźnie dążyli do malarskiego widzenia barw i światła. Zależność ta jednak była głębsza i istotniejsza. Wprawdzie Zola swój program naturalistyczny w literaturze wywodzi od przyrodniczej metody eksperymentalnej. Lecz szersze perspektywy otwiera od strony malarstwa twierdzenie Witkiewicza: „Dowiedzionym historii sztuki faktem jest, że ile razy oddalała się ona od natury — ile razy brało w niej górę „poczucie piękna wrodzone“, tyle razy ona manierowała się, paczyła i ginęła w niedołęstwie i ubóstwie. Każde zaś *odrodzenie* zaczyna się od namiętnego, zaciekłego badania natury, od uczenia się u niej, „uginania przed nią czoła“.

Otóż, zaczyna się, lecz nie kończy. Przytoczone słowa Witkiewicza pośrednio określają wielkie znaczenie naturalizmu w rozwoju kultury literackiej, ale zarazem ograniczają też jego zasięg, pozostawiając otwarte drzwi dla twórczych indywidualności. W dziedzinie literatury, której tworzywem jest słowo, będące symbolem myśli, a dopiero przez jej pryzmat wyrażają się wrażenia zmysłowe i wzruszenia uczuciowe, widzenie świata pełny w naszym ludzkim rozumieniu realizm osiąga tylko przy współrzednie zestrojonym poglądzie biologicznym z poglądem humanistycznym. Ten ostatni nie mógł być, oczywiście, pominięty w dziełach naturalistycznych, będących dokumentami *ludzkiej* rzeczywistości, ale w pojęciu tej szkoły całkowita prawda człowieka jest zagadnieniem wyłącznie przyrodniczem. Wszelka metafizyka jest jej obca, a nawet psychologia jest niejako tylko częścią fizjologii. Świat

wyobraźni zostaje przekreślony, lub conajmniej ograniczony do zjawisk, badanych pod kątem patologicznym. Jest to zasługą naturalizmu, że odświeżył literaturę pełnem poczuciem cielesności, że raz na zawsze ustalił twardą opokę realnej prawdy, jako niezłomny fakt, który artysta musi przyjąć w swoim obrazie życia. Błędem zaś naturalizmu, że nie dopuszczał, iż ten sam artysta fakt ów może a nawet powinien w dziele swem przewyciężyć.

Była to wszak tylko teoria, bo nawet Zola, najradykałniejszy przedstawiciel naturalizmu francuskiego, do którego jednak — nie trzeba zapominać — zaliczony został też Flaubert, — w swoich wielkich wizjach rzeczywistości społecznej, poprzez obraz przedstawionej prawdy życiowej rzutował ideę humanitaryzmu, podminował głęboko nurtującym prądem romantycznego buntu. Również te wybitne indywidualności twórcze, które w literaturze polskiej do naturalizmu najściślej przynależą, jak Zapolska, lub są z nim w różnym stopniu związane, jak Dygasiński, Sieroszewski, Reymont; tkwią w nim połowicznie, aby równocześnie ponad niego wyrastać, jak Żeromski; wreszcie w nowem pokoleniu z tego samego podłoża wydobywają świeże siły ekspresji, jak Kaden-Bandrowski, — nie mieszczą się w ramach teorii. „Gdyż, w gruncie rzeczy, — znowu przytaczamy słowa Witkiewicza — żadne formułki nie mogą silnej indywidualności skrepić lub złamać“, zaś „artyści wogóle są rasą bardzo subiektywną. *Chacun fait la théorie de son talent* — każdy z tego, co jest w stanie przez pryzmat swego temperamentu dojrzeć w naturze, tworzy jedyny i wyłączny zakres prawdziwej sztuki“.

Inaczej ma się rzecz z talentami mniejszej miary. Ci właśnie najlepiej przystosowują się do programów, nawet realizują je niekiedy konsekwentniej, niż właściwi prowadzący prądów artystycznych. Oni tylko eksperymentują wypróbowanemi już metodami na innych odcinkach, lub poprostu naśladować istniejące wzory. Naturalizm dawał pod tym względem wdzięczne pole do uprawy rzemiosła. Bo oto, jak anatom w prosektorjum lub chemik w laboratorium badają budowę lub skład ciał biologicznych, w podobny sposób choć innemi środkami należy przeprowadzać studia socjobiologiczne nad życiem ludz-

kiem. Wprawdzie owi uczeni wydobywają niekiedy ze swych badań nowe odkrycia, ale wielu tylko przygotowuje materiał doświadczalny dla innych, twórczych w nauce umysłów. Chodzi bowiem o rodzaj i siłę tego temperamentu, przez którego pryzmat poprzez materiał obserwacyjny kształtuje się pogląd na świat. Program naturalistyczny w literaturze w wykonywaniu twórczych indywidualności rozwijał się w eksperymenty, rozsadzające materiał doświadczalny, aby następnie w wizji artystycznej tem 'plastyczniej tworzyła się nowa synteza realnego obrazu życia. Prawda uczuć, prawda obserwacji i prawda logiki, trzy podstawowe warunki powieści naturalistycznej, kępowały słabsze ale świadome swoich zadań talenty obowiązkiem sumiennego przedstawiania realjów. Dzięki temu nawet z pomniejszych dzieł naturalizmu sporo zachowało wartość dokumentów życia. Ale i w tej literaturze faktu ze stanowiska oceny artystycznej duże zachodzą różnice, zależne przede wszystkim od rzetelności literackiego rzemiosła. Powieści Artura Gruszeckiego są bardzo charakterystycznym przykładem.

Pobudzony inicjatywą Sygietyńskiego, wykształcony na wzorach Zoli, a mając za sobą bogaty zasób doświadczenia życiowego i dobre przygotowanie naukowe, Gruszecki przedstawiał w swoich powieściach kolejno różne wycinki współczesnej rzeczywistości. Obdarzony niezmiernie żywym poczuciem aktualności, chwycił na gorąco wielorakie zjawiska społeczne. W *Tuzach* na tle walk między plantatorami buraków a przemysłem cukrowniczym pokazał przemiany w życiu szlachty ziemiańskiej, pod wpływem nowych warunków ekonomicznych gwałtownie mieszczańejacej w swoim wiejskim obyczaju. Warto przypomnieć, że wkrótce Sienkiewicz w *Rodzinie Połanieckich* przedstawi ten pęd do handlu i przemysłu, jako wskazanie „pracy organicznej“ na roli, natomiast znacznie później, na tle doświadczeń wielkiej wojny, Boy-Żeleński ostro przeświecił t. zw. „połaniecczyznę“, zestawiając ją ze zjawiskiem t. zw. „paskarstwa“. Gruszecki w swoim naturalistycznym widzeniu rzeczywistości bliższy był stanowisku autora *Słówek*.

Po paromiesięcznych badaniach na miejscu stosun-

ków w Zagłębiu Dąbrowskiem odtworzył je Gruszecki w *Kretach* (1897) i *Hutniku* (1898), dając tu drobiazgowo wystudjowany obraz rzeczywistości, ożywiony mocnem wyczuciem potęg przyrody, z którymi się zмага praca ludzka, z innej znów strony wyzyskiwana przez przedstawicieli kapitału. Z powodu *Hutnika* niesłusznie pomawiano Gruszeckiego, że miał skorzystać z motywów, z których mu się zwierzył był Żeromski w czasie pracy nad *Ludźmi bezdomnymi*. Wprowadzona do *Kretów* postać ślązaka Władysława Pakosza (a w kilku innych powieściach stosunki śląskie przedstawi Gruszecki obszerniej), odtworzona z dobrym realizmem, zasługuje na wyróżnienie, jako jeden z najwcześniejszych w literaturze objawów śląsko-polskiej świadomości narodowej, która do pełnej wymowy dojdzie dopiero w *Wyrąbanym Chodniku* Morcinka. Wogóle zaś od *Kretów* otwierające się perspektywy najdojrzałszy wyraz artystyczny osiągną w *Czarnych skrzydłach* Kadena-Bandrowskiego. *Krety* zestawiano — oczywiście — z *Germinal* Zoli, któremu Gruszecki nie dorównał w skoncentrowaniu i wyteżeniu wizji twórczej, ale na korzyść naszego pisarza powiedzieć trzeba, że nie uległ narzucającemu się wzorowi francuskiemu, lecz swój obraz życia i charakteru osób oparł na bezpośredniej obserwacji odrębnego środowiska narodowego.

W powieściach *Szachraje* (1899) i *Dla miliona* (1900) wskazywano autentyczne postaci i zdarzenia, które autor wprowadził w jednej na tle warszawskich spekulacji giełdowych, w drugiej na tle stosunków w galicyjskiem zagłębiu naftowem. W powieści *Tam, gdzie się Wisła kończy...* (1903) Gruszecki, znów jeden z pierwszych, rozszerzył tematykę literatury polskiej obrazem życia rybaków kaszubskich.

Wśród licznych utworów Gruszeckiego artystycznie najbarwniejszy i najżywszy jest szkic powieściowy *W starym dworze* (1899), przekonywająco a nie bez subiektywnie zaprawionego liryzmu ujęty kontrast dwóch światów na tle życia ukraińskiego: dawnej kultury magnackiej, po której pozostały tylko bezładnie rozrzucone zbiory i pamiątki rodzinne, i nowych posiadaczy ze wzbogaconych własną pracą i oszczędnością jednostek z ludu.

W motywie tym mamy już jakby przeczucie *Mateusza Bigdy* z powieści Kadena-Bandrowskiego.

Z powodu tych pierwszych powieści Gruszeckiego pisał Antoni Mazanowski, bardzo krytycznie usposobiony i do autora i wogóle do naturalizmu: „Jako artysta — Gruszecki nie może stać na równym poziomie z Rey-montem, Żeromskim i Sieroszewskim. Twórczość jego nie sięga głębin duszy ludzkiej, wyobraźnia ślizga się po powierzchni zjawisk życiowych, słowo nie posiada ostrza i błysku stali. Nie bez usilności nawet potrafi on zebrać w całość grupę zewnętrznych objawów tak, aby nie znać było białych nici, któremi zszywane są okrucy dążeń i zamiarów powieściopisarskich. Jednak umie on — jak żaden z powyższych — wynaleźć kwestję społeczną doniosłą, świdrującą niepokojem we wszystkich umysłach, umie dojrzeć i połączyć niezliczoną ilość pokrewnych z tą kwestją interesów, należycie ją oświecili, może niezawsze wyczerpie, niezawsze czytelnika uspokoi, ale najczęściej zajmie. Pomiedzy nim a społeczeństwem zadzierzgnęła się skutkiem tego nie wzajemnej sympatji i porozumienia. Po *Tuzach*, *Szachrajach*, *Dla miljona* i *Kretach*, zwłaszcza po *Kretach* społeczeństwo ufa Gruszeckiemu, gdyż wie, że cokolwiek on powie, to nie będzie się wprowadzić lśniło wszystkimi blaskami drogocennych kamieni, niemniej przeto będzie aktualnem, podaniem nie bez serdecznego ciepła i nie bez dojrzałego rozmysłu. Dusza wybrednych nie zadowolni, ale na brak czytelników długo się jeszcze nie poskarży“.

Do tych naogół słusznych uwag krytyka współczesnego pisarzowi dodać należy, że powieści Gruszeckiego z pierwszego okresu jego działalności, t. j. z ostatniego dziesięciolecia XIX-go wieku, są istotnie literackimi dokumentami życia, opracowanemi na podstawie sumiennej obserwacji, w dobrze przemyślanej kompozycji, z trafnym realizmem, z wyraźnie zaznaczoną myślą demokratyczną, a nadto z dużą kulturą i, co w danym wypadku najważniejsze, z świadomą swych środków metodą. Ale i te pierwsze powieści Gruszeckiego grzeszyły czasami przerostem dialogów, ich gładkością i potoczystością, co następnie przerodzi się w manierę. Nie straci Gruszecki nigdy żywego

zmysłu dla aktualności społecznej i w licznych swych powieściach, aż po czasy ostatniej wojny, będzie przedstawiał coraz inne środowiska i zagadnienia polskiej rzeczywistości. Doskonala rutyna w rzemiośle i nadal go nie zawiedzie, ale są to już naogół roboty pośpieszne, wykonywane z dziennikarską łatwością i zręcznością, na coraz obniżającym się poziomie ambicji literackich. Mimo to, i te późniejsze powieści Gruszeckiego zachowały pewną wartość, wprawdzie mniej literacką, ile historyczno-obyczajową, jako reportażowe dokumenty czasu. I jako dokumenty życia wyższą jednak wartość mają wcześniejsze powieści Gruszeckiego. Różnice zaś między nimi a powieściami następnymi potwierdzają, co słusznie już w r. 1892 powiedział J. L. Popławski, pisząc o *Wysadzonym z siodła* Sygietyńskiego, że „każde dzieło sztuki — czy to poemat czy powieść, obraz czy rzeźba, czy wreszcie kompozycja muzyczna — musi być, „zrobione“, i że usilna, staranna robota w znacznej mierze stanowi o jego wartości artystycznej“. Tej rzetelności rzemiosła nie zastąpi najlepsza rutyna.

Pierwszemi powieściami swojemi Gruszecki dodatnio wpłynął na rozpowszechnienie w szerokich warstwach społeczeństwa zdobyczy, które naturalizm wniósł do ogólnego dorobku kulturalnego. Można je streścić do dwóch punktów, pozornie rozbieżnych, ale w istocie współrzędnych. Obok demokratyzmu, objawiającego się nietylko od strony idei, ale przede wszystkim przez rozszerzenie tematyki społecznej i równouprawnienie w literaturze wszelkich objawów życia, podniesiona stopa wymagań artystycznych. Lecz pod tym względem w dziejach polskiej kultury literackiej bodaj wybitniejszą, niż jego własna twórczość, zasługą Gruszeckiego jest *WĘDROWIEC* (1884—1887). Tygodnik ten, założony w r. 1863, miał pierwotnie charakter wyłącznie podróżniczo-geograficzny, później rozszerzony na wszelkie dziedziny nowożytnej wiedzy przyrodniczej. „Od r. 1884 — stwierdza Piotr Chmielowski — stawszy się własnością Artura Gruszeckiego, lubo nie ustalił swego programu, nie wyrobił sobie wyrazistej fizjognomji, ale bądź co bądź okazywał dążności wolnomyślnie, zabarwione w niektórych przynajmniej ar-

tykułach (St. Witkiewicza, A. Sygietyńskiego, Józefa K. Potockiego) pewnego rodzaju radykalizmem. W ilustracjach dawał nieraz prawdziwe arcydzieła“. Tę zbyt powściągliwą i nieco jednostronną ocenę rozszerzył później Antoni Potocki: „Werwa polemiczna *Wędrowca*, sąd światły jego krytyk, zażyłość z kulturą zachodnią — a nade wszystko ów świadomy i poważny, może nie rozentuzjuszowany, ale za to jakże dojrzały zapał dla sztuki, — dla samej sztuki bez względu na taką czy inną doktrynkę jej użyteczności społecznej — były to dla ówczesnej Warszawy zwłaszcza czynniki zbawienne. *Wędrowiec* z tych czasów jest szermierzem o równem dla odnowienia się atmosfery literackiej znaczeniu co późniejszy *Głos*, a podobno więcej zdziałał czynnie dla zeuropeizowania warszawskich stosunków, niż późniejsze *Życie* (Przesmyckiego), zawsze cokolwiek mdłe i chwiejne, niewprawne i niewyrobane, a zupełnie już pozbawione owej sprawności bojowej tak nieocenionej w momentach przejścia. Pominąwszy ściśle kulturalne wpływy trzyletniej działalności *Wędrowca* — zwrócić tu trzeba przede wszystkim uwagę na dwa jego wpływy nieprzemijające. Pierwszym było ściślejsze poraz pierwszy u nas *zespole nie spraw literatury ze sprawami sztuki w ogólności*... Drugim zaś wpływem *Wędrowca*, nieodzownie wiążącym się ze stanowiskiem i talentem jego grupy — było powszechne *podniesienie stopy krytycznej i kulturalnej prasy warszawskiej*... Na długie lata zaniósła się od tego czasu, rozpoczęła w *Wędrowcu* praca, podnoszenia poziomu krytycznego, walki z ogólnikami, nade wszystko zaś — wprowadzenia wartości estetycznych w dziedzinę naszego własnego życia“.

Do redakcji *Wędrowca* w tej jego dobie należeli Adolf Dygasiński, Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz.

4.

W dziejach kultury narodowej pojawiają się czasem jednostki wyjątkowe, które preżnością ducha i głębokiem poczuciem osobistej odpowiedzialności moralnej, bez względu na rodzaj i zakres swojej pracy, ogarniają najszersze widoki bytu społecznego, stają się przywódcami duchowymi całych pokoleń, otwierają nowe epoki, a jakby proroczym okiem swego wewnętrznego widzenia sięgając do dna najistotniejszych zagadnień ludzkich, daleko naprzód wybiegają poza swój czas, torują drogi przyszłości, owocnie zapładniają różne dziedziny myśli i czynu. Taką organizacją psychiczną był też STANISŁAW WITKIEWICZ (1851—1915), którego wystąpienie w roku 1884, poparte dalszym rozwojem jego pracy nad budową życia narodowego, uznać dziś należy za słup graniczny w dziejach polskiej kultury duchowej. Od tej przez niego ustanowionej daty w polskiej literaturze i sztuce wszczynają się nowy zwrot, w którym poprzez naturalistyczną reakcję przeciw wyjałowieniu doktryny pozytywistycznej oraz przeciw skarłowaciałemu we frazeologii idealizmowi, poprzez bujny rozkwit twórczego indywidualizmu, osiągającego w literaturze szczytowy wyraz w dziełach Wyspiańskiego i Żeromskiego, powstaje jedna z najoryginalniejszych i najpełniejszych epok polskiej sztuki, po raz pierwszy równolegle zwycięskiej we wszystkich swych dziedzinach, a zarazem odradza się świadomość narodowej niezależności, budzi się wola czynu, dążenie do niepodległego życia, rozszerzające się równocześnie na teren walki o reformy społeczne. Zauważyć warto, że w dziesięć lat po pierwszym wystąpieniu Witkiewicza, które było początkiem zwycięskiej rewolucji w polskiej sztuce, ale i wogóle w polskim życiu kulturalnem, w roku 1894 pojawi się pierwszy numer *Robotnika* Józefa Piłsudskiego, nielegal-

nie wydawanego w zaborze rosyjskim programowego organu niepodległej myśli politycznej, z całą konsekwencją rozwiniętej następnie w czynie i doprowadzonej do zwycięskiego wyniku w tym fakcie, jakim stało się odrodzone państwo polskie. Witkiewicz, współtwórca naturalizmu w polskiej literaturze i sztuce, słusznie zaś nazwany Janem Chrzcicielem całej Młodej Polski, zasięgiem swej twórczej myśli ogarniał też całość życia polskiego, pismami swemi stał się jednym z naczelných wychowawców pokolenia, z którego wyjdzie najpierw pozornie przegrana rewolucja 1905 roku, ale i uwieńczony zupełnem zwycięstwem czyn Legjonowy 6 sierpnia 1914 roku. Na terenie polskiej kultury duchowej Stanisław Witkiewicz, którego inicjatywę niebawem podejmą i rozwiną Żeromski i Wyspiański, był też najbliższym sprzymierzeńcem ideowym działalności politycznej Józefa Piłsudskiego. I pod tym więc względem Witkiewicz na polu literatury polskiej jest właśnie tym, kto rozpoczyna jej okres współczesny, nie tylko zakłada jego podstawy estetyczne, ale patronuje mu w kształtowaniu się myśli narodowej i społecznej, wielostronną swoją działalnością twórczo zapładnia różne dziedziny życia kulturalnego, w pismach swoich pozostawia spuściznę duchową, która dotąd zachowała i zachowa jeszcze na długo żywotną a krzepką moc bezpośredniego oddziaływania na polskie umysły.

Kilkanastoletnim chłopcem Witkiewicz zbliża się zetknął z narodową tragedją. Na jego młodej a wrażliwej duszy niezatarte piętno odcisnęły osobiste doznania w czasie powstania styczniowego, w którym starsi bracia Stanisława brali czynny udział, a ojciec swoją działalność organizacyjną na Żmudzi okupił utratą skonfiskowanego przez rząd rosyjski majątku i zesłaniem do Tomsku, gdzie Stanisław wraz z matką mu towarzyszył. Gdy następnie, po studiach malarskich w Petersburgu i Monachjum, w r. 1883 osiadł w Warszawie, on, który później już ciężko chory, ale duchowo najściślej współczujący z walką zbrojną Legjonów Piłsudskiego, wyrazi się w roku 1915: „Nie, Polska to nie banki, buraki cukrowe i nawozy sztuczne“, — wieczny romantyk przez całe swoje życie zawsze i wszędzie obecny i czynny w obozie Polski wojującej, odrazu i stanowczo się przeciwstawił programowi

t. zw. pracy organicznej pozytywistów, stał się nieprzejednanym wrogiem jakiejkolwiek myśli ugodowej, a szermierzem niezależnej twórczości narodowej, najpierw na polu sztuki, naówczas stosunkowo najmniej skrepowanej więzami niewoli, najswobodniejszej dziedziny polskiego życia publicznego. Z zawodu malarz, której to działalności i nadal nie zaniecha, obok Chełmońskiego i Aleksandra Gierymskiego jeden z czołowych przedstawicieli impresjonizmu polskiego, od roku 1884, gdy jako kierownik artystyczny wstępuje do redakcji *Wędrowca*, Witkiewicz staje się pisarzem, aby piórem toczyć walkę o swe przekonania artystyczne, idee życiowe i ideały narodowe.

„Mówimy: — pisał Witkiewicz w r. 1901 w książce o *Aleksandrze Gierymskim* (wyd. 1903) — społeczeństwo, i wyobrażamy sobie ścisłą całość i jedność pewnej części ludzkości, objętej pewnymi granicami ziemi. W rzeczywistości jednak, społeczeństwo, jako całość, która zbiorowo może być rozważana i może być pociągnięta do odpowiedzialności za pewne zjawiska, lub też za inne czczona — nie istnieje. Społeczeństwo jest zbiorem jednostek, lub grup jednostek, które utrzymuje w spójni inercja pewnych sił wewnętrznych i nacisk sił zewnętrznych. Części i cząsteczki społecznego ciała są w istocie obdarzone taką dążnością wzajemnego odpychania, taką prężnością, jak cząsteczki gazów.

„Według przyjętego komunału, człowiek jest zwierzęciem, czyli istotą towarzyską, i rzeczywiście jest takim, gdyż się zbija w wielkie stada, żyjące jednak w nieustannych walkach, na podobieństwo błotnych ptaków, zwanych Bojownikami. Nieustanne napięcie jednostkowych egoizmów, żywiołowe niechęci różnych ras, wstręty temperamentów i usposobień; tworzenie się klas, to jest grup, mających swoje szczególne zbiorowe egoizmy, zaspakajane kosztem egoizmu innych grup; kapitał i praca, mała i wielka własność, handel i przemysł i jak się to tam wszystko nazywa, — ile nazw, tyle ognisk nienawiści, ile grup ludzkich, tyle zarzewi walki. Na każdą myśl, powstającą w czymś umyśle, czyha myśl przeciwna, przeciw każdemu rzutowi do czynu wznoszą się mury przeciwieństw i hamujące pięście. Zgodność dążeń we wszystkich cząsteczkach, składających społeczną masę, przeja-

wia się rzadko, zwykle pod wpływem zewnętrznego naciśku, przejawia się rzadko jako powszechna miłość jakiejś idei, lub człowieka, najczęściej treścią jej jest nienawiść. „Nie wahałem się rozbudzić nienawiści do Francji, jako jedynego cementu, którym mogła być spojona jedność Niemiec“, — mówił kiedyś Bismarck, jeden z najbardziej złowrogich szerzycieli zła i upodlenia między ludźmi.

„Niejasne uświadamianie tego faktu niespójności społeczeństwa, nierozróżnianie tych warstw i warstwek, rozdzielonych przepaściami obojętności, lub nienawiści, niedoceniając ich rozkładowej siły w dążeniu do jakichś ogólnych celów, prowadzi nieraz do fatalnych zdarzeń, tak w życiu jednostki, jak i w życiu publicznym.

„Uogólnianie pewnych zarzutów, oskarżeń, dotyczących jednej jakiejś warstwy, na całe społeczeństwo, niemożność zrozumienia stosunku wzajemnego, tak nieraz wrogo dla siebie usposobionych, lub tak od siebie oddalonych grup pojedynczych, wywołuje nieporozumienia, zniechęcenia i niedające się wygładzić przeciwieństwa i niezgody.

„Każda jednak doba historyczna ma pewną grupę ludzi, pewną wyróżniającą się część społeczeństwa, która stoi, jakby na czele, która w danej chwili uważa się właśnie za społeczeństwo, za treść i wyraz całej sumy jego dążeń i potrzeb, która stanowi i przednią ścianę, i znak tej fatalnej budy, którą przywykliśmy nazywać społecznym gmachem.

„Ludzie ci, naczelni i firmowi, w rzeczywistości mają nieraz tyle wspólnego z głębią społecznego życia, co płynący po rzece filister, w łódce, ubranej dziecinna chorągiewką, ma wspólnego z żyjącymi w głębi wód jesiotrami...

„Mickiewicz wyraził to w ten sposób: kiedy jedna z osób poematu, patrząc na tych właśnie naczelnych ludzi, woła z oburzeniem:

Patrzcie,

Otóż to jacy stoją na narodu czele.

„Inna odpowiada:

Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród, jak ława,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa.

Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi!

„W tych czasach, kiedy Gierymski i wielu innych (wśród nich właśnie Witkiewicz) usiłowało żyć w kraju, skorupa była sucha, brudna i plugawa, bardziej może, niż kiedy, i kto ją tylko znał, kto nie wiedział, co się dzieje w głębi, ten pluł i wzdrygał się ze wstrętu, lub tonął w rozpacz.

„To, co wtenczas stanowiło naczelną warstwę społeczeństwa, przedstawione jest z taką nadzwyczajną prawdą w *Rodzinie Połanieckich*. To społeczeństwo, z którego wypruto wszelkie idee i zastąpiono je interesem, społeczeństwo płaskich spekulantów, płytkich miłostek, uganiania się za łatwym powodzeniem i robienia sobie cnoty obywatelskiej ze zręcznego bogacenia się; to społeczeństwo, w którym zdaje się szczęściem, jasnością i weselem umrzeć, jak Litka, lub pogrzebać się żywcem w rezygnacji, jak pani Emilja; to społeczeństwo było takie, że żyć z niem było niepodobna, trzeba się było powiesić, uciekać, — lub żyjąc wśród niego, żyć poza niem, co jest łatwiejszem, niż się napozór wydaje.

„Jednostka, zwłaszcza taka, której potrzeby i dążenia ograniczają się do sfery idealnej, umysłowej, ma dziś tyle swobody, że byleby nie naruszyła swoim istnieniem spokoju i zadowolenia społeczeństwa, może na własny rachunek nurzać się, w jakiej chce nędzy, w jakim chce dziwactwie pojęć, nikt o to się nie zatroszczy, nie trzeba tylko narzucać się, chcieć reformować, stawać na placach i pokazywać dziur w butach i ran w duszy.

„Myśmy też używali tej biernej swobody, tego życia poza społeczeństwem w zupełności, tylko każdy inaczej reagował na to otoczenie, na to środowisko, które jakoby miało nas wydać, które jakoby miało być klimatem, dzięki któremu sztuka nasza powstała.

„W istocie zaś było to aklimatyzowanie się jakichś egzotycznych roślin, które wbrew wszystkim owoczesnym warunkom klimatycznym, postanowiły, bądź co bądź, żyć i rozwijać się.

„Chcąc nie być jednostronnym w sądach o własnym społeczeństwie, koniecznie trzeba, stan jego w danej chwili, porównać ze współczesnym stanem innych społeczeństw. Otóż, jeżeli u nas, wskutek szczególnych, bezpośrednio

nas dotykających zdarzeń, poziom życia w owych czasach tak bardzo był niski, niemniej w reszcie świata znikał z życia publicznego wszelki ślad wyższych, idealniejszych, to znaczy będących zawsze wyrazem porywu naprzód, dążeń. I nie tylko, że ludzkie czyny stawały się marne i niskie, ale jednocześnie znikają wielkie hasła, to znaczy, że znika z serc ludzkich nadzieja lepszej przyszłości, i celem stają się najmaterjalniejsze interesy, zaspakajanie najgrubszych zachceń, najniższych rodzajów używania. Ludzkość zdaje się mówić: Żadnych złudzeń! Jesteśmy i będziemy podli i marni, i tylko w upodleniu i marności jest zbawienie i ochrona przed zgubą i nieszczęściem. Utrzymanie każdego istniejącego bezprawia, pod mianem porządku społecznego, uznanie każdej przewagi za nienaruszalne prawo, usunięcie entuzjazmu i bezinteresownych pobudek czynu, trzeźwe i ciasne obliczanie własnej korzyści — to wszystko staje się treścią czynów i treścią hasel. Z religji — pozostaje tylko zabobon i kwestja organizacji kościelnego urzędu, ze społeczeństwa — tylko walka interesów, z państwa — tylko groźna pięść dla innych.

„Życie się mroczy i dusi.

„Pokolenie, do którego należał Gierymski (i Witkiewicz), widziało stopniowe zaciąganie tej chmury mroku, która się rozpościerała równomiernie ze wzrostem potęgi i przewagi Niemiec, chmury, która tem ciemniejszą się zdawała, że pokolenie to widziało jeszcze ostatnie blaski zorzy, poprzedzającej to straszne wytrzęźwienie się ludzkości“.

Takie było tło społeczne, na którem powstaje, któremu przeciwstawia się i które zwalcza, aby je przezwyciężyć lub przebudować, działalność publicystyczna Witkiewicza.

W ogniu walki, w artykułach okolicznościowych lub polemicznych rozwija Witkiewicz swe poglądy na sztukę. Pisma te z lat 1884—1898 składają się na ostateczne wydanie z r. 1899 książki p. t. *Sztuka i krytyka u nas* (I wyd. z r. 1891). „Książka ta — wyznaje autor w otwierającej ją przedmowie — jest historją walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce. Jest ona nie tylko historją — ona sama jest jedną wielką bitwą“. W całości

dał w niej Witkiewicz pełny wykład nowych poglądów i pojęć estetycznych. „Niema prawie — stwierdza Ignacy Matuszewski o tej książce — ważniejszego problemu estetycznego, którego Witkiewicz nie dotknął i nie rozjaśnił, zachowując wszędzie jednolitość, konsekwencję i zgodność z zasadą naczelną swojego filozoficznego poglądu na sztukę“.

Witkiewicz stanowczo zrywa z wszelkimi doktrynami, krepującymi swobodny rozwój talentów. „Krytyka sztuki — reasumuje w r. 1898 ostateczne wnioski swych piętnastoletnich bojów piórem — nie może być ani idealistyczna, ani realistyczna, ani też występować pod jakimkolwiek innym mianem, jakie przybierają panujące chwilowo w sztuce prądy. Krytyka musi być taką, żeby jej teorie mogły tłumaczyć sztukę od najdawniejszych, najpierwotniejszych, najprostszych przejawów — do najbardziej rozwiniętych, złożonych, najdoskonalszych, jakie dziś znamy, i żeby dalszy rozwój sztuki mógł być tak samo nią objęty. Krytyka ta w stosunku do sztuki, do jej twórców, musi uznać jako zasadniczą, nienaruszalną zasadę *indywidualizm*, którego granicami są tylko środki tej sztuki, w której dany talent tworzy“.

Polemizując z przedstawicielami utartych konwenansów idealistycznych, z jednej strony z Henrykiem Struvem, warszawskim profesorem filozofii estetycznej, z drugiej zaś z krakowskimi konserwatystami, prof. Stanisławem Tarnowskim i ks. Marjanem Morawskim, — Witkiewicz wysunął zasadę obiektywizmu, czyli przedmiotowości w ocenie dzieł sztuki. Według niego bowiem wartość dzieła sztuki nie zależy od wyobrażonych w niem przedmiotów, t. j. od wyrażonej w niem treści, ani od jakiegokolwiek idei naukowej lub etycznej. O wartości artystycznej stanowią wyłącznie kategorie formy, one to są podstawą niezależnych praw, rządzących sztuką. „Krytyka — mówi Witkiewicz — z *zasady* subiektywna jest takim samym nonsensem, jakimby była subiektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć“.

Lecz Witkiewicz nie zacieśniał się bynajmniej do estetyzmu. Dla niego sztuka to objaw życia ludzkiego. „Sztuka, pisze później w monografii o *Matejce* (1908, II wyd.



1912) — nie zna etyki społecznej i nie daje się też ująć w jej pęta, gdyż jest żywiołową koniecznością życia, bez względu na to, czy ono jest w tej, czy innej fazie społecznienia. Sztuka nie jest też zbytkiem: jest koniecznym chlebem duszy i bez jej udziału człowiek nie prawie nie może działać, nie może od niej oderwać się ani w najcodzienniejszych, ani w najbardziej rozstrzygających sprawach życia“. Tamże stwierdza, że „całość sztuki, dając pełnię objawów życia, daje też najistotniejszy obraz tego, jakim był dany naród i dana epoka jego bytu“.

Obok siły talentu, decydującej o wartości dzieła sztuki, od razu jednak podnosi Witkiewicz drugi czynnik współrzędny, jakim jest charakter tegoż dzieła, zależny od indywidualności twórcy. I wogóle zasada twórczego indywidualizmu jest w poglądach Witkiewicza prawem kardynalnem w mechanizmie nie tylko sztuki, ale wogóle życia. Ten bodaj najistotniejszy punkt filozofji estetycznej Witkiewicza, najściślej związany z jego poglądami społecznymi, jest — oczywiście — uznaniem zasady subiektywizmu, co jednak bynajmniej nie stoi w sprzeczności z wyżej przytoczonym jego poglądem. Idzie tylko o to, aby pojęcia obiektywizmu nie brać ze stanowiska papierowej doktryny, lecz stosować je do elastycznych ram życia, w jakich powstają zawile procesy twórcze, których pełne zrozumienie osiąga się jedynie od strony artysty, przez wniknięcie w jego indywidualną postawę duchową. Poglądy Witkiewicza nie były nigdy konstrukcją z abstrakcyjnych przesłanek teoretycznych, lecz powstawały i narastały z bezpośredniej pracy nad żywą treścią, ze świadomej myśli skierowanej ku wszechstronnemu poznaniu i z konkretnego stosunku do wciąż przekształcającej się rzeczywistości. To też, zdaniem Witkiewicza, psychologia jest jedyną podstawą naukowej teorji sztuki. „Sztuka jest taką — jakim jest człowiek“ — stwierdza Witkiewicz w drugim, rozszerzonym wydaniu swej książki o *Juljuszu Kossaku* (1906), gdzie na str. 263—278 najzwężej i najpełniej sformułował swe poglądy na istotę sztuki. W zasadniczej treści pozostały one niezmienione od pierwszych wystąpień w *Wędrowcu*. Następnie rozszerzył je tylko Witkiewicz i na konkretnych przykładach pokazywał nowe

widoki sztuki i znakomicie pogłębiał ich treść. Oprócz dzieł już wspomnianych należą tu nadto pierwsze studjum o *Janie Matejce* (1903) i książka o Józefie Siedleckim p. t. *Dziwny człowiek* (1903), zawierająca m. i. znakomite w swej zwięzłości charakterystyki wielkich artystów różnych narodów i wieków, w swoim rodzaju arcydzieła essayistyki artystycznej, pod względem zarówno wnikliwości krytycznej jak i ekspresji literackiej.

„Radykalna zmiana pojęć o sztuce i jej teorii, wydobycie na światło dzienne kilku talentów, pokazanie najlepszych prac drzeworytniczych w chwili przełomowej, kiedy drzeworytnictwo miało upaść, wyparte przez nowe sposoby reprodukowania, to są niedające się zaprzeczyć dodatnie skutki paroletniego istnienia *Wędrowca*, w rękach ówczesnych wydawców“. Określone w tych słowach z książki o *Aleksandrze Gierymskim* zasługi *Wędrowca* były, oczywiście, zasługą Witkiewicza, który dla sztuki i życia polskiego ma znaczenie równorzędne ze znaczeniem Ruskina w Anglii. Gdy zaś poznał dzieło Norwida, nie omieszkał Witkiewicz stwierdzić (w *Dziwnym człowieku*): „Nie nie wiedzieliśmy, że ten dziwny człowiek, który przed laty wydawał się tylko dziwacznym, którego się czytało z podziwem a bez możliwości pojęcia, że Cyprjan Norwid, poeta przeczuć, który łamał i dręczył język dla wynalezienia wyrazu na pewne stany duszy, na pewne pojęcia dotychczas nieprzeczuwane i nieprzemyślane, że Cyprjan Norwid wypowiedział o sztuce głębokie prawdy, które wsiąkły i skryły się na długie lata bez wpływu na rozkwit sztuki, bez wywołania umysłowego ruchu w tym kierunku. Dziś, czytając jego słowa, widzę, że to naprzykład, o co ja się biłem i za co dotychczas jestem napastowany, ten dziwny człowiek dawno wiedział i wypowiedział“. Słowa te były pisane w roku 1902, t. j. już po inicjatorskiej pracy Witkiewicza nad wprowadzeniem stylu zakopiańskiego do budownictwa drzewnego i t. zw. sztuki stosowanej. To też przytoczywszy wyjątek z *Promethidionu*, dodaje Witkiewicz: „Nie wiedzieliśmy o poccie, który tak wołał, i tworzyliśmy kaplicę, w której „liście paproci“, nie z brązu wprawdzie i nie z marmuru, lecz z lipy i brzości, lub z promienia barwy, splecione z pier-

wiastkami sztuki ludowej, wybujały tak, jak bujają w ciemnych żlebach lasów, zalegających tatrzańskie reple“... Bo to właśnie Witkiewicz stał się inicjatorem i naczelnym współtwórcą w realizacji idei Norwidowej o „podnoszenie ludowych natchnień do potęgi, przenikającej i ogarniającej ludzkość całą — podnoszenie ludowego do ludzkości...” „Sztuka jest czynem, nie kontemplacją“ — mówi Witkiewicz w *Myślach* po jego śmierci zebranych z puścizny rękopiśmiennej i wydanych przez siostrę artysty (1923). Tamże z dumną samowiedzą zanotował: „Mówię z całym obiektywizmem i z uznaniem zasług innych ludzi, ale muszę to stwierdzić, że jeżeli chodzi o sztukę, to w Polsce przynajmniej niema człowieka, któryby ją głębiej znał; poprostu mówiąc, to co można znaleźć w tem, co ja zrobiłem, jest absolutnie wyższe od wszystkiego, co mogą powiedzieć wszyscy ludzie, jacy u nas o sztuce sądzą“. Potwierdza to Stanisław Brzozowski: „Zawdzięczamy mu wszyscy zbyt wiele. Stanisław Witkiewicz był u nas przez długi czas jedynym reprezentantem głębszych poglądów na sztukę“. Tenże krytyk mówi dalej, że „Witkiewicz to być może pisarz, w którym najsilniej i najszlachetniej do głosu dochodzi samoistość kulturalna naszego narodu“.

O szerokości poglądów estetycznych Witkiewicza najlepiej świadczy fakt, że choć sam malarz i na przykładach twórczości malarskiej rozwijał swe pojęcia o sztuce, jednak będąc obdarzony wyjątkowo rozległą skalą wrażliwości artystycznej i talentem o wielokierunkowym napięciu, miał też pełne zrozumienie dla wartości i oceny różnych dziedzin twórczych. Wczesnym a znakomitym tego przejawem jest studjum *Mickiewicz jako kolorysta* (1885, włączone do książki o *Sztuce i krytyce u nas*), jedno z najpiękniejszych i najwnikliwiej docierających do źródeł artystyzmu poety w całej o nim literaturze krytycznej, a zarazem otwierające zupełnie nowe widoki na metodę analityczno-literacką, w sposób najlepiej dostosowany do przedmiotu łączącą tu rozbiór konkretnej treści poematu i obrazowania poetyckiego. Jest to zarazem przykład, w jaki to sposób dzieło sztuki stwarza dla siebie odrębną metodę ujmowania zjawiska literackiego, oraz dlaczego

daje to znacznie lepsze wyniki, niż gdy się nagina dany utwór do narzuconej mu zgóry doktryny krytycznej. Przykład, popierający słuszność stanowiska Witkiewicza, że główną podstawą oceny estetycznej musi być przede wszystkim uznanie indywidualności twórczej. Innym przejawem wszechstronności estetycznej umysłu Witkiewicza jest w dziele o *Matejce* uznanie teatru, za „tę ze sztuk, która najwszechstronniej, najbezpośredniej ogarnia wszystkie zmysły i przez nie świadomość, ta daje najgłębsze, najsilniejsze wrażenia, najdotykalsze wzruszenia, — wywołuje największe napięcie stanów psychicznych, największą radość życia... Jest to synteza wszystkich środków sztuki i synteza jej oddziaływania na ludzką duszę“. Nadmienić tu trzeba, że w swych poglądach na istotę sztuki (w książce o *Juljuszu Kossaku*) twierdził Witkiewicz: „Całkowite zjawisko Sztuki składa się z dwóch czynności ludzkiej duszy: — z tworzenia Sztuki i z odbierania od niej wrażeń. Psychologja twórcy i psychologja widza, czytelnika, lub słuchacza, poznane do gruntu, mogą jedynie dać materiał do syntezy, która będzie teoretyczną formułą sztuki“. Najpełniejszą realizację takiej syntezy wskazując w teatrze, nie mógł Witkiewicz być obojętny dla teatru Wyspiańskiego, w którym wszakże widział tylko wielkiego poetę, ale do jego malarstwa odnosił się z dużym krytycyzmem (ob. *Myśli*, str. 27). Dowodzi to znów tej niezależności i bezkompromisowości sądów estetycznych Witkiewicza, czego wyrazem najmocniejszym i najgłośniejszym był jego stosunek do twórczości Matejki. Ale i w nim doceniał jego wielkość. W całej zresztą działalności swojej Witkiewicz był jednym z tych, którzy w sztukę i życie polskie wcielali ducha wielkości. W przedziwnie zgodnej harmonji łączył on naukowy obiektywizm naturalizmu z romantycznie wygórowanem pojęciem o społecznem znaczeniu twórców o indywidualizmie choćby najskrajniej subiektywnym. Zdaniem Witkiewicza (w studjum o *Janie Matejce* z r. 1903) „naród polski w swojej historii miał dwóch ludzi czynu, stworzonych na miarę jego losów i na miarę siły indywidualizmu tej rasy. To Bolesław Chrobry i Napoleon I.“ W *Myślach* zaś zanotował, że „w sztuce więcej jest wart atom zapachu,

niż góra doświadczenia“. Witkiewicz — stwierdza Brzozowski — „nauczył nas wszystkich dostrzegać poprzez sztukę, poza sztuką *życie*, życie zmienne, przekształcające się, tryskające bogactwem barw, uczuć, wzruszeń, dążeń. Sztuka wiąże się dla niego zawsze z życiem epoki, narodu“. W konsekwencji swej psycho-socjologicznej filozofii sztuki musiał Witkiewicz dojść też do przekonania, że droga do odrodzenia sztuki w Polsce prowadzi przez odrodzenie dusz ludzkich. Sprawa zaś odrodzenia narodowego była dla niego nierozłączna od czynu niepodległościowego.

„*Walka* — pisał Witkiewicz (w *Myślach*) — jest konieczna, nieunikniona, jest warunkiem życia. Ale wartość tej walki jest zależna od celów, do których ona prowadzi, i charakteru etycznego jej sposobów. Ja całe życie jestem w niezgodzie i w walce z pewnymi zjawiskami, a w harmonji z innymi — nielicznymi zresztą. Ale walczyć można albo w imię miłości ze złem, albo w imię nienawiści z dobrem — trzeba dobrze sobie uświadamiać tę różnicę, której wartości wynikają z uspołecznienia ludzkości. Wszystko, co człowieka dobrego spotyka w życiu, cała jego pewność, niezależność, całe to usamowolnienie indywidualnego bytu — wynikiem jest uspołecznienia, wynikiem całego mnóstwa momentów, w których już walka została zaniechana“. Ta idea walki jest jedną z głównych myśli przewodnich w poglądach Witkiewicza na etykę indywidualną i społeczną. Obok niej występuje bohaterska rola wodzów narodowych, najściślej związana z radykalnym rewolucjonizmem społecznym. „Trzeba zawsze — notował Witkiewicz w roku 1905 — stawać na najradykalniejszym stanowisku, to jest na stanowisku absolutnej sprawiedliwości społecznej, która jest wcieleniem jedynej wartkiej siły, łączącej ludzkość — miłości. Z dzisiejszych ustrojów społecznych nie może zostać nic. Są to podłe, smrodliwe, pełne ciemnych nor, w których się lęgnie zbrodnia, budy — te, tak zwane, gmachy społeczne. Z tem trzeba walczyć — z całą bezwzględnością, a wobec wszystkich ludzi stać na stanowisku najwyższej miłości. Oto wytyczne słupy drogi, po której idąc, człowiek nie spodleje i nie ogłupieje. To stanowisko uchroni go od ugrzęźnięcia w egoizmie klasowym i w idjotyzmie partyjnym. Scepty-

cyzm i cynizm w sferze zagadnień społecznych są objawami niskiego stanu rozwoju uczuć“. Na innych zaś miejscach mówi Witkiewicz: „Wyższy typ człowieka urabia się tylko przez oderwanie serca od siebie, przez roztapianie duszy we wszechświecie i w ludzkości“. „Nędza ludzkich stosunków nie zmieni się, dopóki ludzie nie zaczną myśleć naprawdę o swoich duszach“. Na wstępie książki o *Juljuszu Kossaku* opowiada: „Raz przyszedł do mnie pewien bardzo mądry góral i pyta: „Panie, powiedzcie mi, jako ja się mam utrzymować, cobym był cłkiem cywilizowanym, a przecie chłopem polskim ostał?“ W pytaniu tem leży istota kwestji bytu narodów. Być cywilizowanym, to jest żyć narówni z resztą ludzkości, a nie zatrzeć, nie zatracić swojej własnej odrębności plemiennej, — to znaczy dla narodów — żyć“.

W ramach tych wskazań rozpatruje Witkiewicz różne aktualne zagadnienia społeczne i narodowe, dążąc zawsze do uświadomienia pełnej prawdy o życiu, a za cel stawiając odrodzenie ogólne przez wewnętrzne odrodzenie dusz ludzkich. Słusznie Stanisław Pigoń stwierdza o Witkiewiczu, pisząc o nim jako o wychowawcy narodu (w r. 1911), iż „żeby ogarnąć całość jego dorobku dla kultury polskiej, trzeba by mieć tak rzetelną uprawę umysłu, tak szeroką skalę wrażliwości, jaką się dziś w Polsce poza nim rzadki poszczyci. Trzeba objąć i przetrwać w sobie ostatnich kilka dziesięcioleci artystycznej kultury europejskiej, z którą jego działalność w Polsce stała w związku, a przede wszystkim trzeba mieć tak czujne, wnikliwe „baczanie“ na wszystkie przejawy życia narodowego, któreby dozwalało dojść wszędzie w jego ślady, rozsądzić każdą sprawę, którą mu troskliwa wobec narodu odpowiedzialność każe podejmować“. „Świetny człowiek wewnętrzny, — świadczy Adam Grzymała-Siedlecki w studjum z r. 1915 — ten górował w nim przed pisarzem; był on mistrzem, był wychowawcą dusz, zwłaszcza młodzieży. Miał nieprzeparty wdzięk osobisty, miał w sobie wulkan emocjonującej myśli oraz entuzjizm dla piękna i dobra, miał dar ujmowania rzeczywistości i miał swoje złudzenia pełne uroku, a nade wszystko miał ukochanie ojczyzny“. „Wszystko, co ludzkie, — pisze biograf Witkiewicza, Kazimierz

Kosiński — miało dla niego sens głęboki i znaczenie zasadnicze — i dlatego Witkiewicz brał człowieka, jako całość, jako jedno zagadnienie. Dla niego nie istniały warstwy i klasy społeczne, on widział tylko człowieka“. „Jego rewolucyjność płynie z miłości i bólu. Witkiewicz w stosunku do człowieka przeszłego i obecnego był pesymistą, choć wierzył w przeoranie duszy ludzkiej dobrem, kiedyś, w przyszłości dalekiej“. „Witkiewicz wierzył w rolę wybitną dziejową jednostki wyższej, bohaterskiej; zgłębił tajemnicę duszy bohaterskiej, duszy człowieka wyższego, i przeciwstawił ją tłumom“. „Dla Witkiewicza sława była wartością, którą przeciwstawiał t. zw. „zdobyciom realnym“ ludzi trzeźwych i małodusznych“. Władysław Orkan nazywa Witkiewicza wielkim człowiekiem, wielkim budowniczym życia i Sokratesem polskim. Widzi w nim indywidualistę bezkompromisowego, mimo tak rozwiniętego w nim społecznego instynktu. Stwierdza, iż „łączył to razem cudownie“.

Mnóstwo myśli i rozważań w sprawach społecznych i narodowych rozsypał Witkiewicz po swoich pismach z dziedziny zagadnień artystycznych, oraz w opisach i nowelach tatrzańskich. Fakt udziału obozu ugodowego w uroczystości odsłonięcia pomnika Katarzyny II w Wilnie pobudził Witkiewicza we wrześniu 1904 do napisania przepełnionego bólem szczerego patryoty szkicu politycznego p. t. *Wallenrodyzm czy znikczemnienie* (druk. w krakowskiej *Kulturze Polski* z r. 1917). Zagadnienie rzetelności podstaw etycznych w wychowaniu młodzieży skłania go do zabrania głosu w sprawie nauczania religji w szkołach galicyjskich, w rozprawie *Chrześcijaństwo i katechizm* (pis. 1904, oddz. wyd. 1920, pierwodruk w czasopiśmie *Reforma Szkolna* 1904 i 1913). W promieniach przyjaźni z Józefem Piłsudskim, z którym znajomość zawiązana w r. 1900, odświeżona w r. 1905, zacieśniła się od r. 1909, powstaje od r. 1911 nieskończona praca publicystyczna p. t. *Życie, etyka i rewolucja*, którą Witkiewicz uważał za główne dzieło swego życia, znane ze streszczenia i wyjątków, podanych w dwóch książkach biograficznych Kazimierza Kosińskiego, będących najlepszem i najobszerniej-

szem źródłem do poznania Witkiewicza, jako człowieka, patrioty i myśliciela. Odrębne znaczenie mają listy Witkiewicza do siostry z ostatniego roku jego życia, wydane p. t. *Testament* (1922 poprzednie wydanie p. t. *Ostatnie słowa* było okrojone przez austriacką cenzurę wojenną), gdzie wyraził cały swój entuzjazm dla czynu zbrojnego Legionów. „Strzelcy — pisał tam 24 sierpnia 1914 roku — wprowadzają do historii napowrót siłę, którą ludzie przywykli uważać za dawno zniszczoną. Żyjemy — o to chodzi — nie o obcinanie kuponów“.

W całej działalności Witkiewicza niema ani jednego pisma, któreby nie posiadało wartości literackiej w tego pojęcia ściślejszem znaczeniu. Witkiewicza należy prztem uznać za klasyka prozy polskiej. Proza to jasna i przejrzysta, zbudowana logicznie i jakby tylko z potocznej mowy rozwinięta do doskonałości, giętka i podatna, zdolna oddać najsubtelniejsze wrażenia zmysłowe i wzbudzić najpotężniejsze wzruszenia. Z charakteru, nadanego im przez twórczą indywidualność niepospolitego rozumu zespolonego z głęboko czującym sercem, pisma Witkiewicza polityczno-społeczne należą do literatury polskiej w tej samej mierze, co np. *Kazania Sejmowe* Skargi. Pisma Witkiewicza estetyczne, które po dziś pozostały w literaturze polskiej jedynym tak obszernym i wszechstronnym, choć niesystematycznym, co jednak nie jest tu wadą, nowoczesnym wykładem zasadniczych zagadnień z tej dziedziny kulturalnej, mają i dla literatury znaczenie podstawowe, jako obowiązujący „elementarz“ poglądów na sztukę. Liczne charakterystyki twórców i dzieł sztuki mogą być przytaczane za mistrzowskie wzory krytyki artystycznej. W swojej psycho-socjologicznej teorii sztuki wyznaczył zaś Witkiewicz autonomiczne miejsce i krytyce. O jej zadaniu pisze: „W duszną atmosferę rutyny wprowadzić świeże powietrze prawdy, przeciwdziałać manierze, wykazać względną tylko wartość kierunków i istotną wartość talentów, jest to strzec sztukę od chwilowych zamiarów i ułatwiać jej ciągły rozwój“. Nie wszystkie z wcześniejszych Witkiewicza poglądów na istotę krytyki są rów-

nie przekonywujące. Nie trzymał się ich też ściśle, gdy sam zauważył, że beznamietny obiektywizm naukowy nie ostałby się w życiowej próbie. To też później określił miejsce krytyki na pograniczu między nauką i sztuką. Gdy zaś pisał, że „krytyk — to sumienie artysty, samowiedza sztuki, wielka, otwarta żrenica prawdy“, — miał ku temu pełne subiektywne prawo, gdyż istotnie on sam zadanie to wypełniał. Powagą zaś myśli i temperamentem pisarskim na polu krytyki literackiej dorówna mu dopiero Stanisław Brzozowski. W stosowaniu kryteriów psychologiczno-estetycznych do zagadnień literackich — program Witkiewicza zrealizuje jednak najlepiej Ignacy Matuszewski (1858—1919). W polskiej krytyce artystycznej przełomowe znaczenie Witkiewicza polega przede wszystkim na tem, że pokazał i nauczył, jak należy oceniać dzieło sztuki ze stanowiska artystycznego rzemiosła, raz na zawsze wywalczył dla sztuki w Polsce samodzielność kryteriów estetycznych, ich niezależność od innych dziedzin kultury duchowej. W pierwszym okresie działalności Witkiewicza na tem polu współszermierzem był mu Antoni Sygietyński. Przedewszystkiem oni dwaj z *Wędrowca* w latach 1884—1887 uczynili organ, który stał się punktem zwrotnym w dziejach polskiej literatury i sztuki.

Bujna i wszechstronna indywidualność Witkiewicza wybitnie zaznaczyła się nadto przez bezpośredni udział w pracy nad literaturą polską. Wiąże się to ze wspomnianą już działalnością Witkiewicza jako współtwórcy t. zw. stylu zakopiańskiego, z tą jego w polskiej kulturze rolą, dzięki czemu świat tatrzański stał się potężnym czynnikiem ożywczym, kształtującym świadomość narodową, odświeżającym atmosferę umysłową technieniem góralszczyzny i przyrody podhalańskiej, wzbogacającym Polskę współczesną o nowo odkryte źródła ludowego regionalizmu. Dwa tatrzańskie tomy Witkiewicza: *Na przełęczy* (wrażenia i obrazy z Tatr, 1891, wyd. II powiększone 1906, utwory z lat 1886—1905) i *Z Tatr* (1907, nowele, opowiadania i przekłady w gwarze podhalańskiej z lat 1891-1907), stanowią w literaturze polskiej epokę, w której dalszym rozwoju regionalistycznym najlepiej się zasłużą Kazimierz Tetmajer i Władysław Orkan, ale która da rów-

nież inicjatywę wzbogacenia polskiego języka literackiego słownictwem gwary podhalańskiej w *Krzyżakach* Sienkiewicza, słownictwem innych polskich gwar ludowych w twórczości Dygasińskiego i Żeromskiego, wreszcie chłopskiemu eposowi Reymonta, a wogóle wpłynie na całą polską literaturę współczesną.

O tem dziele Witkiewicza najmiarodajniej świadczy Kazimierz Tetmajer w szkicu z r. 1906 o *Poetach Tatr*: „W jednej chwili w pomnikowym dziele *Na przełęczy*, w klasycznych szkicach *Na umarcie* i *Wojtek Gandara*, stanęli przed oczyma górale. Z niesłychanym temperamentem, z nieporównanym zmysłem obserwacyjnym, z olbrzymim darem lingwistycznym i — nadewszystko — z bohaterskim zupełnie umiłowaniem rzeczy wykrzesał i odkrzesał Witkiewicz owych Jaśków, Szymków, Staszków, owych ludzi, którzy „nigdy nie szli, oni zawsze lecieli“, owych raubszyców i zbójników, juhasów, gazdów, gaździne, parobków i dziewczki — odtworzył cały świat ten, który jest, i ten, który był... I on dał początek utrwaleniu najhomeryczniejszych ludzi w ostatniej dobie Polski w pamięci Polski. Związał, skupił, skłął w jedno życie pod górami i w górach, opowiadając, co widział i słyszał, a w szkicach swoich nowelistycznych dał arcydzieła charakterystyki i zadziwił zdolnością wczucia się w obcy sobie żywioł“.

Witkiewicz, choć wielki entuzjasta tatrzańskiego Podhala, bynajmniej jednak nie zatracił swego bystrego krytycyzmu w stosunku do tego świata, który on ostatecznie wprowadził do literatury polskiej i z którego on stworzył nowy kierunek sztuki polskiej, w ten sposób dalej czyniąc dzieło poczęte przez właściwego odkrywcę Tatr, doktora Tytusa Chałubińskiego. W porównaniu z Tetmajerowym eposem Skalnego Podhala tatrzańskie opisy i opowiadania Witkiewicza odznaczają się większą ścisłością naturalistycznej prawdy życiowej. Z jednakową wiernością odtworzył on krajobraz przyrodniczy i krajobraz psychiczny środowiska góralskiego. Jego *Tatry w śniegu* (1886), jeden z najwspanialszych opisów natury w całej literaturze polskiej, łączy w sobie piękno szczegółowo odmalowanego obrazu z niezwykłą sumiennością zaob-

serwowanej prawdy. Nie zaniedbał odtworzyć legendy Tatr, którą wiernie spisał z bezpośrednich relacyj Chałubińskiego, ks. Stolarczyka i zwłaszcza Sabają; o nim to wspomina Witkiewicz, że jego „opowiadań słucha się tak, jak się patrzy po wiele razy na dobry, niezmanierowany obraz, jak się czyta po wiele razy pieśni Homera, — z którymi mają one wiele wspólnego“. Tej tradycji ludowej książki Witkiewicza są najwierniejszym przekazem. Tatrzańskich bohaterów swoich nowel, Wojtka Gandare, Jędrzeja Cajkę i Zośkę Galickę, tworzył w okresie, gdy zaczytywał się w dziełach Tolstoja, w którym znalazł bardzo pokrewną sobie indywidualność moralną; przepoił ich własną filozofją życiową, ale mimo to pokazał w nich istoty nawskróś żywe, w ramach środowiska społecznego, odmalowanego z pełnym realizmem prawdy psychologicznej i z najdokładniej wyzyskanym materiałem obserwacyjnym.

Witkiewicz, jak i ze współczesnych Żeromski, obejmuje zawsze całość życia i jego zagadnień, nie waha się mówić o nich na każdym miejscu, przerywając tok akcji nowelistycznej długimi nawet ustępami filozoficzno-społecznymi. Są to głębokie rozważania analityczne ale i najdalej sięgające rzuty myśli syntetycznej. Stąd też jego kreacje postaci ludzkich, choć niewypaczone żadną tendencją, któraby psuła prawdę artystyczną dzieła, mają jednak znaczenie szersze. Są one nie tylko dokumentami ludzkiej rzeczywistości, lecz również świadomie przemyślanymi, filozoficznymi przypowieściami o życiu ludzkim. Jest w nich poniekąd jakieś pokrewieństwo z nowelistyką Norwida, ale bez jego spekulatywizmu myśli romantycznej. Bo Witkiewicz, mimo swój irracjonalizm w ideologii czynu, nie był nigdy mistykiem, ani nawet metafizykiem. Umysł nawskróś racjonalistyczny idealizm swój budował na podstawach pozytywnych, ludzkich, ziemskich. Wartość życiu nadaje tylko sam człowiek swoją pracą i myślą, indywidualnem uczuciem i etyką społeczną, dyktowaną naturalnym instynktem gromadnym i wewnętrzną dojrzałością moralną. Fanatyk prawdy i szczerości, Witkiewicz, którego organizację psychiczną zestawiano z mickiewiczowską, przez całą swoją wielo-

stronną działalność szedł po konsekwentnie wytkniętej linii, ani razu z niej nie zbaczając. Miał też pełną odwagę cywilną swoich przekonań, czego świadectwem wyrazistem jest książka p. t. *Bagno* (1903), dokument walki Witkiewicza o zwycięstwa prawdy w życiu społecznem. „Na trzęsawiskach — mówi tam — nie można budować, a na bagnach społecznej nędzy, nie można stawiać trwałych podstaw narodowego bytu“. Bo dla Witkiewicza „koniecznością istot żywych jest nie tylko biernie istnieć, lecz żyć czynnie i uświadamiać to życie, uświadamiać chęć, zamysł, uświadamiać czyn, którym się ten zamysł spełnia, i skutki tego czynu — cel osiągnięty“. Witkiewicz był to człowiek wyjątkowo zupełny, w którym artysta, myśliciel, społecznik i patriota był zawsze jedną i tą samą osobą. Człowiek naprawdę — wielki.

5.

W oczach naszego pokolenia, a bezmała i w oczach współczesnych mu, ADOLF DYGASIŃSKI (1839—1902) to autor wspaniałego poematu prozą: *Gody życia* (1901) i kilku nowel zwierzęcych. Inne jego utwory powieściowe są niemal nieznane, a w krytyce literackiej utarł się pogląd, że — pisane dla chleba — nie zasługują na pamięć. Jest to mniemanie błędne i czas rozwiać fałszywą legendę.

W puściźnie twórcy *Godów życia* znajdują się, oczywiście, i rzeczy istotnie słabe, jak np. powieść *Złamane życie* (1898), ale nawet taki sensacyjny „romans obyczajowy“ z cyklu *Nowe tajemnice Warszawy* p. t. *Z pod ciemnej gwiazdy* (1887) zawiera karty do dziś żywe. „Nędza wielkomiejska, — pisał Brzozowski — bezdomność inteligentnego proletariatu znalazły w twórczości Dygasińskiego zrozumienie i wyraz... Dygasiński posiadał specjalne zamiłowanie i dar do kreślenia życia lumpenproletariatu, czyli tej postaci nędzy wielkomiejskiej, która nie posiada w sobie żadnych pierwiastków rokujących wyzwolenie i zwycięstwo“. *Nowe tajemnice Warszawy*, *Von Molken* (1885), *Na warszawskim bruku* (1886), niektóre rozdziały *Pana Jędrzeja Piszczalskiego* (1890) oraz na razie trudniej dostępne (z powodu braku nowych wydań, gdy rozpoczęte w r. 1926 zbiorowe *Dzieła* Dygasińskiego przerwano po kilku tomach) inne powieści i nowele, przedstawiające życie bezdomnej inteligencji warszawskiej pochodzącej przeważnie ze zdeklasowanych jednostek z ziemiańskiej szlachty, dadzą się śmiało porównać z najlepszymi kartami podobnych utworów Balzaka. Znajdujemy u Dygasińskiego równie obfite bogactwo typów i postaci tych *upośledzonych* przez los wraz z ich beztroską, wisielczym humorem i wszczepionym im z własnej duszy pisarza pesymizmem, bo jak on sam mówi (*Na warszawskim*

bruku), „praw świata nikt nie jest mocen zmienić, gdyż nikt nie zdoła zniszczyć świata...” Z praw tych najważniejsze: *głód i miłość* snują się, jako niemilknący wątek poglądu na świat, przez całą twórczość pisarza, który o jednym ze swych bohaterów zwierzęcych (*Wilk, psy i ludzie* (1884) napisał, iż „zginął za to, że był głodny. Bo też zwykle z tej przyczyny walczy się i umiera na świecie. Ktoś zawsze jest głodny czegoś, aby... istniał”. Ale na innym miejscu (*Pan Jędrzej Piszczalski*) właściwy mu humanitaryzm filantropijny każe Dygasińskiemu wydać sąd tak ironiczny o żołnierzach napoleońskich: „Im wystarczało to, że były takie bitwy, w których jedni ginęli, drudzy zwyciężali. Zwycięscy zasługują na cześć, na uwielbienie, ponieważ znakomicie pobili innych”.

Ostatnio przytoczone zdanie dobrze uzmysławia, dlaczego Dygasińskiego porównywano z Prusem. Humor Dygasińskiego ma cechy bardzo pokrewne z humorem Prusa, wątplię atoli, żeby można tu brać pod uwagę również Dickensa. Miłość dla upośledzonych jest im wspólna, ale Dygasiński był nawskróś pesymistą. Patrzył na świat oczami przyrodnika i na gorąco chwycił obrazki z natury, na których tle rozwijał swą myśl filozoficzną o życiu i o ludziach. Nienawiści w nim niema, nawet na świat próżnujących bogaczy, do którego odnosił się z dużym i cierpkim krytycyzmem, rzuci on nieraz jasny promień, nieomieszka jednak objaśnić (*Von Molken*): „Mało już takich na świecie; obeszłyby się bez niej Pałki (mowa o majątku i jego dziedzicze), bo to ciężar straszny dla ziemskiego majątku”, w swoim zaś pełnem alegoryj arcydziele (*Gody życia*) napisze wprost, że „bez chłopów-mysikrólików nie byłoby panów-kukulcząt”. Duszę artysty porwie żywiołowy, a ginący typ szlachcica-zawadjaki, którego odmalował w *Piszczalskim* z zamiłowaniem tak dużem, iż zdołał wprowadzić w błąd krytyka (J. L. Popławskiego), mimo że bohater powieści kończy żywot zgodnie z pełną temperamentu fantazją, ale równie bezużytecznie, jak wszystkie swoje przygody poprzednie. Piszczalski i złota młodzież z *bruku warszawskiego* to jakby odwrotna strona medalu z tamtymi inteligentami bezdomnymi, w sumie zaś dwa krańcowe objawy w obrazie upadku szlachty. Między temi

dwoma biegunami znajdują się postaci z *Właścicieli* (1887) i liczny ich szereg z innych utworów: są to dla Dygasińskiego pasorzydzi w świecie pracy, nawet wówczas, gdy darczy ich sympatją. Może tu właśnie leży główny powód niepopularności pisarza za życia. Wśród ówczesnych czytelników popularnym być nie mógł, a przez krytykę nie był popierany, czego świadectwem wymownym fakt, że w ostatnim tomie *Historji literatury polskiej* Tarnowskiego, wydanym w kilka lat po *Godach życia* i już po śmierci Dygasińskiego, nie został nawet wspomniany.

Dygasiński był szczerym demokratą. Najpełniejszy wyraz swych poglądów społecznych dał w powieściach ludowych. Nie znaczy to wszakże, aby ten poprzednik Reymonta chłopą idealizował. „Nikt bezpośredniej i całkowitej — mówi Potocki — nie odczuł prawa wsi, jak Dygasiński. Całe życie snuje się ten pisarz w literalnem i przenośnem znaczeniu po wszystkich zakąciach polskiej wsi. Z nad radosnych błoi nad krakowskim Prądnikiem przenosi się na Ponidzie, całe w przebogatych łęgach, to znów na błotne, wodą podlane puszcze nadnarwiańskie, to odbywa wędrowkę ku Częstochowie i wałęsa się z dziadem-żebrakiem, to się rozraduje bogactwem pszennych Kujaw. Taki to zakres — jak cała Polska“. Na tem tle — powtórzmy za autorem *Właścicieli* — „chłop jest mrówką, która na małej przestrzeni rękami własnymi wykonywa dzieła udoskonalonych machin. Chłop jest tą pszczołą, która gromadzi bogactwa w swoim celu, a całym obrotowym jej kapitałem jest życiowa energja. Nie potrzeba do tego żadnej przymieszki romantyzmu, apoteozującego cnoty chłopskie. Chłop jest takim, jakim jest: chciwym, przesadnym, ograniczonym. Ale wszyscy przodkowie cywilizowanych narodów byli tacy sami. Można sobie poetyzować, lepiej jednak trzymać z rzeczywistością“.

Ten rzeczywisty świat chłopski przedstawia Dygasiński z przyrodniczą wiernością i z wnikliwym odczuciem prawdy psychologicznej. Czytelnikowi polskiemu piękno artystyczne świata ludowego naprawdę odkrył dopiero Reymont w *Chłopach*, ale — mimo całe uznanie dla wielkości tego arcydzieła — trudno nie przyznać, że chłop jest w niem stylizowany. U Dygasińskiego życie ludu wiej-

skiego oglądamy w stanie surowym, z tego fła jednak wydobywa pisarz wątki powieściowe o wysokim artyzmie, znajdując tu również „upośledzonych“, których serce jego wszędzie odszuka i umiňuje. Takimi ofiarami losu są np. *Beldonek* (1888), bohater *Dramatów Lubądzkich* (1896), *Margiela i Margielka* (1901)... Choć autor wyraźnie otacza ich sympatją, kończą tragicznie, bo muszą ulec prawom życia. Chłop jest w oczach Dygasińskiego rdzeniem narodu i chłopca umieszcza w swej apoteozie pracy. O jednej z bogatej galerji jednostek z ludu, jaką dał w swoich dziełach, pisze Dygasiński (*Margiela i Margielka*): „według obyczaju żegnał się krzyżem, poprawiał czapkę na ucho, prowadził dalej świętą robotę chłopską: orał, siał albo żał, kosił. Rycerz bohaterski ziemi, choć bez pancerza! Ocierał rękawem koszuli pot z czoła, a powtarzał w myśli przy orce: Ziemia pachnie chlebem!“ Później, w *Godach życia* da naukę moralną: „Pasibrzuchy zbyt często roztyłe wśród wygod są wstrętne dla przyrody, która lubi wdzięk pracy dzielnej i skazuje na zagładę niewieściuchów tłustych, zwyrodniałych“. Rysuje się tu już filozofja pracy, która sformułowana przez Brzozowskiego, w Polsce odrodzonej stanie się myślą przewodnią nowej literatury polskiej. Śladem chłopca polskiego wyruszył Dygasiński do Brazylii i z wrażeń tej podróży (poza jej opisem w *Listach z Brazylii*, (1891) powstała powieść *Na złamanie karku* (1891). Gdy porównamy ten utwór z przereklamowanym *Panem Balcerem* Konopnickiej (która nie znając Brazylii w dużej mierze korzystała ze spostrzeżeń Dygasińskiego i częściowo nawet wzorowała się na jego powieści), musimy przyznać, że zwłaszcza w pierwszej części utworu Dygasińskiego czujemy rzetelny rozmach epicki, ale — niestety — w rozdziałach następnych przechodzimy do przeciętnej powieści. Epos ludowy dał dopiero Reymont, ale powieści chłopskie Dygasińskiego wyprzedziły je i mają zapewnioną kartę odrębną w dziejach literatury polskiej, jedną z ważniejszych. Bezpośredniem nawiązaniem do Dygasińskiego, z pominięciem Reymonta, będzie twórczość Władysława Orkana.

W związku z powieściami ludowymi nasuwa się

sprawa języka Dygasińskiego. Najlepszą odpowiedzią na zarzuty, stawiane autorowi *Łabędziej wody* (1901) przez krytyków, zwłaszcza dawniejszych, najbardziej miarodajną oceną będą tu słowa współziomka Dygasińskiego i jednego z największych mistrzów polskiej mowy literackiej, Żeromskiego (*Snobizm i Postęp*): „Nieprzebrane bogactwo języka i sposobów wyrażania się Adolfa Dygasińskiego, — który miał w uchu jedną z najczystszych gwar, na południowych stokach i rozłogach gór świętokrzyskich, — okolic Wiślicy, Rytwian, Staszowa, Zborowa, Kurozwek, Oleśnicy, Stopnicy, — dziedziny Oleśnickich i Zborowskich, a prapopieliska Wiślan, — który rozumiał i czuł, jak nikt inny istotę tamecznego życia, byt tamecznych ludzi, zwierząt, ptaków, roślin i kwiatów, lasów i pól, — streściło się w dziełach jedynych w swoim rodzaju, nienasładowanych przezeń i nie dających się naśladować, znikąd nie wziętych, *jacy* własnych tego pisarza, jak własną była jego dusza, jego rozum, pamięć, wyobraźnia, współczucie i wynikająca stąd forma jego dzieła. Gdy pod koniec czteroletniego pobytu w Szwajcarji, „cnić“ mi się poczęło chwilami wśród nudnych Szwajcarów, otwierałem na chybił trafił jakiegoś *Beldonka*, czy *Gody życia* — i kraj daleki miałem przed oczyma, szum jego mowy i gwar jego życia miałem w uchu, a żywe bytowanie plemienne w samej jego istocie miałem w duszy. Nie wiem, jakiej literackiej metodzie hołdował Dygasiński, nie wiem, czy był realistą, naturalistą, werystą, zolistą, czy wogóle należał do jakiej szkoły, grupy, czy sekty pisarskiej, wiem tylko, że był niezwykłym pisarzem, że pismo swe zbliżył do mowy ludu pewnej okolicy na bardzo małą odległość, a jednak jest zrozumiały dla wszystkich, od najwyższych do najniższych w społeczeństwie. Każdy *dziad Florek* i *chłopiec Beldonek*, — jeżeliby czytać umieli i dostali ową książeczkę, — mieliby z tego pisma szczerą pociechę“.

Wyraz artyzmu najwyższy osiągnął Dygasiński bezsprzecznie w powieściach i nowelach zwierzęcych. Ta część jego twórczości jest też najlepiej znana i uznana. Już w jednym z pierwszych utworów (*Wilk, psy i ludzie*) czterdziestoletni pisarz — bo Dygasiński na pole literatury wkroczył późno — dał poznać swe mistrzostwo, które

zjednało mu nazwę polskiego Kiplinga, a nawet — jak chcą niektórzy — od Kiplinga wyższego. „Wyższość tę — pisze Wasilewski — upatrzeć można w tem np., że gdy Kipling wprowadza na scenę typy zwierząt, Dygasiński różniczkuje ich dusze, wprowadza do powieści osobniki, biorąc je nie z atlasów zoologicznych, lecz z życia, indywidualnie. Kipling nie ma według Sygietyńskiego, szczerości uczuć, plastyki, polotu wyobraźni, liryzmu Dygasińskiego“. Potocki twierdzi, że zróżniczkowanie osobników zwierzęcych dochodzi u autora *Asa* (1895) aż do antropomorfizmu: „Dygasińskiego wilk czy zając, puhacz czy mysikrólik, Łuta czy Wachłak, bezdomna suka czy *As* — to są zawsze dalsze odmiany obywatelstwa wsioowego. Schłopiałe to wilki i zające, psy i ptaki — obrebbem ich zawsze gospodarski zakres — a w nim się obracają wszędzie, jako bogaty lub biedny gospodarz, jako rabuś wioskowy, zwyczajny koniokrad lub też biedna komornica, wyrobnik, hultaj, kutwa, przechera, zbój. Te same typy, te same charakterystyki ludzkie co zwierzęce, jakgdyby chłopska zawzięta moc urobiła na obraz i podobieństwo własne cały już ten świat skrzydlaty i czworonożny, polny czy leśny, bliżej czy dalej obejścia, ale zawsze pod jego stygmatem stojący“.

Na potwierdzenie i dla ilustracji tych uwag krytyka weźmy charakterystyczny przykład z *Godów życia*: „Tylko jeden bocian kocha się bardzo spokojnie. Oświadczył się swej narzeczonej głosem drewnianym, bez żadnych wzruszeń, uniesień i zaraz potem poszedł polować na żaby. Należy on do rzędu tych ptaków, które nie uwzględniają ani ciepłych, ani gorących wybuchów uczucia, są surowo-moralne, rozważne i bardzo obowiązkowe. Założył ognisko rodzinne, jest niezłomnie pewny uczuć małżonki i żyje zapracowany w nieustannej trosce o przechowanie z pokolenia w pokolenie obyczajów nieskazanych. Wybucha namiętnością wtedy tylko, kiedy widzi, że bocianica zbywa jakbądź obowiązki, albo — któreś z dzieci zanosi się na nicponia. Co on się naklekce, natrejkota, ile razy w gnieździe znajdzie stan rzeczy nie po swojej myśli! Podług niego, byt świata zależy od zachowywania cnót w gatunku bocianim. Ludzie też czczą go

za cnoty“. Podobnie charakteryzuje Dygasiński innych swych bohaterów zwierzęcych. W przytoczonym ustępie dopatrzyćby się też można tej skłonności do „moralizowania“, wynikającej z pedagogicznych zajęć i umiłowań bardzo wybitnego i na tem polu działacza, z jakiej robiono Dygasińskiemu zarzuty, posądzając go nawet — zwłaszcza na tle poglądów społecznych — o doktrynerstwo. Niesłusznie, bo skala spostrzegawczości i wrażliwości Dygasińskiego była bardzo rozległa, wyobraźnia szczerze poetycka, umysłowość głęboka. Opisujać świat zwierząt, musiał się uciekać do określeń, porównań i przenośni z zasobu ludzkich doświadczeń. Zawsze dobierał je najtrafniej, aby charakterystyki wypadły plastycznie i zrozumiale. Ów antropomorfizm sprawia, że losy *Asa*, *Kwiatka* (1895), *Zajaca* (1898) i wielu innych zwierząt czy ptaków Dygasińskiego obchodzą czytelnika na równi z losami ludzkimi. Ogarniał niemi całe życie ziemskie i wszelkie jego objawy, stąd rozległość perspektyw, gdzie znalazło się miejsce także dla uwag filozoficznych i wskazań moralnych. Wprowadzał je wszakże pisarz tak zręcznie, tak świetnie nawiązując do obrazów z życia przyrody, że bodaj nigdzie nie nadwreżył artystycznej linii tych swoich utworów. Znać zaś świata zwierzęcego był Dygasiński znakomitym, największym w literaturze polskiej i jednym z największych w literaturze powszechnej. Taki np. ustęp o zalotach zajęczych (*Zajac*) jest sam w sobie małym arcydziełem, a podobnych rozdziałów znajdujemy u Dygasińskiego bardzo wiele. Zwierzęta swoje najczęściej charakteryzował, ale autor *Asa* niemniej przekonywująco i z równem powodzeniem umiał je też odtwarzać w rozwoju psychologicznym. W literaturze polskiej znajdzie się wielu na tem polu jego naśladowców czy następców. Należy do nich i uzdolniony, samodzielnie dochodzący do własnych wyników, autor *Burka*, *Tęczy nad sercem* i *Erosa na podwórzu*, Jan Wiktor.

Arcydziełem Dygasińskiego jest jego utwór ostatni: *Gody życia*. Podobnie jak w poprzednich powieściach i nowelach, gdzie pisarz zazwyczaj zajmował się istotami słabymi, upośledzonymi, żyjącymi w ciągłej trwodze przed silniejszym, i tu bohaterem jest skromny, niepozorny my-

sikrólik. Wybór tego ptaszka nie był przypadkowy. Autorowi chodziło o to, aby w dziele swem zawrzeć szeroko zakrojony obraz życia w przyrodzie, ale chciał w niem dać również alegoryczny wyraz swych poglądów filozoficznych, społecznych i narodowych. We wszystkich tych trzech kierunkach wypowiedział się w *Godach życia* bardzo wyraźnie i niemało zamieścił w tem dziele aluzyj, nawet bardzo przejrzystych. Dla przykładu taki choćby ustęp: „Dzięcioł inaczej myślał: Praca u podstaw i praca jedynie pozostaje dla naszego brata. Precz z marzeniami, niech żyje praca!“ Poza temi słowami doczytać się łatwo tej narodowej troski dawnego powstańca 63-go roku, która na kartach *Godów życia* niejednokrotnie znajduje wyraz i nawet ukojenie w wizji przyszłej chwały ludu naszego. Do charakterystyki Dygasińskiego, w którym obok naturalisty mieścił się i romantyk, rzecz to nieobojętna. W *Godach życia* czytamy: „Wolność jest godna, aby za nią oddać życie!“ Mimo to, są one nietylko chwałą miłości, jako twórczej siły przyrody, ale przedewszystkiem apoteozą pracy, jako zasadniczej podstawy poglądu na świat, i — jak u Norwida — piękno staje się tu „koroną na prac ludzkich wieży“.

W pierwotnym tytule *Godów życia*, w pierwodruku w *Kurjerze Warszawskim*, naczelne miejsce zajmował *My-sikrólik*. Opowieść rozrosła się jednak ponad swego bohatera i książkę dał autor — zgodnie z treścią — tytuł znacznie szerszy. W całości jest to poemat o życiu i śmierci w przyrodzie, już nie dzieje osobników, lecz wogóle bytu ziemskiego, ujęte w ramy roku astralnego. Wiarogodny komentator nowego wydania (Władysław Wolert) stwierdza, że *Gody życia* mają „charakter uniwersalistyczny i kosmopolityczny“, obejmują „syntetycznie cały wszechświat“. Dzieło to było dla pisarza nietylko koroną jego twórczości, ale także filozoficznym rozwiązaniem myśli, pozostających w nieustannej trosce o sens nędzy bytu ziemskiego. W końcowym ustępie tego hymnu, czy genezyjskiej modlitwy na cześć życia, czytamy, że „niedola zdaje się istnieć jedynie dlatego, aby była bodźcem do tem gorętszych pragnień, do tem piękniejszych marzeń. Z owych pragnień i marzeń wyzwala się siła olbrzymia, której

praca przeobraża życie zwątlone w postaci coraz wdzięczniejsze. Czyny! — Jak dobrze żyć w owym świecie! Na rozpacz niema czasu“. Dawny pesymizm Dygasińskiego znalazł uspokojenie w wielkiej życiowej pracy przyrody, gdzie „na rozpacz niema czasu“. „W ostatnim dziele — pisze Siedlecki — zajaśniał nareszcie genjusz świetlanej melancholji, głęboki panteista, mistrz słowa, czerpanego z najszlachetniejszych pokładów mowy lechickiego ducha, — i wogóle myśliciel-poeta tak rasowo, tak do dna polski, że gdyby zapytano nas, która książka poprzedniego pokolenia jest najbardziej ojczysta? — nie zawahalibyśmy się powiedzieć — *Gody życia*“.

W toku rozważań celowo przytoczono głosy różnych krytyków, wybierając wśród nich dodatnie. Trzeba jednak stwierdzić, że nie wszyscy z wymienionych pisarzy jednako korzystnie oceniają całą twórczość literacką Dygasińskiego. Większość w stosunku do powieści ludowych, a zwłaszcza szlacheckich, odnosi się z poważnemi zastrzeżeniami. Można atoli przypuszczać, że wiele z tych zarzutów nie ostanie się w świetle nowych i bardziej szczegółowych badań, które nad twórcą *Godów życia* będą musiały być wcześniej lub później podjęte. Dziś już wszakże wolno stwierdzić z całem przekonaniem, że — jak słusznie uczynił to, choć z pewną jeszcze ostrożnością, Kridl w podręczniku szkolnym *Literatury polskiej XIX wieku* — Dygasińskiego należy zaliczyć do rzędu głównych przedstawicieli powieści polskiej w drugiej połowie ubiegłego stulecia, obok Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej. Bo — powtarzając za Żeromskim — Dygasiński jest „zapomnianym władcą pewnego obszaru mowy naszej, języka nizin i dalekości słowiańskiej, lasów i pól, pracy w polach i po chałupach“, pisarzem, który „bardziej nas zbliżył do pierwoźródła mowy słowiańskiej, niż wszyscy pisarze ostatnich lat kilkudziesięciu, razem wzięci“, „samoistnym człowiekiem, którego bezwzględne widzenie rzeczy, ogromu życia w jego całości i prawdzie, bez cienia literackiej ozdoby, dało mu możność wykonania dzieł jedynych w swoim rodzaju, nie tylko w naszej, lecz w powszechnej literaturze“.

Z wieku Dygasiński należał do pokolenia pozytywi-

stów warszawskich, z którym też wspólnie był wychowaniem Szkoły Głównej. Ale rodzajem swej twórczości i bliską współpracą w redakcji *Wędrowca* zajął miejsce wśród naturalistów polskich, z którymi — podobnie jak i Wacław Sieroszewskiego — łączy go demokratyzm postawy społecznej, naukowo-przyrodniczy pogląd na świat, zwłaszcza zaś indywidualność twórcza, ostatniemi swemi dziełami współbrzmiąca z pokoleniem Młodej Polski. W dziełach Dygasińskiego przyroda polska i jej życie znalazły zupełny i wszechstronny wyraz, czego współczesnem uzupełnieniem są literackie krajobrazy tatrzańskie Witkiewicza. Swoim stosunkiem do przyrody, jej widzeniem, opartem na najbliższem z nią współżyciu i na najgłębszem jej odczuciu, niezrównanemi jej opisami, — Witkiewicz i Dygasiński, podejmując świetne tradycje mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, dali początek bujnemu rozkwitowi motywów przyrodniczych w polskiej poezji i prozie Żeromskiego i Reymonta, Tetmajera i Kasprowicza, Orkana i wielu innych. W szeregu tym zajmują jednak stanowisko odrębne, u obu indywidualnie różne, w swoim realizmie, odpowiadającym malarskiemu impresjonizmowi, nieprześcignione. Nadto Dygasiński wniósł do nowelistyki polskiej wątek zupełnie nowy, jakim jest świat zwierząt, przed Dygasińskim w takiej skali nieuwzględniany, a przez niego odrazu pokazany w całej pełni i różnorodności swego życia. Podobnie Wacław Sieroszewski wprowadza do literatury polskiej krajobraz egzotyczny i jego życie.

6.

Egzotyzm w literaturze polskiej rozwinął się samodzielnie i niezależnie od prądów ogólnie-europejskich, którym inicjatywę w tym kierunku dał przede wszystkim *Robinson Crusoe* Daniela Defoe, a w ostatniej ćwierci XIX-go stulecia naczelnymi przedstawicielami rodzaju stali się w Anglii Kipling i we Francji Loti. Do literatury polskiej egzotyczny motyw syberyjski wprowadzają zesłańcy polityczni. Natchnionym poematem *Anhellego* nad obfitą polską literaturą syberyjską Słowacki rozpina świetną aureolę męczeństwa. Lecz ściśle literackim odtworzeniem bezpośrednich doznań i wrażeń syberyjskich są dopiero *Szkice* Adama Szymańskiego. Właściwym zaś twórcą polskiej powieści egzotycznej jest WACŁAW SIEROSZEWSKI (*1860).

W swoich wspomnieniach dzieciństwa opowiada Sieroszewski, że gdy po raz pierwszy przeczytał *Robinsona Crusoe*: „zakochałem się w tej książce na zabój... Łuk, strzały, maczuga własnego wyrobu stały się nieodłącznymi moimi towarzyszami, a szalas wybudowany w rosochach olbrzymiego białodrzewu — wiernem schroniskiem po każdej psocie, po każdym z domownikami zatargu... Pamiętam jednak dobrze, że tam właśnie, w tej zakazanej biblioteczkę, znalazłem drugą ukochaną przeze mnie książkę, czytana nieskończoną ilość razy, narówni z *Robinsonem Crusoe*... Był to *Pan Tadeusz*... Odtąd moje rozdarte serce wahało się nieustannie między bohaterem Defoe i Maćkiem Kropicielem... Wprawdzie tamten wszystko umiał sam zrobić, ale ten zato nieporównanie bił... Moskali“.

I w tych samych ramach rozwija się czynne życie społeczne pisarza, którego dzieła literackie z życiem najściślej są związane, bezpośrednio z życia wyrastają, a osiągając

najwyższy w swoim rodzaju stopień artyzmu, nigdy nie przestają być zarazem autentycznymi dokumentami życia.

Wychował się Sieroszewski w rodzinnych tradycjach narodowej walki z moskiewskim najeźdźcą. Jego dziad Kajetan był szwoleżerem napoleońskim w roku 1812 i oficerem w powstaniu listopadowym. Stryjowie i ojciec brali udział w powstaniu styczniowym. Dwie siostry rodzone i brat stryjeczny w latach 80-tych spiskowali przeciw zaborey. On sam, wcześnie osierocony, z rodzinnej Wólki Kozłowskiej na Mazowszu przeniesiony do krewnych w inną okolicę kraju, od lat najmłodszych wyrabia w sobie tę energję woli, która będzie mu zawsze przeważającą cechą charakteru człowieka i znamienym rysem postaci powieściowych pisarza. Najtrafniej we francuskiem o nim studjum wyrazi się Zygmunt L. Zaleski, że u Sieroszewskiego „sztuka życia wyteżonego, bujnego i szlachetnego potęguje się jeszcze tą samorzną mądrością, jaką jest: *odwaga, aby być zawsze sobą*“.

W gimnazjum rządowym warszawskiem, gdy wprowadzono język rosyjski jako wykładowy i zabroniono uczniom nawet rozmawiać po polsku, Sieroszewski, wówczas w III-ciej klasie, należał do opozycji, stale przeciwstawiając się zakazowi, mimo, że zagrożono mu wydaleniem. Doszedł tylko do 5-tej klasy. Aby czynem poprzeć swoją ideologję społeczną pozytywnej pracy, zostaje czeladnikiem ślusarskim. Po dwuletnim terminie wstępuje do szkoły technicznej, kształcącej maszynistów kolejowych i majstrów warsztatowych. W tym właśnie czasie Ludwik Waryński zakłada pierwszą organizację socjalistyczną w zaborze rosyjskim. Sieroszewski, który już w gimnazjum należał do tajnych kółek samokształceniowych, wstępuje do tej organizacji robotniczo-rewolucyjnej, szczęśliwie wywiązuje się z powierzonego mu zadania przywozu z zagranicy bibuły agitacyjnej, ale wydany przez współtowarzysza-zdrajcę, zostaje aresztowany w sierpniu 1878 roku i uwięziony w słynnym X-tym pawilonie cytadeli warszawskiej.

„Nic — opowiada Sieroszewski w swych wspomnieniach — tak nie sprzyja twórczości literackiej, jak oderwanie się od chwili bieżącej, od świata i spraw jego.

Gdyż o ile wrażenia zaczerpnięte z tego świata służą za materiał dla twórczości, o tyle stopienie ich w całość artystyczną wymaga wielkiego skupienia uwagi oraz naprężenia myśli i wyobraźni. Więzienie ma na celu zupełne wyodrębnienie jednostki z życia ogółu. Kraty i okute żelazem drzwi oraz strażę przed bramami i na korytarzach pozbawiają więźnia swobody ruchów. Grube mury tłumią zupełnie wszelkie płynące zzewnątrz dźwięki, a małe i wysoko zazwyczaj umieszczone okna ze „ślepiami“, matowymi szybami sprowadzają wrażenia wzrokowe do minimum. Głucha cisza, blade światło — oto wieczni towarzysze więźnia. Ubóstwo i jednostajność zewnętrznego życia są tak wielkie, iż pojawienie się w rogu celi nowego pajaka, przelot muchy w mętnej, zastałej powietrzu — stają się zjawiskami śledzonymi z wielkim zajęciem. Nikłość wypadków zabija interes dla chwili bieżącej; dusza zwraca się wyłącznie ku rozpamiętywaniu przeszłości, lub buja w marzeniach przyszłości. A to jest stanem najbardziej odpowiednim dla twórczości literackiej“.

W cennym tem wyznaniu pisarza znajdujemy znowu świadectwo czynnej energii, jaka Sieroszewskiemu w najcięższych wtedy i później warunkach nie pozwoliła nigdy na zwątpienie we własne siły, kazała mu nie tylko przetrwać, lecz zawsze i na każdym miejscu być człowiekiem pracy i czynu. W X-tym pawilonie organizuje więc Sieroszewski wraz ze współwięźniami tajną komunikację między celami zapomocą cierpliwie drażnionych otworów w murach, zakłada i redaguje jedyne chyba w swoim rodzaju pismo p. t. *Głos Więźnia*, pisze i ogłasza pierwsze swoje artykuły, nowele i wiersze. M. in. w r. 1879 „płomienny hymn o wyzwolenie społeczne warstw pracujących, zaczynający się od słów *Czego chcą oni?*“ rozpowszechniony następnie i bardzo popularny w kołach socjalistyczno-robotniczych. Utwór ten streszcza Feliks Perl, historyk polskiego ruchu socjalistycznego: „Oto garść młodzieży, garść robotników, którzy teraz jeszcze są „biednymi tułaczami“, wzniosła w górę czerwony sztandar wyzwolenia społecznego. A „gawiedź“ burżuazyjna, klasa posiadająca, o której później program *Proletariatu* wyraził się, że jest „warstwą spodlonych i pożeranych przez apatję pasorzy-

tów“, że „złoto i uciecha zmysłowa“ to jedyny jej dzisiaj cel — ta gawiedź w wierszu Sieroszewskiego pyta ironicznie: „Czegóż chcą?“ i w pogoni za złotem, za uściśkiem sprzedajnym dziewczyny, „walką o byt“ tłumaczy swoje tryumfy i porażkę „słabych“. Ale choć socjaliści dziś są jeszcze garstką „biednych tułaczy“, przyszłość do nich należy, są bowiem jaskółkami, zwiastującymi burzę. Poeta widzi okiem ducha „mnogie robocze pułki“, otaczające kulami rwany czerwony sztandar, walczące z okrzykiem „swobody, fabryk i ziemi“ o ustrój socjalistyczny“.

W czasie buntu więźniów z powodu zabicia jednego z nich przez żołnierza moskiewskiego, Sieroszewski cisnął deską we wchodzącego do jego celi komendanta żandar mów. Oddany pod sąd wojenny za „zbrojny opór władzy“, jako niepełnoletni został skazany na 8 lat katorgi, co później zabiegami siostry zmieniono na zesłanie do Syberji wschodniej. 17 maja 1880 roku 20-letni rewolucjonista wraz z partją skazańców odjechał z Warszawy na kilkunastoletnią tułaczkę. Duchowo nieposkromiony, wciąż się będzie buntował przeciw przemocy, dwukrotnie podejmie nieudane choć starannie przygotowywane próby ucieczki. Za karę na coraz dalszą zsyłany północ, dotrze aż do *bieguna zimna* w miasteczku Wierchojańsku nad rzeką Janą za kregiem polarnym, a stamtąd do odległego o 1200 km Kołymska, w którego okolicznych osiedlach tubylczego wojowniczego plemienia Czukezów, pokrewnych narodom Alaski, w odpoczynkach po ciężkiej pracy fizycznej w różnych rzemiosłach i nad uprawą roli, w długie noce zimowe dojrzewa uczony i pisarz, który i na wygnaniu nie ustaje w ciągłym samokształceniu własnego umysłu, po wielokroć pochłaniając nadesłane mu przez siostrę z kraju kilkanaście książek, wśród nich ukochaną przez tułacza *Eneidę* w oryginale łacińskim.

„Nie było to — wspomina Sieroszewski — rzeczą łatwą w czasie zimy, gdy noc nieprzerwana w ciągu dziesiątków dni panowała nad skutą mrozem i spowitą grubymi śniegami ziemią. Jedynym światłem na obszarze wielu kwadratowych kilometrów wśród tej nocy bez końca był ogień płonący na lichym kominku w jurcie jakuckiej. Dokoła

tego ognia skupiało się całe życie małej społeczności, w której obręb zostałem wtrącony przemocą. Świec tu nie znano; rybi tran uważano za rzecz zbyt cenną, aby go spalać w kagankach — zjadano go łapczywie, resztek zaś używano do wyprawy skór. Nawet łuczywem posługiwano się tu rzadko i wcale nie przygotowywano na zimę koniecznych do jego wyrobu smolnych szczap. Za jedyne oświetlenie służył domowy bóg—ogień, siwobrody staruszek z czerwonymi skrami ślepi i złotą gardziela, wesolo skaczący, szumiący i parszczący nieustannie w płytkiej niszy drewnianego, wymazanego gliną kominka. Siadałem więc z memi książkami przed tem źródłem światła w kole pracujących Jakutów. Lecz czytać utwory artystyczne było trudno w gwarze sprzecających się lub podśpiewujących przy robocie krajowców, przy szeleście miętych skór, myczeniu ukrytych za kominkiem cieląt, wśród warczenia psów, gryzących się co chwila zajadle. Musiałem nieraz czekać, aż wszystko się uciszy, pograży w sen na futrami zasłanych pryczach...”

W tych warunkach nową podniętą dla pracy umysłowej staje się projekt ucieczki, wymagającej jednak przygotowań celem dokładnego zorientowania się w stosunkach miejscowych, poznania języka tubylców, zebrania potrzebnych wiadomości krajoznawczych. Tak powstały pierwsze notatki do późniejszej wielkiej pracy naukowo-etnograficznej Sieroszewskiego o Jakutach, wydanej po polsku w roku 1900, a której opracowanie rosyjskie z roku 1896 zyskało mu medal złoty petersburskiego towarzystwa geograficznego i dzięki nawiązanym stosunkom z rosyjskim światem naukowym wyrobiło mu prawo powrotu do kraju.

Tymczasem w roku 1882 dziewięciu wygnańców zbudowało potajemnie łódź i uciekło z Wierchojańska rzeką Janą do Oceanu Lodowatego, aby stamtąd brzegiem morza dostać się do Ameryki. Zbiegów schwytano już na wyspach Oceanu, gdzie zatrzymały ich lody. Przeprowadzone następnie surowe śledztwo wykazało, że plany łodzi, mapy rzeki wraz z morskiem wybrzeżem wykonał Wacław Sieroszewski według wskazówek amerykańskich rozbitków z nieszczęsnej ekspedycji podbiegunowej Delonga. Dowiedziono również, że okucie łodzi, ożaglowanie, kotwica oraz

wszelkie żeglarskie przyrządy, potrzebne do mierzenia szybkości statku, określania jego kierunku i geograficznego położenia, zostały odkute w ślusarskim warsztacie, kierowanym przez tegoż Wacława Sieroszewskiego. Wobec tego uznano go za „herszta“, choć był najmłodszym z uciekinierów. W r. 1883 zaocznym wyrokiem, zapadłym w Jakucku, skazano Sieroszewskiego na karę pięciu uderzeń knuta i zesłanie do Srednie-Kołymska. „Knut — objaśnia Sieroszewski — jest to długi bicz z surowca o trzech końcach, zaopatrzony na każdym końcu w ostre szpony żelazne. Pięć mocnych uderzeń takiego bicia zabija człowieka lub czyni go kaleką na całe życie. Niemal Polaków zginęło odeń. Skazańcy ratują się tem jedynie, że przekupują katów“. Na szczęście, takiego narzędzia w Wierchojańsku nie było, sprowadzenie zaś go z Jakucka potrwałoby około dwóch i pół miesiąca. Zamieniono więc karę na wieczyste osiedlenie *na kresach lasów* w miejscowości „o sto wiorst odległej od wszelkiej rzeki, drogi handlowej oraz miasta“...

„Trzeba słyszeć, — świadczy Juljusz Kaden-Bandrowski — jak o tej ziemi mówi Sieroszewski, o słońcu, które 40-ci dni nie zachodzi i 40-ci dni nie wstaje, lecz krąży nie górami tylko dokoła horyzontu. Tu był rybakiem, rolnikiem, górnikiem, cieślą, myśliwym, kowalem, ślusarzem, pionierem i wynalazcą. Tu zdobywał dziki świat czarami rzemiosła, które wśród dzikusów tamecznych miały wartość moralną czynów Wulkanu, czy też Nibelungów. Tu dokonywał cudów prostych a olbrzymich, jak sporządzenie pługa, lutowanie żelaza, złota i srebra, jak uprawa roli. Tu zdobywał szacunek wśród wodzów plemion tajemniczych, stając się przedmiotem spisków zawiłych, mocą których jedno plemię chciało go ukraść drugiemu. Jeszcze dziś słyszeć w pogodnem opowiadaniu Sieroszewskiego nadludzki trud i wysiłek owych czasów. Najcięższe bytowanie wojenne zda się chyba wobec tego okresu życia, pełnem wygod anielskich. Wobec lat, spędzonych w straszliwym mrozie i nocy, które ogląda człowiek przez szyby z lodu. Tu na białych okrawkach gazet wolnych od druku, atramentem sporządzonym z palonej kory wierzbowej, mieszananej umiejętnie z sadzą, zaczynał wielką swą autorską

działalność, korzystając z kusego dnia lub płonącego ogniska. Los tych pism był nader niepewny. Listy ze świata szły tu przeszło pół roku. Przesyłka poczty stąd do Europy ze względu na surowe zakazy była bardzo uciążliwa. Całe zbiory prac wysyłanych do Polski, przewożonych pod podszewką odzieży przez rozmaite tajne okazje, — zaginęły Sieroszewskiemu“.

Te, co ocalały, ukazywały się najpierw w warszawskim *Głosie*. Oddzielnie wydaną pierwszą powieścią Sieroszewskiego było *Na kresach lasów* (1894, ukończ. w Namskim Ułusie 10 lutego 1891). Wszeźniejsze utwory weszły do tomu nowel z r. 1897 p. t. *W matni*. Są to: *Jesienią*, napisany w r. 1884 w Jaży, w dolinie Ałazeja, *Skradziony chłopak*, skończony w Bajangatajskim ułusie 18 września 1885 r., i *Chajłach*, napisany w r. 1887 w Srednie-Kołymsku. Zbiór ten zawierał nadto *W ofierze bogom* i *W matni*, datowane w Irkucku 2 marca 1893 roku i w Świacku 1 maja 1896 r. Daty te, zamieszczone w druku pod utworami, są w swej zwięzłości wymowniejsze nad wszelkie komentarze.

Tom *W matni* zwrócił na autora powszechną uwagę. Tu bije w oczy — pisał Aleksander Świętochowski w artykule p. t. *Nowy talent*, drukowanym w r. 1897 w *Prawdzie*, — „umiejętność wydobywania prostemi środkami potężnego tragizmu z zetknięcia się dwu różnorodnych i nierównomiernych cywilizacyj w szczególnych warunkach, które bez wrogich wzajemnie dla siebie usposobień wywołują gwałtowne starcia i wysnuwają dramaty“. Z głosów jednak współczesnych najgoręcej i najwnikliwiej przemówiła Eliza Orzeszkowa w artykule p. t. *Gwiazda wschodzi*, zamieszczonym w r. 1898 w *Tygodniku Ilustrowanym*.

Tło opowiadań — mówi autorka *Nad Niemnem* — możnaby nazwać „snem nocy zimowej“. „Tchórza przeszywać tu wciąż będą sztylety strachu, niedołęgę struje nuda, rozkosznika w gniewy wściekle wprawia umartwienia srogie, uczonemu ciekawość uskrzydli myśli i stopy, człowiek z temperamentem artystycznym stanie się malarzem, albo snycerzem, albo poetą, albo jeszcze, jak w wypadku obecnym, wszystkimi trzema naraz“. W dalszym ciągu Orzesz-

kowa podnosi wielkie bogactwo szczegółów obserwacyjnych w opisach natury (powrót pogody po długich deszczach, nadciągająca zamieć śnieżna, po przejściu nawalnicy śnieżnej, powrót Aldana po wylewie do zwykłego łożyska, nadlatująca burza podbiegunowa, długa posucha letnia, łąka o poranku i t. d.), rozległą skalę obrazowania w porównaniach, wreszcie głęboką wiedzę autora o duszach ludzkich. Opowiadania o klęsce zarazy, niszczącej stada reniferowe Tunguzów, tragizmem i patosem niektórych epizodów przywodzą jej na pamięć *Ojca zadżumionych*. Promyk słońca zauważony pośród sceny brutalnej jest jej zdaniem „prawdziwą maestrją wyobraźni“. „Jakuci i Tunguzy, — pisze dalej Orzeszkowa — dzikusy na pozór jednostajne, stają każdy z osobna, opatrzeni w osobnikowe znamiona charakterów, duchów, czynów i mowy, a związani tylko nicią wspólnych im wszystkim właściwości plemiennych“. Z tych ostatnich najbardziej uderzającą i najbogatszą w pierwiastek poetycki wydaje się jej mistycyzm, „czyli pełne lęku i fantastyczności upatrywanie lub odczuwanie sił lub działań nadprzyrodzonych w zjawiskach otaczającego świata“. „Te trwożne rojenia Jakuta i Tunguza to pierwszy szczebel drabiny, u której szczytu rozkwitają religie, filozofje i namiętne dociekania nauki, aż do tych ostatecznych granic, na których pojęcie styka się z niepojętem. Co zaś do artystycznego wyrazu swego, są one tem więcej przejmujące, że jakkolwiek u dzikich, nie krzyczą jednak, nie gestykulują, nie wpadają w konwulsje, lecz owszem w tonach przyciszonych i niejako basowych trzymane, toczą przy samej ziemi drgające tremola, od których drżą ciała ogromne i odważne. Wytwarza się tym sposobem nie wrzask brutalny, nie grymas konwulsyjny, ale rzecz dziwna w zestawieniu z dzikimi: nastrój, tak zwany *Stimmung*, podobny do tego, jaki uczuwamy, gdy *Gość nieproszony* (*L'intrus*) Maeterlincka, niewidzialnie błędząc, za kulisami, wstrząsa aktorami sceny, jak zeschłemi liśćmi“. Podobnie i wobec cywilizacji, przybywającej od strony ziem nieznanych, Jakut czuje się strwożony i cierpiący. Sytuacja Chabdżyja, przebiegłego i chytrego wobec Kosty aż do pochlebstwa i mądrej wynalazczości, a pomiędzy nimi Keremes dzika, lecz za-

razem delikatna, miękka, łagodna, — sytuacja ta „do głębi przejmująca, jest jeszcze tu i ówdzie tak subtelnie wycieniowana, jakby autor ją wynalazł na paryskim przedmieściu St. Germain“. Bardzo wnikliwie podpatrzone poruszenie duszy kobiecej, kiedy Keremes poraz pierwszy zdobywa się na odepchnięcie Kosti, z powodu wstydu, jaki ją ogarnia po nagłym wychyleniu się słońca. Obok tej Jakutki w pamięci Orzeszkowej staje robotnica Katarzyna z *Germinal* Zoli. Inna znowu, pełna wdzięku, lecz równie osobnikowa i subtelna dusza Sefticzana. Autor odgadł w nim „duszę wielką, ale nawskróś ludzką, i nie tylko ludzką, lecz odrębną“. To jest dusza ze stali; „w porze szczęścia, jak stal ugiwała się pod palcami dobroci i miłości; w momencie klęski nabiera połysków nie płomienia, lecz lodu“. „Aż nakoniec, ten dziki dochodzi do pełnego zrozumienia, że jednostka ludzka, to cień mały i marny, wobec tej rzeczy wielkiej i wiekuistej, którą jest idea. Wyrazu tego nie zna, lecz istota, którą on w sobie zawiera, dość miejsca znajduje dla siebie w jego mózgu i sercu“. „Patrjarchowie biblijni, z których wysnuło się tyle poetyckiego wątku, należeli także do plemienia pasterskiego i koczowniczego, a niewiele dalej posunięci, w tem co zwykło zwać się cywilizacją, byli bohaterowie *Iljady*, *Nibelungów*, *Kalewali*. Gdziekolwiek istnieje człowiek, istnieje dramat; gdzie zbiorowisko ciał i dusz ludzkich, tam i zbiorowisko ich osobnikowych znamion i losów. Tylko, że na jednych szczeblach drabiny cywilizacyjnej spostrzeganie i badanie jest łatwiejszem, bo materiał obfity, i dostępniejszym, bo badanych z badającym łączą gatunkowe niejako wspólności i podobieństwa; na innych zaś trzeba pracować w zmroku i koniecznie przy świetle pewnej, osobiwej latarni, pewną, osobiwą oliwą nalanej“. Znamieniem głównem i niezawodnem talentu autora — zamyka Orzeszkowa swe uwagi — jest „bardzo silne, jasne, rozległe i bogate wizjonerstwo“. Górującą cechą w ustroju moralnym Sieroszewskiego podłoże „współczucia bardzo żywego i rozległego“. „To współczucie, to życziwe, albo i miłosne zlewianie się z naturą we wszelkich jej objawach i z ludzkością na wszystkich jej szczeblach, przenika

książkę tchnieniem serdecznego ciepła i wytłacza na niej piętno wielkiej moralnej czystości“.

Orzeszkowa, którą Brzozowski nazwał młodszą siostrą Mickiewicza, swem mądrym sercem odczuła w Sieroszewskim bratnią duszę i umiała ją głęboko przejrzeć i zrozumieć. Szkic Orzeszkowej jest w całej literaturze krytycznej o Sieroszewskim jedną z najlepszych charakterystyk pisarza i człowieka. Szersze ujęcie na podstawie obfitszego już materjału i szczegółowszy rozbiór artyzmu pisarza rozwinie Julia Oksza-Kisielevska w studjum o Sieroszewskim, drukowanem w warszawskim *Ateneum* z r. 1900. Na rozległym zaś tle porównawczem najlepszą ocenę twórczości Sieroszewskiego i jej odrębne znaczenie w rozwoju europejskiej powieści egzotycznej przedstawi Ignacy Matuszewski w studjum z r. 1900 (zamieszczonem następnie w zbiorze p. t. *Twórczość i twórcy*). Podnosi on m. i., że stosunek Pawła do Jakuta, Ujbanczyka, w powieści *Na kresach lasów* pojęty jest przez Sieroszewskiego głębiej, opracowany wielostronniej, niż klasyczny w literaturze europejskiej stosunek Robinsona do Piętaszka. „Zawsze i wszędzie — mówi Matuszewski — Sieroszewski występuje jako obrońca i przyjaciel obcego plemienia, które stykając się z cywilizacją, traci szczęście i spokój, a nie zyskuje prawie nic“. „Światło tej szczerzej, humanitarnej sympatji pozwoliło Sieroszewskiemu wnikać w tajniki duszy dzikiego, zamknięte dla zwyczajnego obserwatora, i stworzyć typy skończone, pełne i przewyższające pod względem plastycznym i psychologicznym ostre, barwne, żywe, ale jednostronne sylwety Kiplinga. Postacie dzikich tracą pod piórem Sieroszewskiego swoją egzotyczność i stają się pokrewnymi nam ludźmi, chociaż autor nie idealizuje ich tendencyjnie, lecz opowiada szczerze to, co dostrzegł w ich sercu i głowie. A że dostrzegł więcej od innych obserwatorów, że pod żółtą skórą Jakuta odkrył „czystą treść człowieka“, zawdzięcza to bogactwu własnej indywidualności, która swemi skarbami obdarza hojnie maluczkich“. „Altruizm Sieroszewskiego nie ma w sobie nic opozycyjno-tendencyjnego. Sympatja i współczucie dla ras niższych wiążą się u niego z innymi czynnikami artystycznymi w jedną całość organiczną, prze-

nikająca twórczość powieściopisarza do głębi, nie przybierając nigdy formy luźnych dodatków i wstawek publicystycznych“. „Postawiwszy egzotyzm na gruncie ogólnoludzkim, odebrał autor *Dna nędzy* (1899) romansowi zamorskiemu jaskrawą szatę dziwactwa i osobliwości, i roztopił uprzedzenia i wstręty rasowe w szerokim oceanie idei humanitarnych. To stanowi jeden z najcharakterystyczniejszych rysów działalności pisarskiej Sieroszewskiego“. „Znaleźć oświecenie odpowiednie do natury odtwarzanego przedmiotu — to znaczy znaleźć właściwy punkt widzenia, czyli podstawę syntezy. Otóż, swoim poglądom społeczno-filozoficznym zawdzięcza Sieroszewski pewność i spójność swojej syntezy artystycznej“.

Inni krytycy wskażą i oświetlą różne czynniki organizacji artystycznej Sieroszewskiego, który nadto w następnych swych dziełach ogromnie rozszerzy skalę krajobrazu egzotycznego i spotęguje koloryt obrazowania, ale najrdzenniejsze właściwości jego artyzmu pisarskiego i jego postawy moralnej pozostaną bez zasadniczych zmian te same, jakie odrazu wyrażnie i wybitnie zaznaczyły się w pierwszych jego utworach powieściowych. Sieroszewski jest, jak słusznie z różnych stron wskazywano, urodzonym epikiem o mistrzowskim umiarze realizmu, niecofającym się bynajmniej przed opisami scen o naturalistycznej śmiałości w odtwarzaniu ludzkiej rzeczywistości, lecz zarazem prześwietlającym niedolę bytu ziemskiego silnem przeświadczeniem o woli człowieka, zdolnej pokonać największe przeszkody, wcale nie ludzającej się łatwym optymizmem, ale budującej przyszłość na twardej opoce ludzkiej pracy i myśli. Właściwy Sieroszewskiemu utopijsny idealizm jest starannie ukryty poza obiektywnie odtwarzane obrazy i postaci, ukazywane zawsze dynamicznie w akcji o dramatycznym napięciu. Ów idealizm, stale nurtujący podskórnie w dziełach pisarza, sprawia, że realizm Sieroszewskiego jest opromieniony odrębnym czarem poetyckiego tchnienia, wydobywającego się z wyjątkowej szlachetności humanitaryzmu, nie sztucznie wydedukowanego, lecz wypróbowanego w bezpośrednim doświadczeniu, zahartowanem w twardej szkole życia. Klimat moralny twórczości Sieroszewskiego najściślej odpowiada istotnym ide-

alom polskiego harcerstwa. Bujna natura i własne koleje życia wyrobiły w autorze *Ucieczki* (1904) skłonność do upodobania w powieściach przygód. Lecz nawet tam, gdzie u Sieroszewskiego wątek przygody, zwłaszcza w późniejszych utworach, przeważa niekiedy nad materiałem obserwacyjnym i psychologicznym, nie napotykamy u niego robinsonady w gorszym gatunku. Poza nielicznymi słabszymi powieściami z ostatniego okresu twórczości, w Sieroszewskim niemal nigdy nie zawodzi wysokiej miary artysta. Artyzm zaś jego rozwinął się nie pod wpływem wzorów literackich, lecz przede wszystkim w bezpośrednim obcowaniu z przyrodą, którą Sieroszewski widzi, odczuwa, rozumie i odtwarza z nieprześcignionem mistrzostwem. Słusznie już zauważono, że w literaturze polskiej od czasów Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* dopiero Sieroszewski osiągnął w swoich realistycznie impresjonistycznych krajobrazach równą tamtemu arcydziełu plastykę kształtów, barw i światła. W stosunku Sieroszewskiego do przyrody przebija się bezwzględnie jakiś żywiołowy panteizm, rozmiłowanie równoczesne w krajobrazie i w stanowiącym jego nierozdzielną część, człowieku. Jest to jakby panteizm, silnie przeniknięty humanizmem, albo humanizm, organicznie spojony z panteizmem. W dziełach Sieroszewskiego przyroda występuje, żyje i działa narówni z człowiekiem. Nie jest tu ona, jak np. u Żeromskiego, wyrazem stanów duszy ludzkiej, lecz naturalistycznie przedstawionem, odrębnie i samodzielnie pokazanem zjawiskiem, o życiu własnem, bardzo urozmaiconem, żywiołowem, wszechstronnie zróżniczkowanym.

Sieroszewski — pisze Julia Oksza-Kisielevska — to artysta „obdarzony bystrym wzrokiem i wrażliwością na objawy zewnętrznego życia, na kolory i kształty, z wyobraźnią silną, konkretną, wyrażającą się jasno, zwięźle, w rysach prostych, rzucanych pewno, śmiałą ręką; artysta szczery i głęboki, unikający łatwej drogi, wstrzeмиęzliwy i surowy“. „Nowoczesność techniki Sieroszewskiego polega na tem, że nie opowiada on nigdy, nie objaśnia nic; rzuca nam wprost przed oczy obraz za obrazem, stawia ludzi we wszystkich warunkach ich życia, traktowanego z bogactwem szczegółów i dobitnością akcji,

a z oszczędnością słów. Jego sposób wywoływania nastroju, to realizm faktu i niedomówienie myśli“. „Do wydobycia charakterystyki psychologicznej postaci nie posługuje się analizą i wnioskowaniem. Z rysów zewnętrznych, które nam istotnie wpadają w oczy, z wrażeń, z zachowania, stwarza fizjognomje wybitne, odcinające się ostro i wyraźnie na tle przygód i krajobrazów. Ta metoda impresjonistyczna wpływa u Sieroszewskiego z silnego odczucia rzeczywistości i z wewnętrznego impulsu do oddawania wrażeń najprostszeimi sposobami, bez komentarzy“. Sieroszewski — mówi ta sama autorka — ma wymowę żołnierza z *Warszawianki* Wyspiańskiego. „Oddalenie od pospolitości życia i od literackiego młyna bieżącej chwili wycisnęło piętno samodzielności na twórczości Sieroszewskiego, dało mu właściwą samoukom zdolność obserwacji bezpośredniej, zarazem jednak zwiększyło trud umysłowej pracy, wyteżonej jednocześnie ku opanowaniu języka i ku zdobyciu wszystkich sposobów techniki pisarskiej, bez pomocy owych bezwiednych przypomnień torujących drogę. To też utwory Sieroszewskiego nie mają charakteru improwizacji szczęśliwej, rozpedzonej, nazbyt bujnej, najpiękniejsze obrazy, najsilniejsze akcenty nie przychodzą z czarodziejską łatwością, ale są owocem doskonałym głębokiej prawdy wewnętrznej“.

W metodzie pisarskiej Sieroszewskiego łączy się rozum uczonego z wyczuleniem artysty. Jego krajobrazy odznaczają się dokładnością szczegółów o charakterze niemal naukowym. Ale tych szczegółów nie gromadzi on bynajmniej w sposób opisowy, lecz pokazuje je w obrazie, widzianym oczami malarza. Rozporządza też Sieroszewski znakomitem wyczuciem perspektywy. Gdy więc zjawiska oglądane zbliska maluje z dokładnością bystro dostrzeżonych szczegółów, bogato je urozmaicając grą różnych plam barwnych, to na tle usuniętem wgłąb przedstawia je w niezróżniczkowanym kształcie ogólnym o kolorycie jednolitym. Zawsze jednak pełny obraz przyrody u Sieroszewskiego ma doskonale sharmonizowaną kompozycję całości, w której umiejętnie dobrane szczegóły są właściwie uszeregowane i podporządkowane.

Mistrzostwo w obrazach przyrody, jakie Sieroszew-

ski rozwinął odrazu, od pierwszych swych nowel i powieści syberyjskich, znakomicie się potęguje w *Risztai* (1897), powieści na tle Kaukazu, który autor zwiedził w roku 1895, uzyskawszy już zwolnienie od więzów, krępujących swobodę ruchów. Pod względem artystycznym jest to bodaj najpełniej i najdojrzałej skończony utwór pisarza, którego życiowa powaga, męska mądrość i wola czynnej energii znalazły tu doskonały wyraz. „Nie znam dziś — stwierdza Stanisław Brzozowski — w całej Europie piszącej człowieka, któryby potrafił utwór taki jak *Risztai* tak harmonijnie, tak wstrzemięźliwie, tak bez żadnego krzyku, a tak głęboko zakończyć. To sprawia obecność w duszy Sieroszewskiego obrazu ludzkości, utrzymującej się tylko własną mocą i pracą na powierzchni przyrody“. „Sieroszewski — mówi tenże krytyk — ma w nerwach, sercu, mózgu — filozofję pracującej ludzkości“.

Istotnym wątkiem tej kaukaskiej powieści, zatytułowanej od nazwy lodowca, jest kataklizm geologiczny, z powodu zasypania rzeki przez oberwaną część góry. I choć wprowadzone tu postaci ludzkie przeżywają głęboki a przez autora świetnie wyczuły i sugestywnie oddany dramat, zakończony potężną sceną powodzi, w której przeciwstawieni sobie ludzie różnych kultur zmagają się na moc ducha, właściwą treścią powieści jest przyroda z jej dziewiczą puszczą i morzem, stokami górskimi i szczelinami lodowców, niebem i obłokami, księżycem i gwiazdami, pokazana w mieniącem się świetle słonecznem, w całej krasie barwnej pogody i w groźnem pięknie żywiołowej nawałnicy.

Artyzm pisarza, jako malarza przyrody, najlepiej się uwydatni, gdy porównamy jego obrazy północy z powieści syberyjskich z obrazami południa z powieści kaukaskiej.

„Dziwny widok — opisuje Sieroszewski tajgę syberyjską *Na kresach lasów* — przedstawia las podbiegunowy. Cmentarz to raczej, gdyż zaprawdę więcej tu leży pni zwalonych, niż żywych koron wznosi ku niebu. Tak, to pobojuwisko. Tu się toczy walka zajadła, nieubłagana między wichrami, jałowością gleby a lasem. Poległo już wielu bojowników, ale bój nie skończył się jeszcze, o czem świadczą wymownie młode latorośle, świeżo wyrastające

po między chróstami. Chciwe słońca, powietrza, pewne praw swoich szeroko rozstawiają kosmate łapeczki swoje, wyścibiają kędzierzawe, pachnące czubki zielonych, iglastych gałązek, ponad ciałami zabitych i w ziemi umierających. Przyjdzie czas że i one zginą gwałtowną śmiercią, ale nie zginą na próżno. Kiedyś, gdy rozkład i próchno umarłych z bogaci soki ziemi, zjawią się nowe pokolenia — liczne, silne, zdrowe, wspólnymi siłami odmieniają klimat, wstrzymają wichry, ulepszą i rozgrzeją glebę, a wówczas tam gdzie niegdyś padli pierwsi bojownicy, pokorni i beznadziejni, zaszumi bór potężny i zielony, mogący oprzeć się wszelkiej wichurze“.

„Puszcza — przedstawia Sieroszewski krajobraz kaukaski — zaczynała się tuż za strumieniem. Potężna, spiętrzona jej masa odcinała się czarno na niebie wysrebrzonym blaskiem wschodzącego księżyca. Na dole, w cieniu, monotonnie szumiał niewidoczny potok, a w gaszczu przeciągle nawoływały się małe sowy kaukaskie, w jednakowych odstępach czasu powtarzające sylabę: śpie, śpie, śpie, głosem cichym, śpiewnym, dziwnie tęskno rozplywającym się w powietrzu gorącym, pełnem upajających woni. Jurek szedł ze spuszczoną głową, słuchał, marzył. Przed nim leciały roje świętojańskich robaczek — to zapalały się to gasły, to zapadłszy w krzaki, oświecały swem błękitnem, migocącem światłem brzoški i płaszczyzny najbliższych liści. Na reszcie gęstwiny leżała gruba jednolita — płachta ciemności“.

A oto dwa zachody słońca.

„Słońce — pokazuje Sieroszewski widok syberyjski W *matni* — skryło się już za dużą czarną chmurę, która oparłszy się o zamykającą widnokrąg linię gór, wypuściła daleko na niebo swoje kosmate, pokrecone odnoża. Na brzydkich jej strzepach zorza natychmiast rozwiesiła wszystkie swe ozdoby; złoto, srebro, tęczowe barwy bogato wyhaftowały jej brzegi, przestrzeliły ją opalowe i ametystowe promienie, a pod nią na bladym niebie, osypanem gwiazdami, było podścielisko z jaskrawej purpury. Mgła i zmrok szybko zatapiały dal“.

„Słońce — czytamy w *Risztai* — zachodziło. W dolinie było pełno purpurowych blasków rzucających fio-

letowe cienie na lasy i dalekie skały. Lodowiec Risztau gorzał w dali niby rubin, a błękitne morze naprzeciw łączyło się z błękitem niebios w jedną otchłań przejrzystą, po której błakały się pasami białe chmury i ich odbicia“.

I którykolwiek weźmiemy z krajobrazów Sieroszewskiego, a jest ich w jego dziełach bogactwo niezliczone, widok to zawsze inny, realnie pokazany, indywidualnie zróżniczkowany, własną i odrębną ożywioną atmosferą. Aby jednak rolę przyrody w twórczości Sieroszewskiego pojąć należycie, trzeba poznać całość danego dzieła. Bo wyrwane dla przykładu urywki demonstrują tylko sposób opisu, ale nie dają wrażenia tej pełni życia, jaką autor rozwija w kolejno narastających w swej zmienności obrazach. Obok *Risztau* wymienić tu zwłaszcza trzeba *Powrót* (1903), powieść syberyjską, w której motyw rzeki osiąga zupełnie nową i świeżą wyrazistość, ożywiony jakby już wewnętrzną grą własnej uczuciowości wodnej. Krajobraz zaś syberyjski jest dla Sieroszewskiego zawsze niewyczerpanym źródłem podnieć artystycznych, aż po jego najnowszą na tem tle powieść: *Topiel* (1921), gdzie widoki przyrody zachowały niezatartą w pamięci pisarza świeżość bezpośredniego widzenia i niezmniejszoną siłę plastycznego odczucia.

W nowelach syberyjskich z pierwszego okresu swej twórczości Sieroszewski okazał się też niepospolitym mistrzem tego rodzaju literackiego. Jego talent najdoskonalej epicki, ale o wybitnej skłonności do dramatycznego przedstawiania akcji, środowiska i charakterów, choć późniejsze próby Sieroszewskiego na polu właściwego dramatu (*Bolszewicy*, 1922), zawiodły, w nowelistyce, różniącej się od powieściopisarstwa przedewszystkiem sposobem ekspozycji i budowy, najwięcej zbliżonym do dramatu, — stworzył rzetelne arcydzieła. Oprócz utworów już wspomnianych, z których *Chajlach* (1887) bodaj najsilniejsze wywiera wrażenie, wyróżnić tu trzeba *Dno nędzy* (1899), niezwykle zwarty i skupiony, pełen dramatycznej grozy obraz ludzkiej niedoli, przedstawionej w wyjątkowych warunkach wyrzuconej poza nawias gromady trędowatych, na tle jeziora syberyjskiego. Znakomicie zindywidualizowane charaktery utrwalają się w pamięci czy-

telnika niezatartem wrażeniem. Zwłaszcza żywiołowa w swym erotyzmie Mergeń-ludojadka, Prąd — trędowaty poeta jakucki, szlachetna i pełna poświęcenia Anna, ofiara miłości małżeńskiej. Odmienny charakter ma nowela *W ofierze bogom* (1893), gdzie w sytuacji Selticzana, ginącego za szczęście swego ludu, dał Sieroszewski jakby homerowy rapsod epicki. Wręcz zaś sielankowem techniem owiany jest *Skradziony chłopak* (1885), doskonale wytrzymany w swej naiwnej prostocie ludowej bajki. I tu znowu wobec formalnej strony nowel Sieroszewskiego powtórzyćby trzeba, co już powiedziano z powodu jego opisów przyrody. Każda z tych jego nowel jakuckich, a tak samo będzie i w jego nowelach chińskich i japońskich, jest zupełnie inna, a do tej odrębności pomysłów autor umie też zawsze znaleźć i najlepiej dostosować odmienne środki ekspresji. Mimo to, podkreślić trzeba, twórczość Sieroszewskiego, brana w całości, ma wyraz wyjątkowej jednolitości, wynikającej z wewnętrznej postawy moralnej pisarza.

Do życia wygnańców syberyjskich, czego niezapomnianymi dokumentami artystycznymi pozostaną dwie wymieniane już powieści: *Na kresach lasów* (1891) i *Ucieczka* (1904), najwyraźniej oparte na własnych przeżyciach autora, ale przetworzonych w syntetyzującej wizji literackiej, — powraca Sieroszewski kilkakrotnie w późniejszych swych utworach. Z nich odrębną uwagę zwraca *Małżeństwo* (1907) z niepospolicie piękną postacią kobiecą, pokazaną w ramach wyjątkowego konfliktu psychologicznego, rozwiniętego z właściwą Sieroszewskiemu subtelnością etosu. Naturalną prostotą i żywym humorem odznacza się natomiast opowiadanie; *Jak Gryf Mostowski budował młyn* (1913).

W roku 1900 Sieroszewskiego, tym razem z powodu mylnej poszlaki posadzonego o udział w organizowaniu manifestacji robotniczej w Warszawie, znowu uwięziono w cytadeli. Wypuszczono go wprawdzie pod tak zwany nadzór policyjny, ale groziło mu zesłanie do miejsca osiedlenia, którem jednak nie była rodzinna Wólka Kozłowska, lecz odległy Irkuck, gdzie jako zesłańca wpisano go do tamtejszych ksiąg ludności. I tym razem wypadło Siero-

szewskiemu udać się po ratunek do wpływowych przyjaciół rosyjskich z petersburskiego towarzystwa geograficznego. Wobec stanowczego oporu władz politycznych jedynym wyjściem okazała się nowa wyprawa naukowo-etnograficzna do Ajnów, plemienia na północnych wyspach archipelagu Japońskiego. W ekspedycji tej, zorganizowanej dla wybawienia Sieroszewskiego z trudnego położenia, ale i celem wypełnienia istotnych potrzeb naukowych, za towarzysza pisarzowi naszemuznaczono Bronisława Piłsudskiego, starszego brata późniejszego Marszałka, a przebywającego wówczas na zesłaniu politycznym na Sachalinie, władającego doskonale językiem Ajnów, cieszącego się wśród tego plemienia wielką popularnością i znakomitego ich badacza.

Po półrocznych wstępnych studjach udał się więc Sieroszewski w długą podróż na daleki wschód, zwiedził Chiny północne, Mandżurję, Koreę, Sachalin i wyspy japońskie. Wyprawę tę, z której wrażenia podróżnicze znamy z własnych opisów autora (w książkach p. t. *Na Daleki Wschód*, 1904, *Korea*, 1905, *Na wulkanach Japonji*, 1924, i in.), przerwała w r. 1904 wojna rosyjsko-japońska. Przez Indje i Egipt, zwiedziwszy po drodze Cejlon, wrócił Sieroszewski do kraju, aby wejść teraz w wir działań politycznych rewolucyjnego roku 1905-go. Aresztowany, unikając gorszych skutków, chroni się w Zakopanem, gdzie poraz pierwszy może poświęcić się już niemal wyłącznie i jako tako spokojnej pracy literackiej, której oddaje się również w Paryżu, dokąd przenosi się od r. 1910.

W tym okresie powstają *Powieści chińskie* (1903), powieść koreańska *Ol-Soni-Kisań* (1906), opowiadania japońskie *Z fali na falę* (1910) i in. Z tego cyklu utworów wyróżnia się powieść koreańska, w której na tle realistycznego obrazu egzotycznego świata osnuł Sieroszewski wzruszającą swoim sielankowym tragizmem historję miłosną. Artyzm Sieroszewskiego wzniósł się tu najwyżej w nowelach z życia japońskiego, odtworzonego z wnikliwem wczuciem się w bohaterski heroizm mężczyzn a we wzruszający swoją naiwną prostotą wdziek postaci kobiecych. Właściwa Sieroszewskiemu trzeźwość wyobraźni znalazła w tych motywach materiał bardzo podatny do obiektyw-

nego, zgodnego z realizmem środowiska i charakterów, przedstawienia hartu życiowego i zagadnień etycznych w ramach osobistego poglądu autora na świat. I zarówno psychologicznie jak i etnograficznie umiał on w swoje postaci wcielić autentyczne typy japońskie i odmalować je z tak dobrem wniknięciem w obcy pisarzowi świat, że nowele japońskie Sieroszewskiego (*Harakiri księcia Asano Naganori*, *O-Sici*, *Pojednanie*, *Widmo Sakurskie*, *Ingwa*) zestawiano z akwarelami wielkich artystów japońskich. Należy tu również późniejsza *Miłość Samuraja* (1926), historyczna powieść przygód o błędnym rycerzu japońskim na tle upadku feudalizmu w XVIII w. i o miłości dozgonnej dwojga kochanków. W utworze tym najszybciej udało się Sieroszewskiemu zastosować swoją skłonność do fabuły sensacyjnej, przejawiającą się od najwcześniejszych jego powieści, w danym zaś wypadku najlepiej odpowiadającą legendarnemu tematowi. Czytając tę powieść, odnosi się wrażenie, jakby to był przekład autentycznego oryginału japońskiego.

Bogata w przygody i zajmującą fabułę wprowadził Sieroszewski także w swej powieści tybetańskiej p. t. *Dalaj-Lama* (1927), ale już z mniejszym powodzeniem, aczkolwiek i tutaj egzotyzm i szereg pokazanych na tem tle postaci mongolskich, charakterystyka słynnego barona Ungerna von Sternberg i jego otoczenia rosyjskiego, oraz szerokie horyzonty myślowe, rozwinięte wśród obrazów życia w klasztorach tybetańskich, mają żywe barwy realistycznej prawdy. Sieroszewski nigdy nie daje się unieść mglistym koncepcjom fantastycznych rojeń, lecz zawsze pokazuje rzeczywistość, widzianą okiem bystrego i trzeźwego obserwatora. Słabiej natomiast wypadła kompozycja w tło to wplecionych przygód dwojga młodzieńczych rozbitków polskich.

Wrażenia krajobrazu japońskiego najszerzej — poza opisami podróźniczymi — rozwinął Sieroszewski w powieści *Jak liść jesienny...* (1907), której wszakże głównym wątkiem jest życie na morzu, przedstawione w ramach bardzo oryginalnie pomyślanej i ciekawie przeprowadzonej fabuły, będącej zresztą tylko pretekstem do obrazu stłoczonej na pokładzie jednego okrętu współczesnej ludz-

kości cywilizowanej z różnemi jej jawnemi i ukrytemi nieprawościami.

„Od najwcześniejszego dzieciństwa, — wyznaje Sieroszewski w później pisanych wspomnieniach — od pierwszego przeczytania *Robinsona Crusoe*, zacząłem śnić o morzu. Gdybyśmy w okresie mojej młodości byli niepodlegli i mieli własny brzeg morski, zostałbym zapewne marynarzem“.

Pierwszem morzem, jakie Sieroszewski oglądał, był Ocean Lodowaty, w r. 1882, podczas nieudanej próby ucieczki z głębi puszczy syberyjskich. Po długiej przerwie poraz drugi znalazł się nad morzem na finlandzkim wybrzeżu Bałtyku. Później poznał bezpośrednio niemal wszystkie oceany i morza, nawet Ocean Spokojny. Żeglował po morzach Chińskim i Japońskim, po oceanie Indyjskim, po morzach Czerwonem, Czarnem i Kaspjskiem. Przeżył nawet trzydniowy tajfun na pograniczu mórz Południowych.

„Jakże rozmaity i zmienny — pisze Sieroszewski — jest świat Oceanów! Jakże różnią się od siebie jego oblicza!... Jakże głęboko wżerają się w pamięć odebrane odczucia!... Wydaje mi się, że gdyby przeniesiono mnie nagle z zamkniętymi oczami cudem na które z widzianych niegdyś mórz, poznałbym je od razu“.

I w dziełach swoich rozwinął Sieroszewski ogromne bogactwo krajobrazu morskiego, przedstawił go i odmalował z takim samem mistrzostwem, jak krajobrazy tajg syberyjskich, „urmanów“ zabajkalskich i lasów kaukaskich.

We wstrząsającym swoją sprawozdawczą prostotą opowiadaniu *Wśród lodów* (1898) dał obraz podbiegunowego morza Północnego. Z wybrzeża kaukaskiego w *Risztai* (1899) pokazał nadchodzącą nawałnicę morską. W *Ucieczce* (1904) z własnych wspomnień odtworzył widok Oceanu Lodowatego, ukazującego się nagle zbiegiem uciekającym z moskiewskiej niewoli. W opowiadaniach z cyklu *Na Daleki Wschód* (1904) znajdujemy piękne fragmenty z wrażeń morskich u brzegów japońskich. Tamże opis polowania na wieloryby. Lecz dopiero w powieści *Jak liść jesienny...* (1907) okazał się Sieroszewski znako-

mitym, bezwątpienia największym w całej polskiej literaturze, i jedynym w niej marinistą w wielkim stylu. Odtworzył tu pełny obraz życia na morzu, rozwinął ogromne bogactwo i różnorodność widoków morskich, z których zwłaszcza odjazd statku, cisza na oceanie, noc na oceanie, burza morska, wyspa na oceanie — są wręcz arcydziełkami rodzaju. Jeśli Stanisław Baczyński, pisząc o Sieroszewskim, podnosi pokrewieństwo jego twórczości z powieścią psychologiczno-awanturniczą Conrada-Korzeniowskiego, to również jako marinista zasługuje Sieroszewski na porównanie z wielkim pisarzem angielskim. W każdym bądź razie, w literaturze polskiej, nie wyłączając Żeromskiego, który swoje świetne obrazy morza oglądał z wybrzeża, jedyny Sieroszewski posiada obok bezpośredniości przeżyć morskich również siłę ekspresji, co wywołuje tak trudno uchwytnie wrażenie morskiego bezkresu i jego żywiołowej potęgi. I w tem Sieroszewski jest pokrewny Conradowi, że zdołał wniknąć w duszę marynarza, o której mówi w swych wspomnieniach, że musi ona „wdrożyć się do nieustannego, często podświadomego napięcia uwagi; musi następnie umieć w chwilach niebezpieczeństwa wyładować z siebie ogromną ilość opanowanej energii w krótkim przeciągu czasu. Od tego zależy jego życie, jego nad morzem zwycięstwo...”

Morze stało się też tłem największego dzieła epickiego Sieroszewskiego, jego powieści historycznej o *Beniowskim* (1913), której część pierwsza jest niejako syntetycznem uwieńczeniem cyklu powieści i opowiadań syberyjskich, część zaś druga p. t. *Ocean* (1914) w ramach doskonale zespolonych wątków przygody i morza dała autorowi najszersze i wszechstronnie wyzyskane pole do pokazania bohaterskiej woli człowieka w walce z żywiołem.

Postać Beniowskiego zawczasu uderzyła wyobraźnię Sieroszewskiego, który wspomina już o nim w powieści *Ucieczka* (1904). Beniowski w eposie Sieroszewskiego to człowiek czynu, urodzony wódz, żołnierz i dyplomata, odważny i przebiegły, pełen energii i rozumu, nie bezpłodny marzyciel, lecz działacz o silnej woli i niedającym się skrepować żadnemi więzami poczuciu wolności i godności ludzkiej. W postać tę o rysach bohaterskich wcielił Sie-

roszewski swój ideał polskiego żołnierza, obdarzył go uszlachetniającą wiarą w człowieka, zdanego na własne siły, i etyką rycerskiego honoru. W Beniowskim Sieroszewski poniekąd przeczuł, jeśli bohatera swego nie opierał na blisko mu już z rzeczywistości znanym wzorze, — wodza, na którego wówczas Polska dopiero oczekiwała. Ale bynajmniej Beniowskiego nie wyidealizował. Jest to człowiek zupełny i całkowicie realny, pokazany z wielkim umiarem artyzmu, z obiektywizmem najdoskonalej epickim. Z tą samą wstrzemięźliwością odtworzył Sieroszewski środowisko Beniowskiego, zarówno syberyjskie, jak i na pokładzie statku. Środowisko bardzo rozmaite i dokładnie zindywidualizowane. Obok Beniowskiego, Nastka Nilow, rywal miłosny Beniowskiego i cała liczna galerja wprowadzonych do powieści postaci — są to charaktery plastycznie odtworzone w ich integralnej prawdzie ludzkiej.

Widok morza północnego wprowadza Sieroszewski już w części pierwszej, ale dopiero w drugiej części powieści pokazuje życie na oceanie, aż do najdrobniejszych szczegółów, w codziennym marynarskim obyczaju i zwyczaju, ze wszystkimi jego trudami, niewygodami i przygodami. Sieroszewski i w swych najwcześniejszych nowelach jakuckich nie unikał drobnych szczegółów życia codziennego. Opisy najzwyklejszych czynności ludzkich są wogóle w twórczości Sieroszewskiego osobnym czynnikiem plastycznej ekspresji i dodają jej swoistego wdzięku. W *Oceanie* czynnik ten stałby się mógł dla czytelnika aż nużącym, gdyby nie równoważyła go zmienność ruchliwego życia w obliczu płynnego i niespokojnego żywiołu morskiego. Wprowadzona przez Sieroszewskiego do tej powieści i w takim stopniu rzeczowość, będąc z jednej strony najpełniejszym rozwinięciem naturalistycznej metody pisarskiej autora, osiąga już ów neorealistyczny charakter, jaki będzie znamionną cechą powieści polskiej w późniejszej dobie powojennej.

Ocean, wydany oddzielnie dopiero w r. 1917, ukończył Sieroszewski 22 kwietnia 1914 roku. W chwili, gdy statek Beniowskiego po ciężkich tarapatach przybija do obcego lądu, a naprzeciw mu wyjeżdża purpurowy okręt krajowy,

czytamy dalej: „Na jego masztach, linach i u steru powiewają niezliczone chorągwie żółte, niebieskie, amarantowe z dziwnymi znakami, ze złotemi smokami lub z czerwonym słońcem na białym polu. Beniowski kazał wywiesić swą polską banderę“.

I Sieroszewski, który brał czynny udział w pracach Józefa Piłsudskiego nad przygotowaniem polskiego ruchu zbrojnego, ani chwili nie zwlekał, gdy w sierpniu 1914 r. mógł wystąpić pod polskim sztandarem wojskowym. Od pierwszych dni czynu Legjonów uczestniczy w ich bojach i pracach. Najpierw w 2-iej kompanji kadrowej I-go pułku piechoty, następnie w I-ym pułku szwoleżerów Beliny, gdzie dosługuje się stopnia wachmistrza i zostaje odznaczony orderami *Virtuti Militari* i Krzyża Walecznych. W sierpniu 1915 roku — pisze historyk Naczelnego Komitetu Narodowego, Konstanty Srokowski — „pierwszy stanął na gruncie warszawskim jako delegat Piłsudskiego Sieroszewski. Zaraz tego samego dnia wygłosił wielki referat o Legjonach i N. K. N. w Towarzystwie literatów i dziennikarzy i wywołał ogólną sensację. Wyjaśnił mianowicie, że Legjony dzielą się na dwie części, z których naprawdę polską, patriotyczną i szczerze niepodległościową, jest tylko pierwsza brygada Piłsudskiego, gdy druga i formująca się właśnie trzecia pozostają pod komendą austriacką i są całkowicie „zaustriaczone“. N. K. N. zaprzedał Legjony Austrii, w której rękę jest tylko narzędziem ślepem i posuszkiem. Nie można więc ochotników oddawać wprost do Legjonów, lecz tylko i jedynie do pierwszej brygady“.

„Czas wojny, — świadczy Juljusz Kaden-Bandrowski — to jeden, najwyższej pełen poezji rapsod rycerski w działalności Sieroszewskiego. Łagodny, koleżeński, wesoły wobec towarzyszy frontowych, w obliczu nieprzyjaciela, — niepodobna inaczej powiedzieć, jak tylko, — lew nieustraszony, ciurom niechętny, wobec Niemców i Austriaków jeź w ręce ująć się nie dający, działacz, kaznodzieja, pisarz, reformator opieszalej opinji, kwestarz niezmordowany, spiskowiec najśmielszy, emisariusz żadnych trudów niepomny, pierwszy przy rozpadaniu się centralnych państw insurgent i wreszcie jeden z pierwszych organizatorów polskiej władzy państwowej“.

W służbie ojczyzny, w Polsce odrodzonej, wyprawi się Sieroszewski w podróż do Ameryki Północnej, gdzie żywym słowem poucza o stosunkach krajowych tamtejsze kolonie polskie. Wciąż czynny, zwiedzi następnie ośrodki polskiej emigracji robotniczej we Francji. Gorliwie zajmuje się pracami organizacyjnymi wśród pisarzy polskich, rozwija żywą działalność jako prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie, wnika w potrzeby osobiste młodszych kolegów i najskuteczniej oręduje, aby zapobiegać ich niedoli. Jako delegat polski uczestniczy w międzynarodowej organizacji P. E. N. Clubów. W tym charakterze gości w Anglii. Ostatnio zwiedza Bułgarię.

Nie uchyła się i od pracy publicystycznej. M. i. w *Prawdzie* Świętochowskiego drukuje w r. 1900 programowy artykuł filozoficzno-społeczny o *Prawicy i lewicy ludzkości*; tamże w r. 1901 zabiera głos O *Boerach i z powodu Boerów*; na tle wrażeń z podróży na daleki wschód występuje *W obronie giejsz*; w głośniejszej dyskusji z Sienkiewiczem o podstawy ideologii narodowo-społecznej, śmiało atakuje w krakowskiej *Trybunie* artykułem p. t. *H. Sienkiewicz, bandytyzm i marzenia socjalisty*; w *Krytyce* Feldmana zamieszcza w r. 1907 artykuł o *Narodowości w socjalizmie* i t. d. i t. d. Czasu walk legionowych osobną broszurą informuje szerokie koła społeczeństwa o życiu i czynach *Józefa Piłsudskiego* (1915). W wojnie polsko-rosyjskiej roku 1920 krzepi w szeregach ducha rycerskiego masowo rozpowszechnianymi książeczkami: *Wskazania żołnierskie* i *Obrona ojczyzny*. W latach ostatnich ogłasza m. in. liczne fragmenty własnych wspomnień, które w całości mieć będą wyjątkowe znaczenie, jako pamiętnik człowieka czynu i pracy, niestrudzonego żołnierza sprawy narodowej i społecznej, szlachetnego i wielkiego pisarza. Oto dlaczego, zastanawiając się nad twórczością literacką Sieroszewskiego, pominąć nie było można jego życia, przedstawiając je choćby w najogólniejszym zarysie.

Dla dopełnienia charakterystyki pisarza wspomnieć jeszcze trzeba o jego utworach dla młodzieży, z których naczelne miejsce zajmują *Bajki* (1910), zaliczane do arcydzieł rodzaju w literaturze polskiej. Nie pominął też Sie-

roszewski krajobrazu polskiego. W r. 1898 opisał *Puszcze Białowieską* (w zbiorze *Brzask*, w następnych wydaniach p. t. *Dno nędzy*). W *Latoroślach* z r. 1900 dał odrębne opowiadanie ze wspomnień o latach dziecińczych, należące do rodzaju pokrewnego *Grzechom dzieciństwa* Prusa lub *Kijowi w mrowisku* Chojnowskiego, a wyprzedzające obfity szereg utworów z tego działu, wszczęty w dobie powojennej przez *Miasto mojej matki* Kadena-Bandrowskiego. W *Przepowiedni Wernyhory* (1906) naszkicował obrazek z warsztatu rzemieślniczego. Wreszcie w *Zaciszu* (1913) na tle pięknych krajobrazów wsi polskiej a na podkładzie poniekąd autobiograficznym, z największy tu podziw wzbudzającą wstrzemięźliwością epicką, w celowo stonowanych blado barwach, odtwarza życie młodzieży ziemiańskiej w dobie rezygnacji narodowej po powstaniu styczniowym. Nasuwa się tu nader ciekawe porównanie z odpowiednimi ustępami *Nocy i Dni* Marji Dąbrowskiej. Przy tem zestawieniu najlepiej, być może, wychodzi ów istotny obiektywizm epicki, jaki właśnie Sieroszewski w tak niezrównanym posiada stopniu. W epilogu tej powieści znajdujemy też wyjaśnienie decyzji, powziętej przez Sieroszewskiego, gdy młodym chłopcem wstępował do terminu ślusarskiego, aby czynnie zaświadczyć tej wewnętrznej potrzebie pokolenia ówczesnego, której klimat duchowy odtworzy później Wacław Berent w *Fachowcu*.

Ostatnim utworem literackim Sieroszewskiego jest dwutomowa powieść historyczna *Pan Twardost Twardowski czarnoksiężnik polski* (1930). Mimo zastrzeżeń, wysuwanych przez krytykę, w tej powieści o polskim Fauście, którą autor wkroczył na zupełnie nowe dla siebie pole twórczości, oryginalnością przedstawienia znanej legendy, barwnością odtworzonego obrazu dziejowego oraz psychologiczną i artystyczną prawdą pokazanych na tem tle postaci znów dał Sieroszewski dowód wciąż niespożytej żywotności swego ducha. Powieść o Twardowskim, siłą rzeczy, wymagała również podbudowy filozoficznej. Te strone zagadnienia racjonalistyczny umysł Sieroszewskiego rozwiązał najmnij szczęśliwie, niezawsze trafnie wiążąc prądy myślowe epoki historycznej z przesłankami swego własnego poglądu na świat. Ale obraz obyczajów w ramach

powieści przygód, związanych w jednolitą i logicznie zbudowaną całość, ma właściwą autorowi, bardzo dynamiczną plastykę. Z wprowadzonych zaś tu charakterów ludzkich niezwykle ciekawie wypadła pani Twardowska, jako piękna i ujmująca wdziękiem mieszcza krakowska, później wierna i z poświęceniem mężowi oddana żona. U niej to, utrzymującej wtedy karczmę, znajduje Twardowski obronę przed skutkami legendarnego paktu z szatanem, gdy pada w zwadzie z powodu przygody miłosnej. Taka odmienna w szczegółach interpretacja legendy nosi wybitne piętno tych poglądów życiowych, którym Sieroszewski od lat najwcześniejszych pozostał wierny. Wyraźnie się tu przebija ów wysoki ton szlachetności moralnej, opartej na silnie ugruntowanej wierze w człowieka.

„Łzy i krew — pisał Sieroszewski w jednym z pierwszych swoich utworów syberyjskich — mają wszędzie ten sam blask i kolor“. „Idealem Sieroszewskiego — stwierdził już w r. 1900 Ignacy Matuszewski — jest człowiek w najlepszym i najszerszym tego słowa znaczeniu“.

7.

Ton społeczny w poezji polskiej drugiej połowy XIX stulecia odzywa się częstym i nieraz mocnym głosem. Znajdujemy go też w twórczości naczelných poetów z doby pozytywizmu, u Asnyka, Gomulickiego i zwłaszcza Konopnickiej. Ta ostatnia, jako autorka nowel, mogłaby poniekąd być zaliczona do naturalistów, ale jej poezja społeczna, w swoim czasie najpopularniejsza, dziś najdokładniej przebrzmiała z całej puścizny wybitnej skądinąd poetki, razi publicystyczną tendencją i frazeologicznym patosem. Żywą bezpośredniością, jedrny realizmem i wyjątkową szczerością poetyckiego wyrazu wyróżnia się odrazu ANDRZEJ NIEMOJEWSKI (1864—1921), którego utwory, drukowane w czasopiśmie od roku 1888, a w oddzielnych wydaniach od roku 1891, silnie napiętnowane bujnym temperamentem działacza społecznego, dogłębnie przeniknięte współczuciem dla ludzkiej niedoli, ale zarazem aż uderzające trzeźwym racjonalizmem, nieraz jaskrawym naturalizmem i zupełnym brakiem sentymentalnej łezki, dotąd nie straciły świeżości barw i porywającej wymowy buntu.

Poza nielicznymi wyjątkami, jak przyjęty za własność ludową hymn robotniczy Bolesława Czerwieńskiego (*Czerwony sztandar*), płomienny wiersz więzienny Wacława Sieroszewskiego (*Czegoż chcą oni?*) lub niektóre utwory z pierwszego okresu Jana Kasprówicza (*Oni i my*), w całej poezji polskiej, aż po czasy dzisiejsze, nie wyłączając t. zw. poetów „proletariackich“, Niemojewski jest najmocniejszym rzecznikiem krzywdy zbiorowej. On pierwszy, znacznie wyprzedzając powojennych urbanistów, wprowadził do poezji polskiej krajobraz fabryczny. W *Podziemiach* i *Lunach* z cyklu *Polonia irredenta* (1895—

1896), z trafnym realizmem i nieraz z wstrząsającą wymową faktów przedstawił życie Zagłębia Dąbrowskiego, a na tle kopalni, hut i maszyn wnikliwie sięgnął wgłąb doli robotniczej, wydobył z niej jednak nie tylko gorycz na widok nędzy i wyzysku, lecz i wiarę w postęp rozumu ludzkiego, rzetelnie demokratyczne przeświadczenie o ideowej wyższości nowego świata pracy i walki o prawa społeczne nad ginącym światem szlachty, kostniejącej w zrezygnowanej apatii życia narodowego. Stąd ogólny tytuł cyklu, bo dla Niemojewskiego *Polonia irredenta* to lud wiejski i robotniczy, wprawdzie zaniedbany i wówczas lekceważony, ale noszący w sobie życiodajne siły przyszłości.

Nie tu miejsce na spory o słuszność takiej ideologii, natomiast stwierdzić trzeba, że poeta przekonaniom swoim zdołał dać wymowę mocnej prawdy. Jego zaś namiętny ton patriotyczny wyróżnia się na tle czasu wyjątkowem poczuciem realnej potrzeby walki o narodową niepodległość. Pod tym względem znamienny jest zwłaszcza jeden z najsilniejszych wierszy Niemojewskiego: *Branka*, z pierwszej serii *Poezycji* (1891), na temat doli rekruta polskiego w rosyjskiem wojsku. Wyraźnie tu wskazał poeta widmo bratobójczej walki, gdy

Słysząc, z Niemcem będą boje,
Niemiec naszych gnębi srogo —
Toż więc chłopskich brańców roje
Wojska Niemców bić pomoga!..
Będzie wojna straszna... krwawa..
Grzmiały armaty... szeregi stawa..
Ale stójcie!... Śród szeregu
W obcych pułkach bratnia mowa!!..
Ćmi się w oczach, pęka głowa,
W krwawym dymie świat się traci,
Rwą z bagnietem pułki w biegu
A ty chłopie rzniesz swych braci...

A w zakończeniu tego wstrząsającego wiersza, którego obrazy przerywane są przejmującym refrenem karczemnym: „Jezus Marja! Wódki żydzie, — Toż to idzie, toż to idzie!“... — wywołuje poeta najsilniej przejmującą grozę:

Cicho wierzby! Cicho dzwony!
Coś zatapia w sercu szpony,
Coś zimnego z twarzy ścieka...
Front!... Hej, człowiek do człowieka!
A już teraz w tym szynelu
Pójdiesz chłopie, gdzie rozkażą,
Wszystko spełnisz z niemą twarzą...
Nawet — gdyby twe ojczyisko
Jęło zbierać jak Głowacki
Zbuntowany naród lacki
I pod lufę wpadło blisko —
Nie drgnie dłoń, nie chybi celu...

Cały ten utwór Niemojewskiego targał sumieniem narodowem niemniej, niż w dziesięć lat później *Wesele* Wyspiańskiego. Najśluszniej Juliusz Kleiner napisał we wspomnieniu pośmiertnem o Niemojewskim, że „on, niekarny przedstawiciel skrajnego indywidualizmu, był jednym z tych nielicznych, w których żyła naprawdę państwowość polska“.... W poezjach Niemojewskiego znajdziemy liczne świadectwa tego poczucia energii narodowej, której tragizm w danej chwili dziejowej, ale i niezłomny hart walki aż do zwycięstwa wyraził poeta, być może, najlepiej w *Plakach burzy*, kończących cykl *Polonia irredenta*. Przypomnieć też należy poezje Niemojewskiego na tle morza. Zarówno sonety, w których na wzór Mickiewicza grozę żywiołu morskiego połączył z myślą budzenia ludzkości do czynu, a w *Genjusz burzy* krajobraz morski umiejscowił na Bałtyku, jak i kilka innych utworów, z których np. *Przez burze i mgły* zasługiwałby, aby wiersz ten włączono do antologii dla marynarzy polskich.

Krytyka z czasów Młodej Polski zarzucała wierszom Niemojewskiego łatwość i skoczność rytmiki przypominającej Pola. W pierwszej chwili wrażenie takie odbieramy istotnie, ale po bliższem wejrzeniu dochodzi się jednak do przekonania, że pozorna bezpretensjonalność jest tu najcelowiej zastosowana, że poeta rozporządzał niemałym mistrzostwem swoistej techniki poetyckiej, w której osiągnął szczytowy wyraz żywo przemawiającej bezpośredniości życia, uczuć i myśli, a umiał połączyć pozytywną ideę społeczną z trzeźwo opanowanym, ale bujnym połotem romantycznej wyobraźni w sposób artystycznie dojrzały, nigdzie niewypaczony tanim frazesem ani nawet obcą poezji

tendencją. Bo u Niemojewskiego tendencja nie występuje nigdy z pobudek abstrakcyjnie wyrozumowanych lub narzuconych doktryną, lecz wypływa zupełnie naturalnie z najrealniej przedstawionych przeżyć i wrażeń. Rzecz inna, że pod względem obrazowania poezja Niemojewskiego ma charakter wybitnie intelektualistyczno-ideowy, jego symbolika przemawia nie tylko do wrażliwości estetycznej, ale i do rozumu czytelnika. Nie obniża to jednak, bynajmniej, artyzmu. Wystarczy przypomnieć *Sonety krymskie* Mickiewicza, poety, który Niemojewskiemu duchowo był bodaj najbliższy, do którego niejednokrotnie sięgał po wzory i poświęcił jego twórczości jedną z ostatnich swych książek, zbiór studjów p. t. *Dawność i Mickiewicz* (1921), zaliczany do najpoważniejszych wkładów w literaturze krytycznej o największym pocie polskim. Nadmienić trzeba, że również studjum Niemojewskiego o *Stanisławie Wyspiańskim* (1903) należy do najlepszych prac o twórcy *Wesela*, wydanych za jego życia.

Wskazane poprzednio związki ideowe Niemojewskiego z Wyspiańskim możnaby zapewne wydatniej rozszerzyć. Pokrewieństwo postawy psychicznej obu poetów wyraża się też w tej męskiej swobodzie, z jaką łączy się u nich i przeplata powaga ducha i myśli ze skłonnością do żartu, zaprawionego ostrym sarkazmem. Jest to dumne poczucie wolnego człowieka, przeciwstawiającego się płytkościom życia uwięzionego na mieliźnie. Heinowska gorycz ironji i pozornie swawolna lekkość tonu nadaje niektórym poematom Niemojewskiego szczególny wdzięk. Z utworów w tym rodzaju sporo jednak grzeszy dłużyznami. Ale i wśród nich spotyka się co najmniej fragmenty świetne, niekiedy prawdziwe arcydziełka osobliwego humoru, np. *Północą* (z drugiej serji Poezyj, 1893) albo choćby taka igraszka sielsko-liryczna:

Słońce jak pan dziedzic ma chmurę na czole,
Wiatr jak pan rządca ugania przez pole,
Los niby arendarz obdziera do naga
A deszczyk jak proboszcz wciąż smaga i smaga...

Z dramatycznych prób Niemojewskiego trwała wartość ma *Familja* (1898, wyd. 1901), dramat naturalistyczny

o chłopskiej odmianie króla Leara, mszczącego się na krzywdzących go dzieciach podpaleniem i mordem. Najświetniej wszakże talent Niemojewskiego rozwinął się w prozie epickiej i zwłaszcza publicystycznej.

Listy człowieka szalonego (1899), powieść z życia malarzy, mimo kapitalną postać modelki Bronki, mniejsze dziś budzi zaniepokojenie. Pył czasu pokrył już zlekka zapomnieniem głośne ongi *Legendy* (1901), opowieści ewangeliczne, celujące wybornym językiem, ale w których naogół polot wyobraźni był zanadto skrępowany racjonalizmem myśli. Z powodu tej książki, skonfiskowanej przez cenzurę austriacką za pewne zwroty, niezgodne z kościelną interpretacją ewangelij, poraz pierwszy poczęto mówić o arjańskich tradycjach rodzinnych autora. Ta później silniej utrwalona „legenda“ Niemojewskiego niesłusznie odsunęła w niepamięć jego pierwsze obrazki i nowele z *Poezyj prozą* (1891) i *Listopada* (1896), zawierające jedne z najlepiej napisanych kart naturalizmu polskiego, odznaczające się ogromnem poczuciem zmysłowego widzenia świata, realistyczną ekspresją o wręcz dotykalnych w swej rzeźbiarskiej plastyce obrazach życia robotniczego, będących niejako dopełnieniem poetyckiego cyklu *Polonia irredenta*. Zwłaszcza *Ojciec*, opowieść o Mateuszu Grzybie, górniku w „szybie głębokim“, pełna ponurego tragizmu, wyrażonego językiem prostym lecz jędrnym i pięknym, należy do najlepszych nowel polskich. Spokojnym wdziękiem ujmuje *Sarenka*, obrazek macierzyństwa, a urokiem zadumy filozoficznej *Ołowianka*.

Rok 1905, w którym Niemojewski zaznaczył się wybitnie jako świetny mówca i odważny rzecznik sprawy młodzieży, strajkiem szkolnym walczącej z zaborcą rosyjskim, w twórczości literackiej autora wydał *Ludzi rewolucji* (1906) i *Borucha* (1907).

„Oprócz Sieroszewskiego — pisał na gorąco Stanisław Brzozowski — jeden Niemojewski w swoich piękno biuletynu, niemal ręką miłośnika bohaterstw skreślonego, mających *Ludziach rewolucji*, zachowuje tu pewność artystyczną. Ale Niemojewski jako organizacja pisarska należy u nas do wyjątków. Ma on w sobie wiecznie obecnego ducha buntu i otwartemi nozdrzami wciąga atmosferę

burzy, bitwy. Być może on właśnie najbardziej powołany jest do kreślenia tych jak stal damasceńska charakterów. On, który pośród współczesnych pisarzy rozśpiewanych i rozżalonych robi dziwne wrażenie, jak gdyby jeden z tych, co sypiają z głową o siodło wsparci, a nie rozstają się z pancerzem, jeden z tych, co na biwakach umieją się zatopić w jakichś dawnych walk i bojów dziejach, jeden jedyny kocha walkę za to, że jest walką, a więc za niebezpieczeństwo, rozpęd, świst kuli koło ucha. On jeden niemal wreszcie pośród liryków przedstawiciel bojującego intelektu, nie ulegający niczemu, prócz poszeptu własnej, zbuntowanej przeciwko autorytetowi myśli“.

Boruch, realistycznie nakreślony obrazek warszawskiego żydka-rewolucjonisty, którego matka „patrzy na tego ukochanego syna i w myślach powtarza sobie: to moja nieśmiertelność!...” — jest zaprawiony właściwym Niemojewskiemu idealizmem społecznym, doszukującym się prawdy i piękna na nizinach. Nowela ta, obok doskonałych w swej plastyce momentów z ulicy warszawskiej podczas rewolucji (rewizja, postać komisarza policyjnego, wybuch bomby), ma piękne zakończenie publicystyczno-dydaktyczne.

„Jest — pisze Niemojewski — na cmentarzu żydowskim grób, przybierany ciągle świeżemi kwiatami. Na grobie tym widnieje napis: „Boruch, młody bojowiec, poległ za wolność“.

„Codziennie gromadki robotników-chrześcijan grób ten odwiedzają. Niekiedy napływa także inteligencja. Czasem z kilkudziesięciu piersi zabrzmie nad grobem śpiew: „My nowe życie stworzymy sami!“ Policja omija święty gaj. Cmentarnicy prowadzą przybyszów na ten grób, pokazują napis, kwiaty, czerwone wstęgi wieńców, hasła na nich wyszyte.

„Święty gaj ma duszę. A zwłaszcza ma ją od czasu, kiedy przybył ten grób. Rzekłbyś, że grób ten poległym ciałem wypełnił jakąś wielką przepaść pomiędzy dwiema religiami. Przestały to być dwie zwaśnione siostry, które swoje potomstwo odsuwały od ciotczynej gromadki, a wydzierając sobie kromki chleba, kamienie i przekleństwa

rzucały gromadce znaprzeciwka. Może tam jeszcze w górze, na pierwszych i drugich piętrach siostry-chuliganki, obezwładnione strachem i tym strachem spodłone, boczają się na siebie i podmawiają. Ale tu wdole już się pojednały. Tu w dole ewangeliczna Marja i biblijna Rachela schodzą się na grobie młodego żyda-bojownika, jak dwie pogodzone krewniaczki u mogiły współumiłowanego młodzieńca-mistrza. Gdzieś daleko, bardzo daleko, węgli się Białystok, nie otarł jeszcze rąk po krwi Kiszyniów i Homel świeci oczami Kaina. Gdzieś bliżej, lecz w górze społecznej, wśród nor redakcyjnych dwie narodowe demokracje, polska i żydowska, toczą jeszcze pianę swoich ekskluzywizmów. Tu, w świętym gaju, u grobu Borucha, w zgodny chór braterskiego szeregu roboczego, z piersi Aryjczyka i Semity płynie śpiew wiary, nadziei i miłości, tych cnót ewangelicznych, zdeptanych brutalnie przez ludzi orłów i pastorałów a wskrzeszonych przez ludzi — młota i kielni“.

Oto przykład, jak jeden z najrdzenniejszych aryjskich pisarzy polskich, rozwijał tradycje idei Mickiewicza i dawnych Braci Polskich. Na tle swych naukowych badań biblijnych, poprzedzonych świetnymi przekładami *Żywota Jezusa* Ernesta Renana (1904) i *Dziejów wojny żydowskiej* Józefa Flawjusza (1906), głęboko wnikał w odległy świat starożytnego Wschodu, stawiając się jednym z najpoważniejszych znawców sprawy żydowskiej, występuje później Niemojewski przeciw religijnemu fanatyzmowi Talmudu w sposób niemniej ostry, jak poprzednio zwałczał krępujący myśl wolną klerykalizm chrześcijański, ale zachowując do końca niezależność poglądów, nie sprzeniewierzy się nigdy szlachetnemu humanitaryzmowi. Dozgonnym wrogiem pozostanie tylko dla krępującej wolność i krzywdzącej człowieka przemocy, jak był nim i za młodu.

Coraz rzadsze utwory literackie, jak opowieści *Z pod pyłu wieków* (1906) lub nowela *Planetnik* (1911), ustępują niemal wyłącznie pracom naukowym i publicystycznym, których ocena wykracza poza ramy charakterystyki Niemojewskiego jako pisarza. Ale należy tu jeszcze wymienić

własne pismo Niemojewskiego, wydawaną w latach 1906—1921 jako dekada *Myśl Niepodległa*, której 578 numerów w znacznej mierze zappełnił sam redaktor. Niezrównany szermierz słowem i piórem najszerzej tu wydoskonała swój niepospolity talent pisarski, najwszechstronniej wyraża swój bujny temperament, wyjątkowo bogatą indywidualność, wyostrzoną ciętość polemisty, namiętność urodzonego działacza. „Roczniki tego pisma — stwierdza Zdzisław Dębicki — są niemal autobiografią ich redaktora. Indywidualność jego odbija się tam, jak w zwierciadle. W każdym niemal numerze oblicze jego ukazuje się nam z innej strony“. „Pismo, — dodaje Juljusz Kleiner — które z organu wolnej myśli z biegiem lat rozwinęło się w organ wybitnie polityczny, nie było dla redaktora i autora terenem samej tylko namiętnej propagandy — było również ujęciem dla dążeń artystycznych. *Myśl Niepodległa* jest świetnem dziełem sztuki publicystycznego, zupełnie u nas wyjątkowem. Artykuły jej są komponowane z nadzwyczajną umiejętnością konstrukcji myślowej, z ogromnem znawstwem psychiki czytelnika, z poczuciem walorów słowa, przywołującym na myśl prozę publicystyczną Mochackiego i Klaczki. I pod tym względem roczniki jej szkołą być mogą dla dziennikarza“.

Znaczenie Niemojewskiego w dziejach polskiej kultury umysłowej jest bardzo poważne. Swoją działalnością, od pierwszych poezyj i nowel, aż po *Myśl Niepodległą*, Niemojewski przyczynił się, jak mało kto w tak wysokim stopniu, do wszechstronnego rozbudzenia krytycyzmu. Na każdym polu życia społecznego, narodowego i umysłowego walczył z bezmyślnością i gnuśnością, docierał do dna sumienia zbiorowego i stawiał podwaliny pod twórczą samodzielność rozumu ludzkiego w Polsce. Zwracał się — jak sam określił w tytule jednej ze swych książek — do „ludzi, umiejących myśleć własną głową“. Był to jedyny zakon, jaki uznawał i usilnie starał się rozpowszechnić w tej Polsce wolnej i niepodległej, której odrodzenie państwowe powitał w roku 1918 mową *O wielkiej tradycji Rzeczypospolitej Polskiej*. W grucie zaś rzeczy u kresu swych nagle przerwanych prac mógł być przytoczyć własny

wiersz z lat młodych, jako wskazanie, któremu pozostał
wierny, trudu całego rzadko pracowitego i czynnego życia:

Gdzie Jutro wstaje, tam Wczoraj się wali,
Czasu cierniowe nie ustraszą wieńce,
Świat krzyż swój chwyta i podąża dalej,
Choćby miał na nim kiedyś rozpiąć ręce.

8.

Mistrzynią naturalizmu polskiego nazwano GABRIELĘ ZAPOLSKĄ (1860—1921). W naturze swego talentu miała ona naprawdę wiele pokrewieństwa z Zolą, o którym w poświęconem mu wspomnieniu pośmiertnem wyraziła się sama, że „on jeden umiał wykazać, jakie to drobne napozór, a jakie straszne tragedje mieści w sobie ludzka przeciętna istota“.

Z równą Zoli śmiałością przystąpiła Zapolska do obnażania ran społecznych i, jak pisarz francuski, nie wahała się przedstawiać najjaskrawsze sytuacje. Od pierwszych jej utworów powieściowych, drukowanych w czasopismach od r. 1883, okrzyknięto ją więc za naturalistkę, co w rozumieniu ówczesnej krytyki było oceną ujemną. Zwłaszcza *Małazka* (1883), typ zmysłowej dziewczyny wiejskiej, całkowicie opanowanej przez nieokiełznaną namiętność, doprowadzającą aż do zbrodni, wywołała huczek niemały. W tej powiastce, przerobionej też po kilku latach na scenę, nie dostrzegano tendencji społecznej, skierowanej przeciw małżeństwu z wyrachowania i ostrzegającej przed niebezpieczeństwem karmienia niemowląt przez mamki. Choć ta wyraźna aż nazbyt tendencja niewątpliwie psuje miejscami realizm przedstawionej w utworze prawdy życiowej. A wraz ze skłonnością do teatralizowania odtwarzanej rzeczywistości, spotęgowaną przez aktorski zawód autorki, która od sceny rozpoczęła burzliwą drogę własnego życia, na literackiej twórczości Zapolskiej odbiły się też ujemnie efekty melodramatyczne. Mniej szkodliwe, niekiedy nawet pożądane w silnych skrótach, scenicznego widzenia, nieraz rażą w utworach powieściowych autorki. Obie te dyspozycje psychiczne, rozmaicie się przejawiając, nie ustąpią przez całą twórczość Zapolskiej. Przysporzą jej niejeden rzetelny tryumf, ale również walenie się przy-

czynią do tej zadziwiającej falistości linii rozwojowej, na której spotykamy obok dzieł najteższych utwory niewiarygodnie słabe, a nawet w tej samej powieści lub noweli, rzadziej w dramacie, zdarza się, że mijają się sytuacje i charaktery, szczegóły obserwacyjne i rzuty myślowe, obrazy i opisy, wręcz świetne z najzupełniej chybionymi. Wszystkie zalety i wady żywiołowego talentu Zapolskiej w całym swoim zespole wystąpiły odrazu w *Małaszce*, przesłonięte tu jednak tą pasją twórczą, z jaką autorka narzuca czytelnikowi plastycznie uduktwowaną wizję demonicznej kobiety, rodzajem swego typu poniekąd usprawiedliwiającej liczne przejawienia i nawet sytuacyjne lub psychologiczne nieprawdopodobieństwa. Z różnym powodzeniem przejawiać się to będzie i w wielu następnych utworach autorki.

Kamieniem jednak obrazy dla współczesnej literackim początkom Zapolskiej krytyki była ta istotna cecha naturalistycznego realizmu, aby nazywać rzeczy po imieniu. „Nie przyszło mi do głowy, — Zapolska w późniejszej autobiografii wspomina o doświadczeniach z *Małazką* — że jest jakiś naturalizm, że się nie mówi o tem w Polsce, że kobieta ma „kolana“. I oto spadł na mnie stek wyzwisk, brudów, kalumnij w prasie“...

Bo naturalizm nie wypływał u Zapolskiej z narzucanego sobie programu, jak to miało miejsce w powieściach Sygietyńskiego. Autorka *Małazki* dopiero za pobytu w Paryżu w latach 1890—1895 przyswoi sobie naprawdę zdobycze naturalistów francuskich, aby je najlepiej zastosować w twórczości dramatycznej. Ale już wcześniej w *Kaśce Karjatydzie* (1887) dała jedną z najlepszych powieści naturalistycznych w literaturze polskiej. Nie obyło się zapewne bez wzorów literackich, zwłaszcza francuskich. W stosunku jednak do sformułowanego przez Zolę kanonu szkoły naturalistycznej: „Natura widziana przez pryzmat temperamentu“, — u Zapolskiej odegrał rolę przede wszystkim wrodzony temperament, choć — oczywiście — poparty ogromną chłonnością zmysłowego widzenia świata i niepospolitym darem bystrej spostrzegawczości oczu szeroko otwartych a nieprzesłoniętych żadną mgłą obłudnych konwenansów. W technice twórczej Zapolska bynajmniej

nie trzymała się żmudnej metody naukowego przygotowywania materiału ze studjów nad rzeczywistością, obroną za przedmiot dzieła literackiego. Posługiwała się wyłącznie zasobami obserwacji z bujnego swego życia, zachowaniami w wyjątkowo sprawnej pamięci, uzupełnianej intuicją, niemal niezawodzącą autorki w odtwarzaniu obrazów środowisk, charakterów i typów, mimo bardzo rozległą skalę objętej utworami Zapolskiej współczesnej rzeczywistości od nizin społecznych, poprzez najświetniej odmaltowane drobnomieszczaństwo, aż po ziemiaństwo i arystokrację. „Ja biorę wszystko, — wyznaje Zapolska w przedmowie do *Kaśki Karjatydy* — wszystko, co jest pod ręką, a skarby to nieprzebrane, tkane czarną i złotą przedzą. Nie naśladowuję nikogo, choć mi i plagjaty zarzucano. Spisuję to, co zobaczę, to co mi w serce się wgryzie nędzą swoją, lub ukołysze czarem prawdziwej poezji“. A była Zapolska nawet zbyt wrażliwa w swoim widzeniu świata. Zanadto impulsywna w nieokiełznanej pasji docierania do niezakłamanej prawdy życia. Nadmiernie żywo reagowała na nasuwane przez rzeczywistość podniety. Wyolbrzymiając pewne strony zjawisk lub zagadnień, poddawała się tematowi, wgryzała się weń sercem, aby najczęściej oskarżać, nie dostrzegała wielorakich zawikłań i skrzyżowań socjopsychologicznych, naodwrot, upraszczała obraz życia. Zajmowała stanowisko wybitnie i niemal wyłącznie dramatyczne. Jej obiektywizm widzenia był silnie ograniczony subiektywizmem postawy uczuciowo-moralnej, niekontrolowanej przez refleksyjność rozumu. Z żywiołowych skłonności psychicznych nawskróś impresjonistyczna, bywała nawet powierzchowna. Jeśli *Moralność Pani Dulskiej*, to arcydzieło polskiej komedji naturalistycznej, napisała Zapolska, ciężko chora, prawie skazana na śmierć, w trzy dni, — kiedyindziej ów widoczny od pierwszego rzutu oka pośpiech twórczy poważnie obniża linję artyzmu pisarki, której wszakże nigdy nie można było zarzucić braku odwagi cywilnej. I więcej nawet, niż techniką środków literackich, nieodbiegających od drogi rozwojowej tradycyjnych wzorów powieści i dramatu, rolę o przełomowym znaczeniu odegrała Zapolska samą tematyką swej twórczości. Jest to wogóle zasługą naturalizmu, że wprowa-

dził do literatury prawdziwy i wszechstronny obraz życia, znakomicie przez to rozszerzając i pogłębiając wiedzę o człowieku, a wzbogacając zarazem i demokratyzując literacki język i obyczaj. W literaturze polskiej tę wielką zasługę ma przedewszystkiem Zapolska.

W *Kaśce Karjatydzie* — stwierdza ówczesny krytyk, Edward Przewoński, — „wysunięcie na plan pierwszy cięlesności ściągnęło powieść z wyżyn arystokratycznych i zbliżyło ją do tych licznych warstw społecznych, które żyją ciałem przeważnie, dusza ich bowiem w uśpieniu“. Ściągnęło to zarzut niemoralności na powieść, której druk w jednym z dzienników przerwano z tego powodu. Niedarmo jednak w motto przedmowy powoływała się autorka na niepodejrzany autorytet biskupa Krasickiego, przytaczając jego słowa: „Pisz, coś widział — poczciwość prawdy się nie lęka“. Ta „Kaśka, — jak ją w tejże przedmowie charakteryzuje autorka — walcząca z pokusami świata, ciemna, nieświadoma, pełna najlepszych chęci, ale i najgorszych, wrodzonych już instynktów“, — może być uważana za odwrotność Małaszki. To — mówi o Kaśce dalej autorka — „prawdziwa Karjatyda społeczeństwa, ta nędzna dziewczyna z ludu, ten muł roboczy w rękach kobiet, muł źle karmiony, śpiący na ziemi, dręczony dniami i nocami całymi“. Była to na tle czasu niemala ze strony autorki odwaga, że bohaterką powieści uczyniła najmniej — zdawaćby się mogło — interesującą postać społeczną. Dowód głęboko z nędzą ludzką współczującego serca, że w ciemnej i nieokrzeseanej dziewczynie zobaczyła i pokazała człowieka. Świadectwo wielkiego talentu, że jej losami umiała czytelnika naprawdę zająć i wzruszyć.

Jeśli w *Małaszce* obraz środowiska wiejskiego jak i wielkemiejskiego grzeszył szablonem a nawet literaturą, inaczej już w *Kaśce Karjatydzie*, gdzie autorka rozwinęła tę właściwą jej talentowi umiejętność, z jaką odtąd zapomocą doskonale zaobserwowanych i w porę wprowadzanych szczegółów odtwarzać będzie rozliczne wycinki ówczesnej polskiej rzeczywistości obyczajowej. Już na początku powieści „Feliks patrzył także na ręce Kaśki, grube, szerokie, pokryte lśniącą, czerwoną skórą, i oboje zajęci byli jedną myślą, — mianowicie obliczali, ile dziennego

dochodu mogły dać ich ręce, w ciągłą puszczoną pracę". Takich skrótów charakterologicznych a zarazem zaprawionych podaną między wierszami treścią społeczną znajdzie się wiele w różnych utworach Zapolskiej. A gdy Kaśka stanie się istotnie nieświadomą ofiarą swoich pracowitych rąk, nie zaniedba też autorka pokazać doskonale zróżniczkowaną galerję służących, stróżów i innych postaci ludu miejskiego, wraz z jego proletarjackimi trudami i zabawami. Niedzielne popołudnie w podmiejskiej restauracji ludowej jest w swojej rodzajowości wręcz arcydziełkiem realistycznego malowidła. Z kilku innych sfer tej powieści, ogarniającej bardzo rozległy obraz obyczajów, typów i charakterów miejskich, najdosadniej odtworzyła autorka środowisko domowe chlebobawców Kaśki. Zwłaszcza Budowski, urzędniczyna magistracki, tetryk z wiecznemi do żony pretensjami, typ skąpca na miarę Molierowską, okaz tyrana domowego, jakże jednak oszukiwanego w swem karykaturalnem pożyciu małżeńskim, jest już zupełnie wykończonym przedstawicielem tej „dulszczyzny“, która z dzieła Zapolskiej przejdzie w potoczne przysłowie. Z wszystkich powieści Zapolskiej, *Kaśka Karjatyda*, obok *Sezonowej miłości*, najżywsze zachowała barwy, najlepiej przetrwała próbę czasu, przewyższając powieść „zakopiańską“ szerokością widoków obyczajowych i społecznych i wogóle tragiczniejszem ujęciem przedmiotu. Główny wątek powieści: dzieje niezawinionego grzechu, ma tę samą wymowę ogólnoludzkiego tragizmu, którą w innem ujęciu przedstawi później Żeromski. A jeśli ze względu na różnice środowiska społecznego zestawienie Kaśki z Ewą Pobratyńską nasuwa dość skąpy porównawczy materiał psychologiczny, tem niemniej uwodziciel Kaśki, stróż Jan, przypomni się nam poniekąd w Łukaszu Niepołomskim, wogóle zaś *Kaśka Karjatyda* jest w dziejach polskiej powieści ważnem ogniwem obyczajowo-społecznem, zajmującym okazałe miejsce pomiędzy pisarzami pokolenia pozytywistycznego a Żeromskim i jego epoką. Nawiasem, zauważyć tu warto, że Żeromski będzie miał narówni z Zapolską skłonność do wprowadzania sytuacji melodramatycznych, lub jak dziś to lepiej określić, sensacyjnych. Co zaś ważniejsze, że Zapolska, zwłaszcza jako

autorka *Kaśki Karjatydy*, wyprzedza Żeromskiego tem wyzuciem cielesności w stosunkach dwóch płci, co autor *Dziejów grzechu* tak znakomicie rozwinie i pogłębi.

Pomniejsze nowele i szkice z pierwszych lat twórczości Zapolskiej możnaby dziś pominąć, gdyby nie zwracały uwagi wyraźnem postawieniem tych zagadnień, które będą przewodniami motywami następnych dzieł autorki, a nadto wyjaśniają one odrębne stanowisko Zapolskiej w sprawie emancypacji kobiet. Otóż i pod tym względem miała Zapolska wyjątkową odwagę cywilną mówienia prawdy, za co nawet spotyka ją teraz ze strony jednej z najzapaleńszych naszych feministek zarzut... „kołtuństwa“. Zapolska, która najdotkliwiej odczuwała upośledzenie społeczne i krzywdę kobiety, która swym własnem życiem najśmielej przeciwstawiała się różnym więzom, nakładanym przez szablony towarzyskie i obyczajowe, była nietylko najzaciętszym wrogiem ptasich mózdków różnych Żabuś i Tusiek, ale również miała jasny pogląd na fizjologiczną naturę kobiety i na jej właściwe zadania społeczne. Walczyła o samodzielność kobiety w jej prawach obywatelskich i o możność niezależnej pracy, lecz choć ostro występowała przeciw niedobranym małżeństwom i bynajmniej nie oszczędzała mężczyzn, dobrze rozumiała wartość ogniska rodzinnego, a w „przymierzcu z dzieckiem“ wskazywała zaspokojenie najistotniejszych tęsknot kobiecych. Pod tym względem, mimo zasadnicze między obu autorkami różnice, choć nie tak znaczne, jak pozornie wygląda, schodzą się drogi Zapolskiej i Rodziewiczówny, którą to jednak naogół fałszywie się ocenia, zapominając, że np. w *Nieoswojonych ptakach* występowała ona w sprawie rozwodów małżeńskich w sposób, najzupełniej popierający głośną kampanję publicystyczną Boya-Żeleńskiego. Zapolska, jak i Rodziewiczówna, dokładnie znając życie, z własnego doświadczenia przekonała się, że wprawdzie „są kobiety wolne, ale wolność tę uzyskują dopiero po latach cierpień, smutku i upokorzeń“, nie lękała się co do różnic fizjologicznych między kobietą a mężczyzną, które muszą wywierać wpływ na rodzaj zdolności i usposobień psychicznych, zdawała sobie dokładnie sprawę, „że ustrój fizyczny kobiety nigdy nie

uleganie zmianie“. Wysoko jednak ceniła swoją kobiecość, miała dobre poczucie odrębnej kobiecej wartości życiowej, a za swoje credo głosiła: „Kobietą jestem — i tylko... kobietą chcę zostać do zgonu“.

W szkicu *W sprawie emancypacji* pisała Zapolska: „Kobieta ma objęcie niezmiernie bystre, łatwe, prawdziwie zastanawiające. Chwyta wszystko jak gąbka, lecz jak gąbka nie zatrzymuje długo wiedzy w sobie... Umysł kobiety jest tak dziwny, mieszanina takich dziwactw — obok najszczytniejszych pomysłów, najgłębszych poglądów, przeżykają się tam nagle najbłahsze kombinacje i płaskie, codzienne śmieszności przyćmiewają chwilowo wyniki poważnych studjów“.

W słowach tych jest coś i z autoanalizy, ale więcej z nieuprzedzonej obserwacji życia. Zapolska przejrzała bowiem duszę kobietą nawskróś i nie zawahała się przed odkrywaniem najtajniejszych i najwstydlivszych jej pokładów i zakątków. I na tem polu twórczość Zapolskiej jest także ważnem ogniwem rozwojowem w literaturze polskiej, mianowicie pomiędzy Żmichowską a Nałkowską. Ta ostatnia będzie nadto wśród autorek polskich najwybitniejszą po Zapolskiej przedstawicielką dramatu.

Była Zapolska nadewszystko orędowniczką kultu pracy. W szkicu o Modrzejewskiej wyznaje: „Pracować każdy człowiek musi. Mówię „człowiek“, bo ci, którzy nie pracują, dla mnie nie istnieją“. W słowach tych mieści się cała treść jej poglądów społecznych, rodzaj indywidualnie pojętego socjalizmu, łączącego współczucie dla upośledzonych lub skrzywdzonych z obiektywnem widzeniem rzeczywistości. A młodość i dojrzałość Zapolskiej przypada jeszcze na epokę gorsetów z fiszbinami i powłóczystych trenów przy sukniach, lamp naftowych, biednych szwaczek i próżniaczych panien na wydaniu. O tych ostatnich wyraża się w *Znaku zapytania* (1887): „Pracowite próżniaczki, ot poprostu żebraczki salonowe, jakich pełno jest w naszych towarzystwach“. W opowieści *Z pamiętników młodej mężatki* (1900) z kapitalnie wytrzymanym realizmem odtworzy dzień powszedni takiej byleż „panny na wydaniu“ z domu mieszczańskiego. W *Jance* (1895) da najobszerniejszą próbę wniknięcia w tragedję

duszy kobiecej, spętanej atmosferą domu arystokratycznego, w niewoli u zdziwaczałego ojca rodu, pozbawioną matczynego serca. „Czuć było całą moralną lodownię w powietrzu“. Na tem tle „cała postać dziewczyny była niezmiernie sugestywna i mówiąca wiele o moralnem uśpieniu duchowej części tej wspaniałej istoty. Mimowoli zmysłowa myśl nasuwała się na widok tego ciała, ledwo spowitego w draperje czarnej wełny. Miała ona wygląd długiej, lśniącej, ciepłej kotki“. Pod wpływem rozmów z korepetytorem brata, a w tym wybijającym się samodzielnie ślusarskim synu autorka dała świetnie podchwycony typ fanatyka nauki i pracy społecznej, buntująca się żywiołowość doprowadza Jankę do ucieczki na bruk paryski, gdzie zaznaje różnych doświadczeń, jest już nawet robotnicą, ale nie starcza jej sił, kiedy traci wewnętrzne oparcie, jakim była dla niej miłość do mężczyzny. Mimo pewne niedociągnięcia, jedna to z lepszych powieści autorki, o dobrze wytrzymanym realizmie, nawet w sytuacjach o sensacyjnej treści.

Natomiast *Przedpiekle* (1889), jedna z najgłośniejszych powieści Zapolskiej, z gwałtowną pasją napisany akt oskarżenia przeciw zakładom wychowawczym dla dziewcząt, choć autorka zapewnia o autentyczności wszystkich szczegółów, razi nas egzaltowaniem przerysowaniem charakterów i zdarzeń. Miała jednak i ta powieść doniosłe znaczenie przełomowe w polskim obyczaju literackim. Po raz pierwszy, a ze zwykłą sobie śmiałością, odsłoniła tu Zapolska seksualne przeżycia dziewcząt w wieku dojrzewania, z jaskrawą brutalnością odmalowała całe bagno środowiska, w którym paczą się młode dusze dziewczęce, zwłaszcza przedwcześnie pozbawione ręki matczynej. Są w tej powieści znakomite sceny, o niezwykle dramatycznej dynamice i o uderzającej wymowie prawdy życiowej; są bardzo liczne, świetnie postawione charaktery ludzkie, np. Józia Spokojczycka zwana przez koleżanki „generałem“, albo z grona nauczycielskiego pani Gierczykiewicz, przełożona, komentująca poetów, osoba o najlepszych chęciach, lecz życiowo i zawodowo nieprzygotowana do swego zadania, czy guwernantka pensyjna Melanja, żywcem podchwycony typ skrajnej, oschłej ego-

istki; i całość drga niewątpliwie jaskrawemi i soczystemi, ale naprawdę żywemi barwami o skali bardzo szerokiej. I to jest dużej wartości dokument obyczajowy i społeczny. Ale nie dzieło sztuki. Bo i w założeniu nie zamiar artystyczny miała tu Zapolska na celu, lecz przede wszystkim — jak zaznacza w dedykacji — powieść tę napisała „matkom — dla przestrogi“. Nie poprzestała nawet na prostej, a jakże przerażającej, wymowie faktów, lecz w ostatniej części powieści, przeciwstawiając lekarza i ascetycznego Karmelitę, rozwinęła szeroko uwagi dydaktyczne, najzwięźlej streszczone w powiedzeniu lekarza: „Jeden jęk rodzącej niewiasty jest miłszy Bogu, niż posty i bezmyślne modlitwy!“ Ze stanowiska literackiego *Przedpiekle* może być uznane za typowy przykład wypaczonego naturalizmu, w którym umiar epickiego realizmu został zachwiany przez tendencję społeczną. To samo powtórzyć można o powieściach Zapolskiej: *We krwi* (1893), na tle alkoholizmu, z kapitalną, wcale nieprzerysowaną w swej anielskiej, poświęcającej się, ofiarnej dobroci postacią żony męża-pijaka, ze świetnemi epizodami z lwowskiego życia t. zw. złotej młodości; *Szaleństwo* (1900), na tle hysterji, z oryginalnie postawionem zagadnieniem prawa do dziecka, z sugestywnie oddanemi nastrojami wsi podolskiej, zwłaszcza *O czem się nawet myśleć nie chce* (1914), na tle niebezpieczeństwa chorób wenerycznych. O powieści tej słusznie zauważył Stanisław Wasylewski: „Szalona, każdym fibrem nerwów drgająca nienawiść dyktowała Zapolskiej jej ostatnią książkę, w której jest wszystko od brutalnych, fizycznie mocnych zgrzytów naturalizmu, przecinającego bezwzględnie rzeczywistość lancetem t. zw. prawdy życiowej, aż po okolone szczerą poezją i słońca pełne analizy uczuć macierzyńskich, brak tylko — prawdopodobieństwa w tezie i brak słuszności w argumentacji“.

Najjaskrawszym objawem równoczesnej teźyzny talentu i wręcz niedbałej łatwizny w pogoni za sensacyjnością tematu jest powieść Zapolskiej *Szmat życia* (1892), w której po świetnej części pierwszej z doskonale odtworzonym środowiskiem życia ziemiańskiego na tle krajobrazu wołyńskiego, z mocno postawionemi charakterystykami dwoj-

ga skapców i całej galerji wiejskich rezydentów, chłopów i żydów, część druga na tle bruku warszawskiego spada do poziomu lichego romansu rynsztokowego. Wogóle Zapolskiej najlepiej się zawsze udawały charaktery o silnych namiętnościach, co właśnie pociągało też za sobą niebezpieczeństwo, grożące pisarzowi zawsze, gdy wprowadza drastyczność lub ekscentryczność sytuacji, a niehamowana wyobraźnia ponosi go poza grunt realnego materiału obserwacyjnego. Jedynie wielki talent i wrażliwość estetyczna, nietylko w literaturze i sztuce, ale i w życiu, czego pięknym przykładem feljton o kwiatach (w zbiorze *Przez moje okno*), były dla Zapolskiej hamulcami, które trzymała na wodzy swój niebywale bujny temperament, pragnący wyżycia się za wszelką cenę. Z najistotniejszych potrzeb postawy duchowej autorki wypływały też równocześnie wstręt do kołtuństwa, który podyktował najdojrzalsze artystycznie karty jej utworów powieściowych i zwłaszcza najkapitałniejsze sceny jej utworów dramatycznych, oraz nigdy niezaspokojona tęsknota do wewnętrznego pogłębienia życia, która bądź to wyrażała się namiętnymi oskarżeniami społecznymi, bądź też prowadziła autorkę na drogi zupełnie obce jej talentowi. Więc nadal, mając twarde oparcie w realnym materiale obserwacyjnym, da Zapolska cykl świetnych szkiców charakterologicznych: *Menażerja ludzka* (1893) z naczelną postacią *Żabusią*, która w opracowaniu na scenę (1896) stanie się — jak stwierdził krytyk rosyjski Jacymirskij — europejską kreacją typu mieszczańskiej współczesnej, a zachowa na długo, jeśli nie na zawsze, niewyblakłe barwy kobiecości w jej postaci lekkomyślnie nieodpowiedzialnego dziecka, rozbrajającego swą igrającą z życiem pustotą. W *Wodzireju* (1896) odmaluje szeroki obraz życia galicyjskiej półtorej szlachty i stworzy dwa świetne typy: Wielohradzkiego, który dziś stałby się zapewne gigolem, a wówczas za cenę ciężkich ofiar ukrytej pracy matczynej zakłamywał się jako wodzirej pozorami światowego powodzenia, oraz Muszki Drohojowskiej, lwowskiej „professional beauty“, okazowej lwicy salonowej, w której — jak charakteryzuje ją autorka — „gorzał temperament dobrze rozwiniętej Rusinki, mozolnie doprowadzonej do

anemji dobrobytem i pozorem cywilizacji“. W *Antysemitniku* (1898) śmiałemi pociągnięciami pióra naszkicuje stosunki dziennikarskie na tle Krakowa, jakby odniechcenia wpłatając w kilku rysach żywo nakreślone obrazki rodzajowe, np. dorożkarza, który od czasów Zapolskiej nie się jeszcze nie zmienił, albo pary małżeńskiej żydowskich lichwiarzy, wręcz dopraszającej się o ołówek karykaturzysty. W powieściach na tle współczesnego polskiego życia rewolucyjnego w zaborze rosyjskim i na emigracji paryskiej: *Zaszumi las* (1899) i *Pan Policmajster Tagiejew* (1905), naogół chybionych i w znacznej części pozbawionych tego realizmu prawdy socjopsychologicznej, jaką kiedyndziej dają autorce bezpośrednie przeżycia lub obserwacje, stworzyła jednak Zapolska kilka tegich charakterystyk, zwłaszcza wyborny typ emigranckiego Chodzika, oraz szereg karykaturalnie zamierzonych, lecz żywych obrazków obyczajowych z polskiego miasteczka prowincjonalnego (polowanie na rynku na wściekłego psa aptekarskiego, zmora rosyjskiej policji nad polskiem miasteczkiem) i z różnych środowisk polskiej kolonji paryskiej (partyjne spory i łajdactwa, „wspólny pokój“ i in.) Słabo wypadły też odgłosy narodowej tragedji i buntu młodzieży warszawskiej w *Córce Tułki* (1907). W powieści na tle prostytucji: *O czem się nie mówi* (1909), Frania Wątopek, opromieniona przez współczujące serce autorki i rzetelnie poetycki, ale nieprzesłaniający realnego widzenia świata, sentyment, — to jedna z najpiękniejszych postaci kobiecych w twórczości Zapolskiej, a w swoim rodzaju jedyna, choć poniekąd tylko poprzedniczka *Lenory* Kadena-Barzdrowskiego. Natomiast *Fin-de-siècle'istka* (1897), gdzie autorka stawia i próbuje rozwinąć cały splot najistotniejszych zagadnień w stosunkach kobiety i mężczyzny, a przygodnie ostro rozprawia się ze swoimi krytykami (literat Born, autor „Maryśki Olejarek“, t. j. „Kaśki Karjatydy“, nazywany naturalistą, lecz sam uważający się raczej za „nędzarzystę“), *Jak tęcza* (1903), gdzie intuicja psychologiczna, skierowana wgląb egzaltowanej duszy kobiecej, niemal całkowicie zawodzi autorkę, jakby wykojoną z właściwej swej drogi przez brak dystansu epickiego do przedstawianego przedmiotu,

ale gdzie — jak zazwyczaj u Zapolskiej — bystro są pochwyczone obrazy środowisk, tym razem różnych modnych zdrojowisk zagranicznych, *A gdy wgłąb duszy wnikiemy* (1904), chyba wogóle najmniej dziś czytelny z utworów autorki, na tle jej talentu nieprawdopodobnie anemiczny w perypetjach walki na dusze, od czego jakże odbija jędrny realizm niektórych epizodów z galicyjskiego życia politycznego, *Modlitwa Pańska* (1904), w której współczucie nad różnymi nędzami ludzkiem wyradza się w papierowość frazeologicznego patosu, *Rajski ptak* (1907), niepozbowiony tu i ówdzie dobrych szczegółów realistyczno-obyczajowych, ale wręcz irytujący snobistycznie zaprawionym sentymentalizmem, — powieści te i opowiadania, w których Zapolska usiłowała wyrazić bodaj swoje najosobistsze, najgłębsze tęsknoty wzlatującej ku wyżynom duszy kobiecej a najtkliwiej rozrzewnia się nad sponiewieraniem ideałów przez życie, są w znacznej części przykrym obrazem pomyłek i nieporozumień na manowcach niepospolitego, lecz bezkrytycznie rządzonego, emocjonalnie impresjonistycznego talentu powieściopisarskiego. „Zapolska — słusznie z tego powodu zauważyła Irena Krzywicka w swej wnikliwej charakterystyce tej, jak ją nazwała, autorki polskiej *Komedji Ludzkiej* — zawsze ma skłonność do rozwlekłości i przesady, ale to jest niczem w zestawieniu z fałszywą poetycznością, na którą się porywa uparcie, niewiedomo poco. Chce rehabilitować swój mięsisty talent, unosząc się na bibułkowych skrzydełkach w krainę sztucznych kwiatów“.

Jeśli pominąć dwa drobiazgi: *Pani Dulska przed sądem* (1908) i *Śmierć Felicjana Dulskiego* (1911), naszkicowane jakby na marginesie arcydzieła komedjowego Zapolskiej, wśród powieści z ostatniego okresu jej twórczości ponad inne wyrastają: *Sezonowa Miłość* (1905) i *Kobieta bez skazy* (1913), obie na tle najwięcej zawsze niepokojącego autorkę zagadnienia: niezaspokojonego głodu niewyżytej cielesności kobiecej, jednak w każdej z tych powieści pokazanego w najzupełniej różnych ramach życiowych.

Sezonowa Miłość to przedewszystkiem zdumiewająco, nieraz rewelacyjnie odkrywczy przekrój przeciętnej szaryzny życia mieszczańskiego. Na pierwszy plan wy-

sunięta, jak u Zapolskiej najczęściej, kobieta: Tuśka Żebrowska, „moralna i nieposzlakowana“ żona i matka, ale dusza płytka i nierozwinięta, skrepowana konwenansami stojącej wody mieszczańskiego bytu, którego utrzymanie jedynym celem małżeńskiego pożycia, wlokącego się w jednostajnej mierności dnia powszedniego. Obok niej córka, Pita, z duszyczką zamlódu wkładaną w jarzmo przyzwyczajenia i nałogu. Na dalszym planie epizodycznie wprowadzony typ krakowskiej koltunki, radczyni Warclakowskiej, „w deszcze i słoty zakopiańskie ogryzającej własną duszę“. Cały ten zespół dulszczyzny w jej różnych kobiecych odmianach przerzucony na tło letnich wywczasów zakopiańskich. Z niezrównaną subtelnością wyczuły i odtworzony krajobraz psychiczny lata w Zakopanem. Niepominięty chyba żaden z charakterystycznych czynników realnych, składających się na ów ogólny nastrój górskiego letniska, od witającego przybyszów deszczu zakopiańskiego, poprzez kawiarnię, aż do widoków przyrody z jej rzadziej spostrzeganiem, lecz najtrafniej przez autorkę wysuniętymi kwiatami i roślinami. Do tych krajobrazowych realjów należy też przepyszna postać gaździny, w której „nic kobiecego. Coś surowego, kanciastego, jak cały styl chaty, jak te belki, obciosane silnemi uderzeniami siekiery. Natomiast w głosie coś się łamało, coś tam drgało miękko, zwłaszcza, gdy z lubością ta kobieta zwracała się ku swej *własności*, ku temu, co posiadała już siłą wielkiej woli i starań całej przeoranej młodości.“ Gaździna wraz z swoim dramatem małżeńskim ma też znaczenie kontrastu, z jakim żywiołowość życia na łonie natury przeciwstawia się nieszczeroci i zakłamaniu bytu mieszczańskiego. Lecz w pierwszym rzędzie dopełnia ona obrazu tła. W tej odrębnej atmosferze, którą, czytając powieść, wyczuwamy niemal dotykalnie, spotykają się dwa światy: osiadłych i zasiedziałych mieszczan z beztroską gromadą wędrownych aktorów. Flirt Tuśki z aktorem Porzyckim, narastanie w kobiecie nieznanego jej dotąd uczucia pozamałżeńskiej miłości, z dogłębną wnikliwością obserwacyjną przedstawiona krystalizacja t. zw. zakochiwania się, bystro podchwyczone skrupuliki moralne w duszy opanowywanej namiętnością, — są tu

przeprowadzone z wyjątkowem mistrzostwem, zwłaszcza w naświetleniu sezonowej płochości, przez co tem plastyczniej występuje cała kontrastowość stanów duchowych, a zarazem tem wyraźniej chwije się budowa mieszczańskiego obyczaju. Wreszcie pod koniec powieści wprowadzony Żebrowski to jeden z największych tryumfów autorki, mianowicie przez subtelność, z jaką umiała wejrzeć w duszę małego, prostego, szarego człowieczka. Dystans epicki, wytrzymany jak w żadnej innej powieści Zapolskiej, pozwolił też na ów pozatem i w takich rozmiarach i barwach niespotykany u tej autorki humor. Najlepiej to zbudowana, najdojrzałej wykończona i w swoim artyzmie najpogodniejsza powieść w całej twórczości Zapolskiej. W swoim rodzaju powieść *klasyczna*.

Zdzisław Dębicki, pisząc o *Sezonowej Miłości*, podkreślił „przedziwną *współczesność* tej powieści“, w której autorka ogarnęła „wszystko co jest w nas i co jest dokoła nas“. Twierdzenie to jest słuszne, ale tylko w zastosowaniu do pewnego, ściśle określonego ramami powieści wycinka rzeczywistości. Natomiast całokształt twórczości powieściowej autorki ogarnia tak wieloraką rozpiętość współczesności społecznej i obyczajowej, że mało który z powieściopisarzy literatury powszechnej, a u nas bodaj jeszcze tylko Kraszewski, odtworzył równie rozległą skalę charakterów i środowisk. Była też Zapolska — jak świadczy Antoni Potocki — „pisarzem tych lat najdonioślejszym w kształtowaniu się nowoczesnej samowiedzy społeczeństwa“. Ale terenem, na którym Zapolska najpewniej się poruszała i z którego wydobyła najistotniejsze zdobycze swego talentu, było przede wszystkim i głównie życie kobiety. Życie to, na tle tamtej epoki ograniczone i zamknięte, było więcej, niż jest dziś, przeniknięte erotyzmem, niezawsze świadomym, najczęściej ukrytym lub hamowanym, sublimującym się w objawach zastępczych. W *Kobiecie bez skazy* pokusiła się Zapolska o przedstawienie nagiego tragizmu erotycznego na tle odrębnego światka kultu zmysłów, jaki w tym samym mniej więcej czasie znajdziemy też w *Faunessach* Marji Jehanne-Wielopolskiej. Inkwizycyjną śmiałością w stawianiu zagadnień i przenikliwością w docieraniu do samego dna Zapolska

wyprzedziła, ale i prześcignęła swe na tem polu następczynię. Odtworzone w przeżyciach Reny bankructwo kobiety w jej walce ze zmysłami na tle próżniaczej atmosfery buduaru odsłania najdrażliwsze pokłady kobiecego erotyzmu i najskrajniejsze tegoż konsekwencje. A wydzierający się z poza tych osobliwych dziejów kobiecych, które rozwija też z odrębnego jednak podejścia Nałkowska w *Łodowych polach* i innych powieściach z pierwszego okresu swej twórczości, rozpaczliwy jeszcze ale już stanowczy krzyk o prawo niezależnego człowieczeństwa znajdzie następnie mocny wyraz w Maryśce Miechowskiej z *Łuku* i wogóle w walce „o nową kobietę“ w powieściach Kadena-Bandrowskiego. Ale stanie się to już w ramach innego obyczaju na tle ogólnych przemian społecznych. *Kobieta bez skazy* w jej socjopsychologicznem znaczeniu jest dla epoki i twórczości Zapolskiej najwyższym tonem, jaki na najwięcej wyciągniętej strunie można było wygrać.

Z powodu tej powieści, opracowanej równocześnie dla sceny, napisał był Adam Grzymała-Siedlecki: „Biorąc powieść łącznie z talentem, który ją do życia powołał, powstaje obraz brylantu, rzuconego w kubeł z pomyjami. Brylant, to zdolność Zapolskiej; pomyje — to skala jej zainteresowań artystycznych“. Odpowiedzią na ten zarzut krytyka, jaki zresztą nieraz Zapolską spotykał, mogą być wcześniejsze słowa autorki z jednego z jej feljetonów: „Ja nie pretenduję bynajmniej do laurów pisarki dla dzieci... Nie mam w tym kierunku zdolności. Piszę więc dla dorosłych. I dla zdrowych... Walczyłam i walczę zawsze z fałszywą moralnością, z obłudą zgniłą i szkodziłą...“ Temu *credo* nie sprzeniewierzyła się Zapolska przez całą swoją twórczość.

W rozwoju powieści polskiej przypadła Zapolskiej rola przełomowa, ale jej znaczenie w tym rodzaju literackim schodzi na drugi plan wobec dzieł, które współcześnie wydają zarówno pisarze starszego pokolenia pozytywistycznego, jak i rówieśnicy lub młodszy od niej twórcy bujnego rozkwitu polskiej prozy epickiej w ostatniej ćwierci XIX-go i w następnem stuleciu. Z natury jednak swego talentu okazała się Zapolska w swoim rodzaju niezrównaną mistrzynią sceny polskiej.

„Stosunek Polski do teatru — pisze Boy-Zeleński w jednej ze swych recenzyj — jest bardzo oryginalny. Naogół urodzaj słaby; zdawałoby się, że nerw teatralny nie leży w naturze Polaka: aż tu naraz wystrzela jakiś fenomen, jak Słowacki, Fredro, Wyspiański... Ale jeszcze osobliwszem może zdarzeniem jest Zapolska; nie iżby była genialniejsza od tamtych, ale dla swojej płci. Zważmy, że na całej przestrzeni znanej nam cywilizacji, jest to, zdaje się, w teatrze jedyny talent kobiecy wielkiej miary, i że właśnie ten talent urodził się z tej ubogiej napozór gleby polskiej. Czemu w teatrze właśnie jest taka posucha na kobiety, niewiadomo; ale fakt jest faktem: nie tylko szczęśliwych rezultatów, ale prób nawet się nie widzi. (Pisane w roku 1929, przed zwyciężeniem opanowaniem formy dramatycznej przez Nałkowską i przed równoczesnym „najazdem“ talentów kobiecych na scenę sztukami conajmniej dobrze zbudowanymi a sposobem ujmowania zagadnień wnoszącymi do teatru świeży powiew, jak *Sprawa Moniki* Morozowicz-Szczepkowskiej, *Miłość panieńska* Kuncewiczowej, *Egipska pszenica* Kossak-Jasnorzewskiej, *Sobowtór* Morawskiej...) Przy tak ogromnym możnaby powiedzieć przemyśle teatralnym, jaki jest we Francji, udział kobiet jest wręcz żaden.

„Otóż, gdyby jakiś psychofizjolog zechciał z tej abstynencji kobiet wywodzić jakieś przemądrzałe uogólnienia w związku z naturą kobiecą, jej nieudolnością do syntezy, do konstrukcji, zgęszczenia, jest oto tryumfalny przykład Zapolskiej, aby odpowiedzieć: „Bzdury, łaskawy panie!“ A zważmy, że Zapolska była kobietą bardzo kobiecą: nie miała zdaje się nic krypto-męskości, nie ubierała się w spodnie jak George Sand, nie ćmiła cygar jak Żmichowska... W życiu była kobietą, w teatrze androgyną; pewność ręki, jasność spojrzenia, łączyła z kobiecą pasją, niesprawiedliwością, ograniczeniem horyzontu.

„Ale bez tych uproszczeń, bez tych niesprawiedliwości nie byłoby teatru“. Bo — tenże krytyk stwierdza na innym miejscu — „to są właśnie sekrety optyki teatralnej.“

Miała zaś Zapolska nie tylko wrodzony i przez własną pracę aktorską ogromnie wyczulony nerw sceniczny, ów instynkt efektu teatralnego, bez którego dramat nie prze-

kona widza-słuchacza, zupełnie inaczej reagującego, niż tenże jako czytelnik na dzieło literackie, ale w swych najlepszych utworach teatralnych doprowadziła do wirtuozostwa ekonomję zasadniczych środków scenicznych, jak dynamiczna plastyka charakterystyk, dających świetne role, wyrastające do wymiarów ogólnoludzkiego typu, zwięzła lecz najpełniej postawiona ekspozycja środowiska społecznego, wyraźna logika budowy, umiejętne ustawienie osi i najcelowiej wyzyskane napięcie dramatyczne, niezbędność każdego słowa i gestu, żywość i wartkość dialogu, naturalność i świeżość dowcipu, w każdym chwycie, w byle szczególnie pokazany w lapidarnym skrócie scenicznym cały człowiek lub odsłonięty mechanizm życia. W twórczości powieściowej ponoszona nieraz przez temperament lub wyobraźnię, a nawet sprowadzana na manowce przez ambicje moralizatorskie, na scenie Zapolska niemal zawsze przestrzega praw rządzących sztuką, nader rzadko je przekracza, nie wpada w kaznodziejską frazeologję, choć nie unika dydaktyzmu, lecz płynącego z prostej wymowy faktów, prześwieتلonych przenikliwą obserwacją albo komizmem satyrycznego spojrzenia. A w najcieńszych swych utworach, jak *Moralność pani Dulskiej* (1907), *Ich czworo* (1907), *Panna Maliczewska* (1912), stwarza arcydzieła komedji polskiej, w innych, jak *Zabusia* (1896), *Tamten* (1899), *Skiz* (1909), *Kobieta bez skazy* (1912), daje kapitalnie postawione charaktery i sytuacje ludzkie, a nawet w mniej zwartych konstrukcjach utworów wcześniejszych, jak *Małka Szwarcenkopf* (1897) i *Jojne Firulkes* (1903), drgające pełnemi sokami życia malowidła środowisk i obyczajów. I choć pomiędzy 25-ma utworami dramatycznymi Zapolskiej łatwo wskazać rzeczy słabe lub chybione, np. *Sybir* (1899), *Nerwowa awantura* (1913), *Asystent* (1919), niema ani jednego, któryby był pozbawiony wartości teatralnych. W dziejach teatru polskiego ma nadto Zapolska tę zasługę, że zawdzięcza on jej — jak świadczy Antoni Potocki — „raz na zawsze podniesioną stopę repertuaru.“

Pierwsze utwory dramatyczne Zapolskiej, poczynawszy od *Małuszki* (1887) i *Kaśki Karjatydy* (1893), były dostosowane do wzoru melodramatów dla scen „ogródkowych“,

a przerabiane z wcześniej napisanych powieści, noszą wyraźne piętno nieprawego łoża. Przerost fabuły powieściowej, związana z tem rozciągłość budowy i posługiwanie się przestarzałymi środkami technicznymi, nie wyłączając monologu, odbijają się ujemnie na całym pierwszym okresie dramatycznej twórczości Zapolskiej, sięgając aż po *Sybir*, *Życie na żart* (1901), *Tresowane dusze* (1902), *Jojnego Firulkesa* i nawet *Nieporozumienie* (1904). Lecz utwory te wnoszą na scenę polską niewyzyskane przedtem środowiska narodowe, społeczne lub rodzinne, rozszerzają materiał obyczajowy i zakres zagadnień, zdobywają teatr dla świeżego realizmu i dla przepełnionego ludzkim współczuciem demokratyzmu. Obie sztuki żydowskie, z których *Małka Szwarcenkopf* była pierwszym wielkim sukcesem teatralnym autorki, dając wyjątkowo obszerne przekroje całego życia w niewoli przesądów obyczajowych i tradycji wyznaniowych, przeświecone osobistymi dramataми samotających się w tych pętach jednostek, pokazały ogółowi polskiemu rzeczywistość ghetta. W *Tamtym*, za co autorkę nawet obwiniano, najżywiej wypadło środowisko moskiewskich najeźdźców, najlepiej wyczutą i najpełniejszą postacią ludzką jest żandarm Kornilow, jeden z najkapitałniejszych charakterów w całej twórczości dramatycznej Zapolskiej, arcydzieło sztuki teatralnej, znakomicie wygrane w pamiętnej kreacji scenicznej Kamińskiego.

Równolegle, poczynając od *Zabusi* (1896), powstaje współczesny teatr Zapolskiej, w którym polska komedia mieszczańska osiąga szczyt rozwojowy. Wykształciła się Zapolska na wzorach francuskiego teatru naturalistycznego, na *Paryżance* Becque'a, *Boubourouche* Courteline'a i t. p., ale oparła się również na tradycji polskiej, znalazłszy pokrewnego sobie pisarza w Błazińskim, o którego *Rozbitkach* wyraziła się sama, że „są do tej chwili najwspanialszą tragedją ludzkiej podłości“, a w *Panu Damazym* miała jakby wiejski prototyp swej pani Dulskiej. Oddziałal na nią także Ibsen i jego ideologia prawdy i kłamstwa w życiu, najsilniej w *Mężczyźnie* (drugi tytuł: *Ahaswer*, 1902), sztuce, nasuwającej dziś porównanie ze *Sprawą Moniki* Morozowicz-Szczepkowskiej. Lecz wzorem dla Zapolskiej najważniejszym było życie, źródłem jej tworzywa bezpośrednia obserwacja rzeczywistości.

I w dramacie, jak w powieści, przeważa u Zapolskiej zagadnienie płci, ośrodkiem zainteresowań jest kobieta, w której z właściwą sobie pasją inkwizytorską demaskuje najsłabsze strony, niewyczerpaną kopalnią komizmu mieszczańskie kołtuństwo w ramach życiowej szarzyzny, od najpospolitszych okazów dulszczyzny aż po najwyrafinowsze wyskoki — jak go sama nazywa — „kulturalnego kołtuna — specjalnej roślinki naszych czasów“. Opowiada Boy-Zeleński, że znany pisarz francuski, Paul Cazin, gdy zobaczył na scenie warszawskiej *Moralność pani Dulskiej*, nie zawahał się powiedzieć: „To jest na miarę Moliera“. Od siebie dodaje Boy-Zeleński: „Możnaby zaryzykować jeszcze jedno twierdzenie, że pani Dulska dopełnia Moliera. Brakuje jej w jego dziele“. Z większą pewnością, a rozszerzając widok na wszystkie najdojrzalsze sztuki Zapolskiej, wyrazić się wolno, że swoją komedią mieszczańską dopełnia ona Fredrę. I że dopełnia go znakomicie.

Okres twórczości, w którym powstały najteższe i w swoim artyzmie najgęściej skupione dzieła dramatyczne Zapolskiej, poprzedziła w latach 1900—1901 praca recenzentki z teatru lwowskiego, a w r. 1904 prowadzenie szkoły dramatycznej w Krakowie. Recenzje teatralne Zapolskiej, zebrane w wydaniu pośmiertnym p. t.: *I Sfinks przemówi...* (1923), są bezpośrednim świadectwem zarówno wielkiego umiłowania sztuki, jak i rozległej skali wrażliwości autorki. W związku z uwagą Krzywickiej, twierdzącej na podstawie *Policmajstra Tagiejewa*, jakoby Wyspiański przejmował Zapolską niechęcią, trzeba przypomnieć, z jakim entuzjazmem przyjęła ona lwowską premjerę *Wesela*. Wogóle zaś zastanawia, że Zapolska, choć wykształcona na teatrze francuskim, miała pełne zrozumienie i dla dramatu Przybyszewskiego, którego trafnie broniła przed zarzutami rzekomej niemoralności, przeciwstawiając istotną niemoralność farsy francuskiej, i dla dawnego teatru polskiego, gdy np. polecała, aby „zamiast zwietrzałych typów sztukoroba francuskiego Sardou — wystawić Korzeniowskiego, który kasowo nie zawodzi nigdy“, swojemu zaś kultowi dla Blizińskiego parokrotnie dała tu wyraz.

Szczytowy okres twórczości dramatycznej Zapolskiej przypada na lata 1907—1912, kiedy wystawia kolejno *Moralność Pani Dulskiej*, *Ich czworo*, *Skiza*, następnie *Pannę Maliczewską* i *Kobietę bez skazy*. Jest to doba, w której tryumfalny pochód neoromantyzmu Młodej Polski przeszedł już swoją pełnię i nawet wywołuje reakcję. Na tem tle naturalizm Zapolskiej, w jej twórczości powieściowej nieraz wytrącany z kolein realistycznego obiektywizmu przez romantycznie zbuntowaną duszę autorki, rozkwita teraz najwspanialej w jej twórczości dramatycznej.

Po lwowskiej premierze *Moralności Pani Dulskiej* pisał Kornel Makuszyński: „Sztuka Zapolskiej jest bezsprzecznie najlepszym podręcznikiem psychologii pospolitego „kołtuństwa“, jaki się dotąd ukazał, najlepszym zarazem jej utworem scenicznym. Wszystko, co Zapolska zdobywała przez lata, jest w tej sztuce; postacie takie są żywe, że po zejściu ze sceny mogłyby wejść do pierwszej lepszej kamienicy, skąd wyszły; doskonały dialog, bijące tętno, a prawdy na scenie — doprawdy, może aż za wiele.“ W ćwierćwiecze tego utworu, poraz już trzeci zdając sprawę z jego realizacji scenicznej, stwierdzi Boy-Żeleński: „Komedia Zapolskiej ma jeszcze przed sobą przyszłość. Od czasu jak powstała, urosła; urasta ciągle. Nabiera nowych znaczeń. Kiedy ją grano jako sztukę współczesną, Dulska była typem. Dziś jest czemś więcej, jest całą epoką. Jest typem, jest wyrazem epoki, i jest zarazem — wieczna.“ W tem spojrzeniu od widowni przez perspektywę czasu mamy najlepszą miarę oceny i znaczenia arcydzieła komedjowego Zapolskiej.

Mistrzowskim, wręcz klasycznym artyzmem budowy dramatycznej i wogóle całego opracowania, najdalej posuniętą i najcelowiej wyzyskaną ekonomją środków technicznych w twórczości Zapolskiej miejsce naczelne zajmuje *Ich czworo*, komedia, w której najdojrzałej objawił się przenikliwie satyryczny talent autorki, w jej wejściu w duszę kobietą na tle zagadnienia płci. Na tym gruncie, w który najczęściej i najwprawniej zapuszczała swą sondę analityczną, powstały też najliczniejsze z jej najlepszych utworów. Należą tu m. i. *Zabusia*, *Skiz* i *Kobieta bez skazy*. I w każdej z tych komedyj zupełnie od-

mienne charaktery i środowiska, o znakomitej zawsze ekspozycji i plastyce. Ale *Ich czworo* to jakby synteza tej przeciętnej a przeraźliwie smutnej szarzyzny zakłamanego w swem mieszczaństwie pożycia małżeńskiego. Pokazana w przekroju, współrzędnie naświetlonym przez wysubtelnioną wnikliwość psychologiczną, śmiałą bystrość obserwacyjną i sięgające niemal pamfletu, ale niewykraczające poza granice realizmu, żądło komizmu. Z powodu *Ich czworga*, przyznając im nazwę „sztuki klasycznej“, tej jednej może ze wszystkich sztuk Zapolskiej, wyraził się Boy-Żeleński, że Zapolska przejrzała kobietę „nawskrós, jak tylko umie przejrzeć kobieta kobietę, wymacała wszystkie jej słabizny.“ Czem w powieści Zapolskiej *Sezonowa Miłość*, tem *Ich czworo* w jej teatrze.

Panna Maliczewska to znów inna odmiana duszyczki kobiecej, z tej samej rodziny, co *Aszantka* Perzyńskiego i bohaterka *Edukacji Bronki* Krzywoszewskiego, a na najniższym stopniu hierarchji społecznej Frania Poranek z powieści Zapolskiej. W świetnie przeprowadzonej akcji, na tle bardzo zróżniczkowanych typów i charakterów ludzkich, wprowadziła tu Zapolska na scenę trzpiotowatość Żabusi, przeniesionej ze środowiska mieszczańskiego i alkowy małżeńskiej w atmosferę twardego życia na bruku, wśród kulis i w męskiej garsonjerze. Wśród komedyj Zapolskiej, choć zawsze bardzo żywych, ta jest bodaj najżywsza, okraszona najświeższym dowcipem i najcięższym dialogiem, rozjaśniona błyskami beztroskiej młodości. Przedmiotem satyry jest tu brutalny samiec męski, w nowej odmianie egzemplarz kołtuna. Bo jak zawsze, i tym razem namiętna pasja Zapolskiej z największym wstrętem zwraca się przeciw dulszczyźnie. W całej swej twórczości powieściowej i dramatycznej pokazała ją we wszelkich a wielorakich odmianach, gdziekolwiek ją tylko wywęszył najdrażliwiej w tym kierunku wyczulony zmysł obserwacyjny.

Zapolska patrzyła na życie niemal zawsze od rampy scenicznej. Obraz życia układał się jej odrazu w wizję teatralną. Było to wogóle jedną z najistotniejszych właściwości jej oryginalnego i mocnego talentu. I każdy dramat Zapolskiej jest naprawdę najrzetelniejszym teatrem. Oglą-

dać go trzeba na scenie i oceniać przedewszystkiem kategorjami teatru. A na teatrze Zapolskiej można się wręcz uczyć wszystkich arkanów tej odrębnej dziedziny sztuki. W literaturze polskiej nie znaleźć lepszej pod tym względem szkoły. Utwory Zapolskiej należą, lub przynajmniej powinny należeć do żelaznego repertuaru wszystkich scen polskich. Było to wielką zasługą krakowskiego teatru *Bagatela*, że w latach 1919 i następnych miał tę ambicję, aby na swej scenie niejako specjalizować się w sztukach Zapolskiej. Odtąd, choć wystawiane co czas pewien ważniejsze komedje Zapolskiej cieszą się nadal dużem powodzeniem, bodaj dlatego, że w nich każda postać to wyśmienita rola, sceny polskie, wbrew dobremu zrozumieniu własnego interesu, zaniedbują jednak ten swój obowiązek, nieraz na rzecz wątpliwej wartości sztuk zagranicznych. Zapominają, że właśnie Zapolska to jest najautentyczniejszy teatr europejski.

Wśród naturalistów polskich odrębne miejsce zajmuje IGNACY DĄBROWSKI (1869—1932). Swój styl kształcił w szkole Sienkiewicza. Nietyle jako autor *Śmierci* (1892), której bohater jest dalekim krewniakiem Płoszowskiego, ile wogóle jako pisarz. W tomie wrażeń p. t. *Chwila była przedwieczorna...* (1903) znajduje się opis zachodu słońca w Sorrento, który rodzajem wrażliwości i sposobem jej wypowiedzenia uchodziłby mógł wręcz za utwór Sienkiewicza. Nawet w *Matkach* (1922), ostatniej powieści Dąbrowskiego, cały świetny zresztą epizod flirtu Jasieńskiej z Więclawiczem to jakby jeszcze jeden rozdział z *Bez dogmatu* lub *Rodziny Połanieckich*.

Zwrócił ktoś uwagę, że *Sonatą cierpienia* (włączona do *Nowel* z r. 1900) Dąbrowski wyprzedził nieco później-sze poematy prozą Przybyszewskiego. W *Zmierzchach* (1914), najpełniej lirycznym i najgłębiej osobistym utworze, wprowadzając motyw żółtej róży, okazuje się Dąbrowski wytwornie subtelnym nastrojowcem-symbolistą. Ale w najlepszych swoich utworach, w *Śmierci*, *Felce* (1893), w nowelach *Kolega szkolny* (w tomie z r. 1900) i *Stara matka* (w tomie p. t. *Samotna*, 1912), w *Matkach* wreszcie jest Dąbrowski przede wszystkim naturalistą, bystro obserwującym życie jednostek ludzkich, wnikliwie analizującym ich dusze, obiektywnie odtwarzającym rzeczywistość człowieka.

Dąbrowski przedmiot swego tworzywa badał najdokładniej. Nietylko ludzi, ale i otaczający ich świat. Jego martwe natury są odmalowane do najdrobniejszych szczegółów, z dokładnością, jaką prześcignąćby trudno. Są to jednak dość rzadkie ustępy, choć nie stanowią tła, lecz mają samodzielne życie, dostrojone tylko do wątku psychologicznego. Analiza psychologiczna była właściwym żywiołem autora, świetnie opanowanym od najwcześniejszej

Śmierci, z własnych przeżyć wysnutym pamiętnikiem dogorywającego suchotnika, a którą krytyka współczesna zestawiała z *Głodem* Hamsuna. Z niemniej dobrym realizmem i z równą intuicją wczuwania się w oglądane już zzewnątrz życie ludzkie przedstawił Dąbrowski losy naiwnej szwaczki na bruku warszawskim, w listach *Felki*, do złudzenia odtwarzających jakby autentyczne oryginały, pisane ręką bohaterki. Później w *Samej* i *Niepotrzebnym* (w tomie p. t. *Samotna*) wkradną się przejściowo akcenty publicystyczne, ale równocześnie w *Starej matce* daje autor znowu najściślej wystudjowany obraz życia, pokazany w sytuacji niezwyklej, odtworzony z niezamąconym spokojem realistycznego epika, tem szczerzej odczuty i tem rzetelniej wzruszający.

Aż do *Zmierzchów* w twórczości Dąbrowskiego uczuciem niemal wyłącznie panującym jest cierpienie, oglądane od strony jednostki, zabarwione — jak określił Brzozowski — „szpitalnym egoizmem“. W *Matkach*, które miały być częścią pierwszą zamierzonej lecz nienapisanej trylogji powieściowej, smutek i rezygnacja ustępują na rzecz wesela i pogody. Inaczej nie mogło być zresztą w tym obrazie życia od święta, „życia, — jak stwierdza autor — pełnego tylko używania, zbytków, rozrywek, a wyjałowionego doszczętnie z jakichkolwiek obowiązków lub szerszych horyzontów.“ Ale w tem wielkomieszczańskim środowisku Połaniecczyny warszawskiej, odmalowaniem z nigdy niezawodzącem mistrzostwem, wśród tych ludzi pospolitych, aczkolwiek błyszczących w salonach t. zw. życia towarzyskiego, odkrył Dąbrowski niespodziewanie bogaty materiał psychologiczny o znaczeniu wszechludzkim, wyczerpał go do dna, nie pominął ani jednego bodaj zakamarka, mimo, że cały ten światek ujął w ramy powieści, toczącej się pozornie gładko, napisanej bardzo zajmująco, utrzymanej w jednolicie stonowanym artyzmie, w przedziwnej harmonji płynącej z beztroski zadowolonego z siebie dobrobytu. Ani śladu tu nie dopatrzyć jakiegoś wahania czy załamania w doskonałej kompozycji, najcelowiej przemyślanej i wykonanej, najdokładniej opracowanej i w każdym szczególe najdojrzałej skończonej. Czytelnik musi dopiero zauważyć, iż niema tu jakiegokol-

wiek potknięcia autorskiego, aby docenić, ile najlepszego trudu włożył pisarz w swój utwór.

Dąbrowski nie należał do tych, co torują nowe drogi, zmagają się z rzeczywistością otaczającego świata lub choćby tylko narzucają czytelnikowi swoje osobiste bóle. W twórczości jego rzadkie są ustępy, w których drga utajony liryzm subiektywny. Pisarz najstaranniej się ukrywa poza wprowadzane postaci i w stosunku do nich zachowuje dystans epicki o tak nieposzlakowanym obiektywizmie, że nawet nie daje wrażenia, jakoby współczuł z tymi ludźmi, których dusze, serca i mózgi najdokładniej odsłania i przedstawia. Ale robi to zawsze z tak dojrzałą pewnością świadomego swych środków artysty i z tak misterną subtelnością, że nie znać nigdzie cięć sekcyjnych ani szwów opatrunkowych. Dąbrowski w tych swoich małych ludzi poprostu wnika, bez żadnych uprzedzeń, z całą wyrozumiałością człowieka, dla którego wady, błędy lub śmieszności bliźnich są naturalnymi objawami życia. On bynajmniej świata tego nie akceptuje, ani tem bardziej nie adoruje, ale i nie ironizuje. Z cierpliwością badacza tylko go przedstawia. Lecz z poza tej maski pobłażliwej obojętności wychyla się jednak twarz człowieka, o którym z pism jego wiemy napewno, że musiał to być człowiek rzadkiej dobroci i niezmiernej wytworności uczuć. Jak zaś wysokie miał poczucie odpowiedzialności pisarskiej, najlepszym świadectwem niewielka ilość dzieł, które wydał w ciągu czterdziestoletniej pracy.

Entuzjastycznie witany przy pierwszych swoich utworach, arcydziełem powieściowem, jakim są *Matki*, gdzie dociera do dna duszy kobiecej, przedstawiając uczucie macierzyńskie w jego najnaturalniejszych, choć celowo na tle pokazanego środowiska stłumionych, jednak przeżywiających inne, popędach, nie zwrócił już Dąbrowski uwagi, na jaką nadal zasługuje. Umarł poniekąd zapomniany, jako pisarz, i nawet, być może, niedoceniany, a w każdym bądź razie niemal nieznany nowemu pokoleniu, które w utworach autora *Śmierci*, obok niewątpliwych i nieprzebrzmiałych wartości literackich, odnaleźć może żywy wciąż urok czasów i obyczajów bezpowrotnie minionych.

10.

Najzdolniejszym i najbliższym uczniem Sienkiewicza okazał się JÓZEF WEYSSENHOFF (1860—1932). We współczesnej powieści polskiej najwybitniejszy to przedstawiciel narodowej rasowości, lub ściślej apologeta ziemianstwa. Pojęcie t. zw. rasowości bywa dziś nieraz nadużywane. Hasłem tem dość często wojują miernoty, usurpując sobie doń prawo, przybierając pożyczany strój nie-swoich przodków, aby szychem cudzych piórek pokrywać brak własnej treści wewnętrznej. Swoisty to objaw Podfilipszczyzny. Raz na zawsze rozprawił się z nim biograf pana Zygmunta w opisie scenki przedpokojowej, gdy służący jego „trzasnął Hansa (lokaja Podfilipskiego) poufale po ramieniu i gburowatym, przyciszonym głosem mruknął: — Ech ty! — Podfilipie!”

Rasowość bowiem wymaga tradycji. Więcej niż narodowa, jest rodowa. Niema rasowości, we właściwem znaczeniu wyrazu, bez gniazda oddawna zasiedzianego, legitymującego się dóchowaną pamięcią nieprzerwanego ciągu pokoleń, z których technienia narastała owa swoista, dość zresztą nieuchwytna, ale niemożliwa do osiągnięcia na innej drodze, nie dająca się naśladować ani sfalszować, odrębna atmosfera moralna. Ma ona swoje złe i dobre strony, które w wieloraki sposób znalazły odbicie w literaturze polskiej, doniedawna tworzonej niemal wyłącznie przez potomków rodzin szlacheckich. Znane warunki życia narodowego w dobie niewoli i wynikające stąd i z postępu czasu przemiany społeczne prowadziły raczej do buntu, zrywającego wszelkie więzy, niż do uprawy rodowego tradycjonalizmu. Mimo to, odzywał się nawet w twórczości pisarzy o podstawie skądinąd krańcowo rewolucyjnej. Przykładem najlepszym Żeromski. Lecz i Sienkiewicz, niesłusznie zresztą uważany za przedstawiciela

szlachetczyzny, choć w swej twórczości tak niepokalanie narodowy, mógł być i bywał, zdarzało się, pomawiany o sprzeniewierzenie się tej idei rasy, jakiej rzecznikiem mieć go chciano, a do czego on sam poczuwał się o tyle, o ile czerpał stąd wartości o szerszym znaczeniu. Tej właśnie rasowości najczystszej krwi, w swym doskonałym arystokratyzmie niezamąconej żadną plebejską domieszką, jedynym w literaturze polskiej pełnym i nieposzlakowanym objawem jest twórczość Józefa Weyssenhoffa. Środowisko, z którego pisarz wyszedł, do którego nie przestał należeć, było tu oczywiście warunkiem niezbędnym, ale nie rozstrzygającym. Bo np. ani Krasiński, ani Rostkowski, jako twórcy, nie daliby się wcisnąć w tak zwężone ramy. Natomiast wielorakie nici pokrewieństwa łączą twórczość Weyssenhoffa z twórczością Rodziewiczówny. Wspólne im przedewszystkiem to ograniczenie widnokręgów, stanowiące zarazem o ich sile i słabości. (U Rodziewiczówny spotęgowane nadto przez ściślejszy związek tradycjonalizmu z prowincjonalizmem.) Różni ich jednak zasadniczo odrębność postawy życiowej, opartej u Rodziewiczówny na obowiązku pracy, u Weyssenhoffa na bezpiecznej radości osobiście niezasłużonego i zadowolonego z siebie dosytu. Nie bezpodstawnie jednak wyraził się Brzozowski o Weyssenhoffie: „wydaje mu się, że jest Rodziewiczówną.“

Źródła i drogi rozwojowe twórczości Weyssenhoffa nie wymagają zmuśnionych dociekań. Pod tym względem posiadamy autorytatywne wyznania pisarza: *Mój pamiętnik literacki* (1925), dokument w swoim rodzaju jedyny, w którym w sposób gdzieindziej niespotykany zostawił autor zupełnie szczery wyraz swej osobowości, a równocześnie dzieło literackie wysokiej wartości i nieprzeciętnej miary. Pamiętnik ów, będąc niewątpliwem świadectwem zamierzeń, jako samoobrona dokonań budzi oczywiście zastrzeżenia, ale w całości wyjaśnia twórczość pisarza dokładniej od najwnikliwszej analizy krytycznej. Jest on każdemu dostępny, więc streszczanie go byłoby zbyteczne. Uważny czytelnik, zależnie od swych potrzeb i przygotowania umysłowego, sam odnajdzie właściwą drogę, aby z autorem prowadzić swoją wewnętrzną rozmowę. Wszakże

na jeden szczegół warto zwrócić uwagę, bo odkryte tu przemilczenie ma osobliwą wymowę. W związku z głośnie w swoim czasie kampanją Weyssenhoffa przeciw *laurom Wyspiańskiego*, czytamy w pamiętniku, że artykuły te rzekomo: „nie wywołały dyskusji; ograniczyło się do napęści na mnie tak drobnych wielbicieli Wyspiańskiego, że nie miałem z kim dyskutować — i żadnemu też nie odpowiedziałem.“ Ten pozornie wielkopański gest pogardy trąci Podfilipskim. Bo przecież nie mogła być Weyssenhoffowi nieznana obszerna i gruntowna odprawa Ign. Matuszewskiego, drukowana bezpośrednio po wystąpieniu Weyssenhoffa, a w bardzo poczytnym wówczas *Sfinksie* i w osobnej odbitce, przedrukowana następnie w oddzielnej książce p. t. *Studja o Żeromskim i Wyspiańskim* w r. 1921, więc na lat kilka przed ogłoszeniem *Pamiętnika*. Fakt to doskonale prześwietlający rodzaj obiektywizmu Weyssenhoffa, obiektywizmu, polegającego na bystrej spostrzegawczości i wnikliwej ocenie, ale miarkowanego subiektywizmem cenzury użytkowej. Należy to również do charakterystycznych znamion rasowości, utrzymującej swą niezależność i niedostępność na drodze nienaruszalności sobie tylko przyznawanych przywilejów.

Nie przeszkadza to wcale, aby wśród swoich być ironistą. Weyssenhoff, który do literatury zwrócił się z wewnętrznej potrzeby i rzetelnego powołania, zastrzegał się stanowczo przed mianem literata. Należał on do tej kategorii pisarzy, dla których literatura jest dodatkowym albo zastępczym środkiem wyżycia się, skądinąd zaś staje się terenem działalności społecznej. Obie te funkcje występują w twórczości Weyssenhoffa wyraźnie, a z bardzo rozmaitym wynikiem. Tylko raz jeden wydały one dzieło harmonijnego i dojrzałego artyzmu: *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* (1898), utwór wyjątkowy w literaturze polskiej i w twórczości autora. Wyjątkowość *Podfilipskiego* polega na zastosowaniu ironji, jako wyłącznego środka twórczego. Sam pomysł przypomina *Vie et opinions de Monsieur F. Th. Graindorge* Taine'a, ale nie jest to naśladownictwo, lecz samodzielne wyzyskanie ram naiwnie ironicznego panegiryku dla przedstawienia obrazu życia, zaobserwowanego z bezpośrednio znanej rzeczy-

wistości. Ironja w *Podfilipskim* jest tak różnokierunkowa, iż chwilami zwraca się nawet przeciw autorowi, ale w zasadzie obosieczność jej utrzymuje się w stałej równowadze, jednym ostrzem godząc w przywary opisywanej sfery, drugim zaś w parwenjuszostwo tytułowego bohatera powieści. W późniejszej swej twórczości Weyssenhoff podejmie znowu podobną próbę w stosunku do pana Apolinarego Budziszka z *Dni politycznych* (1906—1908) i *Unji* (1910). Ale mimo wyborne chwytły w podchodzeniu do tego dobrodusznego działacza, autor nie stworzy już drugiej postaci, jak Podfilipski, tak w swoim rodzaju typowej, tak wszechstronnie i szczegółowo wystudjowanej, równie żywej i wyrazistej. Świetnie podmalowane tło *Podfilipskiego* powtarza się rozszerzone i pogłębione w innych powieściach, zwłaszcza w *Sprawie Dołęgi* (1901), której bohaterem właściwym jest środowisko arystokracji polskiej wraz z pnącą się ku niej szlachtą i finansjerą, słowem, ziemiaństwo polskie. Ironiczne spojrzenie autora wskazało tu znowu szereg kapitalnie zaobserwowanych i świetnie scharakteryzowanych typów, z naczelną postacią karykaturalnego przywódcy, Karola Zbąskiego zwanego Wielkim. Ale w tej „stojącej wodzie“, w której fortuny „spią i pocą się złotem“, a myśl obywatelska przejawia się nawiązywaniem stosunków „towarzyskich“ z gościem z Petersburga, co było wymierzeniem żądla satyrycznego w kierunek ugody politycznej, Weyssenhoff nie utrzymał się do końca na dystansie ironisty. Bo ostatecznie nie „twardy szlachcie“ Dołęga, żywo przypominający pokolenie Czertwanów Rodziewiczówny, lecz lekkoduch, młody Andrzej Zbaraski, przeszedłszy przez niezbyt przekonującą *katharsis* przy łożu śmiertelnem starego sługi, staje się wyrazicielem wiary autora w siły żywotne swej sfery społecznej, lub może raczej towarzyskiej. Ta koncesja, szkodząca doskonalej pozatem budowie powieści, nosi na sobie jaskrawe piętno rodowego uprzywilejowania, tembardziej, że — jak wolno przypuszczać na podstawie podkreślenia dobrego szlachectwa Dołęgi — wcześniejszy zamiar autora mógł być pomyślany inaczej. Na odrzuceniu „happy endu“ zyskała prawda życiowa Dołęgi, ale załamał się obraz środowiska. Odtąd, jeśli po-

minąć *Syna marnotrawnego* (1904), który zresztą — mimo ironiczny stosunek autora do przedmiotu — szczęśliwie powraca do zapewniającego dosyt dobrobytu, Weyssenhoff zostaje apologetą ziemiańskiego kwietyzmu, gromy swe zwracając przeciw tym, co *zzewnątrz* rasowych okopów grożą stanowi szlacheckiego posiadania. Wprawdzie swe zadanie publicystyczne autor *Unji* i *Gromady* (1913) podejmuje w kierunku budowy jedności narodowej, wprawdzie nie zaniecha epizodycznych wycieczek ironisty na terenie własnej swej sfery, ale moralizator polityczno-społeczny rozwija swą działalność w kampanjach przeciw wewnętrznym i zewnętrznym wrogom ideologii szlacheckiej, występującej pod sztandarem stronnictwa narodowo-demokratycznego. Ta strona twórczości Weyssenhoffa, ciekawa ze względów politycznych, ze stanowiska literackiego nie budzi żywszego zajęcia, chyba w znaczeniu ujemnem.

Na drodze apologii życia ziemiańskiego odnalazł natomiast Weyssenhoff nowe źródła podniety artystycznej. Nie zanika barwność obrazów obyczajowych, w jakich odmalował życie wsi polskiej w jej objawach coraz szybciej ginących lub ulegających nowym przemianom. Utrzymuje autor nadal swą umiejętność szkicowego portretowania ludzi z nieomylnością pióra, które jednym zdaniem stawia przed oczy czytelnika żywe i krwią pulsujące postacie. Więc jeśli np. w *Sprawie Dołęgi* muzyk Amon „był cały w długich, wilgotnych rękach, któremi objaśniał wszystko co mówił, aż do przyimków“, to w *Unji* „błogosławiony Chmara zbliżał się właśnie swym krokiem uroczystym wędrownego pomnika“, a Hylzen „to porządny Polak, trochę tylko przezorny; tak się boi omylić, tak się zatapia w okolicznościach łagodzących, że aż czasem w zdaniu nawias wysunie naprzód, zamiast treści głównej“. Nadal mnożą się liczne charakterystyki postaci kobiecych, jako przedmiot przedewszystkiem męskich wzruszeń erotycznych, ale żyjące samodzielnie, zindywidualizowane wyraziście, zróżniczkowane w skali bardzo rozległej, od perwersyjnej Heli Latzkiej z *Hetmanów* (1911) aż do tchnącej szczerą poezją w swej naturalnej żywiołości Warszulki z *Sobola i panny* (1911) czy uj-

mującej nieklamany urokiem polskiego dziewczęcia Reni Oleszanki z *Puszczy* (1914). Coraz rozszerza się galerja mężczyzn, obejmując całość życia wsi polskiej od szczytów arystokratycznych aż po służbę dworską i chaty chłopskie. Nie brak przedstawicieli wszelakich środowisk, z jakimi szlachcic polski styka się w swych stosunkach na wsi, w mieście i zagranicą. Ten żywot człowieka „pocziwego“ jest szczęśliwie uregulowany prawem dziedzictwa po ojcach. Główną jego troską dobrobyt, wygoda i zadowolenie z siebie i bliźnich, więc niema tu miejsca na zawile subtelności analizy socjopsychologicznej. Ale cały ów zamknięty w sobie świat jest naprawdę żywy, rzeczywisty, artystycznie plastyczny. Świat to w postaci, w jakiej go widział jeszcze i opisywał Weyssenhoff, już ginący, nieprzystosowany do nowych potrzeb życia, nawet w swej tężyźnie wybitnie kwietystyczny, lecz — mimo inne pozory — posiadający utajone siły, tętniące żywotnemi sokami. Czerpie je z ziemi, z odradzającej mocy przyrody. I właśnie przyroda, we wcześniejszych utworach autora przedstawiana tylko epizodycznie, stała się później głównem tworzywem artyzmu Weyssenhoffa.

Z krajobrazem polskim Weyssenhoff zżył się jako myśliwy. Jego trzeźwy umysł i bystre oko odkryły w nim cały świat wciąż nowych wrażeń i wzruszeń, które pisarz w swych dziełach odtworzył w sposób, sięgający najwyższej miary artyzmu. Obrazy przyrody Weyssenhoff widzi i odczuwa jak ludzi. Mają one swój własny charakter, odrębny i różniczkowany. W powieściach Weyssenhoffa występują rozmaite, bardzo od siebie dalekie okolice kraju: Lubelszczyzna, Mazowsze, Radomskie, Kieleckie, Poznańskie, zawsze odmalowane z dokładnością i wprawą świetnego obserwatora, ale przedewszystkiem Litwa i Polesie. Ów „kraj lat dziecińczych“ stał się autorowi nieprzebraną skarbnicą opisów, dorównywających mistrzowskiemu obrazom Mickiewicza, pokrewnych poniekąd widzeniu egzotycznych jednak wrażeń Sieroszewskiego, a rywalizujących z odmiennem za każdym razem ujmowaniem przyrody, w twórczości Dygasińskiego, Witkiewicza, Żeromskiego, Reymonta, Orkana, kolorytem zaś i nastrojem najwięcej zbliżonych do dzieł malarskich Chełmońskiego.

Rzecz to — być może — obojętna, że w *Unji, Sobolu i pannie* lub *Puszczy* przyrodę poznajemy głównie poprzez łowiectwo, że myślistwo znalazło w Weyssenhoffie mistrza, który wydał w literaturze polskiej całą szkołę naśladowców. Ważniejsze doprawdy, że przyroda pod piórem Weyssenhoffa nabiera pełnych barw życia. Że czytając jego opisy niemal biologicznie odczuwamy, jak oto krążą soki w roślinach i drzewach, plastycznie widzimy postaci zwierząt, bezpośrednio wnikamy w ich zwyczaje i obyczaje, wszystkimi zmysłami odczuwamy panteistyczne tchnienie lasów, kniej, wód... „Zarżały oba konie — czytamy w *Puszczy*. — Poszło rzenie tryumfalne po ziemi rodzonej, szerokiej. Wzięła go, szaleńca, który długo szukał szczęścia poza jej granicami, ogarnęła dziką, a dobroczynną swą mocą i przykuła do siebie. Wysłała na jego podbój wszystkie swe uroki, a postawiła na ich czele jedną dziewczkę, przez Boga natchnioną.“ Bo przyroda ma u Weyssenhoffa swe ludzkie uosobienia czy bóstwa. Takim jest strzelec Moroz w *Puszczy*, którego dusza w chwili śmierci przechodzi w głuszcza. Taką jest przede wszystkim Warszulka w *Sobolu i pannie*, poemacie prozą na cześć przyrody, najdojrzałym uczuciowo dziele pisarza. „Przypuszczam, — trafnie zauważył Adam Grzymała Siedlecki — że ten kraj musi być rodzinną ziemią Weyssenhoffa, bo tylko o ojcowiznie można pisać z tak synowskim zachwytem, tylko na ojcowiznie tak gada tyśiącem szczegółów każdy pagórek, krzakami porosły, tylko na swojej ziemi tyle kolorów się widzi w rudych olchach nad wodą, tyle błogości daje niebo, słońce, woda, drzewo, pole, zwierz, ptactwo, powietrze...“ Tej swojej ziemi rodzinnej Weyssenhoff postawił trwały pomnik w mowie polskiej.

I ta mowa polska jest jeszcze jednym, bodaj najważniejszym, a w swem działaniu na przyszłość najtrwalszym świadectwem rasowości Weyssenhoffa. Mowa to mistrzowska w swej potocznej, do artyzmu podniesionej prostocie, jasna, jędrna i zwięzła, w obrazowaniu poetyckim świadomie ograniczona, spokojna i płynna, wytworna tylko doborem słów najwłaściwszych, patetyczna wtedy jedynie, gdy wynika tak z psychologicznej potrzeby danego mo-

mentu. Bogactwem i giętkością nie dorównuje wprawdzie językowi Sienkiewicza, który był tu mistrzem, pilnie słuchanym, ale jest również jednym z najlepszych wzorów klasycznej prozy polskiej, na której można kształcić swój język, aby władać nim pięknie i swobodnie. Gdyby nie więcej nie było do zawdzięczenia rasowemu piarstwu Weyssenhoffa, to jedno zapewnia mu trwale a dostojne miejsce w polskiej hierarchji literackiej.

11.

Twórczość literacka, w istocie swej należąc do dziedziny estetycznej, wydatniej, niż inne rodzaje sztuki, spełnia też funkcje społeczne w szerszym ich znaczeniu. Zwłaszcza powieść zaspokaja potrzeby czytelnictwa o bardzo różnym poziomie umysłowym i artystycznym. Kultura czytelnictwa narasta i rozwija się stopniowo. Do dzieł na wyższą miarę artyzmu prowadzi droga poprzez utwory o niższym poziomie. Ze stanowiska społecznego te ostatnie mogą być nawet pożyteczniejsze, bo przedostają się do najszerszych mas. Do takich najpożytniejszych w Polsce pisarzy należy MARJA RODZIEWICZÓWNA (ur. 1863). Popularność zdobyła już pierwszemi swemi powieściami, odrazu chwytając czytelników za serca. Szerokiego uznania nie obniżyły głosy krytyki, nieraz, zwłaszcza w bojowym okresie Młodej Polski, ujemne lub co najmniej powściągliwe. Można by zaryzykować twierdzenie, iż t. zw. elita kulturalna, choć głośno przytakiwała zdaniom przywódców duchowych epoki, choć odnosiła się do Rodziewiczówny z pobłażliwym sceptycyzmem lub wręcz z pogardą, pocichu pochłaniała jej powieści. Bo aczkolwiek liczne są zarzuty, jakie ze stanowiska artystycznego i intelektualnego postawić można powieściom autorki *Dewajtisa*, równoważy je znakomicie jej niewątpliwy talent powieściopisarski. Talent to polegający na zdolności tworzenia mitów, na umiejętności przekonywającego narzucania czytelnikowi atmosfery baśniowej, w której — w ramach przytem życia codziennego — znajduje on zaspokojenie w każdym człowieku tkwiącej tęsknoty do czynów na miarę bohaterską.

Twórczość literacka Rodziewiczówny wyrasta z ciężkich doświadczeń osobistych w pracy na odziedziczonej ziemi i z atmosfery wspomnień rodzinnych i tradycji narodowych. Działalność literacką Rodziewiczówna roz-

poczyna wcześniej, znajdując pierwsze oparcie w *Świcie*, wydawanym w Warszawie przez Marię Konopnicką. Sławę powieściopisarską autorki ustala *Dewajtis* (1889), uwieńczony w r. 1888 nagrodą na konkursie *Kurjera Warszawskiego*. Odtąd przez lat dwadzieścia co roku wydaje Rodziewiczówna po kilka powieści, z których dochody idą na oczyszczenie ziemi z uciążliwych długów. Ten pośpiech twórczy, dyktowany i podniecany względami pozaliterackimi, ideą życia autorki, będącej rzeczniczką utrzymania ziemi i narodowego stanu posiadania na kresach, przyczynił się poważnie do zaniedbania wysiłków nad doskonaleniem artyzmu. Ale niemało trudności i niebezpieczeństw udało się Rodziewiczównie ominąć, dzięki wyteżonej pracy, bujnej pomysłowości i wrodzonemu talentowi. Rozpatrując cały dorobek literacki autorki, przekonać się łatwo, jak rozległe objęła nim zagadnienia i jak, nie kusząc się wprawdzie o żmudne dociekania psychologiczne, umiała pogłębić prawdę duszy ludzkiej i rozszerzyć wiedzę o człowieku.

Rodziewiczówna, która stać się miała przedewszystkiem epiczką dworu polskiego, już w *Strasznym dziaduniu* (1887), pierwszym swym utworze, jakim zdobyła szerokie powodzenie, wybiegając poza najlepiej sobie znany teren życia wiejskiego, zaznaczy odrazu wielką ruchliwość umysłu i zdolność współczucia z człowiekiem w różnych warunkach jego bytu i pracy, co — bez względu na wyniki artystyczne — niemało się przyczyniło do tem większej poczytności jej utworów.

Walcząc swemi dziełami w obronie dóbr narodowych, Rodziewiczówna, zajmując w swej ideologii stanowisko wyraźnie pozytywistyczne, należąc do gorących rzeczników organicznej pracy u podstaw, poświęcała nie mniejszą troskę sprawie zachowania w czystości ducha polskiego i strzeżenia słabszych charakterów przed pokusą wynarodowienia.

Drukując swe utwory pod skrepowaniem przez cenzurę rosyjską, z wyjątkiem kilku powieści wydanych za kordonem pod pseudonimem Zmogas, musiała Rodziewiczówna, jak i inni pisarze tej doby, uciekać się do wybiegów, myśl zakazaną przez wroga przemycać, w sposób wszakże dla czytelnika dostatecznie wyraźny, aby tra-

fić do sumień, które autorka dziełami swemi pragnęła poruszyć, umocnić lub niemi pokierować. Nie zasklepiała się do najbliższego sobie zaścianka prowincjonalnego, lecz obejmowała całość życia polskiego w różnych dzielnicach, wielorakich środowiskach i charakterach. Pragnąc urabiać i podsycać wolę wytrwania i przetrwania, wskazywała jej przykłady pozytywne i negatywne. Pozytywnie tworzyła postaci na miarę bohaterską, choć brane z życia codziennej pracy, tembardziej wyniesione na koturn patosu. Ten powtarzający się w twórczości autorki objaw naraził ją na zarzut manieri, choć najtrafniej zauważył krytycznie zresztą oceniający jej powieści Piotr Chmielowski, że Rodziewiczówna wykazała wielką umiejętność w malowaniu charakterów skupionych w sobie, silnych, wytrwałych, mających na widoku nie tylko zadowolenie i szczęście własne, lecz także pomyślność ogólną. Ta zdolność tworzenia żywych uosobień heroizmu woli, uosobień z konieczności bardzo między sobą pokrewnych, nasunęła Boyowi-Żeleńskiemu (w przedmowie do przekładu *Fedry* Racine'a) porównanie Rodziewiczówny z Corneille'em. W dalszym rozwoju swej twórczości Rodziewiczówna podejmuje również charakterystyki ludzi, którzy wolę swoją muszą dopiero wyrabiać. W utworach wcześniejszych osobnikom pozytywnym przeciwstawia negatywne, silnie podkreślając światła i cienie, aczkolwiek rzadko zdarzy się autorce, aby nie okazała wyrozumiałości dla ludzkich win i błędów. W większości wypadków antynomję dobra i zła w naturze ludzkiej rozszczepia Rodziewiczówna na dwie postaci, nieraz uosabiane w członkach tejże rodziny, w dwóch braciach.

Syn ziemi, jej wierny pracownik i ofiarny kapłan, nie w bojach bohaterskich, lecz w trudach dnia powszedniego, stał się od początku ulubionym tematem Rodziewiczówny. Ona sama, jak wiadomo, ciężko musiała pracować, aby utrzymać w swych rękach zagon rodzinny. Z tego własnego doświadczenia i z osobistego poczucia obowiązku obywatelskiego stworzyła ideał, wcielając go w liczny szereg postaci, od Marka Czertwana z *Dewajtisa* aż po bohatera tytułowego z *Gniazda Białozora* (1931). Poprzednikami tego heroicznego pokolenia Rodziewi-

czówny były postaci, z powieści jej mistrzyni literackiej i duchowej, Orzeszkowej, następców ich spotykamy aż po czasy ostatnie, np. w bardzo typowym Bogumile Niechcicu z *Nocy i dni* Marji Dąbrowskiej. Są to dzieci przyrody, bezpośrednio z nią współżyjące, rozumiejące ją lepiej niż ludzi. Ale mimo pozory opryskliwości i nawet brutalności, pełne zawsze poświęcenia dla bliźnich, pod chropowatą powierzchnią ukrywające złote serca. Zasadniczą podstawą poglądu Rodziewiczówny na świat jest ocena etyczna, ale obserwacja autorki bywa naogół bezstronna. Jednego kocha, drugiego pragnęłaby poprawić, lecz rzadko nienawidzi, prawie zawsze współczuje. I niemal nigdy nie zamyka przed człowiekiem drogi do zbawienia. Myśl chrześcijańska stanowi bowiem w jej postawie duchowej tyleż, co miłość ziemi rodzinnej i kult pracy. Wątki te wiążą się z sobą ściśle i dopiero razem dają pełnię charakteru człowieka. Takim oto jest Marek Czertwan, zespolenie pozytywizmu czynu z romantyzmem uczucia.

Podejmując wielorakie zagadnienia społeczne i moralne, roztrząsając je na tle różnorodnych środowisk polskich i wyjątkowo także obcego, nie wszędzie wykazała Rodziewiczówna opanowanie przedmiotu równe temu, jak w powieściach z najbliższego sobie otoczenia dworu ziemiańskiego i wsi białoruskiej. Jeśli wszak tu i ówdzie obraz środowiska wypadł jednostronnie lub szczątkowo, wykazując niedobory w studjach nad tworzywem epickim i niedociągnięcia wskutek braku bezpośredniego materiału obserwacyjnego, nie przesądza to jeszcze o literackiej wartości utworu. Są to bowiem poważne grzechy przeciw realizmowi przedstawienia, ale nie dyskwalifikują one powieści ze stanowiska oceny estetycznej i nie zniechęcają czytelnika, poszukującego wzruszeń, jakich udziela sztuka niższej wprawdzie miary, t. j. baśń. Wizja artystyczna znajduje u Rodziewiczówny niemal zawsze wyraz tak sugestywny, a konstrukcja fabuły jest tak zajmująca i wzruszająca, że zalety te przesłaniają braki natury przedmiotowej. Świadectwo to także artyzmu i dowód talentu. Inna rzecz, że od należytej uprawy rzemiosła literackiego i od celowej ekonomiki rozporządzalnych

środków twórczych, od ich właściwej gospodarki, pogłębienia, rozszerzenia i udoskonalenia zależy, w jakim stopniu artysta wykształci swą siłę i jakie osiągnie nią wyniki. Wątpliwości nie ulega, że przez pracę nad podniesieniem swej dyscypliny kulturalnej mogłaby była Rodziewiczówna wznieść się na znacznie wyższy poziom artyzmu, że pod tym względem stać ją było na więcej, niż dała. Wyjaśniają to, ale nie tłumaczą przytoczone już bodźce ideowo-społeczne. Tem niemniej przy obfitości i pośpiechu swej twórczości oraz przy wielostronności zainteresowań zdumiewa nas Rodziewiczówna żywotnością bogatego talentu. Ożywiająca go zawsze idea była tu zapewne czynnikiem niemało rozstrzygającym. Charakterystyczne składniki artyzmu Rodziewiczówny to potężny rozmach w tworzeniu postaci porywających energią swego witalizmu, zdolność stawiania nadzwyczaj plastycznych charakterystyk o posagowych kształtach i o treści wznoszącej je na wyżyny mitu, dramatyczna dynamika akcji, wyrażona środkami najprostszymi, ale również najsilniej wzruszającymi, niezawodna pomysłowość wyobraźni w wątkach fabularnych i zazwyczaj doskonała spoistość i przejrzyistość budowy powieściowej.

Z przerostu sumienia powstają niebezpieczeństwa, wiodące do przejawiania oglądanego obrazu życia. Mity wcielane w bohaterów czynią z ludzi postaci o rysach nieprawdopodobnych, o psychice nietyle ziemskiej, ile oderwanej od świata. Ludzie to przez swoją ascezę nierealni, ich zwycięstwa bywają często problematyczne o tyle, że ograniczone do poczucia wewnętrznego zadowolenia z poddania się narzuconemu sobie nakazowi obowiązku, lecz niedoprowadzone do konkretnego wyniku, względnie uzależnione od zamknięcia się przed istniejącą rzeczywistością. Niezdolność przystosowania się do narastających potrzeb życia i przemian społecznych rodzi niezłomnych rycerzy ginącego świata, posagi na ruinach. Stają się oni jakby apoteozą ciasnego regionalizmu w przestrzeni i w czasie. Krańcowym objawem takiego zaściankowego stosunku do życia są w powojennej twórczości Rodziewiczówny Niedobitowscy i Białozorzy, zdolni do czynów na miarę najwyższego bohaterstwa, ale bezradni

w realnych warunkach nowego bytu społecznego. Są to cierpiętnicy niewoli, którzy mimo swój zacięty upór wytrwałości, zahartowanej przez długie lata obcej przemocy, wbrew ufności w swoje siły, skazani są na zagładę, albo raczej będą zmuszeni ulec potrzebom życia.

Wysunięte obecnie zastrzeżenie nie pomniejsza tych ogólnych wartości moralnych i społecznych, jakie dziełom Rodziewiczówny zapewniają trwałe znaczenie paraneetyczne. Bo skądinąd autorka *Szarego prochu* (1889, najlepsza to powieść Rodziewiczówny z pierwszego okresu jej twórczości), choć wierna tradycjonalizmowi, a nawet twardo stojąca na gruncie wskazań przeciwnych dokonanym już przemianom społecznym i ustrojowym, wydobywa z przeszłości te właśnie ideały, które coraz bardziej stanowią nakaz chwili dziejowej i najdalej sięgają w przyszłość. Jestto przede wszystkim hasło pracy jako podstawy życia indywidualnego i społecznego. W świetle doświadczeń obecnego kryzysu kulturalnego niemniej przekonywające są poglądy Rodziewiczówny na znaczenie ziemi i przyrody, jako niewyczerpanych źródeł moralnego odrodzenia człowieka. Wypełniający zaś całą jej twórczość duch myśli chrześcijańskiej ma swoją dostatecznie mocną wymowę, aby podnosić i ulepszać dusze ludzkie. Wyjątkowo tylko ulegając pesymizmowi, z wrodzoną sobie siłą idealistycznego poglądu na świat Rodziewiczówna stała się rzeczniczką optymizmu społecznego, uwarunkowanego wprawdzie koniecznością wielu wyrzeczeń, ale opartego na najtrwalszej opoce, jaką jest wewnętrzna doskonałość człowieka.

Rodziewiczówna nieraz też wykazała dużą odwagę myśli i śmiałość spojrzenia, sięgającego do najtrudniejszych spraw życia ludzkiego z bystrą spostrzegawczością, wnikliwą intuicją i mądrą rozważą. Pod tym względem najciekawsze widoki odsłoniła w *Kądzieli* (1899) na emancypację kobiecą, w *Nieoswojonych ptakach* (1901) i *Wrzósie* (1903) na nierozzerwalność małżeństwa, w *Ragnarök* (1906) na powołanie religijne, w *Atmie* (1911) na swoją filozofję życia.

Odrębne miejsce w powieści polskiej zajęła jako odtwórczyni życia wiejskiego na Polesiu, jego ludzi, zwierząt

i krajobrazu. Z tego powodu nawet najostrzej oceniający Rodziewiczównę krytycy wyróżniali jednak cykl obrazków *Z gluszy* (1895). Stworzywszy w *Dewajtisie* i *Szarym prochu* mity miłości ziemi rodzinnej, w *Onej* (1890) i *Macierzy* (1904) mity ofiarnej miłości kobiecej, w *Hrywdzie* (1891) wyjątkowy w jej dziełach naturalistyczny obraz wsi białoruskiej, w *Magnacie* (1900) mit bezpłodnej namiętności egoistycznej, w *Joan VIII, 1—12* mit krzywdy społecznej, w *Byli i będą* (1908) bardzo udatny w swym umiarkowanym realizmie przekrój współczesności polskiej w dobie powojennej, we *Florjanie z Wielkiej Hluszy* (1929) szeroko zakrojony i barwnie odmalowany obraz polskiej ziemi kresowej czasu wojny, — arcydzieło swoje dała Rodziewiczówna w *Lecie leśnych ludzi* (1920), wspa-
niałym poemacie epickim prozą o puszczy, a zarazem jedynej w swoim rodzaju powieści harcerskiej, w której głęboko odczuty i szczegółowo odtworzony czar przyrody zespala się w harmonijnie współbrzmiącym akordzie z wzniosłością atmosfery moralnej ludzi żyjących w bezpośrednim obcowaniu z ziemią i niebem, z radosną pokorą ufnych w Bogu i w miłości bliźniego.

Jest Rodziewiczówna niepospolitą twórczynią wątków baśniowych, co często przeradza się nawet w sensacyjność pomysłów, ale zawsze daje fabułę nadzwyczaj zajmującą, bogato urozmaiconą, utrzymującą uwagę czytelnika w niesłabnącem napięciu dramatycznym. Niemala to zaleta jej mitów powieściowych, zapewniająca im trwałą i szeroką poczytność.

12.

Powieść, jako zamiar i dzieło literackie, powstaje na podłożu rzeczywistości, ale przetworzonej w wizji artysty. Dopiero ta wizja, kształtowana jak nowy świat, choć oparta na obserwacji i analizie, na przemyśleniu i pogłębieniu zagadnień życia i człowieka, stwarza dzieło sztuki sięgające równocześnie wyżyn piękna i prawdy. Rozgraniczenie powieści, jako dzieła sztuki, od powieści o charakterze raczej publicystycznym, nie jest łatwe, zwłaszcza gdy wrodzony danemu pisarzowi dar narracji czyli gawędy pozornie pokrywa wady kompozycyjne albo nawet brak twórczego wysiłku. Również tendencja, której jaskrawość wyklucza dany utwór z literatury w znaczeniu sztuki, nie będąc jeszcze ideą, stać się już może motywem powieściowym, niepozbawionym wartości estetycznych. Oprócz dzieł o niewątpliwych zaletach artystycznych, w dziedzinie powieści niekiedy mają też znaczenie utwory z t. zw. literatury potocznej, które poczytnością nieraz biją arcydzieła. Dla historyka kultury duchowej społeczeństwa takie poczytne powieści mogą być nawet objawem ciekawszym od utworów naprawdę wybitnych. Ze stanowiska jednak krytyki literackiej rozstrzygają kryteria estetyczne. Z obfitej produkcji powieściowej lat 80-tych i 90-tych ubiegłego wieku należy choć pobieżnie przypomnieć kilku pisarzy, o indywidualnościach wprawdzie niższej miary, lub o mniejszym znaczeniu artystycznym, ale z tych lub innych względów zasługujących na trwalszą pamięć.

Z pokolenia pisarzy naturalistycznych niewątpliwym polotem poetyckiej wyobraźni obdarzony był ZYGMUNT NIEDŹWIECKI (* 1865), polski uczeń Maupassanta. W jego nowelach i szkicach (*Słońce*, 1892, *Jedyne dzieło*, 1893, *U ogniska*, 1894, *Grzech*, 1895, *Liść figowy*, 1900,

Erotyki, 1903, *Oczy*, 1904, *Nowe erotyki* 1908, i w. i.) znajduje się obfity zbiór obrazków obyczajowych. Świetnie tu podchwyczone różne szczegóły z życia mieszczańskiego, liczne typy i typki, bystre charakterystyki psychologiczne, niemal zawsze w ramach doskonale opowiedzianej anegdoty, a z rozmachem i łatwością urodzonego gawędziarza. Zdarzają się mocne akcenty społeczne, zwłaszcza gdy autor maluje niedolę robotnika, wyzyskiwanego przez pracodawcę. Najswobodniej wszakże obraca się Niedźwiecki w świecie mieszczańskim, z którego wydobywa rozmaite okazy menażerji ludzkiej. Najchętniej odtwarza sytuacje erotyczne, nieraz drastyczne, ale zawsze pokryte ciętą satyrą lub świeżym dowcipem. Wszystko to pisane jakby odniechcenia, szkicowane jednym pociągnięciem pendzla, językiem jędrnym i dobitnym, ale z dobrym umiarem artystycznego smaku i z dużym talentem feljetonisty.

Gdy Niedźwiecki malował przeważnie żółcią, ten sam światek mieszczański w jego codziennym bycie pokazuje WINCENTY KOSIAKIEWICZ (1860—1918) w barwach rzewnego sentymentu. Zwłaszcza w obrazkach z pierwszych swoich tomów (*Nasz mały*, 1888, *Widmo*, 1889, *Druty telegraficzne*, 1890) umiał Kosiakiewicz odtworzyć szereg scen z dobrym artyzmem prostoty i naturalności. Jako epika dusz dziecięcych, Chmielowski nie zawahał się zestawiać go z Prusem, pod tym względem przyznając Kosiakiewiczowi równy stopień prawdy artystycznej. Z prób powieściowych autora, odznaczających się naturalistyczną drobiazgowością szczegółów, najciekawiej wypadły wcześniejsze, napisane z dobrą znajomością przedstawianego środowiska i ze świeżym realizmem (*Janek* 1888, *Przy budowie kolei*, 1891, *Gąsiorkowski*, 1892), natomiast *Bawelna* (1895), obraz stosunków przemysłowych w Łodzi, który-to temat podejmie niebawem Reymont w *Ziemi obiecanej*, zawiodła, jak i wiele późniejszych powieści tego pisarza, co zapowiadał znacznie więcej niż dotrzymał.

Pokrewny mu talentem, ale o szerszym polocie wyobraźni, jest ALFRED KONAR (pseudonim Aleksandra Alfreda Kinderfreunda, *1862), jako epik mieszczaństwa warszawskiego poprzednik Perzyńskiego. Zdolny i bystry ob-

serwator ze szczerem realizmem, zabarwionym napół lekką ironją łagodnej satyry a napół rodzinnym sentymentem współczucia, napisał szereg dobrych i zajmujących powieści (*Siostry Malinowskie*, 1894, *Jesień*, 1898, *Panny*, 1901, *Oazy*, 1904, *W syrenim grodzie*, 1909, *Młodość panny Mani*, 1914, i i.), artystycznie najdojrzałej wypowiedział się, być może, w niektórych nowelach (*Przed ślubem*, 1891, *Pierwsza miłość*, 1896, *Optymistka*, 1929).

Wybitny talent naturalistyczny rozwinęła OSTOJA (pseudonim Józefy Sawickiej, 1859—1920) w nowelach z szarego dnia powszedniego i z życia kobiecego (*Szkice i obrazki*, 1886, *Nowele*, 1890, z wstępem Piotra Chmielowskiego, *Powieści prawdziwe*, 1892, *Nad morzem*, 1903, i i.). Ze spokojnym obiektywizmem przedstawia autorka drobne tragedje ludzkiej niedoli, wnikając w nie jednak głęboko współczującym sercem i starając się je zrozumieć myślą, szczerze zaniepokojoną zagadnieniem człowieka i jego ziemskiego bytu. Przypomnieć warto, że Ostoja była też tłumaczką wyboru powieści Stendhala (1889).

Żywą w swoim czasie uwagę zwróciła LUDWIKA GODLEWSKA (pseud. Exterus 1867—1901) powieścią z życia studentów i inteligencji warszawskiej p. t. *Kato* (1899, poprzednio w *Ateneum* 1897). Pokrewny temat poruszy EDWARD PASZKOWSKI (* 1863) w powieści *Podniebie* (1901), odtwarzającej z fotograficzną wiernością redakcję i atmosferę *Głosu warszawskiego* z lat 1886—1894. W powieści Godlewskiej występuje nadto śmiało i oryginalnie pomyślany konflikt doboru miłosnego i małżeństwa.

Poważnem przemyśleniem zagadnień, dobrem uzasadnieniem postawy psychologicznej i moralnej bohaterów oraz nieraz wcale udatnym wyrazem literackim wyróżniają się niektóre powieści EMMY Z DMOCHOWSKICH JELEŃSKIEJ (1871—1919). Wśród utworów tej epigonki Orzeszkowej: *Panienka* (1899, nagrodzona na konkursie *Kurjera Codziennego*) losem swej bohaterki, zwłaszcza w zakończeniu powieści, poniekąd przypomina chronologicznie późniejszą Joasię z *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego.

Dużym temperamentem pisarskim rozporządzała HAJOTA (pseudonim Heleny Janiny z Boguskich 1-o v. Rogozińskiej, 2-o v. Pajzderskiej, 1862—1927). Talent to za-

niedbany, niekiedy wręcz niechlujny. Jak niewyzyskane miała Hajota możliwości, świadectwem najlepszym pozostała jej nowele, opowiadania i powieści egzotyczne (*Z dalekich lądów*, 1893, *Jak cień*, 1895, *Rosa Nieves*, 1925), napisane z bezpośrednich obserwacji na wyspie afrykańskiej Fernando-Poo, gdzie autorka przebywała w l. 1888—1891 ze swym mężem, znanym podróżnikiem, Stefanem Szolcem-Rogozińskim. W tych utworach Hajoty spotyka się ustępy ze środowiska egzotycznego o niemal conradowskiej wnikliwości spojrzenia w dusze ludzkie.

Jedyną, ale o wysokim artyzmie nowelą: *Biblioman* (1895), utrwalił swe nazwisko KONSTANTY MARJAN GÓRSKI (1862—1909), subtelny znawca i krytyk literatury i sztuki, nadto autor zbioru poezyj (*Wierszem*, 1904), odznaczających się wytworną formą, kształconą na wzorach francuskich parnasistów. Pokrewny mu duchowo ANTONI GODZIEMBA-WYSOCKI (* 1872) pierwszymi swymi utworami powieściowymi i dramatycznymi, ogłaszanymi od r. 1895, nie wywołał żywszego echa, dopiero *Zabawy mędrców* (1925), powieść historyczna z życia uniwersytetu Jagiellońskiego w XVI-ym wieku, przedstawiła go jako pisarza o dużej kulturze literackiej.

Powieść z życia ludu wiejskiego napisał WACŁAW KARCZEWSKI (pseud. Marjan Jasieńczyk, 1855—1911) p. t. *W Wielgiem* (1898), na tle krajobrazu lat własnego dzieciństwa i młodości, które spędzał wspólnie z przyszłym malarzem Jackiem Malczewskim, a pod kierunkiem wychowawczym Adolfa Dygasińskiego. Powieść Karczewskiego zajmuje miejsce pośrednie pomiędzy Dygasińskim a Reymontem. Bezpośrednia znajomość życia wiejskiego i dążenie do pogłębienia prawdy ludzkiej łączą się tu z poważnem staraniem o artyzm stylu pisarskiego, nawet w kierunku opanowania muzycznych wartości języka. „Istnieje — świadczy Zygmunt Wasilewski — opinia literacka, niepozbawiona podstaw, że powieść ta miała wpływ na powstanie *Chłopów* Reymonta.“

Postawą psychiczną bliski Dygasińskiemu, a rodzajem artyzmu pisarskiego pokrewny Karczewskiemu, jest ZYGMUNT BARTKIEWICZ (* 1870), którego utwory, wcześniej drukowane w czasopismach, ukazują się w zbiorze

rach dopiero od roku 1907, wybór zaś *Trzech opowieści* wydano w r. 1930. Od pierwszych swych opowiadań zaczął Bartkiewicz odrazu to stanowisko, jakie i nadal utrzymał na wysokim poziomie literackiego wyrazu, conajwyżej doskonaląc rytmikę swej prozy, zwłaszcza w *Historji jednego podwórza* (1920), którą niemal w całości, nie zmieniając ani jednego wyrazu, drukowaćby można w formie poematu, pisanego mową wiązaną. Opowieści Bartkiewicza są zazwyczaj pozbawione t. zw. przygody a przeżycia indywidualne osób mają w nich znaczenie tylko szczegółów, potrzebnych do plastyki obrazu przedstawiającego zbiorowość. Treścią ich bywa najczęściej przeszłość zanikająca w naszych oczach, a przez autora opromieniona uczuciową barwą smutnej zadumy. Aczkolwiek Bartkiewicz z jednakową swobodą odtwarza atmosferę rozmaitych środowisk, najżywiej wzruszają go wspomnienia tradycji ziemiańskiej, ściślej biorąc, szlacheckiej, bo na chłopą patrzy on raczej zzewnątrz, jego zaś nieraz świetne charakterystyki zwierząt nie są pozbawione dość wyraźnej antropomorfizacji. To poniekąd wiejskie nastawienie psychiczne autora uwydatnia się też we wrażeniach łódzkich p. t. *Złe miasto* (1907), gdzie serce pisarza jest po stronie robotnika, bo w nim dojrzał on jedyną ostoję polskości w tem środowisku obcego kapitału, ale również dlatego, że na krańcach miasta zamieszkały robotnik stanowił wówczas przejście do życia wiejskiego. Najdojrzałym artystycznie i najbardziej skupionym w wyrazie literackim utworem Bartkiewicza jest opowieść o roku 63 (napisana w r. 1903). Nie jest to nowelistyczny wycinek z dziejów powstania styczniowego, lecz ogólny przekrój obrazu społeczeństwa i wypadków tej chwili dziejowej aż do desperackiej rezygnacji Langiewicza. Osobisty liryzm Bartkiewicza wypowiedział się najpełniej w *Historji jednego podwórza*, wysnutej z terenu powieści o upadku rodowej siedziby szlacheckiej aż do zupełnego zniszczenia dawnych tradycji.

W czasie już nieco naprzód wybiegłszy, wymienić tu jeszcze trzeba powieść prowincjonalną STANISŁAWA ANTONIEGO MUELLERA (* 1877): *Henryk Flis* (1908). Utwór ten zwrócił odrazu uwagę wyteżonym artyzmem,

z jakim autor zorganizował wątek życiowy w oryginalnej i pomysłowej budowie, wykonanej z najściślejszej prze-myślaną i najkonsekwentniej wytrzymałą logiką wizji twórczej. Ale przede wszystkim w tej dotąd jedynej swojej powieści autor, który pozatem ogłosił w czasopismach kilka nowel i niewiele więcej szkiców krytycznych, okazał się niepospolitym obserwatorem o wnikliwej intuicji psychologicznej i niemniej konkretnej plastyce obrazowania. Na wewnętrznym liryzmie *Henryka Flisa* piętno wy-cisnęła już niewątpliwie powieść modernistyczna pisarzy Młodej Polski, słuszną też może była uwaga Tadeusza Dą-browskiego o domniemanym wpływie d'Annunzia, ale duchowo Mueller należy raczej do pokolenia wcześniejszego. I dlatego wyznaczono mu tu miejsce na pograniczu ku nowej odmianie w dziejach polskiej kultury artystycznej, która przejawia się najpierw spotęgowaniem twórczości poetyckiej. Mueller występuje wprawdzie później, ale że tak nagle i przedwcześnie zamilkł, wolno się domyślać powodu w wyczuwanej w jego dziele realistycznej obcości w stosunku do współczesnego mu pokolenia neoromantyków. *Henryka Flisa* można bowiem interpretować z różnych aspektów. Jest to zwykły los utworów, zrodzonych z ironicznego poglądu na świat, choćby to nawet była ironja zwrócona przez autora wgląd siebie samego. Powieść Muellera jednak budzi w dzisiejszym czytelniku rezonans żywszy od wielu utworów w latach Młodej Polski głośno omawianych, obecnie zaś zwietrzałych. Dowód to właśnie, że pomysł twórczy miał tu silne oparcie w dobrym materiale realistycznym.

13.

„Od roku mniej więcej 1887 — stwierdza Piotr Chmielowski w swoim *Zarysie najnowszej literatury polskiej* (1864—1897) — daje się dostrzegać większe niż poprzednio ożywienie w dziedzinie poezji“. Ten zwrot do poezji, ściślej biorąc, do liryki, przejawia się nie tylko twórczością oryginalną, ale też wzmożoną pracą nad przekładami poetów obcych. Praca ta, która toruje drogi przenikaniu do Polski nowych prądów zachodnio-europejskich, lecz również, co pozostanie najtrwalszą jej zasługą, znakomicie przyswaja polszczyźnie szereg arcydzieł poezji powszechnej. Razem zaś z równocześnie podejmowanymi studjami krytycznymi z literatur obcych działalność wybitnych polskich tłumaczy ogromnie rozszerza horyzont ogólnej kultury artystycznej, pogłębia i wyostrza wrażliwość estetyczną, doskonale użyźnia grunt pod twórczość oryginalną, przygotowuje warunki dla jej bujnego niebawem rozkwitu, a co najważniejsze, podnosi wydatnie poziom wymagań.

Zaznaczyć wszak trzeba, że zadanie to podjęto już wcześniej i że pokolenie występujące w latach 1880-ch znajduje pod tym względem oparcie bardzo poważne u swej starszej braci. Nietylko z tego powodu wartoby zbadać, jakie-to i jak wielkie zasługi dla ówczesnych młodych talentów położył zwłaszcza Piotr Chmielowski, naczelny krytyk i historyk literatury doby pozytywistycznej, wogóle zaś do dziś nieoceniony przewodnik, zdumiewający wszechstronnością, sumiennością i pracowitością, aż po kres swego życia pilnie śledzący wszelkie przejawy współczesnej literatury polskiej, oceniający je z krytycyzmem ale i z rzetelną uwagą dla każdego wysiłku twórczego. Niemal napewno twierdzić można, że i w dziedzinie przekładów na polityce wydawniczej ostatniej ćwierci XIX-go

wieku w Polsce zaważył doniośle głos Chmielowskiego. Przedewszystkiem jako redaktor Lewentalowskiej *Biblioteki najcenniejszych utworów literatury europejskiej*, wydawanej w Warszawie w latach 1874—1901, Chmielowski ma nader wybitne zasługi. Również on redaguje w latach 1884—1896 miesięcznik *Ateneum*, a w l. 1895—1896 wydaje opracowany wspólnie z Edwardem Grabowskim obszerny *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przekładach*. Otóż w ramach tych wydawnictw pojawiają się też przekłady i studia krytyczne o charakterze w rozwoju literatury polskiej przełomowym, najpierw w jej zwrocie ku naturalizmowi (Sygietyński), następnie ku nowym prądom modernistycznym. W Lewentalowskiej *Bibliotece* pojawi się mianowicie w r. 1894 *Wybór pism dramatycznych* Maeterlincka w przekładzie i z przedmową Miriama-Przesmyckiego. Wśród tłumaczy *Obrazu literatury powszechnej* występują nazwiska Kasprowicza, Langego, Przesmyckiego. W obu tych wydawnictwach wydatnie współpracuje EDWARD PORĘBOWICZ (* 1862), którego przekłady *Don Juana* Byrona (1885), *Antologii prowansalskiej* (1887), *Dramatów* Calderona (1887), *Wyboru pism* Leopardiego (1887), *Pieśni Ludowych celtyckich, germańskich, romańskich* (1909), zwłaszcza zaś *Boskiej Komedji* Dantego (1899—1906, nowe wyd. 1921) — stały się żelaznym kapitałem polskiej kultury literackiej.

„Przekład poetycki — pisze Porębowicz we wstępie do nowego wydania swej *Boskiej Komedji* — jest rodzajem transpozycji, która ma za cel: przy wiernem zachowaniu treści dzieła odtworzyć jego nastrój i tym sposobem wywołać wrażenie artystyczne, co do charakteru i siły, równorzędne z oryginałem. O ile pierwsze jest możebne tak dalece, że treść przekładu i oryginału mogą się dokładnie pokrywać, o tyle drugie, działające wartościami różnorodnemi języka, podatności form poetyckich, wreszcie talentu pisarskiego, da się urzeczywistnić tylko w przybliżeniu. Genjusz twórcy nigdy nie znajdzie równego sobie przetwórcy; trzeba by, aby i on był genjuszem; w tym jednak wypadku natura jego wzdrygałaby się bierności i poddania; siła popędowa zaniósłaby go wnet daleko i uczyniłaby jego dzieło transkrypcją, lecz nie przekładem“.

W dalszym ciągu tej przedmowy poeta-tłumacz wyjaśnia na konkretnym przykładzie *Boskiej Komedji* swój stosunek do oryginału i metodę przekładu. Stanowisko a zarazem wynik pracy Porębowicza w najkrótszym streszczeniu przedstawia się, jako wyjątkowo udatne połączenie uczonego filologa, wnikliwego krytyka-odtwórcy i szczerego poety. Poeta to obdarzony bogatą wyobraźnią w zakresie ekspresji, gruntownie i wszechstronnie wykształcony na arcydziełach poezji obcej i polskiej, po mistrzowsku władający formą wierszową. Szeroka rozpiętość skali duchowej i artystycznej pozwala mu z jednakową swobodą wzywać się w epokę i styl tłumaczonych poetów, oddawać ich dzieła z wiernością nie tylko co do treści, ale i artyzmu, słowem, stwarzać w języku polskim kongenjalne odbitki dzieł obcych. „Język jego — powołujemy się na najlepiej kompetentną w danym wypadku ocenę K. W. Zawodzińskiego — naprawdę może wypowiedzieć wszystko, co zamyśli głowa. W parze z precyzją oddania stylu przekładanego pisarza, uwydatniania wszelkich odcieni jego epoki i jego stosunku do zadania, idzie niezwykła różnorodność stylu tłumacza. Tworzy to jednocześnie jego wielką samodzielność stylową i niezależność od szablonu poetyckiego, w szczególności językowego i frazeologicznego własnej epoki. Zapewnia mu to więc niespodziewaną w tłumaczu zaletę — oryginalność: dzieła jego są oryginalne na tle produkcji poetyckiej jego czasów; prócz tego są oryginalne częstokroć w stosunku do przekładanego oryginału, w zakresie tropów i wersyfikacji przynajmniej... Nie umniejsza to jego wierności jako tłumacza, gdyż tworzy on w języku polskim równoważne wartości, przeniknąwszy do głębi i odczuwając artystyczne znaczenie oryginału“. Dodać zaś trzeba, że przekłady Porębowicza znajdowały odrazu licznych czytelników, wydania ich rozchodziły się bardzo szybko, miały więc bezpośredni i szeroki wpływ na współczesne polskie życie literackie, z którym uczony poeta blisko współczuł. Badań w tym kierunku, o ile wiadomo, dotąd nie podejmowano, ale bezwątpienia Porębowicz, jako tłumacz, wybitnie zaważył na oryginalnej twórczości polskiej, bądź to budząc zainteresowanie dla dzieł obcej poezji, bądź też, co zwłaszcza należałoby bliżej rozpatrzyć,

wpływając na rozwój polskich form poetyckich. Nie ulega bowiem wątpliwości, że przekłady Porębowicza są form tych wzbogaceniem poważnem i bardzo korzystnem. Jego zaś przekłady z lat 1880-tych wychodzą równolegle z najwcześniejszemi objawami rozpoczynającej się epoki bujnego rozkwitu poezji polskiej i na dalszym jej rozwoju musiały odcisnąć swe ślady. Swem dziełem tłumacza należy też Porębowicz do czołowych poetów pokolenia Młodej Polski, wśród nich a więc i w całej literaturze polskiej jest jednym z najcelniejszych mistrzów formy poetyckiej, pod względem artyzmu wyjątkowo nieskazitelnej, a bogato urozmaiconej, odznaczającej się niepospolitemi wartościami dźwiękowemi i jednakowo wyczuloną dbałością o myślową ścisłość i jasność ekspresji. Z tego powodu winno się Porębowicza zaliczyć do klasyków poezji polskiej. „Bo — przytaczamy słowa Wacława Borowego — to jest o Porębowiczu prawda najprostsza i podstawowa, że jest on poetą. Cokolwiek w jego przekładzie się ukazało, nie tylko było znakomite jako wybór, ale zawsze także świetne jako ekspresja w polszczyźnie: pełne, odważne, odrębne! Na swoich własnych doświadczeniach też musiał się opierać, kiedy w studjum o Andrzej. Morsztynie tak charakteryzował siedemnastowiecznego pisarza: „Jest w nim ta cechująca tłumaczy łatwość chwytania jednym oka mgniem ledwo ujrzanej formy stroficznej czy stylistycznej, poetyckiego obrazu, zawilego retorycznego frazesu i natychmiastowe jakby jasnowidzenie skończonych kształtów ramy, w której po przeniesieniu pomieścić się mają; stąd gładkość, niewymuszoność, swoboda, odbierająca przekładom niesmak rzeczy wymęczonej i nieprzystającej do miary“.

Znaczenie Porębowicza dla współczesnej literatury polskiej nie ogranicza się do roli poety-tłumacza. Nie tu miejsce na ocenę jego pracy jako filologa i historyka literatury. Wspomnieć jednak należy o zarysach z dziejów literatur romańskich, które w dwóch opracowaniach, z lat 1890—1897 i 1930—1932, są podstawowemi z tej dziedziny podręcznikami w języku polskim. Podobnie jak monografia o *Dante* (1906, nowe wyd. 1932), będąca również zasadniczą pozycją w naszej literaturze, oraz pomniejsze studia kry-

tyczne Porębowicza, dzieła te wyróżniają się gruntownością samodzielnie przemyślanego opracowania, nowoczesnością kryterjów estetycznych, sumiennością wnikliwego badacza i zawsze zajmującym ujęciem naukowego wykładu. I w tej naukowej prozie Porębowicza zdarzają się epizody o wręcz poetyckim polocie ekspresji. Przykładem najlepszym piękny i entuzjastyczny szkic krytyczny o *Żywych kamieniach* Berenta (1919). W polskiej krytyce historyczno-literackiej przełomowe znaczenie ma studjum o *Andrzeju Morsztynie, przedstawicielu baroku w poezji polskiej* (1893). Porębowicz poraz pierwszy wprowadził tu pojęcie baroku w zastosowaniu do literatury polskiej i wyrażonemi poglądami znacznie wyprzedził późniejszą rehabilitację tego stylu poetyckiego. W innych jego studjach coraz natrafiamy na myśli lub oceny, o charakterze jakby prekursorskim, np. uwagi na temat rymu i asonansu w szkicu o *Zapomnianych harmonjach* (1913). „Późniejsze — pisze z tego powodu Wacław Borowy — asonanse poezji polskiej ukształtowały się pod wpływem innych wzorów i w inny sposób. Porębowicz wszelako musi być uważany za ich prekursora (wraz z Langem, który napisał jeden asonantyczny wiersz w cyklu *Rozmyślań*) i za pierwszego teoretyka“. Tenże krytyk podnosi, że studjum Porębowicza o *Poezji polskiej nowego stulecia* (1902) „było bodaj pierwszą ze zrozumieniem a *sine ira* podjętą próbą krytycznego zbadania poetyki nowego ruchu“. Nad rozprawką tą wypada zatrzymać się nieco dłużej, gdyż właśnie Porębowicz stał się polskim inicjatorem rozpowszechnionego później terminu *neoromantyzm* i pierwszym w Polsce teoretykiem tego pojęcia. Porębowicz, uczestnik i świadek przedstawianej epoki, najlepiej nas przytem wprowadza w przełomową atmosferę, otaczając chwilę narodzin nowego prądu literackiego.

„Uważny badacz, — trafnie ocenia swą rolę Porębowicz — zwłaszcza ten, który raczej śledził ruch niż w nim współdziałał, potrafi wyróżnić chwilę, kiedy poraz pierwszy odezwały się idee nowe i do tyła płodne, że z nich wykwitły odrębne gatunki roślinności poetyckiej. Przypominamy sobie, że takim stanowczym dla światka lite-

rackiego wypadkiem, który wywołał najżywszą dyskusję i polemikę, a wślad za nimi próby zagorzalszych adeptów tworzenia wedle świeżego wzoru, — było ukazanie się przekładu *Maeterlincka* ze wstępem Z. Przesmyckiego, 1894 r. Nie można nowego, t. j. bieżącego okresu datować *Życiem* warszawskim, bo pismo to wychodzące pod redakcją rzeczzonego autora od 1887 do 1890 r., obok głośnego już hasła „sztuka dla sztuki“, samemi nazwiskami współpracowników, będącemi dziś *la bête noire* t. zw. Młodej Polski, wskazywało pokrewieństwo z kierunkiem pozytywnym, wówczas jeszcze żywotnym. Ci sami, którzy dziś przyjmują chętnie idee i formy najnowsze z poezji francuskiej, mieli dla wodzów symbolizmu, jak Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud — nazwę strasznie obraźliwą: dekadenci. Brak orientacji w nowych dziedzinach poezji obcej, zupełnie wy tłumaczony u młodych i chciwych wszelkiej wiedzy nowatorów, nadto niezerwane jeszcze związki z epoką mijającą, nie pozwoliły programowi *Życia* być zupełnie i konsekwentnie radykalnym, ale ogrom i różnorodność rzeczy nowych i ciekawych, dostających się tamtędy do pracowni najmłodszych poetów, są niesłychane, dla wywołania przyszłego ruchu wielce przydatne. Bardziej jeszcze pobudliwy jest wpływ osobisty Przesmyckiego, niegłośny ale istotny, zdobyty erudycją, czujnością prawdziwie żórawią oraz wielkiem, bezinteresownem umiłowaniem ideału.

„Doktryna Maeterlincka, niespodziewanie objawiona, uczyniła huczek niemały; zrazu na autora belgijskiego zarówno jak na tłumacza posypały się drwiny, obelgi i szykany, jakby na gorszycieli, burzycieli spokoju publicznego lub warjatów (obaj przeciwnie należą do ludzi najrozumniejszych i najzdrowszych). Niektórzy przecieź rozumieli próby nowego „sposobu“: budzenie nastrojów estetycznych w miejsce refleksyj moralnych; użycie symbolu jako pierwotnego i niezłożonego znaku idei; rewolucję teatru zamierzoną przez wprowadzenie teatru marjonetek, które posiadając do dyspozycji tylko pewną określoną liczbę gestów, z potężniejszym skutkiem zdolne są wyrażać zasadnicze uczucia, jak gniew, rozpacz, bojaźń, pożądanie, podziw i t. d. Nadto spirytualistów i mistyków, niechętnych naturalizmowi, rozbrajał u Maeterlincka powrót do

świata nadzmysłowego, do wiary w odrębność bytu duszy, ujawniającego się w przeczuciach, strachach, nagłych przeżeniach, w snach, tęsknotach, w pragnieniu zlania się z Bóstwem. Był nawet pewien odcień humorystyczny w nieufności i zdumieniu, z jakimi poglądano na te obce prądy, niedowierzając, aby ci nowinkarze mogli być ludźmi religijnymi, a ponadto dobrymi. Nastrój jednak, panujący zarówno w „wielkiej prasie“ jak w „trzeźwej krytyce“, był nienawistny. Dziwaczne szkice poetyckie p. t. *Cieplarnie* (*Serres chaudes*), zbyt żarliwie interpretowane przez tłumacza, a będące raczej notatnikiem prób malowania plamami słownymi, zaczęły być cytowane jako wytwór szaleńca i jako typ literatury najeźdźczej i groźnej. Do lat ostatnich (pisane w r. 1901) w *Życiu* krakowskiem jawiły się sporadycznie naśladownictwa tej manieri, w której najdziwniej uderzała tak zwana *transpozycja wrażeń*, t. j. używanie efektów wzroku, słuchu, powonienia, dla oddawania uczuć i nastroju lub nawet pojęć zgoła abstrakcyjnych (blade mary żądz, białe bezczynności, modra melancholja, smętne nenufary rozkoszy i t. p.).

„Zasadą jest tutaj naprzód metafora, działająca zarazem przy urabianiu się mowy jak przy tworzeniu poetyckiem, a dziwna i niezdolna tak długo, póki się nie utrze i nie straci pierwotnej wartości obrazowej. Tak utarły się dzisiaj „żółta zazdrość“ i „jedwabne słówka“, choć musiały razić i dziwić, kiedy ich użyto poraz pierwszy. Z masy coraz to nowych metafor, wnoszonych do skarbca mowy, na mocy kapryśnego doboru jedne prędko giną, drugie niczem wykorzenić się nie dadzą: czas jest mądrym filologiem, który ten dorobek wybrakuje. Nowa poezja zawdzięcza te niezwykle złożenia jeszcze innej dążności, jaką jest „szukanie syntezy środków artystycznych“, będącej jednym z postulatów przyszłej wymarzonej sztuki“.

W dalszym ciągu Porębowicz polemizuje z głoszonym przez symbolików hasłem „wyzwolenia języka z pod supremacji myśli“, poczem przechodzi do *Art poétique* Verlaine'a, jako programowego wiersza nowej „sztuki poetyckiej“. Podajemy go tu, jako znamienity wyraz prądu i czasu, w przekładzie Miriama-Przesmyckiego:

Gędźby nad wszystko, gędźby w każdej chwili!
Przeto wiersz raczej Nieparzysty bierz,
Mglistszy, płynniejszy, rozpuszczasz go, gniesz,
Nie w nim, co cięży lub się nie uchyli.

Pamiętaj także, przy wyborze słów,
Zbyt nie unikać niedbałości pewnej:
Oh, nie miłszego od piosnki rozwiewnej,
Gdzie się Niepewne z Pewnem łączy znów.

To piękne oczy za gazy zasłona,
To południowy, złoty, drżący pył,
To, gdy jesienny ziemię pomrok skrył,
Błękit z gwiazd jasnych tonią niezgłębioną.

My chcemy tylko odcieniowych smug,
Nie barwy świetnej, nie, tylko odcienia!
Oh! mgła odcienia jedyna spromienia
Sny z marzeniami, z fletnią — tęskny róg!

Sensów końcowych strzeż się najprzykładniej,
Nieczystych śmiechów, zlej Dowcipu gry,
Przez które cieką z ócz Lazury łyzy, —
I wszystkich czosnków tych kuchni czeladniej.

Kark retoryce bez wahania skreć!
A dobrze zrobisz w energii rozpędzie,
Gdy przytrzesz Rymom zbyt lśniące krawędzie.
Nie strzeż? — zobaczysz, gdzie je porwie chęć!

O, któż wypowie wszystkie Rymu grzechy?
Dzieciak ogłuchły, lub negr wściekły snadź,
Musiał jarmarczny ten klejnot nam dać,
Co fałszywemi brzmi grzechotek echy?

Gędźby jedynie, zawsze, wszędzie dbaj!
Niech wiersz twój będzie czemś nagle w przelocie,
Co — czujesz — pierzcha z duszy już w nawrocie
W innych miłości, innych niebios kraj.

Niech wiersz twój będzie szczęśliwą przygodą,
Którą ci wiatru porannego pęd
Przywiał z woniami tymianków i mięt...
Reszta jest tylko literacką modą.

W przekładzie polskim nieco się zatarła swoboda francuskiego wiersza. Zwłaszcza początek: „De la musique avant toute chose” — przez wprowadzenie archaicznej i w potocznej mowie nieużywanej dziś „gędźby” nabrał obcego oryginałowi zabarwienia. Jest to wszakże

objaw dość charakterystyczny dla Miriama-Przesmyckiego, jako tłumacza, i wogóle dla sposobu, jak symbolizm francuski przyjmował się na gruncie polskim.

Z powodu „dogmatów i przykazań“ *sztuki poetyckiej* Verlaine'a mówi Porębowicz: „Objasniać ich nie potrzeba: widno jak łączy się w nich *odcień japoński*, wniesiony do malarstwa przez Goncourtów, z germańską mglistością konturów i wszechromantycznymi buntami przeciw rozumowi i formie, na korzyść tworzenia z nieświadomego popędu.“

Za ważny punkt orientacyjny dla ówczesnego ruchu poetyckiego uznaje Porębowicz książkę Charles Morice'a: *La littérature de tout à l'heure* (1889), nadmieniając, iż „z niej dopiero dowiedział się niejeden młody poeta, czego chce i w co wierzy“. Morice wychodzi z założenia, że pierwotnie człowiek, natura i sztuka tworzyli *jedność* niepodzielną; znamieniem jej była prostota. Z biegiem czasu nastąpił między nimi rozbrat, ale pozostało tęskne pragnienie pierwotnej jedności... „Ten powrót do prostoty pierwotnej — to cała sztuka. *Genjusz*, podobnie jak miłość i jak śmierć zasadza się na tem, iż z pośrodku objawów przypadkowych, nawyknień, przesądów, praw obyczajowych i t. d. wydobywa pierwiastek wieczności i jedności...“ Pierwotne *piękno* było jedno i wyrażało się u człowieka kontemplacją odruchową, samorzutną, bezrefleksyjną. Potem środki wyrażania się piękna zostały zróżniczkowane... Sztuce nowożytnej przedstawia się problem szarmonizowania, zlania wszystkich rodzajów w jedno, powrotu do pierwotnej syntezy... Człowiek był zawsze najwyższym tematem artystycznym: obecnie cel przyszłego twórcy nazywa się: *suggerer tout l'homme par tout l'art*. Wobec porzucenia analizy jednostronnej, jaka panowała u klasyków, romantyków i naturalistów, „poddawanie“ to będzie się zajmować człowiekiem stojącym poza czasem i przestrzenią, „poza geografją i historją“ — a więc powiedzmy odrazu, abstrakcją człowieka. — (Człowiek taki nie istnieje, zatem późniejsi zastąpią go *duszą* nągą, odcieleśnioną). — Środkiem sugestji będzie *symbol*, ów znak zewnętrzny, streszczający w sobie wszystkie cechy istotne przedmiotu lub idei. Im prostszy, im bardziej uogólniony, tem podatniejszy do

swego zadania, bo tem wszechstronniej oddający pierwotne, nieskończone tajniki natury ludzkiej i natury wszechświata. Stąd w nowej sztuce niedopowiadanie, niedociąganie, szkicowość, mglistość linii i obrazów, pozwalające zawsze na przeczuwanie głębszych otchłani.

W dalszym ciągu streszcza Porębowicz przebieg aktu twórczego według poglądów Morice'a. „Czyn estetyczny“ przechodzi przez trzy syntezy. Synteza metafizyczna prowadzi do głębin absolutu i wieczności, a wymaga odosobnienia od spraw społecznych i etyki utylitarnej. Synteza pomysłu artystycznego ma być dokonana w skupieniu, a obrazowanie pojęciami ziemskimi winno sięgać wyżyn religijnego objawienia. Synteza środków wykonania opiera się przede wszystkim na sugestywności wyrazu, t. j. symbolu. Teorję swoją objaśnia Morice praktycznemi przepisami o wyższości szkicu nad dziełem troskliwie wykończonem, o potrzebie wyzbycia się reminiscencyj literackich, o pożytku dawnych form językowych, o naukach okultystycznych jako „kamieniu węgielnym sztuki“, o poszukiwaniu tematu w „dreszczach życia“, o roli kobiety w sztuce, o prozie rytmicznej, przewyższającej wiersz rymowany, który zbyt krępuje samorzutne wybuchy natchnienia.

Wskazawszy podobieństwo teorji Morice'a z manifestem programowym Przybyszewskiego, ogłoszonym w krakowskim *Życiu* na początku r. 1899, p. t. *Confiteor*, stwierdza Porębowicz: „Wszak to są wszystko pomysły stare, aż nadto znane, zdawało się — że dawno przebrzmiały, filozofów niemieckich i angielskich doby romantycznej“. Autorami ich Schelling, Hegel, Schopenhauer, Fr. Schlegel, którzy głosili i naukę o duszy jako absolutcie, i powrotną drogę Ducha do zatraconej Jedności, i niszczącą siłę kobiety, i teorję sztuki jako objawienia syntetycznego piękna, i prawa genialnej jednostki wyższej ponad kodeks moralności mieszczańskie... W literaturze romantycznej te same idee rozwijają Tieck, Wackenroder i Novalis w Niemczech, Alfred de Vigny we Francji, Poe, Coleridge i Blake w Anglii...

Trafne i bystre, ale poniekąd uproszczone, spostrzeżenia Porębowicza rozszerzy i rozwinie niebawem Ignacy Matuszewski w książce p. t. *Słowacki i nowa sztuka* (1902),

którą należy uznać za najpełniejszy i najlepszy wykład podstaw teoretycznych nowych poglądów estetycznych. Matuszewski szczegółowo objaśni wpływ prądów ogólnoeuropejskich, ich znaczenie w rozwoju literatury i sztuki, a na tem tle za jeden z ważnych czynników wskaże kult Słowackiego, który oddziała na wszystkich pisarzy polskich tej doby „głównie jako wielki natchniony poeta, oraz niezrównany wirtuoz formy. Dla modernistów — stwierdza dalej Matuszewski — Słowacki jest czemś więcej, niżli poetą i artystą: jest on *prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem*, który przeniknął i odsłonił tajemnice *absolutu*. Zwrócili się oni przedewszystkiem do dzieł z okresu dojrzałości, do *Króla-Ducha*, do pism mistycznych, i z nich czerpią natchnienie. Wskutek tego stanowisko Słowackiego w literaturze naszej uległo znacznej zmianie. To, co przez wielu było i jest poczytywane za grzech i błąd poety, za rzecz, którą należało zostawić w archiwach, wyszło odrazu na widownię, zaczęło działać na umysły i serca, zaczęło żyć i budzić życie. Fizjognomja duchowa Słowackiego nabrała innego wyrazu; wpływ jego spotężniał; *siła fatalna*, którą hamowano przez pół wieku, rozerwała tamy i rozlała się szeroką falą“...

W tym kulcie Słowackiego znajdują się też cegiełki, które dorzuci Porębowicz. O jego własnej zresztą skłonności do romantyzmu świadczy wymownie dobór przykładów dzieł obcych, nie tylko Byrona i Leopardiego, i ballad ludowych, i Calderona, którego przecież tłumaczył też Słowacki, a o którym słusznie zauważył Zawodźniński, że „choć niby nie romantyk, wyrażał jeden z najistotniejszych motywów romantyzmu“. „Igraszki dialektyczne, zabarwione dla okraszy okropnościami tematów“, i „barokowe figle stylu“ Przybyszewskiego nie znalazły jednak uznania u Porębowicza, który o programowym manifestie Przybyszewskiego wyraża się, że „ograniczony do definicji sztuki i artysty, wygląda jak raca pryskająca barwnymi bańkami niebotycznie w próżnię“.

Krytycznie zapatrując się na krańcowe hasła i dzieła poezji modernistycznej, w zakończeniu swej rozprawki o *Poezji polskiej nowego stulecia* pisze Porębowicz: „Wobec tylu a tylu analogij, począwszy od samej zasady idea-

lizmu a skończywszy na szczegółach techniki artystycznej (np. rozwiązywania stałych form rytmu i rymu), rodzi się pytanie, czy my, wstępujący w nowe stulecie, naprawdę przeżyliśmy romantyzm? Czy raczej nie płyniemy w nim ciągle, ominawszy kilka złudzeń ładu stałego (pozytywizm, parnasizm i t. p.) i jeno nie zdajemy sobie z tego sprawy?... Być więc może, iż to, co dziś oglądamy, jest dopełnianie się romantyzmu. *Neoromantyzm* lub *neo-idealizm* — tak zatem określić wypada kierunek poezji polskiej w progu nowego stulecia“...

Był to istotnie neoromantyzm, obok którego nie przestaje płynąć naturalizm, a dwa te prądy, łącząc się lub uzupełniając, stwarzają żyzne podłoże dla rozwoju twórczego indywidualizmu, który chłonąc, jak za czasów romantyzmu, rozliczne wpływy obce, przetwarza je na własne potrzeby i wydaje oryginalną literaturę rodzimą, niezwykle bujną i bogato zróżniczkowaną.

14.

Z jałowej próżno czekać plonu roli,
Widzieć, jak dęby gną się pod wichrami,
Jadowitemi wciąż oddychać mgłami
I w błocie życia tracić lot sokoli;

Myśleć, że gaśnie gwiazda lepszej doli,
Czuć, jak zwątpienia rdza serca nam plami,
I nie mieć sił już, by wstrząsnąć więzami, —
Och, któż z nas nie wie, jak to strasznie boli!

Już dziś nie śmiemy uwierzyć w nadzieję,
Bo nam się zdaje, że wiatr ją rozwieje,
Że moc fatalna wnet nić marzeń przetnie;

Jednak niech każdy walczy, orze, sieje,
Bo — czy mrok wieczny, czy kiedyś zadnieje, —
Błogosławiony, kto umrze szlachetnie!

W wierszu p. t. *Z poezji pesymizmu*, drukowanym w r. 1888 w dodawanym do *Kraju petersburskiego Przeglądzie Literackim*, tak się skarży ZENON PRZESMYCKI (Miriam, *1861) na warunki życia w atmosferze narodowej niewoli. Młody kandydat praw uniwersytetu warszawskiego, odznaczony złotym medalem za rozprawę z dziedziny prawa międzynarodowego, zamiast wstąpić na drogę otwartej przed nim kariery zawodowej, co wymagałoby jednak kompromisów z sumieniem narodowem, znajduje ujście dla swych sił żywotnych w bezinteresownej służbie pięknu, najpierw w oryginalnej twórczości poetyckiej, następnie w pracy nad polską kulturą estetyczną, zapomocą przekładów poetyckich, studjów krytycznych oraz działalności wydawniczej. „Wyjątkowe warunki życiowe — stwierdzi później Jan Lorentowicz — ochroniły Miriamę od wszelkich kompromisów i pozwoliły mu zachować całkowitą nieskazitelność postawy artystycznej“.

Przytoczony na wstępie wiersz Miriama jest świadectwem, które nadto możnaby poprzeć innemi fragmentami z utworów poety, że Przesmycki, o czem niezawsze pamiętano, zanim stał się ostatecznie, jak najśluszniej nazwie go Nowaczyński, „odważnym misjonarzem piękna“, dał też wyraz poetycki narodowej tragedji. Nawet z tego powodu jedyny zbiór wierszy Miriama z lat 1881—1891, p. t. *Z czary młodości*, wydany w r. 1893 w Wiedniu (Krakowie), nie znalazł debitu w zaborze rosyjskim. Choć wogóle ten *liryczny pamiętnik duszy*, jak go poeta sam określił, wyraża wytworny spokój parnasisty, refleksyjny umiar stanów uczuciowych, dumne osamotnienie wrażliwego estety. Z natury nawskróś intelektualista, rodzajem i charakterem swej liryki Miriam najbliższy jest Asnykowi, a to pokrewieństwo duchowe pogłębia jeszcze obcowanie z poezją parnasistów czeskich, zwłaszcza z twórczością Vrchlickiego, z którego początkowo młody poeta najwięcej tłumaczy. Także później, odkąd za pobytu w Paryżu w r. 1889 zetknął się bezpośrednio z nowemi prądami symbolizmu francuskiego i stanie się ich rzecznikiem na gruncie polskim, nie zaprzestanie Przesmycki przekładać poetów czeskich, jest zaś znamienne, że polski poeta-tłumacz rozwinie kult wyjątkowy dla Juljusza Zeyera, przedstawiciela estetycznego eklektyzmu. W Zeyerze jednak Przesmycki, który jest też badaczem życia i pism filozofa i matematyka Hoene-Wrońskiego, znalazł również organizację psychiczną pokrewną sobie, bliską mu zwłaszcza w skłonności do zagadnień metafizycznych, co także będzie podstawą zainteresowania dla twórczości Villiers de L'Isle-Adam'a, francuskiego poromantycznego prekursora idealizmu symbolistów, osiągniętą w swoich dramatach głębią mistycyzmu, będącego połączeniem katolicyzmu z ezoteryzmem, przewyższającego znacznie dość powierzchowne nastroje i dreszcze zaświatowe Maeterlincka.

We własnych swych poezjach Przesmycki jest wszakże przede wszystkim parnasistą. „W liryce Miriama — słusznie zauważył Nowaczyński — nie słyhać piosnek z zamroczonych krain romantyzmu; tu są smętne melodyjne serenady, barkarole, elegje, *scherza* i *ricorda*, przetkane i zeszytywnione pojęciami abstrakcyjnymi, filozoficznymi,

astrologicznymi, matematycznymi, kosmogenetycznymi — to poezja uczonych. Mitologie, parabole, analogie, parabazy i to wszystko, co poezję symbolistów francuskich robi tak duszną, ciężką, starczą, w pewnej mierze okrywa patyną edukacyjności i muzyczne strofy Miriama, ale o tem każą zapomnieć: „miniaturowa plastyka“, misterność dobieranych rymów, bogactwo obrazów... senność marzycielska, a czasem i gromiący akcent meża-poety“.

Lecz owe akcenty w imię młodości i postępu nie mają bynajmniej barw rewolucyjnych, najdokładniej przystają do chłodnej poezji refleksyjno-estetycznej Asnyka, a pod względem formy wierszowej odznaczają się równie nieskazitelnem pięknem. Poezja Miriama spotkała się więc z zupełnem uznaniem krytyki pozytywistycznej. Piszze Chmielowski: „Język czysty, rzetelnie polski, tu i ówdzie jeno jakąś naleciałością upstrzony; styl jędrny, giętki, wytworny, czasem trochę wyszukany i górnołotny; wiersz dźwięczny, silny lub pieściwy; rym doskonały, subtelna budowa zwrotek, mniej często u nas używanych, odznaczały każdy utwór poety, pełnego życia i zapału, równie chętnie przebywającego wśród pięknych krajobrazów, jak i wśród zawrotnych niemal sfer myślenia... Upojen znajdował młody poeta najwięcej w widokach i zjawiskach przyrody, odczuwanych bardzo żywo, bardzo silnie i bardzo szczerze. Nie wyszukiwał on czegoś nadzwyczajnego: wschody i zachody słońca, poranki, wieczory i noce, księżyc i gwiazdy, góry i płaszczyzny, stepy i morze budzą w nim zachwyt, działają na jego uczucie i myśl wiecznie czujną, wywołują prześliczne niekiedy obrazy. Jak w *Sonetach krymskich* Mickiewicza, tak i u Miriama, kształty zewnętrzne przyrody splatają się i spajają najściślej z usposobieniem chwilowem, z nastrojem poety, temi kształtami oczarowanego. Ileż prostego wdzięku mieszczą w sobie np. sonety: *W parowie!*“

Niemniej trafnie stwierdza Lorentowicz: „Cały jego liryzm ma podkład głęboko metafizyczny. Stąd wypływa siła jego panowania nad przedmiotem. Każda myśl poety wygina się w najsubtelniejsze linje, ale zawsze jest pozwolna zamiarom twórcy, nigdy nie tonie w nieuchwytniej mgłę wyrazów i dźwięków. Miriam występuje odrazu, jako

pierwszorzędny władca formy. Odkrywa wszelkie tajemnice prozodji polskiej, łamie zdania w dowolne rytmy, czuwa nad szlachetnością i kunsztem rymu, wytworność marzenia łączy z wytwornością słowa... Dumna postawa prowadziła konsekwentnie do osamotnienia. Miriam nie tylko zdaje sobie z tego wybornie sprawę, ale właśnie wierzy, iż długie sam na sam z duszą wydobywa wszystkie jej głębie“.

Mistrzostwo formy Miriam doskonali jeszcze, rozwija i urozmaica w poezjach dotąd niezebranych, rozproszonych po czasopismach z kilku lat następnych po wydaniu tomu *Z czary młodości*. Jako przedstawiciel parnasizmu zasługuje Miriam na zaszczytne obok Asnyka i Gomulickiego miejsce w literaturze polskiej, co wystąpi w pełni, gdy dojdzie wreszcie do zbiorowego wydania poezyj Przesmyckiego, wydania, będącego niewątpliwą potrzebą i które w oczach pokolenia, wykształconego na Staffie i poetach *Skamandra*, liczyć może na należne mu uznanie. Jako poeta-tłumacz, niemniej wysokiej miary, jest dziś Miriam lepiej znany ze zbioru przekładów z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej XIX-go wieku p. t. *U poetów* (1921), który jednak bynajmniej nie wyczerpuje znacznie obszerniejszego dorobku Przesmyckiego z tej dziedziny, zasługującego na trwałą pamięć.

Przełomowe znaczenie Miriama w dziejach polskiej kultury artystycznej nie polega ani na jego twórczości poetyckiej, ani też na przekładach i studjach krytycznych, któremi wnosił do Polski znajomość nowych prądów zachodnio-europejskich, lecz przede wszystkim na konsekwentnej i wręcz upartej działalności w kierunku szczepienia i krzewienia w Polsce zamiłowania dla sztuki, jako niezależnej dziedziny wzruszeń estetycznych. Poezja oryginalna i tłumaczona Miriama jest tylko jednym z objawów jego kapłaństwa w służbie sztuki.

Swoją pracę „odważnego misjonarza piękna“, stanowczo przeciwstawiającego się i pozytywistycznemu utilitaryzmowi i jednostronnej metodzie naturalistycznej, rozpoczął Przesmycki w r. 1887, jako redaktor warszawskiego *ŻYCIA*, prowadził dalej w latach 1890—1892 na łamach *ŚWIATA*, dwutygodnika wydawanego w latach 1888—1895

przez Zygmunta Sarneckiego w Krakowie. Dwa te pisma, podejmując zadania kulturalno-artystyczne, wszczęte w r. 1884 przez *Wędrowiec*, aczkolwiek nie rozporządzały szermierzem pióra o ciętości Witkiewicza, ani nie miały tego charakteru bojowego, jaki Witkiewicz właśnie nadał *Wędrówcowi* i jaki później mieć będzie *Życie* krakowskie pod redakcją Górskiego i Przybyszewskiego, poważnie się przyczyniły do przygotowania gruntu pod odrodzenie poezji i sztuki w Polsce.

„Każda epoka kulturalna — pisze Nowaczyński z powodu *Miriama* — ma między swemi reprezentatywnymi postaciami obok duchów twórczych, dających z siebie nowe wartości, także indywidualności przewodnie, niejako prawodawcze, systematyzujące te nowe wartości, w których duch czasu objawia się z taką przenikliwą potęgą, tak bezwzględna, że potęga ta obezwładnia prawie siły twórcze wyjątkowego osobnika, a jeśli nie obezwładnia, to przynajmniej osłabia. Jedni wysnuwają ze swej wyobraźni i swej intuicji złote pasma artystycznych myśli, inni pochwytyują je i układają w misterną makatę darem krytycznej refleksji i filozoficznej syntezy. Jedni tworzą bezpośrednio, z mocy nadprzyrodzonej, inni uginają się pod ciężarem reprezentacji, zebrawszy i skupiwszy w sobie wszystkie znamienne promienie momentu kulturalnego, które w nich załamują się jak w pryzmacie, by potem odbić się widmem tęczowem na życiu społecznym“.

Taka właśnie rola przypadła w udziale *Miriamowi*. Stał się on mianowicie programowym rzecznikiem hasła „sztuka dla sztuki“, jego zaś kult dla sztuki spotęguje się zczasem w formy hieratyczne, nabierze cech niemal religijnej liturgji, z jaką będzie święcić swą służbę u ołtarza sztuki, głosić powagę i dostojeństwo sztuki, wymagać od społeczeństwa czci dla sztuki. Złośliwie nazwie to Brzozowski „metafizyką grafomańskich zachcianek“.

Artykuły *Przesmyckiego* w *Życiu* warszawskim i *Świecie* krakowskim nie mają jeszcze tego nabożeństwa estetycznego, które poprzedzone *Życiem* krakowskim, objawi się w *Chimerze*. Nawet głośnie studjum o *Maurycym Maeterlincku i stanowisku jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, drukowane najpierw w r. 1891

w *Świecie*, choć ujęte entuzjastycznie, odznacza się spokojem ścisłych i rzeczowych informacji.

Stwierdziwszy, że współczesna poezja belgijska, pomimo wybitnych różnic indywidualnych między poszczególnymi jej przedstawicielami, ma szereg zasadniczych, wszystkim wspólnych cech i właściwości, w dalszym ciągu pisze Miriam: „Jako najogólniejszą z cech tych, wymienić muszę zupełną beztendencyjność, skrupulatne holdowanie najczystszeniu, jakie sobie możemy wyobrazić, pojęciu sztuki dla sztuki. Zjawisko to uważać trzeba z jednej strony za rezultat negatywny wpływu otaczającego społeczeństwa, za reakcję przeciwko płaskiej powszedniości *zwanerskiego* życia i rozpanoszonemu nadmiernie utilitaryzmowi, które nie mogły zadowolnić duchów bogaciej udarowanych, — z drugiej zaś, za owoc oddziaływania sąsiedniej literatury francuskiej. Ciasnota i pospolitość horyzontów życia publicznego; banalność pojęć, wyobrażeń i tendencji względnie nieoświeconej demokracji wieku dzisiejszego; jasny do zrozumienia, wrogi nastrój tejże demokracji względem każdej rzeczy nowej, która nad inne, pod strychulcem równości ugięte głowy wznieść się ośmiela; opasły, handlarski materializm pragnień i dążeń społeczeństwa; wszystko to mogło tylko odstraszać działając na pierwszych pionierów poezji na niegościnnym gruncie belgijskim, skłaniać ich do zamknięcia się w sobie, do oddzielenia się murem nieprzebytym od *profanum vulgus*, do szukania czegoś nowego, niezużytego, świeżego, oryginalnego, ukrytego w najdalszych dusz zakątkach, wyższego ponad codzienne interesa, tendencje i dążenia, do chłonięcia wreszcie całą piersią, całą duszą, dochodzących z pobliskiego Paryża dźwięcznych i dla nich zwłaszcza ponętnych ech nowej ewangelii sztuki, zawartej w teorjach i dziełach wielkich mistrzów francuskich. U Flauberta i Goncourtów znajdowano twierdzenie, iż sztuka powinna być arystokratyczną, nieubiegającą się o poklask tłumów, ezoteryczną, dostępną jedynie dla wtajemniczonych; Gautier, Banville, parnasiści podnosili do apogeum znaczenie formy, ekspresji, harmonji w rytmach, bogactwa i rzadkości w rymach; Leconte de Lisle wcielał w swych skulpturalnych poematach pojęcie sztuki nieosobistej, posagowej; z każdej kartki Baudelaire'a buchała

pogarda dla banalności i brzmiała pobudka do pogoni za nowością, rzadkością, egzotycznością i — ostatnim tego wszystkiego etapem — sztuczością (*l'artificiel*); Verlaine i Mallarmé wreszcie, uznani przez młodsze pokolenie za wodzów symbolizmu, usuwali wgląd, w cień ideę, kładąc główny nacisk — pierwszy — na nastrój wywoływany prostotą, muzyką i odcieniami wiersza, drugi — na sugestię zapomocą zestawiania już nie zdań, lecz słów, które winny budzić w duszy czytelnika czy słuchacza dane obrazy i wrażenia. Wszyscy — do tego stopnia nie przypuszczali możliwości tendencji w dziele sztuki, że nawet o niej nie wspominali, chyba w polemikach z przeciwnikami; wszyscy — uważali piękno za cel jedyny; wszyscy — odbierali myśli predominujący w dziele sztuki charakter, sprowadzali ją do równości ze słowem (*le Verbe*); język przestawał być u nich jedynie tęczką idei, umownym znakiem do wymiany myśli, wyrazy otrzymywały życie własne, tajemnicze, duchowe; wszyscy prawie nareszcie, w konsekwentnym rozwoju tego wyzwolenia języka z pod supremacji myśli, objawiali dążenie do transpozycji (wspólne zresztą w dzisiejszych, łaknących syntezy czasach, wszystkim sztukom), t. j. do wprowadzania w dziedzinę literatury pierwiastków malarskich, rzeźbiarskich i muzycznych: Gautier szukał „epitetów *modelowanych z natury*, zwrotów szerokich i obfitych zdań *o bogatych draperjach*, gdzie czuć nagość pod draperją, mięśnie pod purpurą“; bracia Goncourt nie wahali się nazwać wzroku „zmysłem artystycznym człowieka“; de Banville opierał swą supremację rymu na asymilacji języka i barw, a teorię komizmu na efektach wydobytych z zasad harmonji; Leconte de Lisle wykuwał z kamienia swe najpotężniejsze postacie; Flaubert, pisząc powieść, miał na myśli „jedynie oddanie *pewnego zabarwienia, pewnego odcienia*“, a kiedyś, kończąc *Salammbô*, opowiadał Teofilowi Gautier, iż brak mu jeszcze jakich dziesięciu kart do końca, ale że ma już „wszystkie spadki zdań“ (*chutes des phrases*); Baudelaire zamykał melodie niebiańskie w swych czarodziejskich kantylenach; symboliści wreszcie proklamowali otwarcie sztukę syntetyczną, złożoną z pierwiastków sztuk poszczególnych.

„Wszystkie te prądy, dążenia i aspiracje artystyczne znalazły grunt, jak nie można bardziej, podatny w młodej poezji belgijskiej i wsiąkły weń prawie bez wyjątku. Z jednej strony będąc żywą antytezą pospolitych, banalnych tendencyj i wyobrażeń zmaterjalizowanego społeczeństwa, pociągać musiały czarem nieprzepartym utalentowaną młodzież, zniechęconą krańcowo ku bezmyślności i zdawkowości politycznego i społecznego życia kraju. Z drugiej — były one we Francji owocem epoki, której cechą zasadniczą jest stanowcze, z różnych powodów, rozdwojenie między aspiracjami ogółu i aspiracjami artystów, brak zupełny jakiegobądź komunji duchowej między społeczeństwem demokratyczno-burżuazyjnym, przeżywającym bezmyślnie przeszłość i teraźniejszość, a poetami i artystami, których nie zadawalnia płaska powierzchnia, którzy szukają głębin i szczytów, którzy widząc, iż wielkie drogi poznania ludzkiego są już wydeptane przez tłumy, szukają ścieżek nietkniętych i zakątów nieznanych“.

Mutatis mutandis, powyższy obraz stosunku społeczeństwa i sztuki przenieść można na grunt polski. Nieinaczej przedstawi go Witkiewicz w książce o *Aleksandrze Gierymskim*. I tak samo te i inne prądy i dążenia zachodnio-europejskie przyjąć się miały w Polsce.

„Poezja — pisze Miriam w temże studjum — jako wytwór wyobraźni przedewszystkiem — na obrazach wyłącznie się opiera i nie znosi abstrakcji. Dlatego niema — rzec można — poezji bez symbolu; każdy poeta jest mniej lub więcej symbolistą. Nawskroś zaś symboliczną będzie każda poezja mistyczna i metafizyczna. Ileż wszakże odcieni tego symbolizmu! Każdy ma swój sposób pojmowania symbolu i posługiwania się nim, najczęściej stosownie do wewnętrznej istoty i charakteru swej twórczości. Inaczej symbol wygląda u poety-myśliciela, inaczej u poety-mistyka, inaczej u liryka, inaczej u epika. Ale nawet u każdego z poetów *tej samej kategorii* inne przybiera on kształty i znaczenie. Każda indywidualność poetycka odrębne nań kładzie piętno“.

W istocie rzeczy, w zastosowaniu praktycznem swych poglądów na sztukę, Miriam uzna w pełni supremację talentów nad wszelkimi innemi czynnikami sztuki, czyli

w zasadzie zajmie stanowisko całkowicie zgodne z Witkiewiczem, z którym wszak musiało przyjść do starcia. Gdy bowiem Witkiewicz, głosząc niezależność sztuki, kładł nacisk na doskonałość artystycznego rzemiosła, w dalszej zaś ewolucji swoich poglądów ściśle wiązał sztukę z życiem narodu, Miriam wysuwa na czoło „cel sztuki“. „I sztuki plastyczne zatem, — napisze Miriam w *Chimerze* — podobnie jak muzyka lub poezja, o tyle tylko są twórcze, o ile zdołają wzbudzić w nas, bądź świadome bądź instynktowe, poczucie nierozzerwalnej istoty bytu, jednego nieskończonego życia potoku“. Przeciwnik naturalizmu i wogóle realizmu, jako wyłącznego programu artystycznego, mówi tamże Miriam: „Sztuka nie ogranicza się do biegłości technicznej, pozwalającej skopjować wierne pierwsze lepsze zjawisko zmysłowe; jest ona czemś więcej: stylizacją, harmonizacją, transfiguracją, kompozycją, wreszcie — nie lękajmy się słowa — kreacją, tworzeniem“. „Artysta winien być obdarzony: 1. *wrażliwością psychiczną*, czyli zdolnością ujmowania idei zasadniczych, przejmowania się poezją rzeczy i ich duchem — a nie masz nic, co by go było pozbawionem; 2. *wrażliwością formalną*, czyli zdolnością ujmowania, w emocjonalnem ich znaczeniu, form, wziętych jako takie, bez względu na przedmiot, który mogą wyobrażać; 3. *zdolnością przystosowywania* idei do form i odwrotnie“. Jeśli pominąć dość mgliste zagadnienie *celu* sztuki, zamiast czego Witkiewicz ogranicza się do konkretnego ujęcia *istoty* sztuki ze stanowiska psychologicznego, jeśli też przejść nad akademickim sporem o t. zw. natchnienie czy talent, słowem wymijając sprawę różnicy podstaw filozoficznego poglądu na świat między irracjonalistycznym idealizmem Miriana a idealistycznym racjonalizmem Witkiewicza, w praktycznem zastosowaniu działalność estetyczna Witkiewicza i Miriana miała wspólne zasady i dążenia, ale właśnie podstawy ideowe w ich życiowem rozwinięciu prowadziły do wzajemnych starć. Dochodzi do nich na tle działalności krytycznej Miriana w CHIMERZE, wydawanej przez niego w Warszawie w l. 1901—1907.

W studjum o Maeterlincku, którego twórczość była właśnie objawem nastrojowych wizyj, metafizycznych dre-

szczów i tęsknoty do absolutu, t. j. do niezmiennej, wiecznej i nieskończonej istoty bytu, czemu w literaturze polskiej oryginalny i również krańcowy a sugestywny wyraz da Przybyszewski, rozwija Miriam mistyczny pogląd na świat, a streściwszy wywody filozoficzne du Prela, swojemu stosunkowi do transcendentalizmu natury ludzkiej daje osobisty już bodaj wyraz w uwadze: „Nie są też prawdopodobnie czczą gadką t. zw. zabobony ludowe, według których np., gdy się ktoś powiesi, wichura zrywa się niezwykle“. Wolno też się domyslać, iż Miriam solidaryzował się z przytoczonymi w rzeczonym studjum poglądami Maeterlincka o sztuce. „Jest ona — mówi Maeterlinck — prawdopodobnie tajemnicą, równie nierozwiązalną, jak tajemnica przeznaczeń naszych... W gruncie rzeczy, mam o sztuce wyobrażenie tak wielkie, że jednoczę ją z tem morzem tajemnic, które w sobie nosimy. Myślę, że sztuka winna być dla człowieka tem, czem człowiek jest dla Boga; — a być może, iż Bogu samemu trudno niekiedy zdać sobie sprawę z człowieka... Mam przedewszystkiem niezmierny szacunek dla wszystkiego, co milczące w umyśle, dla wszystkiego, co nie znajduje głosu w duszy, i żałuję człowieka, który nie czuje w sobie ciemności...“ W związku z poglądem na znaczenie „tajemniczego w sztuce“, rodzą się teorie estetyczne, które nazwaćby można „głębinowemi“. W literaturze polskiej rozwijają je Artur Górski i zwłaszcza Przybyszewski, w dalszym zaś ciągu Przesmycki w *Chimerze*.

Chimera — mówi historyk tej doby, Antoni Potocki — „przez lat siedem była sztandarem wojującego kościoła poezji, nie zniżywszy się nigdy, przechodząc w czystości i wyborze wszystko co kiedykolwiek, jako „pismo“ służby swe oddawało literaturze. Trzydzieści zeszytów *Chimery* — to trzydzieści pieśni jednego poematu. I bez przekąsu to twierdzę, że za taki, a najważniejszy, w twórczości Miriama, uważać ją należy. *Chimera*, w chwili bardziej niebezpiecznej dla własnego lotu poezji niż się to nam dziś wydaje, bo kiedy kompromis twórczy mógł być przybrać nawet ponętną formę buntu i walki — wzniosła tak wysoko znak twórczości, wskazała twórcom tak bezwzględne cele i zadania, że nietylko już od błota i zniżki ży-

ciowej, lecz i od manowców i obłąkań stokroć zdradliwszych, bo pozorami ofiary, męczeństwa, użyteczności strojnych, ocaliła tę twórczość“.

Ów nieco afektowany sąd nosi na sobie piętno anłodopolskiej frazeologii, która właśnie w *Chimerze* osiąga szczytowy wyraz. Lecz słuszność tej oceny *Chimery* na tle swego czasu potwierdza najmniej w danym wypadku podejrzany sąd Wacława Nałkowskiego, który w artykule z powodu pierwszego zeszytu *Chimery*, przeciwstawiając się pomyłkom społecznym i zwłaszcza brakowi należytej świadomości społecznej, co zauważył w wypowiedziach redakcji, podnosi jednak wartości, które w tem piśmie bystro dostrzegł, mianowicie *Chimery* walkę o hierarchję duchową, bezkompromisowość najwyższej postawionej sztuki w stosunku do jakichkolwiek burżuazyjnych gustów i filisterskich instynktów oraz fakt, że Miriam uznaje w *każdej* jednostce ludzkiej możliwość istnienia żyły szczerego złota i pragnie warunków, sprzyjających jego ujawnieniu. W *Chimerze* Miriam skupił istotnie niemal wszystko, co w tych tak płodnych dla literatury polskiej latach było w niej najrzetelniejszą wartością, w przekładach z literatur obcych dał wyjątkowy dobór najartystyczniej przyswojonych utworów, a przytem stronę artystyczną pisma postawił na niezrównanym przedtem i potem poziomie. W dziejach polskiej kultury estetycznej jest to czyn, który choć nie spotkał się z poparciem u społeczeństwa i był dokonany wyłącznym a ogromnym nakładem środków osobistych Przesmyckiego, na świadomości artystycznej ogółu zaważył doniośle, nie tylko w czasie wydawania pisma, ale i późniejszym jego promieniowaniem. Dość powiedzieć, że *Chimerę* można dziś bez zmian przedrukować w całości, jako prawdziwe dzieło sztuki na wyjątkową miarę. Do tej samej miary dostosowane są też zamieszczone w *Chimerze* studia i oceny krytyczne, których bezkompromisowość pod kątem najwyższych wymagań artyzmu a zarazem niemal czołobitna pokora wobec poważnych wysiłków twórczych, poparta jednak zazwyczaj subtelnym rozbiorem wartości estetycznych, są zjawiskiem wyjątkowem bodaj nie tylko w Polsce. Natomiast w dziale programowo-teoretycznym

i w niektórych na ten temat polemikach najfatalniej odbił się ów „głębinowy“ impresjonizm estetyczny. „Miriam — rzeczowo stwierdza późniejszy krytyk, Aleksander Szymankiewicz — bez patosu pisać nie umiał. Ten patos stylu, niby treść chimeryczna, jak można zauważyć, bardzo często miał zastępować istotną treść w *Chimerze*“. Witkiewicz, wróg frazesu, nie przeocząc artystycznej wartości utworów, zamieszczanych w *Chimerze*, musiał tem silniej zareagować na dostrzeżone niebezpieczeństwo dla polskiej sztuki. „Założone — były jego słowa — niedawno w Warszawie pismo, *Chimera*, które z taką bezwzględnością ogłosiło swoje szczególne kwalifikacje do zajmowania się sztuką, swoją jakąś uprzywilejowaną rolę jedyne go źródła słusznych pojęć i jedyne go ogniska prawdziwej sztuki, to pismo, w dziale krytycznym, w tem, co mówi o sztuce, o jej teorii i zadaniach krytyki, wraca do wszystkich fatalnych błędów niedawnej estetyki. Sądząc z tego, co dotąd w tem piśmie o sztuce się czytało, trzeba przyznać jego krytykom dużą dozę charakteru, co jest wielkim krytyka przedmiotem, jeżeli poza odwagą wypowiedzania swoich przekonań ma on jeszcze rzeczywiście słuszne o sztuce pojęcia. Niestety, krytycy *Chimery*, wracają do dawnej metody nadużywania frazesów, do absolutnego nierozumienia sztuki i stawiają jako program, nie badanie sztuki, tylko wypowiedzanie przypadkowo skupiających się i rozlatujących się wyobrażeń, jakie w nich wobec dzieła sztuki powstaną. Nie byłoby jeszcze w tem nic ostatecznie złego. Można być poetą, który tworzy z wrażeń, odebranych nie od natury i życia, lecz od sztuki — ale trzeba nim być. Tymczasem naiwność niektórych wyobrażeń krytyków *Chimery* odbiera im wszelką poezję. Jeżeli p. Z. P. wyobraża sobie, że grube malowanie i realizm to jedno, a p. Miriam w powszechnem obowiązkowym nauczaniu ludu widzi jedną z przyczyn upadku (?) sztuki i grasowania fałszywych o niej pojęć, to tego nie można w żadnym razie brać za poezję, jest to poprostu niewiedomość... Oczywiście, nie trzeba wobec tego rozpaczać i źle stąd wnioskować o przyszłości sztuki. Sztuka rozwija się wbrew wszelkim teorjom i niezależnie od całej ich nicości. Sztukę tworzą talenty, nie teorje. Ale teorja

sztuki jest niezależnem, nader ciekawem i koniecznem polem myślenia i badania, i szkoda je tak strasznie zanieczyszczać, z taką lekkomyślnością siać na niem puste, bezmyślne frazesy. Nie zabije to sztuki, ale może wywoływać znowu nieporozumienie między nią a widzami i słuchaczami, nieporozumienie, które zawsze fatalnie odbija się na życiu artystów“. Wbrew zbyt jednostronnej, choć zasadniczo słusznej, ocenie Witkiewicza, *Chimera* stała się w dziejach polskiej sztuki pozycją nadzwyczaj dodatnią. Jej redaktor nie był bowiem doktrynerem, a wyczulona wrażliwość estetyczna uchroniła go od błędów nieuniknionych, gdyby nie trzymał się przede wszystkim miary artyzmu i rozstrzygającym w ostatecznej instancji nie był dla niego talent. W stosunku jednak do społeczeństwa zajął Przesmycki stanowisko zdecydowanie arystokratyczne. Nie znaczy to wszakże, aby na społeczeństwo nie pragnął oddziaływać, bo nie czem innem, jak właśnie zadaniem społecznem, było samo wydawnictwo *Chimery*. Przeznaczał je wszakże zgóry dla wybranych, szukał tylko wyznawców, krzewił oderwany od życia, odosobniony od ogólnego życia społecznego kult dla sztuki. Każdy do tego kultu miał wprawdzie dostęp, ale atmosfera *Chimery* była najwyłącznie artystyczna, w dużym stopniu snobistyczna, w obawie przed jakąkolwiek pozaestetyczną tendencją najdoskonalej aspołeczna. Wyjątkowo sprzyjający uprawie sztuki, był to klimat cieplarniany. Z tego znów powodu kampanję przeciw *Chimerze* i arystokratycznemu estetyzmowi Miriama wytoczył Stanisław Brzozowski, najpierw na łamach warszawskiego *Głosu* w r. 1904, następnie w książce p. t. *Kultura i życie* (1907). Do sprawy tej powrócimy w rozdziale o Brzozowskim, zaznaczając narazie, iż podstawą ideowo-etycznego wystąpienia krytyka był zarzut, że Miriam wykluczył czynnik życiowej odpowiedzialności, uczynił ze sztuki pasorczyta, podnoszącego do najwyższej godności osobiste przeżycia artysty, zatopionego w kontemplacji czystego piękna, pozbawionego związku ze światem czynu, który się stwarza własną świadomą pracą. Ze stanowiska kultury społecznej była w tem część racji, ale jednostronnej i uproszczonej o tyle, o ile wogóle zagadnienie sztuki i twórczości artystycznej nie

da się nagiąć do ram choćby najdoskonalszej doktryny. Jest to bowiem dziedzina najbardziej indywidualna, jej wartości twórcze powstają poza wszelkimi obliczeniami lub przewidywaniami. Natomiast fakt istnienia *Chimery* uprawie tych wartości sprzyjał w najwyższym stopniu, a bez względu na przekonania społeczne uznać też trzeba, że jako zbiorowe dzieło sztuki o nieskazitelnym poziomie artystycznym *Chimera* ma trwałą wartość kulturalną, która swoim oddziaływaniem estetycznym wywarła również niezaprzeczone i dodatnie znaczenie społeczne. Podobnie, jak każde arcydzieło sztuki. Kto wie, czy właśnie bezinteresowna służba sztuce, jakiej doskonałym w swej czystości objawem była wogóle działalność Miriama a zwłaszcza *Chimera*, nie stwarza najistotniej i najtrwalej ludzkich wartości. Fakty z historii sztuki zdają się to mniemanie potwierdzać.

Dziwnym zbiegiem okoliczności jednym z poważnych bodźców, który wpłynął na ukształtowanie się poglądu na świat Brzozowskiego pod kątem tak nazwanej filozofii pracy, była znajomość z twórczością Norwida. Otóż pozostanie to również trwałą i nienajmniejszą zasługą Miriama, że tego zapomnianego i niedocenionego poety-myśliciela odkrył i dał poznać najpierw przez *Chimerę*, gdzie utwory Norwida, wydobyte z rzadkich a nieznanych druków i z rękopisów, pracowicie odszukanych i zebranych, pojawiają się od roku 1901, a tom VIII pisma w całości poświęcono twórcy *Promethidiona*. Zanim w r. 1912 rozpoczął Miriam wydawnictwo *Pism zebranych* Norwida, *Chimera* była najlepszym źródłem do poznania twórczości poety, a i dotąd np. *Kleopatra* lub listy do Marji Trembickiej są dostępne tylko w VIII-ym, najwięcej dlatego poszukiwanym tomie *Chimery*.

„*Chimera* — pisał jej wydawca i redaktor w ostatnim zeszycie pisma — spełniła, narazie, najważniejszą część swoich zadań. Wskazała nielicznemu gronu istotnie pragnących nowe miary i wartości, nowe horyzonty i poziomy, rozbudziła w twórcach i czytelnikach głębsze przemiany, wyrwała na duszach żywych ślad niezatarty. Czas teraz, aby odeszła w przeszłość, w legendę, pora, aby przestała być czasopismem, które bądź co bądź zawsze bez na-

leżytego czyta się skupienia, jako rzecz bieżącą, nie ostatnią, z myślą, że po danym zeszycie przyjdzie następny... *Chimera* była wydawana nie na dziś jeno, i treść jej po latach nic ze swej nie utraci wartości..“

Te dumne we własnem poczuciu słowa były najrzetelniej usprawiedliwione dokonaniem dziełem. W *Chimerze* najpełniej i najdojrzałej wypowiedziała się Młoda Polska w swoim zespole zbiorowym. Ostatni zeszyt *Chimery* czasem swego wydania zbiega się z właściwem zakończeniem tej doby polskiego neoromantyzmu, który obejmuje się nazwą Młodej Polski. Życie i przemiany społeczno-polityczne wnoszą i do twórczości literackiej nowe prądy. *Chimera* nie była do nich dostosowana i we właściwą porę zakończyła swój żywot, dzięki temu aż do końca nie naruszyła swej linii, która od początku mogła być wytyczona bez zmian, bo w chwili jej narodzin program artystyczny Młodej Polski był już ustalony. Zadanie to, na jednym z głównych odcinków wszczęte przez Miriam, dokonało się w *Życiu* krakowskiem. Wyprzedzono je tutaj, bo wyprzedził je Miriam, z którego indywidualnością artystyczną *Chimera* jest najściślej połączona i tej indywidualności najpełniejszym była wyrazem. W swojej ogólnej postawie Miriam, choć związany z duchem współczesności artystycznej, jest eklektykiem, lecz bardzo wysokiej miary. Ów eklektyzm estetyczny wycisnął też swój ślad na *Chimerze*. Jego ramy i ograniczenia występują tam najdokładniej, ale w zasadzie dane są już w programowym artykule *Życia* warszawskiego.

„Utwory literackie, — czytamy w n-rze 1-ym *Życia* z r. 1887 — mające wartość jedynie dla takiej lub innej swojej dążności, nie będą dla nas istniały, w rzeczach zaś prawdziwie pięknych rodzaj poglądów i przekonań autora zupełnie nas krepować nie będzie. Prawdziwie piękny utwór poetycki lub powieściowy przedstawia człowieka — jednostkę, rodzinę, społeczeństwo, ludzkość wreszcie — w nierozzerwalnym stosunku z otaczającym go światem, z uwzględnieniem zarówno praw fizjologicznych i materialnych jego rozwoju i bytu, jak i równie silnych psychicznych, duchowych czynników i dążności; łączy ścisłość obserwacji i badania z fantazją twórczą, z genial-

nemi porywami idealnej myśli, która i w życiu tak często od ziemi się odrywa; — odbija i maluje jasne strony życia, nie wykluczając jednak zupełnie cieni, które te światła plastyczniej uwydatniają; — zachowuje koloryt danej epoki, danego okresu i miejsca, lecz porusza i zatraćając jednocześnie to, co jest wiecznem, niezmiennem i stałem w życiu. Ten ostatni pierwiastek, tkwiący w uczuciach i myślach jednostek i całych społeczeństw, przedstawiany od zarania cywilizacji aż po dzisiejsze czasy w najrozmaitszych — mglistych i przestarzałych nieraz — szatach, przez wszystkich genialnych pisarzy, stanowi dla nas integralny warunek piękna, równie jak harmonijna, barwna i nieskazitelna forma“.

Łatwo spostrzec, że w słowach powyższych młodego redaktora znalazło całkowity wyraz jego stanowisko w stosunku do pozytywizmu i do naturalizmu, że silnie i jasno zaznaczył się w nich zwrot do idealizmu, że już tu uświadomił się polski modernizm, który rozwinie się bardzo indywidualnie w twórczości głównych swoich przedstawicieli, choć niezależnych od programu estetycznego Miriama, konsekwentnie rozwijanego nadal w *Chimerze*. Zarówno jednak *Życie* Przybyszewskiego jak i *Chimera* Miriama nie pozostały bez wpływu na całą współczesną twórczość polską, nie wyłączając Kasprowicza, Żeromskiego, Reymonta i nawet Wyspiańskiego. Na łamach *Chimery* nazwisk ich też nie zabraknie. Znajdą się w niej nadto Dygasiński, Przybyszewski, Berent, Lemański, Miciński, Staff, Leśmian i wielu innych co najwybitniejszych, starsi i młodszy, aż po Nałkowską, której wczesne próby poetyckie zamieszcza *Chimera*. Jeśli się nadto uwzględni nazwiska współpracujących w niej artystów, trudnoby wskazać drugą równie bogatą antologję całej epoki twórczej.

Estetyzm, którego Miriam był dla swego pokolenia arcykapłanem, stanowił ważny czynnik kształtowania się świadomości artystycznej w tej dobie, miał doniosły i niezaprzeczony wpływ na podniesienie poziomu literatury. Nawet dla wybitnych indywidualności twórczych był podniętą do spotęgowania sumienia artystycznego, do wyrabiania poczucia artystycznej odpowiedzialności. Na tem podłożu musiały też oczywiście rodzić się próby wybijającej sztuczności, które jak zwykle w takich wypadkach, dawały pole do łatwych drwin, rozciąganych na całość ruchu. Objaw to zupełnie naturalny i niema powodu do bliższego zajmowania się nim, ani też do pamięci zarówno o jałowych wybrykach czy tylko miernych naśladowcach talentów, jak i o krytycznych na ten temat popisach. Estetyzm, szczęściem, nie był jedynym czynnikiem tworzącej świadomości pokolenia neoromantycznego. Nawet dla Miriamy, w gruncie rzeczy wyznawcy metafizycznego idealizmu, estetyzm był właściwie tylko sprawdzianem. O duchowym obliczu literatury neoromantycznej, poza wartościami wnoszonymi przez indywidualności twórcze, znaczą nadto siły rodzime, stwarzane przez warunki i przemiany zbiorowego życia społeczeństwa w danej chwili dziejowej. Nie tu miejsce na ogólną charakterystykę polskiego życia zbiorowego tej epoki. Przekroje oddzielnych jego wycinków występują zresztą, w miarę potrzeby, od strony odzwierciedlania ich w twórczości literackiej. Są jednak pewne objawy tego życia, które i w literaturze odezwą się wyjątkowo mocnym echem, wpływając na jej charakter ogólny. Przygodnie zwracaliśmy już na nie uwagę. Wyraz programowy daje im publicystyka społeczna, z której zwłaszcza GŁOS, tygodnik wydawany w Warszawie w latach 1886—1894 pod redakcją Józefa Potockiego

(pseud. Marjan Bohusz, 1854—1899) i Jana Ludwika Popławskiego (1854—1908), odegrał wybitną rolę w kształtowaniu się świadomości narodowej.

Za naczelne hasło wysunięto w *Głosie* „uznanie ludu za najgłówniejszy składnik społeczności narodowej“. „Powołany — czytamy w artykule programowym — w nowych warunkach do samodzielnego bytu, lud siłą konieczności rozwija się na mocy własnych zasobów i dąży, bo dążyć musi, do obywatelskiej samowiedzy. Rozum dziejowy każe nam uznać doniosłość tego procesu, połączyć z jego postępem najżywotniejsze interesy kraju, walczyć z przesadami, które zaćmiewają jego znaczenie, z uprzedzeniami, które mącą opinią inteligencji naszej. Wynika stąd postawienie zasady, że interesy i potrzeby ludu naszego powinny być górującym akcentem w pracy społecznej, wytycznym punktem działania zarówno tej części inteligencji, która ma obowiązek zmazania błędów przeszłości, jak i tej, co w pocie czoła musi stwarzać zadatki nowej doli... Stojąc na gruncie realnych interesów ludu, będziemy stanowczo potępiać samozwańcze pretensje do kierowania nawą społeczną tych sterników, co występując w imię naszej tysiącletniej kultury i tradycji, nie chcą wiedzieć, czy zapominają o tem, że ideały tej tradycji i formy tej kultury są obce większości narodu. Z tego samego wychodząc stanowiska, popierać będziemy z jednej strony wszelkie usiłowania, mające na celu wyzwolenie pracy, z drugiej jednak wypowiemy walkę doktrynom apostołów kosmopolitycznego socjalizmu, którzy nie pamiętają o tem, że lud nasz posiada własne pojmowanie szczęścia, niedające się ułożyć w oderwane lub wzięte z obcego gruntu formułki... Wierzimy w siłę i żywotność naszego społeczeństwa, rozwijane na drodze spokojnej pracy wewnętrznej, prowadzić będziemy politykę interesów realnych, daleką jednak od abdykacji z godności społecznej. W dziedzinie ekonomicznej popierać będziemy zasadę wytworzenia największej sumy bogactw narodowych na wszystkich polach produkcji, oraz normalnego ich rozkładu, zastrzegając, że nie myślimy hołdować ideałom kapitalizmu. W sferze filozoficznej i naukowej *Głos* czerpać będzie swą siłę z najnowszych kierunków niepod-

ległego badania i walczyć będzie z prądami wstecznymi, które chcą życie i naukę współczesną opłacać w klerykalne sieci. Nie przeszkodzi to nam jednak uznawać połącznej siły uczuć religijnych w życiu ludowym i wogóle wysokiego znaczenia oraz moralnego wpływu religijnej kultury we właściwej sferze działania“.

Oddzielne szczegóły programu rozwinęto obszerniej w artykułach następnych. M. i. hasłom pokolenia pozytywistów przeciwstawia się Zygmunt Heryng: „Przekonaliśmy się, zapóźno, niestety, że to wszystko baśnie, co nam prawiono o pokojowych przemysłowych podbojach, bo rynki handlowe krwią a żelazem się zdobywa i krwią a żelazem się podtrzymuje... Naturalnych naszych warunków przemysłowego życia, naszego węgla, naszego żelaza, naszego wprawnego i z techniką obeznanego pracownika, naszego rzemieślnika, artystycznym obdarzonego smakiem, nikt nam nie odbierze. A co do zbytu, to gdy zamkną wschód przed nami, odnajdziemy go w łonie własnego ludu. Ziemia powoli przechodzi w ręce ludu. Oto gdzie rękojmia pomyślniejszej dla nas doli. Trzeba tylko, aby przy szczerem współdziałaniu inteligencji proces ten rozwinął się, rozszerzył, spoteźniał, aby jednocześnie podniósł się umysłowy, a zwłaszcza materialny stan robotnika, a wszystko da się jeszcze powetować. Dobrobyt ludu, oparty na jaknajszerszem posiadaniu ziemi i wytwórcze związki robocze, oparte na dobrobycie ludu: oto nasze obecne ideały, oto punkty wytyczne naszego ekonomicznego programu“. Z idealizacją zaś szlachecką surowo rozprawia się J. L. Popławski w artykule o *Panu Jędrzeju Piszczalskim* Dygasińskiego, ostro sądząc przeszłość historyczną tej warstwy, nie szczędząc ciemnych barw w obrazie jej teraźniejszości. „Dużo — pisze rzeczony autor — mówią u nas o zdrowym wyglądzie szlacheckim, jak i o zdrowej fantazji, pogodnym umyśle i szczerem sercu. Jedno i drugie w większości wypadków jest złudzeniem. Ci wysokiego wzrostu, tegiej budowy ludzie, mają często zastój krwi w żyłach, to otluszczenie serca, to przerost lub inne cierpienia wątroby, to jakieś choroby śledziony, nerek, Bóg wie czego wreszcie. Inni znowu są w wysokim stopniu zdenerwowani, inni cierpią na epilepsję i t. d.

O zdrowej fantazji dziś mniej się mówi, ale ta fantazja, jaką przedstawiają opowieści z niedawnej przeszłości, bynajmniej nie była zdrową... Pewne dodatnie strony przedstawiał chyba szaraczkowy gmin szlachecki, o ile nie był spodlony wysługiwaniem na dworach pańskich lub krećtactwem w palestrze, ale sam za pługiem chodził albo pełnił służbę wojskową na kresach. Ale ci ludzie ciężkiej pracy i twardego obowiązku nie mieli wcale tego, co się fantazją szlachecką nazywa.“

Przytoczone wyjątki dostatecznie charakteryzują ideologję narodowo-społeczną i atmosferę uczuciową *Głosu*. Obie znajdują pełne odzwierciedlenie w twórczości literackiej nowego pokolenia, z którego niejednen należał też do współpracowników pisma. W *Głosie* zamieszczają pierwsze swe utwory Żeromski, Kasprowicz, Reymont, Sieroszewski i inni. Gdy zaś dotąd literaturę tworzyli głównie synowie szlacheccy, korzeniami wrośnięci w tradycję rodowe i ziemiańskie, a obecność między nimi np. żyda Klaczki była niepowtarzalnym wyjątkiem, teraz urozmaica się a przede wszystkim demokratyzuje zastęp pisarzy, pochodzących z różnych stanów i środowisk społecznych, nawet naczelne stanowiska zajmują w nim jednostki z ludu wiejskiego, jak Kasprowicz i Orkan, z niższych kół pracującej inteligencji, jak Reymont, Przybyszewski i Wyspiański, z mieszczaństwa, jak Oppman, z rodzin żydowskich, jak Lange, Korczak, Leśmian, Lack i i., aż z ghetta żydowskiego, jak Feldman i t. p., tacy zaś szlachcice rodem, jak Witkiewicz, Sieroszewski, Niemojewski, Żeromski i i., nie dadzą się prześcignąć w swym nieposzlakowanym i niezłomnym demokratyzmie poglądów. A wyjątkami są teraz naodwrot tacy przedstawiciele szlachecko-ziemiańskich tradycji, jak Weyssenhoff lub w późniejszym okresie swej działalności Grzymała-Siedlecki.

Potęgujący się radykalizm i rewolucjonizm społeczny, rozwijający się dotąd wyłącznie na emigracji zagranicznej, od r. 1882 poczyną się organizować i w życiu podziemnem zaboru rosyjskiego, najpierw w kosmopolitycznym *Proletariacie* pod wodzą Ludwika Waryńskiego, następnie od r. 1893 w Polskiej Partji Socjalistycznej łączącej w swej ideologii sprawę ludową ze sprawą

polską, wypowiadającej się programowo w londyńskim *Przedświcie*, agitującej w terenie zapomocą tajnego ROBOTNIKA. „W walce... o prawa polityczne — czytamy tam w r. 1895 w artykule Józefa Piłsudskiego p. t. *Nasze hasło* — hasłem polityki robotniczej, odpowiadającej jej potrzebom i ze ścisłej analizy stosunków społecznych Rosji i Polski wynikającym, może być tylko Niepodległa Rzeczpospolita Polska, która dzięki wpływowi proletariatu inną, jak demokratyczną, być nie może; w ramach jej proletariąt polski potrafi zapewnić sobie szerokie swobody polityczne i odpowiedni do swej siły i świadomości udział w prawodawstwie i rządzie. Niepodległość Polski, dając proletariatowi demokratyczny ustrój, usunie zarazem tamy i zapory, jakie zwykle rozwojowi cywilizacyjnemu podbitego narodu stawiają rządy zaborcze. Sprawa robotnicza stanie się jasną i zrozumiałą w najgłuchszych kraju zakątkach. Dwa będą tylko obozy: jeden polskich robotników, drugi polskich posiadaczy. I jeżeli teraz szala zwycięstwa pod naciskiem rosyjskich bagnetów i nahajek waha się jeszcze, to wtedy bez obcego wpływu przechyli się ona stanowczo na stronę robotników.“ „Niewola — czytamy tamże w r. 1896 — nie jest ciężarem urojonym, wysnutym z fantazji, ale uciska rzeczywistość i czyni życie ludzkie o wiele cięższym. Dla tych, którzy umieją oceniać tylko straty materialne, możemy powiedzieć, że ciężar jej da się obliczyć w rublach i kopiejkach zmniejszonego zarobku robotnika oraz spotęgowaną jego nędzą i śmiertelnością. Niewola nie jest również tym zwykłym wyzyskiem robotnika przez rząd, który ma miejsce we wszystkich samoistnych państwach, bo ponad ciężar tego wyzysku dorzuca ona jeszcze sobie właściwe olbrzymie brzemie materialnego zdzierstwa i ucisku. Dzieje się nam tak, jakgdyby komuś, uginającemu się pod ciężarem dźwiganego z trudem brzemienia, ktoś dorzucił nowy wielki ciężar i nadto spętał mu łańcuchem ręce i nogi oraz zakneblował usta, żeby nie krzyczał. Niewola dla nas jest dodatkowym wyzyskiem ponad zwykły kapitalistyczny i państwowy. Ona sprawia, że środki nasze, i bez tego szczupłe, stają się jeszcze szczuplejsze, życie nędzniejsze i krótsze, a praca większa;

ona rzuca nas na łaskę i niełaskę wyzyskiwaczom kapitalistycznym, którym zapewnia opiekę i bezkarność nadużyć... Stając dziś zawsze i wszędzie w obronie naszego bytu i godności, walcząc o lepsze warunki pracy, nigdy też zapominać nie powinniśmy, że dopiero z opadnięciem kajdan niewoli, nałożonych na nas przez despotyczny rząd najezdniczy, rozpocznie się era szybkiego postępu ku szczęśliwej przyszłości bez troski i krzywdy.“

W ruchu socjalistycznym z wybitnych pisarzy polskich biorą czynny udział Sieroszewski, Żeromski, Daniłowski, Strug i i. Jako redaktor berlińskiej *Gazety Robotniczej* i agitator socjalistyczny na Śląsku działa też Przybyszewski. Ten żywy udział naczelnych pisarzy polskich w pracy społecznej pozostawi wyraźne ślady w twórczości literackiej. Niepomrotnie więc się rozszerza jej skala, wzbogaca tematyka, pogłębia znajomość życia i człowieka, wyolbrzymiają widnokreśli, różniczkuje materiał obserwacyjny, potężnieje zasięg ideowy, rozrasta wszystko, co jest tworzywem pisarza i jego środkami. A gdy z jednej strony literatura polska staje się teraz prawdziwie i wierne zwierciadłem całego społeczeństwa, z drugiej znów nasila się w niej i nabiera mocy świadomość narodowa, poczucie odrębności i niezależności, potrzeba walki o niepodległość. Odrodzenie woli czynu dokonywa się zwłaszcza w twórczości pisarzy, bezpośrednio związanych z ruchem rewolucyjnym. I oni to przede wszystkim nadają literaturze ów wysoki ton prometeizmu, który najlepiej uprawnia nazwę neoromantyzmu.

Z wpływów zagranicznych najsilniej i najpowszechniej działa Paryż, który jest też ośrodkiem najwięcej pociągającym wędrowców po nowe zdobycze z szerokiego świata, a zarazem najlepszą kuźnicą młodych talentów. Pod względem literackim nieobojętne też znaczenie ma wydawana tu w latach 1889—1892 *POBUDKA*, czasopismo narodowo-socjalistyczne, które wyprzedziło organizację Polskiej Partji Socjalistycznej, jako organ łączący ruch robotniczy z ideą niepodległości narodowej. Redaktorem *Pobudki* był JAN LORENTOWICZ (*1868), później wybitny krytyk literacki i teatralny, autor studjów o *Młodej Polsce* (1908—1913, 3 cz.) i *Nowej Francji*

literackiej (1911), w szkole francuskiej wykształcony esteta i wszechstronny erudyta, rzecznik indywidualizmu w sztuce, przeciwnik naturalizmu, intelektualista o wyrobionym i czułym zmyśle artystycznym, w sądach swych wymagający lecz bezstronny, choć czasami powierzchowny.

„Przed dwudziestu laty — wspomina Lorentowicz w r. 1908 — młodzież polska, która przybyła do stolicy Francji na studia uniwersyteckie, utworzyła tam pełną szalonego entuzjazmu grupę polityczną. Pod wpływem wybitnie zdolnego a przedwcześnie zgasłego, pisarza i polityka, Stanisława Barańskiego, spędzano życie na nieustannem wiecowaniu. „Długie, nocne rodaków rozmowy“ zaciągały się do rana. Budowano w duchu lepszą Ojczyznę. Heroizm patriotów, co przybyli do Paryża z pola bitwy, rozplomieniał przedziwnie wyobraźnię młodzieńców, wyzwolonych ze szkoły apuchtinowskiej. Z drugiej strony nęciły hasła braterstwa ludów, nęciła wiara w siłę socjalizmu, od którego spodziewano się zbawienia Polski. Z tych dwóch prądów powstał miesięcznik *Pobudka*, około którego zgrupowała się pewna ilość młodzieży. Nędzę i niedostatek studencki zwalczano tak piękną poezją, takimi potęgami marzenia i taką gotowością służby publicznej, że stawała się raczej żywiołem malowniczym, niż przysłowiową zmorą istnienia...”

Bardem *Pobudki* i ulubionym poetą polskiej młodzieży paryskiej stał się ANTONI LANGE (1862—1929), przebywający w Paryżu na studiach językowych i filozoficzno-literackich, do których się ostatecznie zwrócił po studiach na warszawskim wydziale przyrodniczym. Wiersze te z lat 1886—1890, drukowane pod pseudonimem Napierskiego, wejdą do zbiorowego wydania „pieśni społecznych“ p. t. *Pierwszy dzień stworzenia* (1907). Dochodziły jednak i do kraju z *Pobudką*, zwłaszcza do Krakowa, znajdując żywy oddźwięk wśród młodzieży radykalnej. „Największą popularnością — świadczy Lorentowicz — cieszyły się zwłaszcza dwa poematy: *Pogrobowcom* (wydany oddzielnie w r. 1901) i *Kołysanka*... W całym tym cyklu poematów, które bądź co bądź, pozostaną w literaturze jako piękny dokument epoki, naj-

więcej znamion prostoty, obok bardzo podniosłego liryzmu, posiada *Kotłyszanka*... Szeroki, bujny frazes zakrywa tu niekiedy swemi rozłożystymi konarami ideały poety; ale daleko częściej pieśń poety zamienia się w odgłosy surm bojowych...

Płomienny patos rewolucyjnego agitatora nie mógł wszakże na dłużej zatrzymać poety, o organizacji psychicznej, jak okaże późniejsza jego twórczość, nawskróś intelektualistycznej, podsycanej nadto zamiłowaniami umysłowemi i pracą nad literaturą bezmała wszystkich narodów i wieków. Równocześnie z wierszami w *Pobudce*, pod własnem już nazwiskiem drukuje Lange w czasopiśmie warszawskich korespondencje paryskie o nowych prądach literackich, m. i. w r. 1887 o symbolizmie, nadto o Baudelaire, Leconte de Lisle'u i t. d. Są to pierwsze na te tematy szkice, które pojawiają się w Polsce, wyprzedzając nieco, następnie uzupełniając działalność Miriama-Przesmyckiego, z którym narówni jest Lange w tym okresie pionierem odrodzenia artyzmu w literaturze polskiej, także jako poeta i tłumacz.

Przeciwstawiając się pozytywistycznemu hasłu utilitaryzmu w sztuce, wszakże i później Lange nie stroni od sprawy społecznej, czemu daje też żywy wyraz w swojej poezji. Przedewszystkiem jednak stał się mistrzem formy poetyckiej i subiektywnym lirycznym refleksyjnym.

„Jakiż niesłychany trud — pisał o Langem Lorentowicz — zadaje sobie ten Ulisses, aby odnaleźć swą Itakę! Goni wszelkie miraż, które spotyka w swej wędrówce, ale w chwili właśnie, gdy jego biedne serce nabrzmiewa wzruszeniem, a oczy łzami wobec widoków życia, Lange rzuca się na jakiekolwiek dzieło filozoficzne, aby się dowiedzieć, co księga mówi o przedmiocie, który go wzruszył. Tą księgą olbrzymią, która go dręczy nieustannie, jest poprostu obszerna encyklopedia wiedzy ludzkiej. A ponieważ ideał jest to oko, które wiedza wykole, poezja Langego nie była nigdy samorzutnym okrzykiem indywidualności. Napróżnobyśmy szukali w niej jakiejś cechy naczelnej: posiada je wszystkie. Indywidualność poety, cała z refleksów złożona, składa się z czterech substancyj, połączonych mechanicznie: umysł jego jest fi-

lozoficzny; sztuka jego jest francuska, naśladowująca do nieprawdopodobieństwa metodę i procedery swych wzorów; język ma polski, dziwnie wypracowany, złożony i różnorodny; dusza jego wreszcie posiada treść zgoła kosmopolityczną, asymilującą z jednakową swobodą wytwory najróżniejszych cywilizacji. Podobnemu połączeniu zbywać będzie zawsze na jedności organicznej, którą daje prawdziwe wzruszenie. Taki grzech pierworodny zaciężył na całej organizacji artystycznej Langego. Jest to namiętny wielbiciel wszelkich literatur, największy a dobrowolny męczennik Słowa.“

Nie lubię rzeczy łatwych. Lubię łamać granit,
Lubię słuchać jak szumią oceanów larga,
Jak płaczą nad Tytanem chóry Oceanid,
Gdy Jowisz się nad nimi piorunami jarga.

— wyznaje Lange w poemacie p. t. *Rym*, bodaj najpowszechniej znanym jego utworze, ale tylko jednym z licznych przykładów kunsztu poety, w którego twórczości bogactwo form poetyckich, wyjątkowa muzyczność wiersza, oryginalność i różnorodność rymów i rytmiki, nie spotykana rozpiętość skali i mistrzostwo artyzmu kojarzą się z wielostronnością tematyki i różnorodnością nastrojów. „Przerzucać się z taką giętkością — słusznie zauważył Antoni Potocki — od formy do formy znaczy więcej, niż być naśladowcą, nawet biegłym. To znaczy pływać w żywiole *słowa*, jak w żywiole rodzimym.“

Wacław Borowy, autor najlepszego ze studjów o poezji Langego, stwierdza, że „wędrowka jego wyobraźni była jakby bogatą w przygody podróżą nowego Syndbada, czy jakiegoś nowego argonauty. Czegoż nie przywiózł z tej wyprawy? Fantastyczne baśni i opowieści, rozległe epopeje sceniczne, nadewszystko jednak skarby liryki, a w nich rzeczy o nieznanym dawniej rodzaju brzmienia. Język polski jak gdyby objawił mu tajemnice nieprzeczuwanych przedtem rytmów i spółdźwięków. Jeżeli zajrzemy do książki Łosia o wierszach polskich, zobaczymy, że pracowitemu historykowi jakby ręce opadły, kiedy mu wypadło wyliczać odkrycia Langego. Do popularnych należy jego poemat, zawierający zbiór najrzadszych w języku polskim rymów. Mniej wiadomą rzeczą

jest, że Lange pierwszy posłużył się w poezji polskiej wierszem asonantycznym... Lange jest twórcą jedynego w poezji polskiej wiersza choreodaktylicznego i jedynej próby strofy alcejskiej. W zakresie strofiki nie było dla niego rzeczy zbyt trudnych: czy to chodziło o sprzeganie rytmów, czy też o złożone ich wiązania rymowe. Ballady o trzech rymach, stornelle, rifiorita, vilanelle: to tylko najbardziej uderzające przykłady. Był on naprawdę tym, który przekonał, że w poezji można „łamać granit“. A co za rozmaitości dźwięku wydobytego przez styl! Posłuchajmy tych godnych Baudelaire'a wierszy *Venus żebraczki*:

Kiedy was wszystko zdradzi, ona wam zostanie!
Gdy niemocą zatruci i gdy żyć niezdolni
Skierujecie bezpłodną myśl w grobów otchłanie,
Kiedy umrzeć niezdolni, z trwogą patrząc na nie,
Staniecie nad przepaścią bladzi i bezwolni,
Ona, jak śmierć, wam zawsze wierną pozostanie.

„Naprawdę trudnoby było uwierzyć, gdyby się o tem nie wiedziało napewno, że ten sam człowiek jest autorem twardych, jakby żelazem szczękających strof *Waligóry* i *Wyrwidęba*, albo... taneczną polotnością ludową nacechowanych wierszy *Powieści o Planetniku*...“

Lange nie sprzeniewierza się nigdy ideałowi piękna, którego najdoskonalszem wcieleniem są jego wiersze, ale postawa poety jest nadewszystko refleksyjna. Poezje miłosne Langego, a wśród nich odrębną uwagę zwraca cykl *XXVII sonetów* (1910), są pod tym względem rzadkim objawem liryki erotycznej. „Każdy wiersz poety — mówi Potocki już o wcześniejszych utworach tego rodzaju — jest tu problematem filozoficznym, od problemu się zaczyna i ciągnie się jako barwny, retorycznie piękny różaniec refleksji.“ Poeta całkowicie zdaje sobie z tego sprawę i nawet skarży się:

Dzisiaj nasze serce
Tak mózgiem przesiąknięte, że już być nie umie
Sercem. Samo się mózgiem stało. Nie rozumie
Szału. Byliśmy niegdyś rozumni swym szałem,
Dziś jesteśmy rozumem szaleni. Kochałem
Mózgiem. Ale ja nie chcę, by mój mózg był w szale!
Nie, ja nie umiem kochać, jam nie kochał wcale!...

Intelektualizm Langego wystąpi najjaskrawiej w opowiadaniach proza, w nowelach fantastycznych, gdzie ludzie stają się jakby tylko materiałem doświadczalnym dla najryzykowniejszych pomysłów filozofa, albo w cyklu anegdot, aforyzmów i paradoksów o miłości i kobiecie p. t. *Stypa* (1911). Z powodu przenikającej tę książkę pasji ciekawości intelektualnej trafnie zauważył Zygmunt L. Zaleski, że jej znamieniem jest niejako „dyletantyzm przeżyć“ przy równoczesnem bogactwie refleksyj i literackiej wynalazczości. Takimi przykładami rozmyślnie literackich pomysłów twórczych są też utwory dramatyczne Langego: tragedje: *Wenedzi* i *Atylla* (1910) oraz poemat dramatyczny *Malczewski* (wyd. po śmierci poety). Występuje tu jako wzór zwłaszcza Słowacki, któremu Lange *Wenedów* poświęcił. Wyraźne zaś powinowactwa z *We-selem* Wyspiańskiego w tej tragedji, napisanej wcześniej, mają zapewne wspólne źródło także w Słowackim, skąd też, być może, pochodzą również inne filjacje, jakie wskazywaćby można w Szekspirze, klasykach francuskich i nawet *avant la lettre* w Wagnerze. W świadomym zamiarze autora był to bowiem *pastiche* w stylu Słowackiego, czem jest i zajmujący w swej grotesce pomysł przedstawienia walki o tron króla Stanisława Leszczyńskiego na tle legendarnych dziejów Polski.

Poszukiwacz niezwyklej i rzadkiej przygody w świecie twórczości literackiej, jakim się stał Lange, poeta i tłumacz, był wszelako — rzechy można — opętany myślą o śmierci, która występuje już we wcześniejszych utworach, najsilniej zaś w najdojrzałym cyklu lirycznym *Rozmyślań* (1906 i 1931). W klasycznie spokojnej i artystycznie opanowanej formie tych dumań najosobistszych poety, tłem dla zagadnień życia jest wciąż obecna, jak motyw naczelný ustawicznie snująca się refleksja mogilna. W głęboko filozoficznej zadumie nad istotą bytu, całą siłą duszy wyrrywając się do pełni piękna, dostrzeganej w platońskiej idei zaświata, dyskretnie nawiązując do własnych przeżyć, wypowiada się tu Lange najbezpośredniej. Przedziwnym czarem poezji natchniony cykl ów jest bodaj arcydziełem Langego a wogóle jednym z najpiękniejszych arcydzieł liryki refleksyjnej. Melancholja

wrażień i wzruszeń, tęsknota pragnień i uczuć, głębia myśli i polot wyobraźni zespoliły się tu bez reszty z doskonałością i równoczesną giętkością poetyckiej ekspresji. Powagą zaś celowej prostoty stylu najsilniej przemawia jeden z ostatnich utworów poety p. t. *Kto tam?* Treścią tego poematu również niepokojąca myśl o zagadnieniu śmierci, która jawi się zmysłowo wyczuwaną wizją, aby nazawsze pozostać nierozwiązalną dla rozumu tajemnicą.

Ale chociaż nas wichry połamiał jesienne,
Serce może być młode żywością swych marzeń
I nieśmiertelnie głodne nowych przeobrażeń —
Przewidujące zorze skroś noce bezsenne.

Zmartwychwstania nam w duszy roją się promienne
I raje pełne słońca nowego rozżarzeń,
I żywot nowy pełny niespodzianych wrażeń
I usta, pocałunkiem nieznany płomienne.

Bywa czasem jesienią o zachodzie słońca
Cisza niby wiosenna i upajająca
Wonnej fali powrotnej życiodawczem echem:

Świeżemi róż i lilij dysząca powiewy;
Wróżąca zwiastowanie jakiejś nowej Ewy,
Co życie nam na nowo odradza uśmiechem.

— mówi poeta w jednym z cyklu XXVII *sonetów*. Tę zdolność odradzania się zapewniała Langemu niezwykajna ruchliwość umysłu, znajdująca też wyraz we wszechstronności jego zainteresowań jako tłumacza i komentatora arcydzieł poezji obcej. Zaczął od poetów francuskich, z których m. i. dokonał pierwszego spolszczenia *Kwiatów grzechu* Baudelaire'a (1894); od poetów angielskich, z których Shelley'owi — podobnie jak Kasprowicz (co jest znamienym objawem ducha czasu u tych dwóch tak zupełnie różnych indywidualności) — poświęcił jeden z pierwszych swych utworów (poemat *Pogrzeb Shelleya*, 1890), a najobficiej przekładał wiersze E. A. Poe, niejako patrona literackiego w dziedzinie fantastyki; od poetów i pisarzy węgierskich, jeden z dosłownie paru w Polsce tłumaczy, którzy władali tym trudnym do przyswojenia językiem. Przekładał z oryginałów poetów hiszpańskich, włoskich i wielu innych narodów, aż po daleki wschód. Z sanskrytu tłumaczył *Nala i Damajanti* (1906)

oraz *Savitri* (1910). Opracował też szereg antologii, z których zwłaszcza pięciotomowe *Epos* (1909—1912) i *Dywan wschodni* (1921) imponują rozmiarami i rozległością przedmiotu. Te wędrówki wielkiego samotnika po obszarach piękna poetyckiego różnych ludów i wieków były nie tylko rozszerzeniem widnokręgów dla polskiej twórczości oryginalnej, ale i wzbogaceniem najszerszej pojmowanej ogólnej polskiej kultury duchowej. Głębką zaś łączność z kulturą narodową Lange, wychowany w tradycjach rodzinnych po ojcu, żołnierzu powstania listopadowego i współpracowniku Skrzyneckiego na emigracji belgijskiej, zadokumentował twórczością, polską nie tylko z nieposzlakowanego w swej czystości języka ale i z przejawiającej się w niej troski o narodową niezależność ducha i niepodległość bytu.

Przekładu *Kwiatów grzechu* Baudelaire'a (1894) dokonał Lange wspólnie z ADAMEM M-SKIM. Pod tym męskim pseudonimem ukrywała się Zofja z Mańkowskich Trzeszczkowska (1847—1911), należąca właściwie do pokolenia poprzedniego, lecz czynna dopiero teraz, autorka poematu *Jeden z wielu* (1890) i poezyj rozproszonych po czasopismach, których wydanie zbiorowe projektowane w r. 1898 nie doszło do skutku z powodu skreśleń cenzury rosyjskiej, na co autorka nie chciała przystać. Poetka o wysokiej czystości artyzmu, zasługująca w pełni na odgrzebanie z roczników czasopism i zapewne z rękopisów jej utworów oryginalnych, lepiej jest dziś znana, jako ceniona tłumaczka Lamartine'a, Mistrala (*Mireio*, 1897), *Luzjad* Camoensa (1890), *Melodyj hebrajskich* Byrona (1895). Z tych samych powodów zebraniem w oddzielnych wydaniach wartoby uchronić od zapomnienia mniej liczne utwory oryginalne a liczniejsze przekłady poetyckie Ludwika z Cellerów Kalenkiewiczowej (pseud. EL-KA, 1844—1907), znanej głównie z tomów *Chimery* autorki *Fantazji lirycznej* i tłumaczki Rodenbacha i Verhaerena, oraz WŁADYSŁAWA NAWROCKIEGO (1872—1931), autora poematu *Maj — księga miłości* (odznaczonego w r. 1901 na konkursie *Prawdy*) i *Sonetów królewskich*, tłumacza Heinego i innych poetów niemieckich, angielskich, francuskich, włoskich, hiszpańskich, czeskich

i rosyjskich. LEO BELMONT (właściwie Leopold Blumental *1865), bardzo czynny i płodny w różnych działach literatury i publicystyki, autor powieści psychologicznej *W wieku nerwowym* (1890), zapisał się przede wszystkim przekładem *Eugenjusza Oniegina* Puszkina (1902, II. wyd. 1925). BOGUSŁAW BUTRYMOWICZ (* 1872), poeta o paru mocniejszych akcentach męskiej liryki, i JÓZEF JEDLICZ-Kapuścieński (* 1878), poeta Podhala, najtrwalej zasłużyli się przekładami Arystofanesa i Eurypidesa. Jako tłumacza Sofoklesa należy tu również wymienić KAZIMIERZA MORAWSKIEGO (1852—1925), znakomitego pozatem filologa klasycznego i historyka polskiego humanizmu, autora pomnikowej *Historji literatury rzymskiej* (1909—1921) a wybornego prozatora polskiego. W dziedzinie przekładów duże nadto zasługi mają, o czem będzie mowa z powodu ich twórczości oryginalnej, Kasprowicz, Rydel, Staff, Berent, Ostrowska i inni.

Okolo roku 1890 przy czasopiśmie *Ognisko* skupia się w Krakowie grono młodzieży pod hasłem rewolucyjnej ideologii ludowej. Do przywódców należy FRANCISZEK HENRYK NOWICKI (ur. 1864), ówczesny prezes Czytelni akademickiej, a którego nazwisko zapisało się w literaturze jedynym zbiorem *Poezyj*, ogłaszanych w czasopiśmie w latach 1885—1890, wydanych razem w r. 1891 i ponownie w r. 1904 pod zmienionym tytułem *Pieśni czasu*.

Spoleczne poezje Nowickiego, bardzo pokrewne równoczesnym i nieco późniejszym cyklom poetyckim Andrzeja Niemojewskiego, w tonie niemniej namiętnym i bodaj jeszcze silniej oskarżycielskim w stosunku do starszego społeczeństwa polskiego, ale o formie młodzieńczo niedojrzałej, bardzo nierównej i naogół nawet konwencjonalnej, mają dziś znaczenie tylko dokumentu nastrojów rewolucyjnych wśród młodzieży ówczesnej. Z tych *Pieśni czasu* najmocniejszymi akcentami wyróżniają się: *Apo-teoza*, nawiązująca do Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*; *My i wy*, gdzie poeta głosi zwycięskie parcie młodych; *Ojcowie narodu*, apostrofa z powodu pogrzebu Kraszewskiego; *Co nam wolno?* — silny wyraz męskiej postawy Polaka, przeciwstawiającego się hańbie narodowej niewoli; *Czarny okręt*, sonet nasuwający niejakie zbliżenia tematyczne ze słynnym *Statkiem pijanym* Rimbauda; *Miedzy dwoma brzegami*, gdzie wiara w przyszłość sprawy ludowej łączy się z melancholijną rezygnacją człowieka na przełomie; *Idźcie do Monaco!* — wybuch ostrego sarkazmu przeciw lekkomyślnemu marnotrawstwu szlachty, której poeta stawia przed oczy widmo „Prusakom sprzedanego ludu...“ Odrębną uwagę zwraca *Fragment*, jakby zapowiadający Wyspiańskiego, dążeniem do „wyzwolenia“ z pod czaru poezji grobów a wezwaniem do czynu:

Zawsze, gdy wracam Wisłą do Krakowa
I ujrzę w dali spiętrzone pomniki
Świętego miasta — jakiś powiew dziki
Szarpie me piersi, jakaś myśl gromowa.
O! chciałbym wrócić jak wódz armji słońca
W gród ludzi trupich — i żywych kamieni,
Gdzie rasa karłów, ta rasa ginąca,
Rządzi nad ludem wielkim — berłem cieni.
O, chciałbym w ramię wlać siły tytanie
I bój im wydać, o którymby dzieje
Piały przez wieków odległe koleje —
I na przyszłości zmiażdżyć ich kurhanie!
I wśród okrzyków wolnych mas tysiąca
Powlec ich trupy za rydwanem słońca!...

Zywiolowe pragnienie wolności, mocne poczucie tej prawdy wewnętrznej, że sprawa niepodległego bytu państwowego jest najrealniejszą potrzebą człowieka, znalazły u Nowickiego najsilniejszy wyraz w cyklu sonetów *Tatry*, należących zarazem do najpiękniejszych przejawów tego wątku w całej poezji polskiej.

Cykl Asnyka *W Tatrach* z r. 1879 stał się podniętą do licznych naśladownictw. Ale nowe piękno Tatr, w których objawia się nie tylko wielkość przyrody górskiej, napawającej człowieka ożywczem tchnieniem mocy zdobywczej, szerokim oddechem swobody i spotęgowanym rozmachem woli twórczej, lecz i upostaciowanie podziemnie nurtującej zbiorowej tęsknoty narodowej do czynnej walki, — odkrywają niemal równocześnie Nowicki, Witkiewicz i Tetmajer.

„Po Asnyku, którego tylko jeden z „klejnotów w koronie“ nazywa się *Tatry*, zjawia się — pisze Kazimierz Tetmajer o Nowickim — figura, której całą chwałą i sławą są jedynie *Tatry*, figura dziwna, pół student, pół jakiś wódz duchowy narodu, pół artysta, pół ideolog, człowiek o formie poczętej z Mickiewicza, o myślach nie swoich, tylko powszechnych, o uczuciach starych, jak świat — a jednak mówiący swoim własnym wierszem, niezależny od nikogo, myślący własnym mózgiem, czujący własnem, głęboko, bardzo głęboko czującym sercem, i wywalający sobie wyłom w murze pamięci ludzkiej garstką sonetów, które nie są wcale doskonałe. Figura obłąkana dziecinnością i dzieciństwem swego natchnienia, przygnębiająca

doskonałością i starością swego smutku, olśniewająca wysokością i górnnością swego lotu. Poeta bezwątpienia noszący w sobie zarodki ogromnego talentu na wielką skalę... Temu się *Tatry* objawiły zupełnie nanowo. Co o nich czytał, zapomniiał, co o nich wiedział, nie pamiętał. Włazł w nie, jak nikt z piszących przedtem, i zaczął pisać, wszystko czerniąc swoją melancholiczną wyobraźnią, wszystko wyolbrzymiając jakąś gigantycznością swojej wizji“.

Formą, w której plastycznie pokazany i podmiotowym uczuciem zabarwiony obraz tatrzański staje się zarazem potężnym symbolem myśli poety, wyrażonej w refleksyjnem zakończeniu, ale najlepiej zespolonej z wrażeniem, przedstawionem w zmysłowym widzeniu oglądanego świata przyrody, sonety Nowickiego najściślej powtarzają Mickiewiczowskie *Sonety Krymskie*. Ale w ów doskonały wzór wniósł poeta zupełnie świeżą i własną treść, czerpaną z bezpośredniej obserwacji przyrody, odtwarzanej słowem jędrnem i śmiałem w obrazowaniu poetyckiem, drgającym pełnemi barwami życia i ogromnem wyuczuciem ruchu, to znów krzepnącym w rzeźbiarskiej posagowości kształtów, wlał indywidualny nastrój duchowy, na który składają się równolegle namiętny ton działacza społecznego, tragiczna świadomość osamotnienia i melancholijny cień smutku.

Artystycznie najdojrzalsze są *Obrazy pustyni*, zwłaszcza wstępny sonet *Tatry*, w których poeta sławi „swobody ołtarze“, *Spady Siklawy* ze wspaniałą przerośnią wspinającego się rumaka, *Zawrat*, niezmiernie sugestywny w swym męskim tonie zadumy, bynajmniej nie rozmarzonej, lecz najgłębiej skupionej, *Morskie Oko*, pokazane w baśniowym wdzięku księżycowego światła, *Mgły na szczytach* z silnie podkreśloną myślą społeczno-rewolucyjną w ostatniej tercynie, *Zmarzły staw pod Garłuchem*, gdzie narówni z sonetem *Towarzyszowi podróży*, najbezpośredniej wyraża się ton osobisty, *Wiatr halny*, w swojej ekspresji najsilniejszy bodaj utwór Nowickiego. Z *Tragedyj pustyni* najpotężniej wypadła *Kozica*. Nadto przemawiają żywym postaciowaniem myśli symbolicznej, czy nawet alegorycznej, *Świerk*, *Orlica* i *Kosodrzew*. W tym

ostatnim końcowa tercyna wiąże się ideowo z przytoczonym poprzednio *Fragmentem*.

W porównaniu z Asnykiem, w którego poezjach z Tatr przeważa refleksja filozoficzna, sonety Nowickiego, choć artystycznie mniej doskonałe, swym obrazowym widzeniem przyrody wywierają znacznie silniejsze wrażenie, którego napięcie o dramatycznej dynamice osiąga nieraz wyjątkową moc, niekiedy całkowicie dorównującą Mickiewiczowskiej sile ekspresji. Sonety tatrzańskie Nowickiego, który po jedynym swoim zbiorze utworów jako poeta zupełnie umilkł, słusznie zaliczane do arcydzieł rodzaju w literaturze polskiej, są najdoskonalszym odpowiednikiem poetyckim prozy tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza, z którym Nowickiego najściślej łączy wspólność dążeń niepodległościowych. Inny, nawskróś subiektywny ton wnosi poezja tatrzańska Kazimierza Tetmajera.

KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER (* 1865) urodził się lirykiem, a choć niemal równolegle (pierwszym jego utworem drukowanym w r. 1886 była nowela góralska *Rekrut*) okazał się niemniej świetnym epikiem, zanim stał się nieprześcignionym w tym rodzaju twórcą cyklu *Na Skalnem Podhalu* (pis. w l. 1901—1912), zasłynął przede wszystkim jako poeta liryczny. Jego liryka wywarła silny wpływ na bezmała całe współczesne pokolenie poetów. Pod koniec lat 80-tych i w latach 90-tych ubiegłego stulecia, obok Asnyka, Tetmajer jest poetą najpopularniejszym, najszerzej czytany i naśladowany. Pierwsze cztery serje jego *Poezycji* (z lat 1891, 1894, 1898 i 1900) miały do wojny po cztery lub pięć wydań, od roku 1897 wychodzą nadto *Wybory poezycji* (wybór czwarty w r. 1919), wiele zaś z tych utworów dochodzi do naszych czasów w zbanalizowanej przez swe rozpowszechnienie pamięci ogółu. Lecz w tamtej epoce były one rewelacją niemniej sugestywną, jak w pierwszych latach powojennych będą wiersze Tuwima.

Poezja jest dla Tetmajera wewnętrzną potrzebą duszy. Przez poezję kształtuje się jego stosunek do świata i jego pogląd na świat. Rozdźwięk między poetą a światem rysuje się wyraźnie i stanowczo już w najwcześniejszych utworach Tetmajera i przetrwa przez całą jego twórczość, dochodząc wkońcu nawet do mizantropji. Poezja — sam później wyzna — jest dla niego „przyczyną, podstawą i koroną wszystkich sztuk“, więcej nawet, bo wręcz najosobistszą, najgłębszą, najwszechstronniej rozwiniętą treścią indywidualności Tetmajera. Poezja spleta się w jego odczuciu z życiem, życie z poezją. Stąd twórczości jego szczerość, bezpośredniość, żywiołowość. Stąd z jakiejś fatalistycznej konieczności płynące powołanie poety, samodzielnie i śmiało zrywającego z szablonami, krepującemi wolność ducha, myśli i zmysłów. Stąd poezji Tetmajera odrębność, świeżość i bujność. O liryce Tetmajera rzecby można, że sama jest żywiołem.

Myślą przewodnią Tetmajera jest poczucie niezależności i osamotnienia, pęd do swobody i beztroski, bunt przeciw wszelkim więzom, przeciw ludziom, rzeczom i własnej istocie, przeciw życiu i śmierci. Dusza i ciało poety są jednakowo i nadmiernie wrażliwe. Jego refleksyjność ma charakter wybitnie uczuciowy. Stąd sprzeczność osobistych wynurzeń poety, irracjonalizm myśli, uległość nastrojom chwili i wogóle nastrojowość, wieczne falowanie wzlotów i upadków ducha. Tęsknota za czynem kieruje wyobraźnię poety do bohaterских wizyj *Zawiszy Czarnego* (fantazja dramatyczna z r. 1901), do legendarnego świata Skalnego Podhala (*Legenda Tatry* z l. 1909—1911, a przedtem, już od pierwszych seryj *Poezycji* rozrzucone fragmenty poematu o *Janosiku*), wreszcie do epopei napoleońskiej (*Koniec epopei* z l. 1913—1914). Symbolem duszy poety staje się jednak samotny na bezbrzeżnem morzu albatros lub podniebny orli lot. Ale ma on oczy świata ciekawe, oczy poety, o których powiedziano słusznie, że są doskonałym symbolem mechanizmu wszystkich zmysłów.

Ziemią rzeczywistość chłonie Tetmajer pełną gamą swoich zmysłów. Wrażenia ciała są mu pierwszymi bodźcami poetyckiego natchnienia. Cieleśność odczuwa i oddaje, jak w poezji polskiej nikt przed nim i nieliczni po nim. Nietylko w erotykach, nawskróś przepojonych odurzającą atmosferą namiętnej zmysłowości. Z równym nadmiarem wrażliwości wchłania i odtwarza piękno przyrody. Nieznana, idealna kobieta, której ziemskie wcielenia niezdolne zadowolić nienasyconego głodu miłości, oraz nigdy niedająca się całkowicie poznać i ogarnąć, zniwelająca urokiem dziewiczego spojrzenia i miażdżąca ciosami lwiej łapy przyroda, obie zarówno są mu kochankami. Miłuje je wszystkimi porami ciała, jednakowo czulego na barwę, dźwięk i dotyk. Bogata paleta kolorysty, szeroka skala muzyka i wysubtelniona czułość zmysłowca zespala się w harmonijnie współbrzmiające nastroje. W chwilach ekstazy gra zmysłów przekształca się w uduchowioną rytmikę cielesnej pełni życia. Najwyższym tonem namiętności treść poddaje nie kobieta, lecz przyroda. Najsilniejszego napięcia erotyzmu poety dopatrywać się można w sławnej *Melodji mgieł nocnych*. Ta

bezcenna perła liryki polskiej jest wyrazem jednego z najgłębszych i najosobistszych przeżyć poety.

Dla Tetmajera całym światem jest jego własna dusza. Według wyznania poety, powtarzającego się wielokrotnie, cisza, przestrzeń i światło są mistyczną trójką w symbolice jego duszy. Pojęcia te nie są dla niego abstrakcją, lecz odczuwaną rzeczywistością, przyrodzonym klimatem życia duchowego poety. Pojemność jego indywidualności, odrazu ustalona i zgóry ograniczona, rozwija się i pogłębia w szczegółach, udoskonala i potęguje w tonie i wyrazie, ale jej cechy zasadnicze są niezienne, co twórczości poety nadaje jednolitość, uwydatniającą się nawet nawrotami do tych samych wątków i myśli. Na czele VI-tej serji *Poezycji* z r. 1909 mógł poeta bez zmiany zamieścić wiersz z r. 1889, otwierający *Poezji* serję pierwszą. *Patrząc ku Tatrom*, widzi poeta w tym utworze skały wysokie, lasy szumiące i rzeki srebrzyste; razem z orłem podniebnym wytrwale a napróżno zdąża do słońca i szczęścia; świat ludzki zdaje mu się „kołem nieszczęść i podłości“. Do gór dołączają się później wrażenia morza, które będzie wspominał, nawet pisząc list *Z Zakopanego* (1895). W *Królu Andrzeju* (1908), fantastycznej powieści na tle wysnutych z wyobraźni, przyszłych dziejów zjednoczonej w przeczuciu poety Jugosławji, przedstawi obraz bitwy na morzu, poprzedzony oryginalnie zaobserwowanym i świetnie odtworzonym widokiem przyrody. Przygodnie wyrazi się poeta, że wobec ogromu Alp małemi zdają mu się Tatry, ale wyniósłszy ich umiłowanie z „kraju lat dziecinnych“ (urodził się w nowotarskiem, w okolicy skąd już i Goszczyński Tatry poznawał), pozostanie im wierny, będą mu one zawsze drugą połową duszy. I choć na ten temat miał w poezji polskiej poprzedników i rówieśników, nikt bodaj tak jak on Tatr nie ukochał, dla nikogo nie stały się one tak istotną treścią własnej indywidualności i nikt Tetmajerowi nie dorównał w poetyckich nastrojach i obrazach przyrody tatrzańskiej. U twórcy *Skalnego Podhala* uczuciowem podłożem tego jedyne go w swoim rodzaju tryumfu epickiego jest liryka tatrzańska, snująca się nieprzerwanym ciągiem od pierwszych utworów poety, wśród

których jeden z najwcześniejszych: *List Hanusi*, wprowadza już do poezji polskiej gwara góralską.

Zwrot Tetmajera do gwary ludowej Podhala, rzadko stosowanej przez niego w liryce, znakomicie wyzyskanej w epice, wypływał z tej samej wewnętrznej potrzeby duchowej, jaką zawsze kierował się w swej twórczości. „W literaturze — wyznaje Tetmajer — niema symulacji. Cokolwiek kto sam produkuje, taki jest, jak produkuje. Pisarz nie może dać nic, czego by w nim nie było... Cokolwiek kto pisze: pisze siebie. W żadnym kierunku nie może nikt stworzyć nic, co by nie było nim i w nim“. Wyznanie to, dla Tetmajera znamienne i prawdziwe, jest zarazem uzasadnieniem egotyzmu i egocentryzmu liryki poety. Niemniej charakterystyczne inne jego wynurzenie: „Nienawidzę zarówno napuszystości sądu, jak napuszystości stylu, i przede wszystkim chcę mieć prosty styl, a szczery i sprawiedliwy sąd. Jeżeli mam jaką zrozumiałość, to tę, że sędzę, iż wiem i rozumiem, co to jest wielka poezja“. Wiersz Tetmajera jest istotnie taki, jakby był przyrodzoną poecie mową, prostą, naturalną, szczerą; obrazowanie tłumaczy się jasno i idealnie oddaje treść; symbolika podkreśla nastrojowość barwy uczuciowej; wizyjność, bardzo plastyczna, oparta na niepospolitej, wręcz malarskiej spostrzegawczości i pamięci wzrokowej; dźwięczność, wybitnie melodyjna, kształtowana ze światowym artyzmem i w skali o bogatej różnorodności i rozpiętości tonów. Zwrot do gwary podhalańskiej i wsłuchanie się w głosy przyrody górskiej spotęgowały i wydoskonaliły wrodzony poecie i posłuszny jego woli artyzm. Tatry zaś dały mu możność pełnego wyżycia się w poezji, wiedzę i zrozumienie żywiołu, słowem, zrobiły go wielkim poetą. W Tatrach odnalazł poeta własny swój żywioł, żywioł swej duszy i żywioł swej poezji.

Do najpopularniejszych utworów Tetmajera należą jego liryki miłosne, zebrane też z seryj poetyckich w wydaniu oddzielnem jako *Erotyki* (1905, II wyd. 1914). Niektóre z nich, np. *Mów do mnie jeszcze* lub *A kiedy będziesz moją żoną*, stały się niemal bezimienną własnością ogółu, nabrały znaczenia poezji w swoim rodzaju „ludowej“. Liryki Tetmajera o namiętnej, palącej zmysłowości były w poezji polskiej rewelacją, na tle swego

czasu niemniej doniosła, niż wybuch poezji miłosnej w Mickiewiczowskich *Dziadach*. Mowa tu, oczywiście, nie o porównawczej wartości obu poetów, lecz o znaczeniu ich wpływu na współczesnych. W późniejszych swych lirykach, poczynając od IV-tej serji *Poezji* z r. 1900 (następnie: V-ta w r. 1905, VI-ta w r. 1910 i VII-ma w r. 1912), Tetmajer wydobywa z erotyki tony odmienne, uduchowione i pogłębione nutą tęsknoty. Wówczas to śladem Słowackiego w *Szwajcarji* napisze poemat *Qui amant*. Choć odrębnością i siłą Tetmajera w liryce erotycznej jest właśnie zerwanie z romantycznym zakłamaniem, pokutującym nawet w poezji Asnyka, choć twórczość Tetmajera odznacza się wyjątkową bezpośredniością i szczerością w odtwarzaniu miłości zmysłowej, mimo to, erotyki jego, nawet te, które są wyrazem tylko głodu cielesnego, nigdy nie są brutalne. Refleksja, ironja, autoironja, przede wszystkim zaś poczucie miary artyzmu uchroniły poetę od przekroczenia granic właściwych poezji.

Obok przyrody i miłości, trzecim wątkiem przewodnim liryki Tetmajera jest melancholja. Początkowo było to znużenie i wyczerpanie duszy przesyconej, lecz nienasyconej, jakby nowa *spowiedź dziecięcia wieku*. Te wrażenia schyłkowca przechodzą w pogłębiający się pesymizm uczuć i myśli, w zwątpienie w celowość bytu, w pragnienie osiągnięcia spokoju w Nirwanie, na tle panteistycznego rozkochania w przyrodzie. Coraz silniej rozwija się poczucie osamotnienia. Symbolu swego dopatruje się poeta w samotnie rosnącej *limbie*. Fantastycznym uosobieniem melancholji staje się stworzona przez Tetmajera *Osmętnica*, występująca w jednym z najpiękniejszych i najpopularniejszych utworów poety, w doskonale onomatopeicznej części pierwszej późniejszego tryptyku poetyckiego p. t. *Dzwony (Na Anioł Pański)*. Ale lot poety sięga coraz wyżej, mężnieje jego postawa duchowa, co wyraża się nawet utworami humorystycznymi, przechodzeniem od dawnych akcentów buntu do satyry, zwłaszcza w powieściach, pisanych wprawdzie od niechcenia, z artystyczną beztroską feljetonisty, lecz niesłusznie niedocenianych. Satyryk zdobywa się w nich na bardzo mocne a bystro zaobserwowane obrazki obyczajowe, np. w *Pannie Mery* (1901), w anegdotycznym *Ro-*

mansie panny Opolskiej z panem Główniakiem (1912) lub we wspomnianym już *Królu Andrzeju* i jego ciągu dalszym: *Grze fal* (1911). Pesymistyczny pogląd na świat przemawia z tragedji *Judasza* (1917). Zdrajcę Chrystusa przedstawił poeta jako ofiarę zagadkowego przeznaczenia, napiętnowaną stygmatem fatalizmu, bezsilnie szamotającą się w kole toczącego ją losu, symbolizującą ból i cierpienie, bunt i nienawiść wyklętych i wydziedziczonych. Wyraz bólu wogóle wzrasta w twórczości Tetmajera, ale zarazem jest lepiej opanowany. Pogłębia się wewnętrzne życie duchowe poety, myśl jego coraz baczniej zastanawia się nad otchłannymi przepaściami duszy ludzkiej, poeta coraz się skupia w odkrywaniu swego świata we własnej duszy. Szczery entuzjazm budzi w nim twórczość artystów, co wypowiada w pięknych szkicach krytycznych, m. i. jeden z pierwszych w r. 1901 powita w Wyspiańskim *wielkiego poetę*, wiersz zaś mu poświęci jeszcze w r. 1928. W najwcześniejszych wierszach okolicznościowych, nagradzanych w latach 1888 i 1889 na konkursach uniwersyteckich, sławił Tetmajer Mickiewicza i Kraszewskiego. Później wyrazem zamiłowań literackich i artystycznych poety są też szkice prozą, o Boecklinie (1899), o *Kordjanie* Słowackiego (1899), o poetach Tatr (1906), o Orzeszkowej (1907), o Konopnickiej (1910), o liryce Krasińskiego (1912), o Sienkiewiczu (1916), o poezji romantycznej (1921) i i. Potęguje się wkońcu poczucie osamotnienia i odrębności; rozbrat z otoczeniem ludzkim dochodzi aż do wyrzutu, jaki czyni sobie poeta, że niepotrzebnie roztrwonil tyle słów swej duszy, które mógł był zachować tylko dla siebie. Nawet w zakończeniu jubileuszowego wydania *Poezji wybranych* zamieści Tetmajer ów wiersz, w którym mówi do współczesnych:

Był czas, żeśmy się rozumieli,
ten czas przeminął i niewróci,
a dziś mnie z wami wszystko dzieli,
nic wy mnie dziś nie obchodziecie,
nic wasze nie obchodzi życie,
to jedno boli, żeście skuci.

W nowych serjach *Poezji*, obok tematów z bohater-skiej legendy Podhala, występują motywy greckie na tle prób przekładu *Iljady*. Równolegle z zasklepianiem się

indywidualności poety w pancerz dumnej pogardy i obojętności w stosunku do świata, w miarę wyrabiania się filozoficznego stoicyzmu postawy duchowej, twórczość liryczna stopniowo maleje, choć na sile nie traci. Poeta bólu i cierpienia, miłości i przyrody, melancholji i zwątpienia, staje się twórcą *Skalnego Podhala* (część I-a cyklu wydana w r. 1903, część V-ta w r. 1910, zbiorowe wyd. jubileuszowe w r. 1914), *Legendy Tatr* (t. j. dwóch powieści: *Maryna z Hrubego* (1909) i *Janosik Nędza Litmanowski* (1911), stanowiących części VI i VII poprzedniego cyklu) i *Końca epopei*, której wczesną zapowiedzią była powszechnie znana, piękna nowela z r. 1894 o *Księdzu Piotrze* (nagrodzona na konkursie krakowskiego *Czasu*).

Na tle Tatr z liryka rodzi się epik. Tęsknota poety do prometeizmu, a nie jest wielkim poetą, kto jej dogłębnie nie odczuwa, odnajduje swój świat w legendzie ludu Podhala, w ludu tego honornej bujności i nieznającym zapór rozmachu zdobywczym. Na górali tatrzańskich pierwszy zwrócił uwagę Goszczyński. Przyroda znalazła swych poetów w Asnyku i Nowickim. I przyrodę i lud ogarnia swą twórczą myślą Witkiewicz. Ale epikiem Podhala stał się dopiero Tetmajer, występujący równocześnie z Nowickim i zwłaszcza z Witkiewiczem, jako wraz z nimi jeden z współtwórców odrębnego zwrotu w literaturze polskiej, który wyda też jakby nową szkołę poetycką, regionalizm podhalański, z naczelnym jego przedstawicielem, Orkanem. Podhale posłużyło Tetmajerowi za tworzywo, skąd zdążył jeszcze uchwycić całe piękno ginącego już świata dawnych tradycji, podań, obyczajów i charakterów. Powstało stąd dzieło w swoim rodzaju jedyne, w którym folklor regionalny w wizji poety wyrósł do miary ogólnonarodowej i wszechludzkiej, postaci ludowe nabrały rysów homerowych, gwara ludowa wzbogaciła, skrzepiła i odświeżyła artystyczny język literacki.

Kazimierz Tetmajer, w czem poniekąd go wyprzedza a współdziała z nim Witkiewicz, jest tym poetą, przez którego gwara podhalańska zdobyła prawo obywatelstwa w artystycznej literaturze polskiej. Gdy poprzednicy i rówieśnicy odkrywali piękno krajobrazu tatrzańskiego i ciężynę ludu podhalańskiego, dopiero Tetmajer wy dobył i ujawnił w całej pełni i wielkości przyrody tej i ludu

tego dusze. Mocą twórczego ducha wzył się, jak nikt przed nim i właściwie — poza Witkiewiczem — nikt już w równym stopniu, w dawną a wówczas żywą jeszcze góralszczyznę, z niespisanej jej przeszłości stworzył epos. Przez ten epos odżył w poezji, rzecby nawet można, powstał nieistniejący przedtem, bo niezachowany z prawieków, homerowy świat bohaterskiego mitu. Od Tetmajera i Witkiewicza góral tatrzański zasłynał po całej Polsce, jako idealne wcielenie rasowej tężyzny i dostojnych tradycji ludu polskiego, jako żywa skarbnica najcenniejszych i najistotniejszych wartości ducha polskiego i mowy polskiej. W rzeczywistości był to ideał, stworzony przez wyobraźnię poety, w swej *Legendzie Tatr* przeniesiony w przeszłość historyczną, osnutą dokoła mitycznej postaci Janosika Nędzy Litmanowskiego, obok którego występuje napół legendarny Kostka Napierski. Tajemnicze dzieje domniemanego syna królewskiego oraz jego związek z próbami wyzwolenieczego ruchu ludowego już wcześniej dały Kasprowiczowi podniętę do opracowania dramatycznego, później temat ten podejmie Orkan w powieści. U Tetmajera Napierskiego usuwa w cień Janosik, którego zbójnicka legenda doskonale odpowiada odrębnej wyobraźni ludowej, idealnie wyraża tematykę i atmosferę odmiennych tradycji i aspiracji ludowych. Ale zarazem w Janosiku poeta znalazł wymarzone wcielenie realnie wyczutej prawdy życiowej i niemniej pełne uosobienie ducha Tatr.

„Pierwszą — słusznie zauważył Stanisław Antoni Mueller z powodu *Skalnego Podhala* — i ostatnią racją istnienia bohaterów Tetmajera, niewymagającą żadnych dalszych usprawiedliwień, jest tryumfująca pełnia życia, swobodny rozkwit sił impulsywnych, któremi opanowuje świat wewnętrzny potężna indywidualność. Wchodzimy w obcowanie z ludźmi, którzy w każdym momencie życia przeżywają całą jego głębię i bujność, całe niezakłamane swe istnienie. Którzy chcąc czegoś, chcą całą swą istotą, każdą kroplą krwi i każdą błyskawicą myśli, i dążą do urzeczywistnienia swej roli z nieugiętą bezwzględnością, z fanatyzmem opartym na wierze, iż w każdym okrucieństwie życia chodzi o jego całość. Toteż wolę swą pieczętując purpurą krwi lub zwycięstwa. Awanturnicza wprost od-

waga, męstwo nieustraszone, wyzywanie niebezpieczeństw nie rodzi się tu z pogardy życia, lecz z umiłowania jego, posuniętego do ekstazy, z poczucia jego wartości wyjątkowej i niezrównanej, z zrozumienia, że w każdym objawie czynnym ogniskuje się całe życie, a każdy jego moment jest wart śmierci. I stąd ich duma, ich powaga, ich majestatyczna czcigodność! Rzeczywistość zewnętrzna, a w szczególności przyroda, ma też dla tej rycerskiej druzyny znaczenie i wartość zdobyczy, podobnie jak łup zbójcecki lub myśliwski. Przecistawiają jej się czynnie całą swą naturą zdobywcą, ceniąc w niej to, co odporne, mocne, wrogie, nieugięte, a we wzgardzie mając używanie bezczynne i liryczny wyzysk“.

„W doborze — mówi dalej ten sam krytyk — środków artystycznych, któremi są kreślone te irracjonalne, żywiołowe moce duszy, Tetmajer nigdy się nie myli. Nie stawia ludzi w gotowem, skrzeplem środowisku lokalnem i historycznem, lecz rzuca ich na płynny żywioł stawiania się, walki, czynu. Ukazuje dusze w tym podziemnym, tajemniczym przekroju, gdzie bije źródło bezpośredniego doświadczenia religijnego, gdzie tkwią korzenie zwyczajów i obyczajów, gdzie się poczyna pieśń ludowa i aforystyczna mądrość przypowieści. Tam taniec rodzi się nie z laski kapeli, lecz z rozbudowanej nagle melodji wewnętrznej, będącej wtórem symbolicznym przelewającego się przez brzegi elementu uczuciowego, całej żywej przeszłości jednostki. Tam pieśń ludowa, wpleciona w tok opowieści, nie ma zgoła charakteru cytaty, ale jest mowa potoczną o tętnie przyspieszonym, nigdy bowiem nie jest powtarzana, lecz zawsze wybucha *ex imo* jako doraźne, samorodne przetworzenie pełnej treści duchowej w wartości artystyczne, bez względu na to, czy słowa pieśni reprodukuje automatycznie pamięć, czy je wysnuwa intuicja improwizacyjna. Tam ponad słowami dialogu, zacierpniętymi zawsze z ograniczonej dziedziny zajęć praktycznych, codziennych trosk i zainteresowań, unoszą się i zmagają niewidzialne kolumny genjuszów dusz chłopskich. A patrząc w szkicowe kontury tych chudych, na wietrze halnym wyostrzonych twarzy, doznaje się wrażenia, jakby się spoglądało w ruchliwe zwierciadło Stawu Czarnego, w którym co chwila zpoza fal materialnych wy-

lania się widok na nagie, granitowe turnie i na całe jasne, nieskończone niebo. — Takie są te historie o bohaterskim człowieku, który sobie *stworzył* Tatry, jako jedyną przyrodę, godną piastować jego rycerskie nasienie“.

Z Tatr i z wyobraźni zwidziały się pocie mityczne a jednak nawskróś żywe postaci mocarne orłów i orlic podhalańskich. Zaklął w nie jakby ducha przyrody górskiej i najtajniejsze tęsknoty narodowej mocy. Pod wpływem twórców tatrzańskiej legendy poczęto więc nie tylko brać z Podhala doraźne korzyści, ale jak u świeżo odkrytego, z najgłębszych i najczystszych pokładów bijącego źródła czerpano stamtąd piękno, krzepiono siły, hartowano dusze, odbudowywano wiarę w przyszłość narodu. Najwალniej przyczynił się do tego czar poety, magja słowa, z jaką wznosił on swój wiecznotrwały pomnik *Skalnego Podhala*. Wybudował go zaś z najrodowitszego ziemi tej kruszcu, z jego bogatej i jędrnej polszczyzny, duchowi narodowemu tak bardzo bliskiej, iż gdy Sienkiewicz zapragnął w *Krzyżakach* odtworzyć dawny a współczesnym zrozumiały język, nie na żadnej innej, lecz na góralskiej oparł się mowie. Równocześnie w polski język literacki wrastają też inne gwary ludowe, ale jedynym językiem ludu, który bezpośrednio zyskał prawo obywatelstwa w poezji i prozie polskiej, pozostał język tatrzańskiego Podhala. Mistrzem, który tego ostatecznie dokonał, stał się Kazimierz Tetmajer.

„Mówiąc o epopei tetmajerowskiej — pisał Jerzy Żuławski w pięknym studjum z r. 1911 o *Legendzie Tatr* — nie mogę pominąć zestawienia jej z *Chłopami* Reymonta, wobec tego jednak co powiem, zastrzec się muszę zgóry, że nie myślę bynajmniej obniżać tego nadzwyczajnego w literaturze polskiej dzieła. *Chłopi* jako powieść — pod względem konstrukcji, nawskróś przemyślanego i mądrze, umiejętnie przeprowadzonego planu, rozkładu treści i ugrupowania poszczególnych wypadków i opisów stoją bezporównania wyżej od *Legendy Tatr*, którą to nazwę Tetmajer sam dla następnego wydania dwóch swych podhalańskich powieści przeznaczył. — Co do tego różnicy zdań być nie może. Inaczej się jednak rzecz przedstawia, jeśli się weźmie pod uwagę nie powieść samą, jako taką, lecz to, co ze względu na pretendowaną nazwę

epopei ludowej nie jest w niej bez znaczenia, mianowicie o ile jest prawdziwym odtworzeniem życia chłopskiego. Tutaj mimo cały podziw dla ogromnego talentu Reymonta, pierwszeństwo bez wahania przyznam Tetmajerowi. Pomijam już okoliczność poniekąd zewnętrzną, jak sposób opanowania gwary ludowej. Tetmajer pisze językiem, najdoskonalej sobie znanym, który nawet sam z przedziwną logiką wzbogaca; znać że *myślenie* i operowanie jemu właściwymi *kategorjami* nie sprawia mu żadnego trudu; Reymont nie ustrzega się nawet błędów (jak na przykład często mu już wytykane używanie cechy aorystu pierwszej osoby — *ch*, podhalańskie — *k*, dla osoby trzeciej i t. p.) i wywiera często na znającym gwara czytelniku wrażenie, jak gdyby myśli swe z literackiego języka na gwara przekładał. Co do samej psychologii chłopca, to Tetmajer wie, jakim ten chłop jest, Reymont zaś jakim się on oczom „inteligenta“ wydaje; Tetmajer chłopów swoich stwarza, obojętny na to, co czytelnik powie; Reymont ich czytelnikowi pokazuje, a przez to niekiedy także — mimowoli może — udostępnia. Wynik stąd przedziwny: chłopci Reymonta wydają się czytelnikowi znacznie prawdziwszymi, niż prawdziwi chłopci Tetmajera. Zresztą nie robię z tego Reymontowi bynajmniej zarzutu; intencje twórcze były tu także zupełnie różne i to przede wszystkim wydając sąd należy uwzględnić. — Daleko ciekawszą i napozór dziwną wydaje się okoliczność, że najlepsze odtworzenie życia chłopskiego w Polsce dał pisarz, nie z chłopów pochodzący. Ale i to ma swoje głębokie psychologiczne uzasadnienie... Stanowisko Tetmajera jest zgoła wyjątkowe; sam z innej sfery rodem, od dziecka wśród ludu żył i poznał go znakomicie — a gdy się doda do tego jeszcze tę okoliczność, że *Legenda Tatr*, podobnie jak opowiadania *Na Skalnem Podhalu*, nie jest dziełem przypadkowym, lecz wykwiła prosto z całego życia jego z nieodpartą koniecznością: zrozumieć łatwo, że on właśnie, a nikt inny dał najlepszą epopeję życia chłopskiego, najwierniejszy jego obraz. To zaś, że obraz ten do ludu podhalańskiego się odnosi, a nie do krakowskiego na przykład lub mazurskiego, jest już w ocenie rzeczą podrzędną i ma znaczenie tylko o tyle, że życie tego ludu było niewątpliwie bujniejsze i w cechy właściwe

bogatsze, niż gdzieindziej, a przeto i wdzięczniejszy stanowiło temat. — Reszta jest już dziełem ogromnego i tak często dzisiaj niedocenianego talentu Tetmajera.“

Poeta miłosnej namiętności i duchowego niepokoju wznosił się na wyżyny poety narodowego, jako poeta *Legendy Tatr*, twórca literackiego mitu Podhala. Wizja *Zawiszy Czarnego*, wprowadzona też w *Weselu Wyspiańskiego*, jako symbol utajonych snów poety, nie okazała się artystycznie dojrzała, ale przeniesiona na *Janosika Nędzę Litmanowskiego*, obok którego jawi się dzika juhaska, *Maryna z Hrubego*, niby uosobienie żywiołowej kobiecości, wydała w swoim rodzaju arcydzieło bohaterskiego eposu ludowego. Z tych samych źródeł osobistych tęsknot poety powstał *Koniec epopei*, również w ostatniej chwili uchwycony i szeroko odmalowany obraz polskiej legendy napoleońskiej.

„Podobnie — wyznaje poeta — jak przy *Podhalu* i *Legendzie Tatr*, o nic mi mniej nie szło, jak o „zainteresowanie czytelnika fabułą“, o „barwne sceny, efekty i intrygi“, rzeczy nawskróś mi obce — szło mi jedynie o tę, jak mi się wyobraziła, *surową prawdę*.“ W opisie przejścia przez Berezynę Tetmajer umyślnie dosłownie powtarza sprawozdanie naocznego świadka z pamiętników Ségura. Z właściwym sobie realizmem maluje obrazy życia wojennego i życia cywilnego, w dworku litewskim Ślupściów czy na plebanji księdza Fasolkowskiego; z dokładnej znajomości materiału historycznego wysnuwa własne widzenie epoki napoleońskiej; z wrodzoną mu intuicją odtwarza charaktery ludzkie, poczynawszy od ułana Antka Janrozikowskiego, poprzez liczny szereg postaci epizodycznych, aż po cesarza Francuzów, pokazanego w całym swoim człowieczeństwie. Ale właśnie Napoleona naświatla równocześnie spojrzeniem jakby ułańskim, żołnierskim. „Życie Napoleona Bonapartego — pisze we wstępie — jest klasyczną tragedją, w której charakter bohatera stwarza sam dla siebie fatum, przeznaczenie, a również da się w nim widzieć personifikacja życia powszechnego człowieka... W postaci tej, w której każde słowo było dialogiem z historją, jest coś, co wyniosło ją ponad wszystkich śmiertelnych... Napoleon Bonaparte powoli, z ciągiem czasu, przeistoczy się w mit, w legendę. Na długie wieki

pozostanie on tragiczną opowieścią, aż kiedyś, po dalekich stuleciach, pieśń o Napoleonie stanie obok Achille-sowej, równie rycerska, a dźwięczniejsza i większa". Technienie tej legendy przewija się już przez opowieść Tetmajera, ale zadaniem autora było tu odtworzenie polskiej legendy żołnierskiej. Jej motywem naczelnym czako ullańskie, jej bohaterem książę Józef Poniatowski, duchowy potomek Zawiszy Czarnego. Od rozdziału, gdzie głos dziecka, dzierżącego straż przy szabli księcia Józefa, najwierniej oddaje atmosferę patriotycznej tradycji, aż po moment, gdy pod Lipskiem żołnierz-niemowa odbiera symboliczną misję straży pośmiertnej nad czakiem ullańskim wodza polskiego, rozwija się w opowieści Tetmajera całe pasmo rycerskiej legendy Polaków. Tetmajer doskonale wczuwa się w ducha żołnierskiego. Jego sceny wojenne, choć oddane z historyczną ścisłością, bez retorycznych ozdób ani upiększeń, mają jednak silne napięcie bohaterskie i piękną wymowę prawdy, wznoszącej się na wyżyny epickiego patosu. Ogółem zaś *Koniec epopei* Tetmajera jest w literaturze polskiej niezbędnym uzupełnieniem *Popiołów* Żeromskiego, wraz z nimi stanowią najlepsze odtworzenie polskiej legendy napoleońskiej, tylko fragmentarycznie, w silnym skrócie syntetycznym pokazanej przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*. W twórczości Tetmajera było to również z wewnętrznej potrzeby płynące zaspokojenie w czynie poetyckim głębokiej tęsknoty za bohaterstwem.

Tymczasem z tej samej podniety, lecz uświadomionej na innej płaszczyźnie twórczego ducha narodowego, rodzi się rzeczywisty czyn bohaterski. Również Tetmajer oddaje swój talent na usługi sprawy narodowej. Mam tu na myśli zwłaszcza książeczkę *O żołnierzu polskim 1795—1915* (1915), która w twórczości poety nie zajmuje czołowego miejsca, ale stanowi niepośledniej wagi dokument ducha i serca. Także dlatego, że i tym razem przemówił poeta. Poeta, jakim Tetmajer zawsze był i pozostał, nawet w swych feletonowych powieściach współczesnych. Poeta z wewnętrznego powołania i z organizacji psychicznej. Poeta z łaski Bożej i z rzetelnego wysiłku twórczego. Poeta szczerze natchniony i poeta, co misję swoją umiał wypełnić. Słowem, w każdym calu poeta!

18.

Wielkość JANA KASPROWICZA (1860 — 1926) wypełni oceniono dopiero po śmierci poety. Wprawdzie już około r. 1900 twórcę hymnów, wyśpiewanych *Ginącemu światu* (1902), wysunął Przybyszewski na stanowisko w literaturze polskiej naczelne, aby ten swój sąd później utwierdzić mocniej, stawiając poetę - rodaka z ziemi Kujawskiej na jednym poziomie z Kochanowskim i Mickiewiczem, ale w oczach współczesnego mu pokolenia Kasprowicza usuwano w laurowy cień Wyspiańskiego, wcześniejsze zaś jego utwory, od pierwszego zbioru *Poezyj* z r. 1889, zwracają uwagę raczej akcentami społecznymi, a daleko im do popularności wierszy Tetmajera.

Przeprowadzanie hierarchji w sztuce jest wogóle bezpodstawne, gdyż na pewnym poziomie, a co poniżej, ulega zapomnieniu, artysta staje się w swoim rodzaju jedynym, niezastąpionym i niedającym się porównywać z nikim innym. Wysuwane w podobnych wypadkach analogje mają znaczenie praktyczne, służą ocenie krytycznej, jako podpórki lub szczudła, ułatwiają nasze podejście do nigdy niedającej się całkowicie poznać ani wyczerpać tajemnicy geniusza.

Taką właśnie podpórką jest choćby przytoczone zestawienie wielkości dzieła Kasprowicza z wielkością dzieł Kochanowskiego i Mickiewicza, przyczem pominięto niemniej zapewne cenioną wielkość Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego...

Nie ulega wątpliwości, że znaczenie Kasprowicza coraz potężnieje i że osłabić go nie są zdolne niedojrzałe sprzeczwy, podnoszone nietyle z utrwalonego przekonania, ile dla przejrzystych celów autoreklamy przez epatowanie filistra.

„Kasprowicza — stwierdza Leon Pomirowski — żadna historia literatury, żadne studjum nie umiało umiejscowić w granicach programu, kierunku czy prądu. Sam przyniósł w swej pracy granice swojej twórczości i w niej należy ich szukać. Nie był apostołem żadnej warstwy, nie propagował żadnej ideologii socjalnej. Wyrosł na chłopskiej ziemi, po pewnym okresie poetyckiego bojowania z wrogiem zewnętrznym o powierzchnię tej ziemi — zapada w jej głąb najdalszą, do źródeł pierwotnych istnienia, do spraw pierwszych człowieka. Jego to można nazwać „synem ziemi“, w której głębiach począł szukać przeznaczeń swojej wielkiej rodziny — ludzkości. — Pojęcie rasowości w odniesieniu do Kasprowicza zdaje się dotyczyć swego dna. Że był z ludu — umiał najczyściej rozeznaczyć naturalny porządek spraw ziemskich, jego biblijny niemal sens. Że był poetą — umiał zburzyć naturę tego porządku w poszukiwaniu tragicznego sensu bytu. — Kasprowicz należy do tego typu twórców, którzy zamają cały świat dla osiągnięcia spokoju własnej duszy. Literaturę polską wprowadza na teren ogólnoludzkich zagadnień, jest jednym z tych, którzy wszystkie siły swego artyzmu poświęcają dla zdobycia absolutnego sprawdzianu etycznego wobec życia. Przeszedłszy ewolucję od postawy społecznej do indywidualizmu i od realizmu do mistycznego symbolizmu, rozstrzyga już na tym poziomie metafizyczne sprawy ludzkiego bytu. Jest to poeta najwyższej powagi duchowej, którą wyraża w dociekaniu sensu duszy ludzkiej na ziemi. Jak każdy mistyk szuka dla tej duszy miejsca między dobrem a złem, Chrystusem a Lucyferem.“

Kasprowicza „synem ziemi“ nazwał Przybyszewski w studjum *Z gleby kujawskiej* (1901), sławiącym twórcę, „który jest w stanie świat w sobie odnowa w nowej potędze i piękności odtworzyć, który poza przypadkową zjawą rzeczy widzi odwieczną ciągłość istoty bytu...“ Przybyszewski, którego losy człowiecze tragicznie się powikłały z takimiż losami Kasprowicza, w pocie *Hymnów* (1899—1902) dostrzegł pokrewną mu duszę i dogłębnie ją odczuł i zrozumiał. „W całej literaturze — mówi Przyby-

szewski — Kasprowicz jest jedyny autochton, Syn Ziemi i sam to odczuł i sam to najsilniej wyraził, kiedy w swym potężnym poemacie *Święty Boże, Święty Mocny*, mówi o synu, z ziemi porodzonym, dla którego każe grób kopać... Dusza Kasprowicza ponura, bo każda głębia jest ciemna i ponura. Macierz cierpienia owiła kirem jego serce, ból go targa, ale on — dąb, żaden huragan go nie złamie, bo ma w duszy swej to, co przeważa, uszlachetnia i uświęca cierpienie: miłość. Ogromną, szeroką, całą nędzę i niedolę, grzech i cnotę, upadek i wzniosłość obejmującą miłość. Stąd jego uwielbienie dla Shelleya, z nim razem dzieli tę panteistyczną miłość, stąd jego pokora i coraz silniejszy zwrot do absolutu — do Boga.“

Pomijając bardzo wczesne juvenilia, pierwszy utwór drukowany w r. 1885: *U piramidy Cestjusza*, poświęcił Kasprowicz *cieniom Shelleya*. *Alastor* poety angielskiego rozpoczyna tegoż roku olbrzymi cykl przekładów Kasprowicza. Przeważają w nim poeci angielscy, wśród nich naczelne miejsce zajmie czasem Shakespeare. Poeta polski tłumaczy również wszystkie dzieła Ajschylosa i Eurypidesa. Zasięg jego przekładów jest zresztą bardzo wszechstronny, co później wiąże się poniekąd z wykładami Kasprowicza na katedrze literatury porównawczej we Lwowie. Co wszakże znamienne, że jego twórczość oryginalna jest wyjątkowo samodzielna, choć rozległa i głęboka kultura literacka i artystyczna poety bezwątpienia zaważyła na rozwoju artyzmu Kasprowicza.

Twórczość Kasprowicza, w szczytowych przejawach wznosząca się na najwyższy stopień artyzmu, nie odrazu stanęła na tym poziomie doskonałości, do którego dochodziła powoli, aby w zdobytej dopiero prostocie osiągnąć właściwą sobie potęgę. Z całą pewnością można nawet stwierdzić, że dość znaczna ilość utworów z pierwszego okresu twórczości Kasprowicza wcale nie zdawała się zapowiadać przyszłego twórcę *Hymnów*, *Marcholla* i tak wielu wspaniałych liryków od cyklów: *Miłość* (1895) i *Krzak dzikiej róży* (1898), aż po *Księgę ubogich* i *Mój świat*.

Chcąc jaknajkrócej określić istotę twórczości Kasprowicza, należałoby nazwać go poetą sumienia. Takie wła-

czanie duszy poety w jedną nazwę jest znacznem uproszczeniem i zwężeniem widnokręgów zagadnienia, ale ostatecznie chodzi nam właśnie o to, aby postawić między sobą a twórcą pewne wskaźniki porozumienia, które w miarę naszego z nim obcowania coraz się będą rozszerzały i komplikowały

Wszystkie nasuwające się myśli, uczucia, wrażenia, pragnienia, dążenia, wątpliwości, zwycięstwa i klęski przeżywał Kasprowicz dogłębnie, nie uchylając się nigdy od pełnej odpowiedzialności osobistej, sięgając zawsze sedna istoty rzeczy, urabiając swój pogląd na świat w duchu tragicznego patosu.

Sumienie Kasprowicza zwróciło się najpierw do sprawy społecznej, do niedoli ludu, nękanego niesprawiedliwością warunków bytu. Píše poeta szereg utworów, nacechowanych siłą fanatycznego wyznawcy idei, o którą walczył. Ten rys psychiki Kasprowicza, choć uległ przeobrażeniom, w zasadzie nigdy nie zanikł.

„Pierwsze próby poetyckie Kasprowicza — mówi wybitny komentator jego twórczości, Stefan Kołaczkowski — brzmią jak echa poezji romantycznej. Rychło jednak, bo już po roku 1880, poezje nabierają znamion swoistych. W przedmowie do pierwszego ich tomiku T. T. Jeż (Miłkowski) całkiem słusznie podnosi oryginalność fizjognomji młodego poety. Dziś z oddali czasu, możemy stwierdzić, co w tej oryginalności jest z nowego ducha czasu, któremu poeta dał wyraz, a co ściśle indywidualnem. Kasprowicz pojawia się na widowni literackiej, gdy wśród inteligencji polskiej budzi się żywy ruch demokratyczny, gdy coraz ostrzej przodownicy nowej generacji krytykują kulturę szlachecką, idealizując kulturę ludową, i na wierze w lud, w pracę i postęp opierają nadzieję odrodzenia narodu. Witają go też ówczesni postępowcy jako zwiastuna sił duchowych drzemających w ludzie. Poezja Kasprowicza jest już wyrazem ludowości pojętej inaczej, niżli za czasów romantyzmu. Wszakże to lata naturalizmu, pozytywizmu i tendencyjności w literaturze. Od pozytywistów warszawskich dzieli go zarówno polot jego oryginalnej, budzącej się twórczości lirycznej, jak pierwiastek buntu prometejskiego i tęsknoty metafizycznej. Irracjonalno-re-

ligijny charakter ma już wtedy jego wiara w nadejście wielkich przemian społecznych. Tym wieszczo-młodzieńczym patosem, wypływającym z głębokiego poczucia swej misji — w czym przypomina romantyków, — i radykalizmem społecznym różni się ten bojownik praw ludu od twórców przyszłego obozu nacjonalistycznego. Aczkolwiek czasem z ironją wspomni o wieszczach w metafizyce rozkochanych i o zaziemskich rozkoszach, przeciwstawiając im niedolę ludu, która domaga się realnych zmian ustroju społecznego, w gruncie materializm dziejowy i socjalizm jest mu obcy. Walkę z metafizykami u tego poety, obdarzonego duszą nawskróś religijną, rozumieć należy tylko jako *kult życia*, jego pełni, która zarówno ból, jak radość, to, co ziemskie, i to, co duchowe, miłością i uwielbieniem ogarnąć pragnie.“

„Kasprowicz — pisał w szkicu krytycznym z r. 1895 przedwcześnie zmarły Kazimierz L. Wróblewski (1873—1906) — nie idealizuje ludu, kreśli go takim, jakim on jest; pomiędzy wierszami tylko wyczytać można synowskie przywiązanie do tej siermięgi, która była pierwszym jego okryciem, zanim ją na surdut miejski zamienił. — W poezjach ludowych jest Kasprowicz najbardziej oryginalnym. Oryginalność ta tkwi nie w wyborze tematu, bo ten bywa czasem zużyty — tkwi ona w wprowadzeniu do poezji (nie tylko ludowej ale w ogóle do poezji) całego zasobu pojęć ludowych, jakimi poeta rozporządza, — kreśli on wszystkie porównania, przenośnie i alegorie wedle pojęć ludowych, najczęściej z ziemią związanych, z ziemią, w którą poeta, można powiedzieć, wrósł, wsłuchał się w każde jej drgnienie i nauczył się każde to drgnienie odczuwać.“

Bujna natura poety, łatwo ulegająca uczuciowym podnieciom buntu, kierowała go zawsze ku rewolucyjnemu radykalizmowi. Urobione w twardej szkole życia sumienie kazało współczuć ze wszelkiego rodzaju upośledzonymi i wydziedziczonymi. Pod koniec życia, po wewnętrznem uspokojeniu ducha poety, dawny jego bunt przerodził się tylko w inną formę, w płynącą z tych samych pobudek franciszkańską miłość dla wszelkiego stworzenia, dla ludzi szarych i maluczkich, prostych i ubogich.

Męka sumienia, wyrastająca z czynników społecznych i osobistych, najpotężniejszym bólem wybucha w *Hymnach* Kasprowicza, w których skarga i bunt człowieka przechodzi w skargę i bunt ludzkości.

„*Hymny* — świadczy Leopold Staff we wspomnieniach poety o starszym poecie-przyjacielu — były pierwszym dziełem Kasprowicza, które ukazało szerszym warstwom społeczeństwa tego wielkiego poety, posiadającego dotąd tylko drobną garstkę istotnie rozumiejących go przyjaciół-czcieli. Odrazu też z najwyższym uznaniem przyjęła te pieśni krytyka, z pełnym dotąd zastrzeżeń Miriamem na czele, który z entuzjazmem powitał *Hymny* w *Chimerze*. — *Hymny* przeszły trzydziestoletnią próbę czasu i po dziś dzień nie uroniły nic z swojej wielkości. Należą one do szczytów liryki polskiej i pod względem siły wybuchu i wyrazu mogą iść w paragon tylko z demonicznością *Improwizacji* Mickiewicza. Zwłaszcza *Święty Boże!* i *Moja Pieśń Wieczorna* przodują obszarem ogólnoludzkiego i metafizycznego zasięgu. — Pierwszy z tych poematów stworzył Kasprowicz w r. 1899 w Zaleszczykach (nie w Krzemieńcu!) przeżywając w pamięci obrazy cholery, która za jego lat dziecinnych szalała w jego wsi rodzinnej, Szymborzu, a której wspomnienia wskrzesiła w nim tablica wmurowana w kościół zaleszczycki ku upamiętnieniu tam również panującej zarazy. Jakkolwiek chronologicznie w powstaniu i druku wyprzedziły ten hymn *Dies Irae* i *Salome*, istnienie swe, swój ton, swoją sferę i aurę zawdzięczają wszystkie hymny Kasprowiczowskiemu suplikacjom. — Po *Krzaku dzikiej róży* poeta przycichł. Ostatnie spreżenie mocy osiągnięte w *Krzaku* czało się jakby do skoku potężnego i niespodziewanego. Poeta wyzwolony z pęt psychicznych, szukał jakby wyzwolenia z pęt formy, która go krępowała, acz władał nią po mistrzowsku. Sonety ostatniego cyklu (*Akordy jesienne*), zarzucając tradycyjną, uświęconą szatę petrarkowską i mickiewiczowską, zmieniały się właściwie w nowy rodzaj, wydłużając się dla ogromu tchu w metrum piętnastozgłoskowe, dwudzielne, z rymem męskim. — Każdy pomysł Kasprowicza zapowiada już dawniej sam siebie, drzemiąc ziarnem w warstwach przeszłości, prze-

platając pasma dawniejszych przeżyć, szeregi i łańcuchy poprzednich doznań. ——— Przełom między *Krzakiem* a *Hymnami* nie jest tak gwałtowny. Poeta tkwił tematowo, nastrojowo i formalnie w opłotach *Krzaku dzikiej róży*. (Pamiętajmy też o *Wzgórzu śmierci!*). Zapytany poeta oświadczył, że motyw suplikacyj męczył go latami, od czasów kujawskich, napierał nań za każdym słyszeniem go w kościele, domagając się kształtu. Poeta podejmował go *kilkakrotnie*, bez pożądanego wyniku. Dopiero w *Zaleszczykach* napisał go jednym tchem „od ręki“. ——— Podobnie nie wystrzeliła nagle i *Moja Pieśń Wieczorna*. Potrzeba ofiary, kajania się, wzięcia na siebie win całej ludzkości, idea odkupienia, jeden z zasadniczych elementów twórczości Kasprowicza, przewija się od początku w jego poezji, potężniejąc tylko ciągle i osiągając coraz doskonalszy wyraz. ——— Motyw ten sięga w najgłębsze złoża poezji Kasprowicza, w utajone podglebie bezsilnej i bezradnej miłości synowskiej, której los nie pozwolił odmienić doli swych bliskich, w obłędne, opętańcze poczucie niezawinionego grzechu, urastające z dzikiego żalu w potwornie wyolbrzymiały wyrzut. ——— Cztery dalsze hymny, mimo podobieństw formy i pewnych pokrewieństw obrazowych, wykazują już inny charakter. Ton grozy łagodnieje. Pokora, pogoda, miłość śpiewa w *Hymnie św. Franciszka z Assyżu*. Jednocześnie wyczerpuje się fuga. Poeta jakby przesycił się formą wolnego wiersza; nuży go tempo rubato, powszednieje. Poeta lęka się manieri. *Marja Egipcjanka* już tylko tęsknotą metafizyczną należy do tego cyklu. Forma zwrotki jest prosta, spokojna, potoczyście jednostajna. I tu jest drugi most, który przerzuca się ku *Księdze Ubogich* nie tylko formalnie, poprzez *Balladę o słoneczniku*, *Chwile*, epokę, którą poeta, odpoczywający po tytanicznem napięciu sił, lubił nazywać swoją epoką „poezji cywilnej“, jakby przeciwieństwa „religijnej“, „duchownej“ poezji *Hymnów* i *Księgi Ubogich*.

Po *Hymnach*, w prozie *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) dał Kasprowicz krytykę współczesności mieszczańskiej, przenikniętą szydlerczym humorem, w swej sugestywności aż niesamowitą księgę porachunku z własnym sumieniem i z otaczającym poetę światem.

Stoi ona na przełomie do męskiej dojrzałości ducha, wyrażającej się w coraz pogłębianych myślowo a zarazem spokojniejszych uczuciowo lirykach refleksyjnych i miłosnych *Ballady o słoneczniku* (1908) i *Chwil* (1911).

Na innej płaszczyźnie postawy duchowej rozwinięciu poety syntetyczny obraz dręczących go wciąż zagadnień w przepełnionej związkami autobiograficznymi tragikomedji *Marcholla*, przedziwnym czarem przepojonem misterjum duszy samotnej, jednym z najświetniejszych i najoryginalniejszych dzieł dramatu polskiego, którego wystawienie na scenie, mimo zapowiedzi w roku śmierci poety, nadal pozostaje niespełnionym obowiązkiem naszych teatrów. Na tie twórczości poety słusznie wszakże zauważył głęboki jej znawca, Zygmunt Wasilewski (* 1865), że dramaty Kasprowicza były już wtórnym refleksem doznań i przeżyć, wypowiedzianych przedtem w lirykach poety.

„Utworki dramatyczne Kasprowicza — pisze wspomniany krytyk — były z tego powodu słupami granicznymi jego cyklów lirycznych. Każdy okres usiłował zamknąć teatrem swych przeżytych symbolów. Po okresie nizinnym, naturalistyczno-społecznikowskim napisał *Świat się kończy* (1891), utwór dramatyczny tegoż typu. Ale świat się nie skończył. Trochę wyżej, na podgórzu dalszych wzlotów zamknął przeszłość dramatem *Kostki Napierskiego* (1899). Okres wędrowania w górę nad przepaściami i hymnów u szczytu znaczył dziełami *Na wzgórzu śmierci* (1902) i szopkową (na wielką skalę) *Uczłq Herodjady* (1905); dalszy okres balladowo-potokowy, odczytany już z gry namietności zmysłowych, zaklął w utworze *Sila*. A jednocześnie w drugiej połowie twórczości prze-myślał nad wielkim dramatem swego życia całego, gdzie zrobił teatr z zasadniczych motywów, które nim władały (stosunek do świata nadprzyrodzonego, do przyrody, do społeczeństwa). Był to on sam udratyzowany, on *Marcholl*“.

W całej twórczości Kasprowicza śledzić można stale występujące dwa pierwiastki psychiki poety i człowieka, pozostające z sobą w walce i przez długi czas napróżno dążące do wzajemnego uzgodnienia. Męska i pełna życia

natura Kasprowicza odznaczała się właściwą sobie bujnością zmysłów i poczuciem rzeczywistości, którym przeciwstawiała się niemniej silna potęga ducha i umysłu.

Zakończeniem rozwoju ducha i twórczości Kasprowicza są dwa ostatnie jego cykle poezyj: *Księga ubogich* (1916) i *Mój świat* (1926), uzupełniające się wzajemnie, przedziwną harmonją wypełnione arcydzieła poetyckiego poglądu na świat. Ostateczną tę postawę duchową poety starano się określić jako stoicyzm, nie zrezygnowany jednak, lecz twórczy. Takiego paradoksalnego określenia można uniknąć, poszukując duchowych związków poety w innym kierunku, u świętego Franciszka z Assyżu, w jego *Kwiatkach*, których współbrzmienie z umiłowaną przez Kasprowicza przyrodą tatrzańską zadokumentował już był Stanisław Witkiewicz swemi próbami ich przekładu na gwara góralską. I nasuwa się jedno jeszcze zestawienie: następny po Kasprowiczu poeta *Hymnów*, w którym odzywają się echa wielkiego jego w poezji polskiej poprzednika, Józef Wittlin również zwraca się ku Assyżowi, zarówno w powieści o cierpliwym piechurze, jak w pracy nad biografją św. Franciszka. Sam Kasprowicz zresztą już jeden ze swych hymnów poświęcił był wielkiemu Biedaczynie z Assyżu.

To zamknięcie dzieła poetyckiego Kasprowicza stanowi wyjątkowy objaw w dziejach literatury powszedniej. Dane było Kasprowiczowi wypowiedzieć się, jak na ziemi mało komu, najpełniej. *Księga ubogich* i *Mój świat* były zakończonem dopełnieniem twórczości poety.

W roku 1906, z powodu wystawienia w teatrze lwowskim *Baśni Nocy Świętojańskiej*, Zapolska w recenzji swojej zwracała się do Kasprowicza „z gorącą zachętą i prawie... prośbą“, aby spróbował napisać wielki dramat ludowy. Uważała bowiem, że tylko on „zdola dokazać tego, na co mamy prawo czekać na naszej scenie“, gdyż „nikt tak nie umie oddać bólu tęsknicy i tak głęboko szukać przyczyn ludowych błędów i zbrodni“.

Ten oczekiwany wielki dramat, wprowadzie więcej niż ludowy, bo narodowy, dał niebawem Wyspiański w *Weselu*. Kasprowicz dopiero w roku 1907 ogłosił drukiem część pierwszą swego wielkiego dramatu, który również stał się więcej niż ludowym, bo wszechludzkim.

Nie poszedł poeta za radą Zapolskiej, która kazała mu szukać natchnienia w dziewiątej strofie wiersza: *My i oni*. Genezę ukończonego w roku 1913 *Marcholta* (wyd. 1920) znajdziemy raczej w ogłoszonym w r. 1897 wierszu: *Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!* — zwłaszcza, że sam poeta podkreślił to w trzecim obrazie dramatu (wyd. I-go str. 208—209). Ustęp ten mógł być także odpowiedzią na głosy niektórych krytyków, dopatrujących się w głośnym wierszu dawniejszym wyrazu chwilowego rozżalenia poety, a nie głębiej przemyślanego przeświadczenia. Już Brzozowski jednak w *Legendzie Młodej Polski* trafnie określił Kasprowicza, jako „duszę samotną“. Misterjum narodzin, życia i śmierci *Marcholta* jest właśnie tej duszy samotnej tragedją.

Związek *Marcholta* Kasprowiczowskiego z *Marchołem* literatury staropolskiej ma dla charakterystyki twórczości poety znaczenie równie podrzędne, jak w twórczości Goethego związek arcydzieła niemieckiego poety ze średniowieczną literaturą ludową o doktorze Fauście. Dzieło poety to przede wszystkim obraz własnej nad życiem zadumy.

Dawnym intermedjom stosunkowo najbliższy jest akt I, zatytułowany: *Kołodnicy, czyli narodziny Marcholta*. Do właściwych dziejów bohatera jestto prolog, pełen jurnej bujności rodzącego się życia. Jego dionizyjski rozmach powtórzy się w późniejszych *Syna poetowego narodzinach* Tuwima. Już w tym prologu zaznacza Kasprowicz znikomość bytu ludzkiego, każąc śmierci gonić życie. Mimo to, obraz zamyka się ogólnym tańcem z Królem i Babką położną na czele.

Akt II przedstawia *Las — Kościół czyli dzieje miłości i zaślubin Marcholtowych*. W samym już tytule złożył poeta hołd przyrodzie. W tym lesie-kościelu igrają Fauny i Panny leśne, jak na obrazach Boecklina. Właściwy sprawdzian plastycznego piękna tego aktu da dopiero przedstawienie sceniczne, które wypadnie uzupełnić kompozycją muzyczną. W roli twórcy muzyki do *Marcholta* jakżeż pragnęlibyśmy pozyskać Karola Szymanowskiego! Poetycką zaś ilustracją tego aktu są wspaniałe obrazy przyrody, zwłaszcza tatrzańskiej, w poprzednich cyklach liryków Kasprowicza.

Na tem tle odbywa się spotkanie Marcholta z córką królewską, rzucającą okiem pożądlivem i w stronę Fauna-Pana. Jak w akcie I u kolebki człowieka czyha śmierć, tak tutaj u samego progu miłości znaczy się zdrada. Kruchem jest życie i wiotką jest radość jego największa — miłość. W miłości zdaje się człowiek na łaskę losu, i dlatego Marcholt chciałby ją wprost odrzucić, uciec od niej w pola i lasy. Ale jest on jeszcze młody, nie obroni się więc przed jej zwodniczą siłą i pójdzie z królowną w gąszcz leśną. Pozostałym na scenie chórom Faunów i Panien leśnych zjawia się nagle Faun-Pan, aby powiedzieć, „z odcieniem powagi, a nawet jak gdyby grozy“, że „zczęźnie, skona, albo co gorzej jest, sflaczeje w duszy, kto wszystkie swe nadzieje, kto wszystkie żądze swe powierzy ręką Miłości...“.

Dzieje triumfu i upadku Marcholta wypełniają akt III, zahaczając swą treścią o *Nieboską Komedję* Krasieńskiego i — jak wskazał Sinko — o dramaty Ibsena. Czyny i słowa Marcholta, obejmującego władzę dzięki zwycięskiej rewolucji, nasuwają dziś bardzo wiele aktualnych aluzji politycznych, które poeta przewidział jakby okiem proroczem. Poszczególne sceny tego aktu na przedstawieniu teatralnem, zupełnie niezależnie od ich wartości artystycznej, spotkać się mogą z hucznymi oklaskami lub równie silnem gwizdaniem, stosownie do publiczności zajmującej widownię. Wprost nie chce się wierzyć, że poeta akt ten już w roku 1913 miał napisany w całości. Gdyby Kasprowicz nie wydał był dramatu, lecz ogłoszonoby go z jego puścizny rękopiśmiennej, krytyka czas jego powstania odniosłaby zapewne do roku 1926. Jestto tajemnica genjuszów, że z powodu ich dzieł można snuć wnioski, których oni sami nawet nie przewidywali. Jestto zarazem uzasadnieniem i utwierdzeniem symbolizmu w sztuce.

Nowy król nie odpowie pokładanym w nim nadziejom tłumu, dla którego jeno pustem słowem i czężą nauką jest prawda Marcholtowa, że „chleb będziecie mieć, gdy w bracie brata swego ujrzy brat“. „A świat kona, a świat ginie, w krwawej topi się ulewie, bo świat nie wie, albo nie chce wiedzieć o tem, że nie po to stworzył go przedwieczny Dech, iżby był jak liść na drzewie, wątły liść,

lub jak kiść zwiędłych, zeschłych, zbladłych ziół, lub jak błoto, tylko aby dobrze wiedział, dobrze czuł boży syn, że ma iść, człowiek mocny, a nie słaby, wśród swego tu rozłogu, iżby stać się bliskim Bogu!...“ Że słowa jego nie znajdują w ludzie uznania, czuje sam Marcholt. Za szeroki jest on w biodrze, zbudowany zbyt na miarę Fidjasza, więc trzeszczy i chwieje się pod nim tron, a ze wszystkich kątów wyzierają ku niemu i ludziom strachy. Obraz niczem z karykatury Czernańskiego! Kiedy wreszcie zaprowadzenie ładu w państwie zaczyna od uporządkowania w duchu prawdy własnego domu, przez wypędzenie zeń niewiernej żony i dzieci, których ojcostwa nie jest pewien, tłum za nimi się ujmuje i zrzuca Marcholta z tronu. Na zapytanie dziecka w akcie następnym, czy „może on nie kochał ludzi“, odpowie matka, „że ponoć kochał, jeno... że rozumiał ich zbyt mało albo wcale...“, bo „miał serce zadzierzyste a pokory nic a nie!“.

Akt IV przedstawia *Walke Jakóba z Aniołem*, czyli *Śmierć Marcholta*. Obraz ten zawiera najwięcej autobiograficznych rysów poety. Scena przedstawia „zwykłą, skromną izbę“, tylko „papiery, leżące na stole“, świadczą, że jej mieszkaniiec trudni się pracą pióra. Wskazówki dekoracyjne poety radzi Wasilewski uzupełnić w teatrze półkami bibliotecznymi z ustawionymi na nich księgami oprawionymi w skórę. Będziemy sobie wyobrażali, że są wśród nich różne dawne biblie polskie, których Kasprowicz był zapalonym zbieraczem. Na tle bogatego księgozbioru, nad którym pieczę powierzył testamentem drugiej swej żonie, a który ostatecznie pomieszczono w Poznaniu, przyzwyczailiśmy się widzieć poetę na wszystkich ostatnich jego wizerunkach. Dobitny wyraz swej miłości do ksiąg dał Kasprowicz w przekładzie *Philobiblonu* Ryszarda de Bury i w poetyckiej doń przedmowie tłumacza (1921). Oddalił się od świata i zamknął się wśród ksiąg swoich Marcholt. Nie zmogła go wszakże poniesiona przy *Krzaku dzikiej róży* klęska miłości, ani upadek z tronu władcy ludowego. Choć zeszedł „na pisarka, na łup belfrów i wzmiankarzy“, czuje się równie mocny, jak dawniej, gotów jest do walki nawet z Panem Bogiem. Zapowiadającym mu nadchodzącą śmierć Braciom pogrzebo-

wym każe sobie przynieść kielich wina, bo „ci tylko dla niego coś warci, co są jak drożdże w cieście, co mają w sobie fermenty rozsadzające światy!“ Lecz i on musi ulec wspólnej wszem ludziom doli, a kiedy pada ze słowami: „Kto mnie zmógł?...“ — odpowie mu Gospodyni: „Bóg — sam Bóg!...“. Na ten los życia ludzkiego żaden mędrzec nie poradzi.

Marcholtem zamknął Kasprowicz swoją zwadę z Bogiem, której wyraz najsilniejszy dał w szczytowych dla poprzedniego okresu jego twórczości hymnach *Ginącemu światu*. *Misterjum tragikomiczne* uważał poeta za najlepsze swoje dzieło. W ostatnich miesiąsach życia przygotował drugie jego wydanie (ogłoszone drukiem w *Dzielnach*, wydanych w r. 1930, przez Wojciecha Meiselsa), gdzie wprowadził skreślenia do wystawienia dramatu na scenie. Nieporozumienia, jakie objawiły się w głosach pewnych krytyków po wydaniu całości w roku 1920, skłoniły Kasprowicza do napisania cyklu sonetów *Na marginesie Marcholla* (1920).

Z utworów wielkich poprzedników tym, z którym *Marcholl* jest najbliżej spokrewniony, jest bodaj *Faust*, ale jest odeń równie odrębny, jak różne było serce myślące Kasprowicza od duszy myślącej Goethego, choć obaj poeci na szczytach swoich byli jednako samotni i choć oba dramaty dadzą się zaliczyć do wspólnej kategorii poetyckich utworów filozoficznych. I stronę formalną zaczerpnęli obaj poeci ze wspólnego źródła misterjów średniowiecznych, ale dla Kasprowicza bliższem ogniwem pośredniem jest staropolska literatura mieszczańska, komedia rybałtowa. Występująca w niej postać Marcholla interesowała poetę i w pokrewnym jej Sowizdrzale, co sam zaznaczył w przedmowie do swego przekładu *Podróży poślubnej* de Costera (1923). Nieobojętną dla Kasprowicza pobudką formalną mogło być także szczęśliwe wprowadzenie formy jasełek ludowych w *Weselu* Wyspiańskiego, ludowy zaś obrzęd popielin z pierwszego obrazu *Marcholla* łatwo nasuwa porównanie z ludowym obrzędem Mickiewiczowskich *Dziadów*. Ale pod względem treści myślowej Kasprowicz jest od obu poprzedników polskich bardziej odległy, niż od Goethego.

Dziady i *Wesele* są dramatami narodowymi, a *Marchott* — jak *Faust* — jest dramatem wszechludzkim.

Jako dzieło wręcz odrębne i do żadnego innego niepodobne, samodzielnie przemyślane i jaknajgłębiej odczute, *Marchott* wśród wielkich utworów naszej poezji najłatwiej mógłby być wprowadzony do literatury powszechnej i, kto wie, czy nie miałby trwałego powodzenia na wielkich scenach europejskich. Są wszelkie za tem dane.

Oddzielne wydanie *Marchotta* poprzedziła w druku później napisana *Księga ubogich*, zbiór poezyj, które „powstały w obliczu Tatr, na codziennych, samotnych przechadzkach w polu“. Już od Jana Kochanowskiego polska poezja liryczna jest bardzo piękna i niemal we wszystkich jej wiekach następnych śmiało mierzyć się może z równoległą twórczością narodów obcych nawet o literaturach w innych rodzajach twórczości znacznie bogatszych. Niemal najpiękniejszych jej kart napisał Kasprowicz w swych cyklach wcześniejszych, ale dopiero *Księga ubogich* jest jego arcydziełem skończonem. Jestto liryka nawskróś męska, wypełnia ją po brzegi gorące uczucie, ale nie znajdzie w niej nic z cikliwego sentymentalizmu. Ten liryczny pamiętnik poety ma zachwycających się nim czytelników nawet wśród tych, którzy choćby najlepsze inne poezje odrzucają z pogardą. W bardzo prostej, a jednak nadzwyczaj melodyjnie kunsztownej formie wyraził w nim poeta głęboką i dojrzałą swoją mądrość na tle uniolowanej przyrody. Obrazy jej całkowicie wypełniają pierwsze utwory cyklu. Z rozkoszą pogrąża się w nich swobodna dusza poety, nie dająca się nikomu ani niczemu skrepować, nagiąć lub poniżyć. Ale choć „sama jest sobie monarchą, sama jest sobie kapłanem“, wobec rosnącej w ogrodzie nastureji, kreta ryjącego ziemię, czy wrony kradnącej chleb dla swych piskląt, „kornie musi pochylać czoła“. Uświadamia sobie poeta, że poza ubraniem jednakiem, nic go nie łączy z wielkimi i sytymi tej ziemi, sercu jego najbliżsi są małuczy i przeubodzy, sam czuje się „człowiekiem ubogim“ i księgę swoją pisze dla „ludzi ubogich“. Pogodził się z Bogiem, ale nie żałuje swojej z Nim walki, zrodzonej przez „ludzką niedolę, na

którą niema już rady“. Skruchy poeta nie okazuje, przeciwnie, stwierdza i nadal, że na dnie ogarniającego go spokoju i ciszy „żar świętej wojny tleje“, choć wie już teraz, iż na te jego zmagania walczącego człowieka Stwórcą „uśmiecha się pobłażliwie“. Do Kanossy poeta nie pójdzie, nie rwał się nigdy do cnoty i grzechów popełnił niemało, a na swoje przed Bogiem usprawiedliwienie ma tylko jedno, że kochał „najlichsze źdźbło trawy i człowieka, co z losem się zмага“.

W czasie pracy nad tym cyklem zaskoczył Kasprowicza wybuch wojny. W sercu poety budzi się obawa, czy wśród śladami wojny zdążających ognia, głodu i moru nie rozszałeja się złe moce w naturze ludzkiej i czy nie zaginie w człowieku idea Królestwa Bożego, którego panowanie radby widział poeta na ziemi. Ale niebawem ogarnia go nadzieja, że „może to chwila przebudzeń“, i odtąd duszę poety naprzemian nęka zwątpienie lub krzepi wiara w lepszą przyszłość, mającą powstać z gruzów, z popiołów. Po raz bodaj jedyny spotykamy tu wyznanie patryotyzmu poety, na którego wargach rzadko się jawił „krwią przepojony, najdroższy wyraz: Ojczyzna“. Cykl, wydany w roku 1916, ale ukończony już w pierwszych miesiącach wojny, zamyka pogodny obraz nadchodzącego cudu Wiosny. *Księga ubogich* była zrodzona „pod znakiem słońca“ i miała być „wieścią radosną“; naoslep pędzące losy zakrwawiły jej karty technieniem wojny. Po kilku latach ofiarnych i hekatombami trupów znaczących się walk miała nadejść oddawna upragniona chwila narodowego wyzwolenia. Beztraska i promienna radość tej chwili odbija się niezamąconą już pogodą w ostatnim cyklu poetyckim Kasprowicza.

Tymczasem, w roku 1917 wydaje poeta ostatni swój utwór dramatyczny p. t. *Sita, indyjski hymn miłości w trzech odsłonach*. Jakby dla przeciwstawienia niewiernej żonie Marchołtowej występuje teraz w dziele poety obraz ofiarnej miłości kobiecej. Temat wziął poeta ze znanej legendy literatury indyjskiej, skąd i poprzednio parokrotnie czerpał podniecie twórczą. Dzieje małżonki Ramy, dążącej ku uświadomieniu mężowi poprzez pietrzące się przeciwności losu i miłością swoją przewyciężającej

nawet pogardę ukochanego, ujął Kasprowiec w formę libretta poetyckiego, do którego muzykę miał skomponować Władysław Lubomirski. „O ukochany mój! — wyznaje Sita Ramie. — Nim się dotknęły wargi me twych ust, byłeś już moim na wieki! Nim przestąpiłeś ojca mego próg, zanim podałeś mi dłoń na przywitanie, byłeś już moim na wieki!... Choć nigdy przedtem śmiertelny mój wzrok nie spotkał się z twemi oczami, w snach widywałam twą skroń rzeźbioną w kości słoniowej, niosącą się w chwale, co trwać ma na wieki!” Cały poemat jest jednym wielkim hymnem na cześć miłości i prawdy. Zwycięża wkońcu Sita i odnajduje w Ramie wiernego kochanka.

Franciszkański ton poezji Kasprowiecowskiej, zauważony już przez Brzozowskiego, wyraził się najpełniej w ostatnim cyklu poety, w wydanych pod koniec r. 1925 (z datą 1926) „pieśniach na gęśliczkach i malowankach na szkle“ p. t. *Mój świat*. Prostotę spokojnego i pogodnego wdzięku, na prymitywach ludowych wzorowanej budowy artystycznej, której cechy, płynące z nastroju duchowego poety, spostrzeżono już w niektórych utworach *Ballady o słoneczniku* i *Chwil* oraz w *Księdze ubogich*, w ostatnim swoim cyklu doprowadził Kasprowiec do granic niemal ostatecznych, ale tak mistrzowskich swoim umiarem, tak nigdzie nieprzeciągniętych, że i teraz okazał się wielkim artystą. Podjął tu poeta jakby lutnię Lenartowicza, który oddawna, od młodzieńczego o nim studjum, poprzez późniejszą pracę doktorską, związaną z objęciem katedry literatury porównawczej w uniwersytecie lwowskim, był Kasprowiecowi bardzo bliski. Jest znamienne, że właśnie ów ulubiony przez twórcę *Mojego świata* „lirnik mazowiecki“, często niesłusznie niedoceniany lub pomawiany o fałszywy ton, a odznaczający się wielką prostotą i muzykalnością wiersza, dopiero po Kasprowiecu spotkał się z należną mu oceną, wysoko podnoszącą wartość jego twórczości, oraz znalazł mocny oddźwięk w powojennych pokoleniach poetów polskich.

Zdobyta najwyższą ciężną duchową cisza radosna Kasprowieca, obok miłości natury, trafiła na swój pokarm duchowy w obcowaniu z otaczającym zamieszkałego w Poroninie poetę światem górali Skalnego Podhala. Właściwa

temu ludowi hardość i godność, umiłowanie niezależności i swobody, życie się z dziką i potężną w swym krajobrazie przyrodą, godziły się jaknajlepiej z usposobieniem duchowem wielkiego poety. Wśród oto tych i takich właśnie „maluczkich“ napotkał Kasprowicz dusze sobie pokrewne i opisowi ich doznań i przygód poświęcił ostatnie swoje „kwiatki franciszkańskie“. Obraz „Przeprosin Boga“, opowiadający, jak dwaj staruszkowie grali z Panem Bogiem w karty, jest w cyklu tym bodaj najbardziej charakterystyczny, jako wyraz nowego poglądu poety na świat. Najlepiej bowiem uwydatnia on humor Kasprowiczowski, niegdyś bojowniczy i szyderczy, teraz będący objawem wiedzy radosnej człowieka. Poeta bólu i walki, zmógłszy je w swojej duszy i w swoim sumieniu, twórczość swą zakończył wysokim akordem mądrej pogody.

„Twórczość ta — w pięknej o niej studjum pisze Wacław Borowy — pociąga swoją zupełnością, tak, jak zupełnością pociąga samo życie Kasprowicza: energiczne, dzielne, bujne, przebijające się przez spiętrzone trudności i osiagające swoje cele, a rozległością zasięgu zainteresowań i działań realizujące pełnię człowieczeństwa i pełnię obywatelstwa: życie, które chcielibyśmy wszyscy, aby było symboliczne dla „nowej Polski“.

19.

W twórczości Kasprowicza chłop dochodzi do własnego głosu w literaturze polskiej, ale mocna indywidualność poety nie zasklepia się w opłotkach społecznego zaścianka; przewycięża je i wznosi się na wyżyny ogólnoludzkie i ogólnonarodowe. Mimo ścisły związek Orkana z wsią rodzinną i w jego twórczości z pokrewnym spotykamy się objawem. Apologetami ludu góralskiego są natomiast pisarze ze środowiska szlacheckiego: Witkiewicz i Tetmajer. Apologetą chłopu polskiego z nizin mazowieckich stał się WŁADYSŁAW STANISŁAW REYMONT (1867—1925), z pochodzenia łyk, syn organisty, później młynarza.

Podobnie jak Kasprowicz, którego pierwszy okres twórczości poetyckiej rozwija się w atmosferze ludowodemokratycznej ideologii warszawskiego *Głosu* i *Kurjera Lwowskiego*, Reymont w początkach swej działalności literackiej przebywa pod wpływem tego szlacheckiego kajania się za grzechy pańszczyźniane, czego wymownym dokumentem stanie się w *Chłopach* pan Jacek, postać — być może — autentyczna, a bądź co bądź wiernie odtwarzająca rojenia swej epoki, będąca niejako syntetycznym ich wcieleniem. I jak Kasprowicz, który w dedykacji dla Orzeszkowej podpisał się: „autorce *Chama* — cham“, — Reymont chlubił się swem pochodzeniem z nizin ludowych, aczkolwiek urodził się on właściwie w środowisku wiejskiej półinteligencji, skąd najliczniej wychodzą „nowi obywatele“ w rodzaju Grzesikiewiczów z *Fermentów* i ich bliskich krewniaków z powieści Gruszeckiego *W starym dworze*. Ze środowiskiem tem przyszły pisarz bynajmniej nie współczuł, od najmłodszych lat opierał się mu i przeciwstawiał, nie dał się ujarzmić w jego prawa, ani nie uległ tyrańskiej woli swego ojca. Zanim w dwudziestym

szóstym roku życia wkroczy na właściwą drogę pracy literackiej, przechodzi awanturnicze koleje niepoprawnego włóczęgi, próbuje różnych zawodów, nie wyłączając aktorstwa w wędrowniej trupie prowincjonalnej ale i nowicjatu u Paulinów, ciężko doświadcza gorzkiego smaku rzeczywistości w służbie kolejowej na jakiejś głuchej stacji. Wciąż, jak w Jance Orłowskiej z *Komediantki* i *Fermentów*, czy jak w Jagnie z *Chłopów*, buntuje się w nim marzycielska dusza romantyka, głodna nieznanej przygody na szerokim świecie i nigdy nienasycona w żywiołowej ciekawości życia. I jeśli pod maską epickiego obiektywizmu w twórczości Reymonta subiektywny żywioł pisarza bywa ukryty nader starannie, najlepiej go odsłaniają, najłatwiej doń dotrzeć poprzez te dwie wspomniane postaci kobiece, ze wszystkich innych w dziełach jego najdokładniej wystudjowane, najstaranniej wycieniowane i najgłębiej odczute. Obie stają się ofiarą gromadzkiej przemocy, ale wymagały tego i naturalistyczna prawda rzeczywistości i prawda artystycznej konstrukcji. Świadomem zaś zadaniem twórczem Reymonta będzie właśnie pogodzenie obu tych czynników w jednolitym stopie dojrzalego dzieła.

Ideologia ludowo-demokratyczna znalazła w twórczości Reymonta wyraz zdecydowany i bodaj najdoskonalszy. Dość wspomnieć liczne na ten temat ustępy w *Chłopach*, gdzie nawet sprawa reformy agrarnej występuje już w jaskrawej formie, jako jednak nieuchronna potrzeba życia. Nie kto inny, lecz Rocho, zajmujący w tej chłopskiej epopei miejsce księdza Robaka ze szlacheckiej epopei Mickiewicza, postać najsilniej wprawdzie nabrzmiała reminiscencjami literackimi rodem od Orzeszkowej, a bezwątpienia będąca rezonatorem autorskiego dydaktyzmu, w rozmowie z kolonistami niemieckimi na Podlesiu, na ich uwagę, że „ziemia jest tego, kto za nią płaci!“ — wypowiada ważne słowa: „Tak wygląda po waszemu, ale po naszymu jest inaczej, że powinna być tego, komu jest potrzebna!“ Podobnych przykładów możnaby sporo przytoczyć z tego i innych dzieł Reymonta. Tak samo licznymi cytataми poprzeć się da zapatrywanie na Reymonta, jako rzecznika gromadzkiej pracy, uniwersalistycznego poglądu na świat i myśli chrześcijańskiej.

„Niema — pisze Anatol Stern w pięknym wspomnieniu po śmierci pisarza — nic bardziej prostego i jaśniej wykładającego się, niż droga twórczości Reymonta. Dlatego może tak trudno ją badać, tak trudno wykryć i obnażyć tajemnicę jej wielkości. Jej rozrost spokojny i pewny jest emanacją najistotniejszych cech ducha pisarza, który oddycha, niby tlenem, dostojnością tradycji praw gromadnych, dla którego realizm i realna wartość bytu człowieka pracującego jest alfą i omegą istnienia, ołtarzem, u którego składa wszystkie swe twórcze objawienia. W jego oparciu na hierarchji pojmowaniu rzeczywistości praca rolnika, przeorywającego pierś matki-karmicielki, jest pracą najszczytniejszą; nie jest Reymont bynajmniej apostołem pracy ludzkiej jako takiej, pracy pod każdą postacią, pracy komplikującej kulturę społeczną ludzkości; nie jest Reymont apostołem pracy w sensie filozofji Brzozowskiego. Dość porównać ton *Chłopów* i *Ziemi obiecanej*, aby się przekonać, że autor ich w każdym razie nie jest pisarzem miasta, lecz tego prymitywnego, głębokiego, technieniem zamierzchłych wieków ludzkości miarowo oddychającego życia wsi, ze wszystkimi jego troskami, burzami, walką, radością, tryumfem i spokojem. I nie dziw, że wśród dzieł tego wyznawcy hierarchji właśnie *Chłopi* zajęli miejsce najwyższe, o niebo wyższe od większości dzieł pisarza. Wszystkie one były przeorywaniem przez Reymonta naszego słowa i ducha ludzkiego: gleby, z której miało zostać zebrane później pokłosie *Chłopów*. Taki jest bowiem los tej garści wybranych pisarzy, rozrzuconej na przestrzeni wieków kultury ludzkiej, że twórczość ich koncentruje wszystkie swe promienie w dziele, będącem słońcem ich twórczości. Kosztem zmarnowanej pracy całego życia zdobywają oni, dzięki jednemu tylko dziełu, nieśmiertelność. Reymont nie mieści się w granicach aktualności, jak Zola lub Hamsun. Tylko on jeden bowiem stworzył epopeję pracy, i to epopeję chrześcijańską“.

Inni interpretatorzy twórczości Reymonta pójdą nawet znacznie dalej w kierunku pojmowania jej pod kątem myśli społecznej. Warto jednak przypomnieć, że w *Chłopach* jedynym bodaj miejscem, gdzie autor wydaje bezpośredni od siebie sąd, jest ów zwrot o Jagusi, poprze-

dzający jej bynajmniej nie chrześcijańskie wyświecenie ze wsi przez gromadę rozbestwionych bab, a za oportunistyczną zgodą nie tylko chłopów, ale i księdza. „Nie przeczuwała nawet biedula, — wyraźnie pisze Reymont — że spadnie na nią jeszcze cosik gorsze i bardziej niespodziane i bardziej niesprawiedliwe“. Antkowie: „W gromadzie żyję to i z gromadą trzymam!“ — mowa organisty, tak nawskróś uniwersalistyczna, jak gdyby napisał mu ją był Jan Nepomucen Miller, lub wcześniejsze odezwanie się Jagustynki: „Nie poredzi żyć zosobna, nie...“ — wszystko to są słowa najściślej związane z charakterami postaci, które je wygłaszają. Wbrew bardzo silnym pozorom stwierdzić należy, że nawet tam, gdzie — co rzadko się zdarza — spotyka się u Reymonta pozaliteracką tendencję, jest ona tylko powierzchownym nalotem. Zaś tendencja, jakiej w dziełach jego doczytać się można, powstała nie tyle z niewątpliwych wpływów ideologii ludowo-demokratycznej, ile z bezpośredniej obserwacji życia, którego istotną część ona stanowi. Jak zaś doskonale, wręcz z aktorską zdolnością, wżywał się Reymont w swoje postaci, aby je wygrywać, niby na scenie, a niekiedy nawet się w nich zgrywać, z taką samą pasją wczuwał się w mechanizm życia, aby go nie tylko odtwarzać, ale i stylizować w potężne syntezы artystyczne.

Organizacja psychiczna Reymonta była przede wszystkim i nawskróś poetycka. Najpierw, od lat najmłodszych, pisał on wiersze, co jednak zarzucił, gdy doszedł do przekonania, że Słowackiego nie prześcignie. Własne to wyznanie późniejsze pisarza jest bardzo znamienne. Można w niem dopatrywać się pragnienia wielkości, choć wypowiedzianego tu zapewne nieświadomie, ale przejawiającego się w całej jego twórczości przez wyolbrzymianie charakterów do miary bohaterskiej a najzwyczajszych zdarzeń do znaczenia ruchów kosmicznych. Atoli równocześnie rozporządzał on ogromnem poczuciem rzeczywistości, wydatnie popartem wrodzonym darem pamięci obserwacyjnej, zarówno wzrokowej jak i słuchowej. Czynniki te są rozstrzygające w kształtowaniu się talentu pisarza, o którym jednak zbyt pochopnie się sądzi, że swą samorodność zawdzięcza on również brakowi wykształcenia

szkolnego. Bo choć Reymont nie dał się nagiąć do normalnej nauki i w żadnej szkole długo miejsca nie zagrzał, namiętnie pochłaniał książki i, jako typowy samouk, dogłębnie je przeżywał. Sam kiedyś opowiedział, że będąc urzędnikiem kolejowym, tak się zaczytał w trylogii historycznej Sienkiewicza, iż zaniedbał nadarzającą się właśnie sposobność awansu służbowego. To przeżywanie wrażeń lektury da się śledzić także na twórczości Reymonta.

Jak w swoje postaci i temat, tak samo wzywał się Reymont w obcą twórczość, i na tem polu zdradzając ową aktorską zdolność odtwarzania, którą trafnie podkreślił Adam Grzymała-Siedlecki, bodaj najgłębiej wnikający w twórczość pisarza ze wszystkich jej interpretatorów. Z niebezpieczeństwa tej skłonności dobrze sobie Reymont zdawał sprawę, mówiąc w *Komedjantce* o sztuce aktorskiej: „Artyzm, to ta szalona ruchliwość wrażliwości mózgowej i czuciowej; co wszystko wchłania i rozlewa się na wszystko, i dąży przede wszystkim do tego, żeby swoje *ja* zatracić“. Spostrzeżenie to da się zastosować poniekąd i do literackiej twórczości Reymonta.

Zauważył już Brzozowski, że Reymont „usiłuje wpaść czasem w ton Prusa, czy Żeromskiego, tak jak wpada w ton Sienkiewicza“. Z powodu pierwszych powieści Reymonta pisał o nim Lorentowicz, że „nie przyniósł w technice powieściowej rzeczy nowych; liczni jego poprzednicy w romansie polskim w taki sam sposób budowali opowiadania, w taki sam sposób rozkładali plany, szukali tego samego gatunku plastyki“. Czytając Reymonta, nawet *Chłopów*, pozostaje się istotnie pod wrażeniem, że coraz się nam przypomina jakaś dawno czytana powieść, nie z powodu dostrzeżonych reminiscencyj literackich, lecz przez sam styl w różnych jego szczegółach. Musiał być Reymont pilnym czytelnikiem Kraszewskiego, przez co tak silnie wrósł korzeniami w powieść realistyczną z doby romantycznej, że swoje kolekcje dziwadeł w *Fermentach* lub łotrów w *Ziemi obiecanej* gromadzi i charakteryzuje z zacieklą pasją, teatralizując je w sposób najdoskonalej balzakowski. I bynajmniej nie Zola, lecz Balzak, bezpośrednio i przez Kraszewskiego, był Reymontowi mistrzem w jego terminie pisarskim. Najgłębiej wszakże przesiąknął

Reymont wpływem Sienkiewicza, dostrzegalnym w całej jego twórczości, w rytmice prozy, w sposobie przedstawiania i nawet w pomysłach wyobraźni. Echa *Szkiców węglem* są widoczne w *Sprawiedliwie* i w *Chłopach*, gdzie nadto Witek ma wiele podobieństwa do *Janka Muzykanta*. W *Roku 1794* Ceśka jest rodzoną siostrą Basi (Wołodyjowskiej), w Sewerze odzywają się naprzemian Skrzetuski i Kmicie, nawet Kościuszkowski miewa chwile, jakby naśladował księcia Jareme. Anka z *Ziemi obiecanej* to jakby inne odbicie Maryni Połanieckiej, a Karol Borowiecki dobrałby się w parze ze Stachem Połanieckim. W *Wampirze* Wańdzia powtarza Litkę. Na związek *Zawieruchy* z *Jamiołem* nieraz zwracano uwagę. Trafiają się także doraźne naśladownictwa. Np. obraz pochodu za pogrzbem Boryny, dla czego wzorem literackim był niewątpliwie pogrzb Kazimierza Wielkiego z poematu Wyspiańskiego. Gorzej, gdy nastrojowa proza młodopolska rzuca kleksy na karty *Chłopów*, plamiąc miejscami czystość artyzmu epickiej ekspresji tej powieści, np. w takich zwrotach: „głęb przerażenia“, „do dna dusz pożeranych wiecznym głodem trwania“ i t. p., które śmiało przypisaćby można Przybyszewskiemu. Bardzo to rzadkie jednak wypadki, że przez poddanie się nastrojowemu liryzmowi Reymont wypada na chwilę z własnego stylu. Natomiast podobieństwo niektórych pomysłów w *Chłopach* z *Iljadą* lub z *Panem Tadeuszem* celowo zapewne autor wprowadził, stylizując tę — jak ją nazwał — „powieść współczesną“ na epopeję.

W większości wypadków wskazane i inne pokrewieństwa literackie powstały jednak bezwiednie. Nie bez przyczyny Matuszewski nazwał Reymonta „medjum piszącem“, ale tenże krytyk, który bodaj pierwszy oceniał rękopisy nowel pisarza (drukowanych od r. 1893 w czasopismach, wydanych następnie w tomie p. t. *Spotkanie*, 1897) i wprowadził go do literatury, powiedział również, że Reymont „urodził się powieściopisarzem tak samo, jak inni rodzą się malarzami, lub muzykami“. Wszedłszy na drogę literatury, nader szybko zajął w niej miejsce wybitne, pierwszymi utworami zwrócił uwagę krytyki, zdobył sławę powieściami: *Komediantka* (1896), *Fermenty* (1897), *Ziemia*

obiecana (1899), a na wyżyny artystycznej wielkości wyrósł *Chłopami* (1902—1909). Reymont — stwierdza Lorentowicz — „pociągnął odrazu czytelników żywiołowym rozpędem, silnym i zdrowym temperamentem, świeżością odczuwania, nadmiarem życia wszystkich swych bohaterów“. Dodać dziś jednak trzeba, że Reymont podbił czytelników nie tylko talentem, opartym głównie na plastyce wyobraźni twórczej i niezwyklej chłonności obserwacyjnej, lecz również nurtującym podskórnie romantyzmem subiektywnego uczucia, najstaranniej wprowadzicie utajonym, ożywiającym jednak postaci, sytuacje i nawet przyrodę tragicznym napięciem rozkiełzanych namiętności.

O pierwszych powieściach Reymonta powiedziano, że są „szpitalami rzeczywistości“. Poprzedził je reportaż z *Pielgrzymki do Jasnej Góry* (1895). Także później napisze Reymont reportaże: *Z konstytucyjnych dni* (1905) i *Z ziemi Chełmskiej* (1909), na których najlepiej uwidatnia się stosunek pisarza do rzeczywistości. Jest to w pełnym znaczeniu impresjonizm. Reymont niejako zmysłami wchłania w siebie świat, zwłaszcza jego barwy, światła, ruch i dźwięki, i odtwarza go z plastyką o zmysłowej wyczuwalności. Każdy widok jest dla niego obrazem i jak obraz go maluje. Nawet stany dusz ludzkich przedstawiają mu się jako krajobrazy. Reymont zaprzeczał nadawanej mu nazwie naturalisty czy nawet realisty. I zapewne słuszniej mianowałoby go należało nadrealistą, o ile pod określeniem tem rozumieć zdolność przetwarzania materiału obserwacyjnego w wizję o nadnaturalnej barwności i bujności, najściślej wszakże związane z podłożem rzeczywistości, a przez to uderzające życiową prawdą. Przejawianie było właściwe eksperymentalnej metodzie naturalistów, ale u Reymonta występuje ono inaczej. Jego obrazy mają charakter jednorazowy i niepowtarzalny, jakby nie odtwarzały przyrody, lecz ją stwarzały. Ale są zarazem bardzo typowe, łączą się w nich całe zespoły charakterystycznych cech jednostkowych, dają niejako ich syntezę. Charaktery i postaci, środowisko i tło, sytuacje i rozwój akcji w momentach kulminacyjnych mają te same znamiona plastycznie syntetycznego modelowania. Już w pierwszych powieściach Reymont ograni-

cza swoje widzenie świata do wyodrębnionych kategorii ludzkich typów i środowisk. W *Komedjantce* są to aktorzy prowincjonalni, względnie ogródkowi, w *Fermentach* — znów prowincja o kilku przekrojach: drobni urzędnicy kolejowi; dorobkiewiczze z ludu, obok zaś wypierani przez nich degeneraci szlacheckiego ziemiaństwa; w *Ziemi obiecanej* — nowocześni „rycerze“ fabrycznego przemysłu. Każdy z tych osobliwych światków odmalowany *con amore*, pokazany w kształtach wypukłych i barwach żywych, z nieomylnem wyczuciem zdynamizowany we wzajemnych kontrastach i konfliktach. Są tu postaci na wyrost, jak młody Grzesikiewicz, jedna z najlepszych męskich kreacyj realistycznych Reymonta, godna stanąć obok jego postaci chłopskich, zaś na dalszym planie pokazany stary Grzesikiewicz w swojej statycznej postawie przemijającego typu na przełomie społecznym utrwala się w naszej pamięci obok niemniej kapitalnego w swoim rodzaju proboszcza lipeckiego z *Chłopów*, w którym przerysowanie choćby jedną kreseczką groziło karykaturą. Takimi przerysowaniami karykaturami są w *Fermentach* np. Witowski i Stabrowska, papierową zaś figurką literat Głogowski. Dość rzadkie zresztą charaktery puszczone, niedociągnięte lub przeciągnięte giną w bogactwie postaci pulsujących pełnem tętnem życia. Należy tu przedewszystkiem Janka Orłowska, nieuświadomiony jeszcze prototyp szalonej Juli z dramatu Kisielewskiego, niezrównane wcielenie pragnień indywidualistycznych w ramach prowincjonalnego marazmu.

Ziemia obiecana, jakże przerastająca *Bawelnę* Kosiakiewicza, nie dorosła jednak do zamiaru autora, aby stać się eposem Łodzi. Nie leżało to bodaj w organizacji psychicznej Reymonta, który obco się czuł w żywiole wielkomiejskim. Mimo to w powieści tej odtworzył w pełnym ruchu obraz narastającej kultury przemysłowej z jej różnemi w danych warunkach czynnikami narodowemi, ścierającemi się równolegle z toczącą się walką wielkiego kapitału o wyłączne opanowanie terenu. W postaci zaś Borowieckiego dopatrywać się można eksperymentu z celem krytycznego przenicowania ideału inżyniera pozytywistów, którego ostatnim oddźwiękiem będzie jeszcze Dołęga w powieści Weyssenhoffa.

Już w pierwszych utworach Reymonta z ogromną plastyką występują postaci chłopskie. Np. Niania w *Komediantce*, Roch w *Fermentach*, Tomek Baran w noweli pod tym tytułem i i. Uderzają one doskonałą znajomością duszy chłopskiej oraz chłopskiego zwyczaju i obyczaju. Są to przytem zawsze natury pierwotne, które wogóle najlepiej odpowiadały rodzajowi talentu autora. W szkicu powieściowym p. t. *Sprawiedliwie!* (1899) obok silniejszej, niż w przeładowanych epizodami powieściach poprzednich, koncentracji pomysłu artystycznego, zaznacza się też dążenie do przetwarzania realistycznego obrazu życia w mit tragiczny, autor uświadamia sobie swe zadanie pogodzenia czystego artyzmu z postulatem naturalistycznego dokumentu życia, dla swojego witalizmu znajduje pełne ujęcie w kształtowaniu tworzywa w klasyczne formy sztuki, łączącej rozpiętość szerokiego obrazu epickiego z jego zogniskowaniem dokoła ogólnoludzkich zagadnień etycznych tragików greckich, od nich też czerpiąc motyw przeznaczenia, ciężącego nad losem wyrastających nad tłum indywidualności. Nie jest wykluczone, że bodźcem literackim mogła tu być i *Kłątwa* Wyspiańskiego. Pamiętać wszakże należy, że i Reymont sam na sobie doznał przemocy gromady nad jednostką, ale i o tem, że poszukiwał on zawsze bujności życia, którą widział w przyrodzie, a poprzez jej pryzmat dojrzał też swój ludzki żywioł w chłopie polskim w tej jego chwili dziejowej, gdy jeszcze nie wkroczył na arenę życia narodowego. Reymont podjął temat *Chłopów* w ostatnim momencie, gdy ich epopeję można było ograniczyć do zaczarowanego koła głuchej wsi, odgraniczonej od dworu i miasta, zamkniętej w odrębnym świecie tradycyji i folkloru, życiem swoim związanej jedynie ale najściślej z przyrodą. Pomysł artystyczny, wykonany ostatecznie na obczyźnie, bo *Chłopów* pisał we Francji i Włoszech, oddawna nęcił wyobraźnię Reymonta. W ogólnych zarysach jest już gotowy w *Komediantce*, gdzie Kotlicki opowiada Jance:

„— Niech pani sobie uprzytomni pola zielone na wiosnę, żółtawe latem, szaro-rdzawe, omotane posepnością — jesienią; białe, twarde, dzikie pustką — zimą; niech teraz pani patrzy, jakim jest chłop od urodzenia aż do śmierci. Mówimy o przeciętnych, normalnych chłopach. Chłopak,

to będzie dziki, rozkielznany żrebiec, to będzie siła przyrody wiosennej. Chłop w rozwoju — to lato, to mocarz fizyczny, twardy jak ziemia, spieczona słońcem lipcowym, szary jak jego ugory i pastwiska, powolny jak dojrzewanie zbóż... Jesieni zupełnie odpowiada starość chłopska, ta rozpaczliwa, brzydka starość, co ma oczy wyblakłe, cerę ziemistą, jak podorywki, brak jej sił, w łachmanach, jak ziemia, z której już wydarto większość plodów, że tylko gdzieś niegdzie żółcą się poschłe łodygi pól kartoflanych; wylega się pod przyźbami, nie myśli, nie czeka, nie raduje się... on już zwolna powraca do ziemi, co sama głuchnie po zbiorach i w bladym słońcu jesieni stoi cicha, zadumana i senna... Później przychodzi zima; chłop się kładzie w białej trumnie, nowych butach i czystej koszuli do tej ziemi, która się pewnego poranku tak samo wyświąteczniła śniegiem i zasnęła, a której życiem on żył, którą bezwiednie i dziko kochał i razem z nią umiera, tak samo zimny i twardy, jak te zagony ścięte mrozem, co go żywiły. Pani! to nie jest człowiek taki jak my, on się nie oderwał od ziemi i ma jej wszystkie cechy nieprzekształcone i ziemia go urobiła na swoją modłę...”

Ten właśnie chłop, zrośnięty jeszcze z ziemią, stał się przedmiotem chłopskiej epopei Reymonta. Gdy ją autor pisał, była to „powieść współczesna“, dziś jest już powieścią historyczną. W chwili zaś, gdy nowe przemiany chłopu polskiego, wkraczającego w obręb cywilizacji powszechnej, z wielką pasją twórczą odmalował Juljusz Kaden-Bandrowski w *Mateuszu Bigdzie*, ów obraz chłopskiej przeszłości w epopei Reymonta nabrał w naszych oczach nowych wartości. Odpadają dziś zarzuty, stawiane Reymontowi, nie tylko przez kierowanego myślą społeczną Brzozowskiego, ale i przez wyznawczynię programu estetycznego *Chimery*, Marję Komornicką, pod względem braków ideowych. Zarzuty zresztą w dużej mierze niesłuszne, bo właśnie stanowa ideologia chłopska także znalazła w powieści Reymonta swój wyraz, możnaby raczej przyznać rację krytykom obozu szlacheckiego, że za mocno podkreślił autor rozdźwięk między wsią a dworem, gdyby właśnie dzień dzisiejszy nie przyniósł najlepszego sprawdzianu dokładnego widzenia tej rzeczywistości chłopskiej

przez Reymonta. Sprawa to jednak ze stanowiska oceny artystycznej uboczna. Tembardziej, że ze wszystkich dzieł Reymonta *Chłopi* są jedynem naprawdę wielkiem dziełem sztuki. Powstały z pomysłu artystycznego i w ramach tego pomysłu najdoskonalej autor swoją epopeję wybudował. W literaturze powszechnej niewiele można wskazać dzieł, w których zamiar artystyczny jest równie dokładnie i celowo przemyślany, konsekwentnie i wszechstronnie wykonany i do ostatniego szczegółu wykończony, od rozpoczynającego powieść pozdrowienia: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus“ aż po zamykające ją pożegnanie: „Ostańcie z Bogiem, ludzie kochane“. Bez obawy o przesadę i bez względu na stopień prawdy dziejowej w stosunku do obrazu życia chłopskiego w Polsce na początku XX wieku, stwierdzić dziś trzeba, że *Chłopi* mają wymowę prawdy wszechludzkiej, są w swoim rodzaju arcydziełem w literaturze powszechnej jedynem, znalazły też zupełne uznanie w całym świecie kulturalnym. Uwieńczono je w roku 1924 międzynarodową nagrodą literacką Nobla, co pierwotnie tu i ówdzie kwestjonowano, ale nieufność rychło przełamała się, gdy ukazały się liczne przekłady *Chłopów* w różnych językach, nawet na japoński i hebrajski. „Sztuka, — pisał Reymont w *Komedjanłce* — to sama przyroda, tylko przyroda uświadomiona niejako.“ Idealnym wyrazem takiej sztuki są właśnie *Chłopi*, w których najściślej opanowany artyzm stworzył przyrodę tej epopei, a przyroda była bezpośredniem źródłem artystycznego tworzywa.

„Powieść Reymonta o polskim chłopie, — mówi Fryderyk Böök, wybitny a wymagający krytyk szwedzki, — podobnie jak jego *Ziemia obiecana*, ma za bohatera kolektywne pojęcie. Wieś Lipce jest tu tak samo główną postacią akcji, jak miasto Łódź w poprzednim romansie. Być może, wpływ społecznego cyklu Zoli zaznaczył się także i w tem arcydziele. Ale Reymont umiał przetopić technikę naturalizmu w właściwy sobie, niezmiernie oryginalny sposób. Zola nigdy prawie nie osiąga epicznego rozmachu, tymczasem *Chłopi* Reymonta wykazują taką wzniosłość w konturach, takie bogactwo w perspektywie i tak majestatyczny spokój w rytmie opowiadania, że

raz po raz zmuszają nas do porównania z epopejami Homera. W rzeczywistości polega epiczny charakter powieści w poważnym stopniu na wyborze tematu. Homer opisywał społeczeństwo o pierwotnej kulturze... Podobnie też każdy artystycznie doskonały obraz prymitywnego bytowania, zwłaszcza życia chłopów, z łatwością nabiera cech zwanych przez nas epicznymi... Stary kmieć Boryna włada autokratycznie w swojej zagrodzie, a wszyscy mieszkańcy wsi patrzą nań z szacunkiem: jest on niejako przywódcą ludu, tak jak ongiś achajscy książęta. Lipce mają swoje zebrania gminne, swoje spory o „następstwo tronu“, swoje wyprawy wojenne, swoich bohaterów, tak jak owe greckie państewka... Piękna Helena, zarzewie wojny i zniszczenia, źródło fatalnych katastrof, zwie się w powieści Reymonta — Jagusią; jest ona równie nęcąca, wiarołomna, a przecież przez wszystkich pożądana, jak spartańska królowa. Szczytowy punkt romansu — to bójka w lesie, gdy chłopci złączeni w gromadę uderzają na robotników wycinających drzewa z rozkazu dziedzica. Mistrzowski doprawdy epizod. Skoro się czyta o zastępach chłopów, szykujących się do boju, to mimowoli przychodzi na myśl „Katalog okrętów“ w *Iljadzie*. Można by sądzić, że Reymont świadomie nadał epopei polskiej znamiona home-ryckiego poematu. — Nie trzeba jednak przypuszczać, że *Chłopi* nawet w najdrobniejszym wymiarze wywierają wrażenie jakiegś na klasyczną modłę archaizowanej konstrukcji. Dzieło zbudowane jest całe na podstawie bezpośrednich spostrzeżeń, pełne soczystego i śmiałego realizmu: jest w pełni nowoczesne jako wyraz bezwzględного naturalistycznego kierunku. Sentymentalnych upiększeń nie masz w tej powieści. Z nadzwyczajną energją przeprowadzono w niej opis z perspektywy chłopca polskiego, czego, rzecz prosta, mógł dokonać tylko artysta, który sam wyrósł i wychował się wśród chłopów... — Chłopci żyją intensywnie, kochają i nienawidzą... Gromada chłopska wrze i kipi, porwana w wir ustawicznego ruchu i napięcia... Jak tu nie podziwiać żywotności i niesłychanej energii, tkwiących w tej rasie!... Świat ten wolny jest od szarżyzny i monotonji... Działają w nim ludzie namiętni, gorący, często dzicy i twardzi, prawie zawsze za-

wistni. Ale znaleźć można w ich charakterze także nie-jeden rys szlachetny i rycerski, jakąś wzniosłość podziwu godną, nieraz hart duszy bohaterski. W ciężko doświadczonej, zdradzonej i zapracowanej żonie Antka, Hance, stworzył Reymont postać kobiecą, symbolizującą najsilniejsze i najlepsze zalety ludu. Nie jest Hanka otoczona aureolą świętej, nie ma też do świętości prawa, ale jest wielka duchem i wolą... — Skoro wkońcu odkładamy książkę na bok, wiemy, że zdobyliśmy to, co tylko wielki poeta dać może: wgląd w prawdziwe życie ludu. *Ancien régime* Polski z całym swem zamięłowaniem zabaw, z idylliczną zamożnością, sangwinicznym i namiętnym patryjotyzmem, utrwalił Mickiewicz na wieki w *Panu Tadeuszu*. *Chłopi* Reymonta wyrzeźbiły na stałe kontury wsi polskiej za rosyjskich rządów w Królestwie Polskiem... Niema harmonji w rzeczywistości — pouczał o tem Schiller — ale harmonję odkryć można w myśli i w poezji, gdzie nawet ból, nędza i troska stają się tylko poszczególnymi tonami w wielkim harmonijnym akordzie. W epopei Reymonta poezja rzuciła łuk tęczy ponad małą, brudną, ubogą wsią na polskich obszarach...“

Przytoczona w skróceniu ocena krytyki obcej jest najlepszą odpowiedzią na zastrzeżenia, podnoszone niekiedy w krytyce polskiej, ale i w niej ma Reymont swoich entuzjastów. Adam Grzymała-Siedlecki studjum o twórcy *Chłopów* reasumuje w zakończeniu: „Twórczość samorodna, niezależna w swoim powstawaniu niemal od nikogo, a przynajmniej niezależna od nikogo w swych cechach decydujących. Talent bujny od natury, organizacja plastyczna i przepojona zdolnością ożywiania figur aż do pocucia ich dotykalności. Zmysł rzeczywistości, realistyka artystyczna i realistyka ideowa. Talent zanurzania się w codzienność bytu i talent podprowadzania tej codzienności do znamion niemal poetyckich. Wrodzony żywioł tworzenia; obserwacja zaostrzona swoistem rozciekawieniem się i żądzą poznawania. Jakaś fizyczna niemal władza rozprężania zjawisk i ludzi, która stworzonym ludziom i utworom daje rozmiary, widne zdaleka; która dusze i ciała postaci wyposaża w zdrowy pierwotny rytm siły. Dech epicki wciśnięty w realizm dostrzegania.

Rozkochanie się w energii życia i postawienie tej energii, jako swojego pionu ideologicznego. Stworzenie z tych pierwiastków powieści dnia powszedniego i syntezy chłopca, jako najprawdziwszego typu energii i najprawdziwszego bytu dnia powszedniego. Doprowadzenie wreszcie typu *chłopca prawdziwego* do wymiarów monumentalnych. Wypowiedzenie tego wszystkiego sposobem mistrzowskim. Oto Reymont.

Chłopi, dzieło skończonego i wyjątkowo zupełnego artyzmu, zadziwiają nadewszystko widoczną przejrzystością i celowością konstrukcji. Nietylko w rozkładzie akcji, obrazów życia i przyrody w cyklicznych ramach jednego roku, ale i w doborze postaci. Antek jest uzupełnieniem starego Boryny, którego symbolika, doprowadzona do szczytu w obrazie śmierci, gdy wyrasta w mit o siewcy, nieco przytłacza ludzkie rysy postaci. Równolegle z żywiołową w swej namietności Jagną występuje niemniej żywiołowa w swej pracy Hanka, przemiany zaś duchowe obu tych naczelnych postaci kobiecych, są przeprowadzone z mistrzostwem, znacznie wykraczającym poza najlepszą wnikliwość intuicji psychologicznej, jako wynik świadomego artyzmu. Składniki artyzmu Reymonta w *Chłopach* są tak rozmaite i bogate, że ich zbadanie wymaga odrębnego studjum. Dotąd wskazywano tylko niektóre ich przejawy. Zwracano głównie uwagę na krajobrazy, przyczem czasami interpretowano mylnie, że u Reymonta przyroda występuje niezależnie od człowieka. Naodwrot, jest z nim najściślej zespolona, a nawet wyraża stany dusz ludzkich, lub przygotowuje nastrój pod mające nastąpić zdarzenia. *Chłopi* Reymonta są utworem nawskróś nastrojowym. Odrębną uwagę zwraca obrazowanie, najdokładniej dostosowane do widnokręgów wsi i chłopskiej umysłowości. Objaw to występujący już zresztą w poprzednich powieściach Reymonta, w których sfera porównań często była brana z podobnego zakresu. Np. w *Fermentach*: „Las już zamierał; brzozy żółte, jak *wosk gromniczny*, liście ostatnie ronily, niby lzy wielkie, które spływały na las, wieszały się na czarno-zielonych świerkach, na czerwonych bukach, padały na ziemię szarą, nędzną, zmordowaną jesienią. Pnie sosen świeciły rozpalonym *bursztynem* od

słońca, które długimi smugami wsączało się z boku i roz-
palało krwawymi odbłaskami wewnątrz lasu zasypiającego
w ciszy.“ Kolorystyka Reymonta najczęściej bywała przed-
miotem zachwytów. Jej bogactwo, różnaitość i wierność
rywalizują o lepsze z bystrością malarskiego oka mistrzów
krajobrazu. Niemniej pomysłowa i wrażliwa jest słu-
chowa pamięć Reymonta. Przykładem nowela *Zawierucha*
i liczne epizody w *Fermentach*, *Chłopach*, *Roku 1794...*
Ogromną plastykę mają u Reymonta obrazy ruchu, czy to
będzie bójka o las w *Chłopach*, czy też liczne opisy tań-
ców tamże i w *Roku 1794* (polonez w tomie I-ym, obe-
rek w tomie II-gim). Różnorodność obrazów z rozlicznych
dziedzin wrażliwości ludzkiej wydatnie wpływa na oży-
wienie i uruchomienie obrazu życia w dziełach Reymonta.
Język *Chłopów*, stylizowany z gwary ludowej, jest rów-
nież dziełem artysty, znakomicie władającego mową pol-
ską. Wyjątkowo wskazać można często powtarzany ru-
sycyzm: „stara już *prosto* ryczała z bólu“, „u komorników
to już *prosto* głód“, „*prosto* nie do wiary“ i t. d. Panowanie
pisarza nad środkami artystycznymi przejawia się nawet
w niedoborach jego talentu. Reymont był naogół pozba-
wiony zmysłu humoru, ale nie sili się na popisy w tym
kierunku, w odpowiednich sytuacjach wyrećzając się omó-
wieniem. Natomiast celował w charakterystykach postaci
ludzkich, i to w skali bardzo rozległej. Zwłaszcza silne
namiętności odtwarzał z nadzwyczajną wirtuozerją. Jego
arcydziełem jest też przedewszystkiem Jagusia, demo-
niczny typ miłośnicy. Gorzej dopisywała mu wyobrażenia
w scenach uczuciowych, które wypadają blado, czasem
sentymentalnie, lub nawet nieudolnie, ale i pod tym
względem wyjątek stanowi obraz przemian uczuciowych
Jagusi na tle jej ekstazy miłosnej dla Jasia. W stosunku
do współczesnej twórczości polskiej odrębność Reymonta
wyraża się też w jego męskim spojrzeniu na sprawę
narodową. Jest to — stwierdza Antoni Lange — „pierwszy
pisarz polski, w którym niema lamentu.“ Spostrzeżenie
to należy poprawić o tyle, że i pod tym względem zbliża
się Reymont do Sienkiewicza. Ale i dlatego jego *Chłopi*
mogły stać się dziełem naprawdę klasycznym. w znaczeniu

nawet do tego stopnia dosłownem, że zachowana jest w nich, wprawdzie rozszerzona, ściśle jednak ograniczona jedność miejsca, czasu i akcji.

Podjęta w trylogji historycznej p. t. *Rok 1794* (1913—1918) próba przedstawienia powstania Kościuszkowskiego zawiodła w stosunku do chłopów. Zaważył tu zapewne brak materiału źródłowego, którego obfitość pozwoliła autorowi doskonale opanować i odtworzyć szeroko i szczegółowo namalowany obraz społeczeństwa szlacheckiego, zarówno na tle sejmu grodzieńskiego, jak i w Grabowskim dworze Zarebów. Na obu płaszczyznach dał autor sugestywne widoki, drgające rytmem życia. Natomiast historyczne postaci króla Stanisława i Kościuszki wypadły konwencjonalnie, znacznie lepiej udał się Kieliński, potraktowany jako człowiek zwyczajny. Bitwa Racławicka nie dopisała, jak i naogół trzeci tom trylogji, której dwa pierwsze tomy są barwnym freskiem kronikarskim życia i epoki. Z późniejszych utworów Reymonta wyróżnić należy: *Za frontem* (1919), zbiór opowiadań i wrażeń wojennych, jedną z najlepiej i najsilniej napisanych książek na ten temat, niesłusznie przeoczaną lub niedocenianą. Przemówił tu znowu świetny obserwator i głęboki znawca duszy polskiego chłopą, a zarazem wielkim talentem obdarzony poeta życia ludzkiego. Następnym po Reymoncie w literaturze polskiej poetą wsi jest Władysław Orkan.

Twórczość WŁADYSŁAWA ORKANA (1876—1930) związana jest ściśle z jego ziemią rodzinną. Ten chłopski syn z nowotarskiego Podhala nazywał się właściwie Franciszek Smreczyński. Z ubogiego domu gazdowskiego, do lat dziesięciu pasał owce, zanim zabiegliwa matka postarała się, aby ukochane swe dziecko oddać do szkół w Krakowie. Matka Orkana zasługuje na oddzielną biografję. Ona to była wzorem *Matki* w opowieści Sewera-Maciejowskiego (1898), opartej na rzeczywistości i bezpośredniej znajomości ludzi i zdarzeń. W kołach bliskich Orkanowi wiadomo, jak głęboko on zawsze kochał tę matkę swoją, która go przeżyła i śmierć syna przyjęła ze spokojem prawdziwie religijnej duszy. Jako człowiek, Orkan nie jeden rys charakteru odziedziczył po matce, zwłaszcza dobroć. Wśród braci po piórze był on jednym z nielicznych wyjątków, jako cieszący się powszechną przyjaźnią i niemający żadnych „literackich“ wrogów.

Do literatury wprowadzili go Sewer-Maciejowski, ówczesny wydawca krakowskiego *Życia*, gdzie Orkan drukował sporo poezyj, oraz Kazimierz Tetmajer, ojciec chrestny pierwszego tomu jego *Nowel* (1898). Zauważono już kiedyś, że pisma publicystyczne Orkana są nieocenionym i wyjątkowym komentarzem do jego twórczości literackiej. Pogląd ten dałby się sprostować o tyle, że publicystyka autora *Listów ze wsi* (1925—1927), *Warty* (1926) i *Wskazań* (1930) wypływała z równie bezpośrednich pobudek twórczych, jak szczytowe arcydzieła pisarza: *Pomór* (1910) i *Drzewiej* (1912). Znamienne jest zwłaszcza, że ostatnie do t. zw. pism przygodnych zaliczane książki Orkana nawiązywały wprost do pierwszych jego utworów nowelistycznych. Ani lata studjów krakowskich i podróży zagranicznych, ani wczesne zbliżenie z ko-

łami Młodej Polski nie wywarły na postawę twórczą Orkana wpływu rozstrzygającego. Od pierwszych chwil swej działalności literackiej stanął on odrazu, jako pisarz o indywidualności odrębnej, od pierwszych swych utworów stał się epikiem rodzinnej wsi podhalańskiej.

Literackim odkrywcą Podhala i jego ludu, po dawniejszych próbach Goszczyńskiego, był właściwie Stanisław Witkiewicz, jako autor cyklu *Na przełęczy*, ale dopiero *Na Skalnem Podhalu* Kazimierza Tetmajera stało się dziełem, które w pełni zdobyło powodzenie u czytelników. Gdy Tetmajer pozostawał pod urokiem bohaterkiej przeszłości, przechowanej w góralskich podaniach i legendach, aby na ich tle urabiać swoje postaci na wzór Homerowy, Witkiewicz, mimo całą głębię z gorącej miłości ojczyzny płynącej zadumy nad społeczno-narodowymi wartościami tężyzny ludu podhalańskiego, patrzył nań przedewszystkiem okiem artysty. Inaczej u Orkana, który sam z ludu tego wyszedł. Z poprzedników w literaturze zwanej dziś regionalistyczną najbliższym był mu chyba Witkiewicz, najwięcej odpowiadał mu duchowo, czego świadectwem wymownem jest piękne wspomnienie, jakim Orkan uczcił pamięć pośmiertną Witkiewicza. Można wszakże powątpiewać, czy najściślejsze dociekania wysłedziłyby w twórczości Orkana jakieś poważniejsze wpływy literackie.

Pierwsze liryki Orkana przypominają młodzieńcze utwory Kasprowicza, powinowactwo to jednak wynikało w dużej mierze z pokrewnego stosunku uczuciowego obu synów chłopskich do ich ziemi i wsi rodzinnych. Zresztą nie jako liryk wybił się Orkan w literaturze polskiej. Jego pierwszy tom poezyj *Z tej smutnej ziemi* (1903), następny zbiór *Z martwej roztoki* (1912) i legjonowe *Pieśni czasu* (1915) nie decydują o Orkana obliczu literackiem.

Większe znaczenie mają dramaty Orkana, który właśnie na tem polu stawiał w literaturze pierwsze swe kroki, już jako uczeń ósmej klasy gimnazjalnej wyróżniony za utwór dramatyczny. Wydał ich później cztery: *Skapany świat* (1903), *Wina i kara* (1905), *Ofiara* (1905), *Franek Rakoczy* (1908). W jego puściźnie rękopiśmiennej, oprócz

nieukończonej powieści (*Czantorja*), pozostały również fragmenty nowego dramatu o *Beniowskim*. Z tych utworów *Skapany świat* (*Pomsta*) jest naturalistycznym dramatem rodzinnym, naogół dość jednak słabym. *Ofiara*, epizod z roku 1846, zastanawia próbą scenicznego uosobienia szlachetności i nasuwa porównanie z późniejszym *Turonem* Żeromskiego. *Wina i kara* jest oparta na motywie zbliżonym do wcześniejszej *Kłatwy* Wyspiańskiego, ale u Orkana przewagę bierze chrześcijańska idea odkupienia, rozwiązaniem węzła tragicznego wyzwala się on z fatalistycznego poglądu na świat, stając na gruncie etycznego humanizmu. *Franek Rakoczy* to epilog dramatyczny powieści *W Roztokach*.

W pierwszych zbiorach nowel (*Nowele, Nad urwiskiem* (1900)), i w powieści *Komornicy* (1900) dał Orkan naturalistyczne obrazy życia ludowego. Zarzucano mu nawet nadmiar materiału etnograficznego, stwierdzając równocześnie, że te utwory Orkana są wręcz dokumentami rzeczywistości chłopskiej. Dziś rzeczy można, że Orkan był jednym z prekursorów autentyzmu literackiego, t. zw. „literatury faktu“, wysuwanej obecnie jako program twórczości europejskiej.

„Smutno i ciężko w kotlinie podkarpackiej. Słota już dwa tygodnie trwa... Zewsząd, z południa i z zachodu, z dalekich łądów i od morza zleciały się mgły i przysiadły tę ziemię nieszczęsną, tę krainę łez, kęp i wiecznej nędzy; rozścieliły się po mokrych ziemniaczyskach, porośłych wcześniej łopuchem i mleczem trującym, i przeganiają się po urokach i łokach, gdzie czerwienią się rdzawo rozorane, niczem nie obsiane, zagony“.

Oto krajobraz ziemi rodzinnej Władysława Orkana. Dla niego ta ziemia twarda i nieurodzajna, po której „ludzie chodzą, jak te owce, szukając paszy“, była nie tylko krajem lat dziecińczych, dokąd się wraca wspomnieniem, ale i dozogonną dziedziną pracy i myśli. Jest też obecna w całym jego dziele literackim, od pierwszych *Nowel* do ostatnich *Listów ze wsi*.

„Ciemna przyszłości! — jaką karmę gotujesz dla ludzi bez zagonów, których coraz więcej?...“ — zagadnienie to, podniesione w jednym z najwcześniejszych utworów Or-

kana, będzie stale niepokoiło myśl autora, przejętego do-
głębną troską o los chłopca małorolnego i bezrolnego. Wi-
dmo nędzy, do której w przyszłości dojdzie zażarta walka
o każdą skibę, budzi w duszy Orkana posępną zadumę.
„Oto — wyznaje autor — wyszedłem z chaty mej pod
lasem i wziąłem z sobą towarzyszek moje, by z nimi
prześnić tę noc księżycową. A towarzyszek owe zowią się
Miłość i Prawda. Trzecią siostrzycę, której imię jest Fan-
tazja, chciałem zostawić w chacie. Lecz ona gwałtem
się uparła iść ze mną... Jam Prawdzie-kochance rękę po-
dał i począłem z nią zstępować nadół, kalecząc stopy
na ostrych kamieniach...“ Wierny tej prawdzie, prowadzi
Orkan po drodze niedoli swego ludu, z całym realizmem
pokazując tego ludu z pod Turbacza w Gorcach życie,
obyczaj i charakter. Ale nie nie ubarwiając ani zmyślając,
nieraz używając nawet akcentów o wyraźnej tendencji
społecznej, od pierwszej karty swej działalności literac-
kiej wzrusza nas Orkan najszczerzej poetyckiem uczuciem.
Zauważyć warto, że Żeromski dopiero w późniejszym
Słowie o bandosie zdobędzie się na równie tragiczne wi-
dzenie tej rzeczywistości społecznej, jaką Orkan już
w pierwszych swych nowelach odmalował w pełnych
barwach, odtworzył w nagiej prawdzie, przeświecił wi-
dzeniem czującego serca, któremu jednak uczuciowo brat-
nie serce Żeromskiego musiało być dobrą podniętą i we-
wnętrznem oparciem.

„Pod Groniami do słońka, orze chłop wilgotne pole.
Jego schyłona, chuda postać robi wrażenie automatu,
przyczepionego do żywej maszyny, którą stanowi żelazny
pług, idący ostrem żądłem pod ziemią, i dwa kurczące
się z wysiłku stworzenia, dyszące pianą woły“. Oto przy-
kład, jak Orkan przedstawia obraz życia. Trudno chyba
o większą, niemal naukową ścisłość realizmu. Jak zaś pi-
sarz staje się równocześnie najsubtelniej nastrojowym,
wyrazem choćby *Juzyna*, sielski obrazek pastuszka głod-
nego i napróżno wyglądającego na oczekiwany podwie-
czorek, zamiast czego spadają nań ciężki za zaniedbanie
się w pilnowaniu powierzonych mu owiec. Rzetelne ar-
cydziełko nowelistyki, zasługujące na zestawienie z *Jan-
kiem Muzykantem* Sienkiewicza, aby się przekonać, jak

wiele znaczy życiowa bezpośredniość osobistego doznania, odtwarzanego w kompozycji literackiej.

Stosunkiem swoim do odtwarzanego świata Orkan odrazu przeciwstawił się Reymontowi. Porównanie Orkana z Reymontem przeprowadził już Brzozowski. „Życie duchowe Reymontowskich chłopów — pisał autor *Legendy Młodej Polski* z właściwą sobie krańcowością uogólnień, bystro jednak wnikając w rdzeń zagadnienia, — jest stylizowaną na bezduchowość obserwacją, u Orkana widzimy rodzenie się duszy w chatach! Czytając go, pojmujemy się powstawanie ludowej poezji, ludowych przysłów; dusze jego postaci są zawsze głęboko zindywidualizowane i nie ulega on pokusie stylizowania ich na prostotę. Orkan jest *W Roztokach* jak całkowity żywy człowiek między ludźmi: u Reymonta pracuje subtelna technika pisarska. Psychika Reymonta czuje mus „schłopienia“. Orkan nie czuje żadnego musu, jest swobodny. Wieczyste zagadnienie zła i dobra, miłości i śmierci, wcielają się tu w żywe kształty; i właśnie dlatego, że świat Orkana jest jego światem, własną jego treścią, nie może on dla artystycznego efektu wyprzeć się swego głębokiego bólu, grozy, jakie go zdejmują na myśl, co jutro przyniesie tej jego najbliższej, najpierwszej ojczyźnie“.

Przytoczyłem dosłownie ten ustęp z *Legendy Młodej Polski*, mimo zwięzłość bowiem, w całej znanej mi literaturze krytycznej o Orkanie, nie wyłączając najobszerniejszej i bardzo ładnej pracy Juliana Krzyżanowskiego (1927), Brzozowski w swej charakterystyce syntetycznej najtrafniej ujął zasadnicze cechy postawy twórczej Orkana i najlepiej określił jego wyjątkowe znaczenie w literaturze polskiej. Jest on mianowicie najczystszej wody regionalistą i zarazem — po dawnych próbach Dygasińskiego — nie kto inny, lecz właśnie Orkan wprowadził do naszej powieści prawdę rzeczywistości chłopskiej. Pomniejszalibyśmy wszakże wielkość twórcy *Pomoru* i *Drzewiej*, ograniczając jego charakterystykę do tych cech w dziełach jego zasadniczych, ale nie wyłącznych. Nie byłby Orkan pisarzem tak znakomitym, gdyby nie tkwiła w nim dusza poety i artysty.

Już w pierwszych utworach Orkana wyraźnie się zaznaczyła również uwydatniona przez Brzozowskiego troska pisarza o przyszłość swego ludu, idea walki o lepsze jutro. Najwierniejszym wcieleniem ideologii Orkana jest duchowo poniekąd autobiograficzny Franek Rakoczy, bohater dramatu pod tym tytułem i powieści *W Roztokach* (1903). Ów utopijny marzyciel-reformator załamuje się, jak załamuje się także *Kostka Napierski* z późniejszej powieści ludowo-historycznej, wydanej w r. 1925, ale napisanej, częściowo przynajmniej, znacznie wcześniej, mimo tu i ówdzie, zwłaszcza w charakterystyce epoki i środowiska, świetne ustępy, będącej jednym ze słabszych utworów autora. Klęska bohatera nie jest jednak klęską idei. Na innem polu wcielał ją nadto Orkan współudziałem w czwartym pułku Legionów, czego pamiętnikiem literackim pozostały *Pieśni czasu* (1915) i *Drogą czwartaków* (1916). Poezję własnej duszy zamieniał w czyn i nienajmniejsza to z jego zasług. Bezpośrednim wyrazem ideologii Orkana są również jego późniejsze prace publicystyczne, w których wypowiedział się najdokładniej w sprawach polityki ludowej i narodowej. Że jednak twórczość jego wypływała zawsze z głęboko odczutej wewnętrznej prawdy własnej duszy, więc przygodne te pisma nie mają w sobie nic dorywczego, nie są to artykuły o jednodniowym znaczeniu, lecz dobrze zaobserwowane i poważnie przemyślane studia i wskazania socjologiczne.

Był Orkan wielkim poetą we właściwym znaczeniu wyrazu. Jako artysta, pełnię rozwoju sił twórczych osiąga mniej więcej od powieści *W Roztokach*. Znany jest powszechnie obszerny jej ustęp z opisem pielgrzymki odpustowej do Ludźmierza, pełen plastyki w charakteryzowaniu gromady i indywidualizowaniu składających ją jednostek, o psychice pierwotnej lecz świetnie zróżniczkowanej. W powieści tej po raz pierwszy w tym stopniu rozwinął Orkan swój dar odczuwania przyrody i odtwarzania jej obrazów. Opisy lasu *W Roztokach* należą do najpiękniejszych kart tego rodzaju w literaturze polskiej.

W następnych zbiorach nowel Orkana: *Herkules nowożytny i inne wesole rzeczy* (1905), *Miłość pasterska*

(1908) i *Wesele Prometeusza* (1921), najciekawiej wypadł cykl *Miłości pasterskiej*. Są to jakby sielanki, ale w rodzaju zupełnie świeżym i oryginalnym. Czy to będzie: *Jak Józus chciał, a jak mu wyszło*, gdzie komizm sytuacji miłosnej nabiera gorzkiego posmaku pierwszych zawodów życiowych młodego kleryka, czy *Schronisko*, w którym idyllę pasterską burzy piorun obojętnej na sprawy ludzkie przyrody, czy też *Wojtusiowe lato*, nowela o niepowodzeniu miłosnem, jedna z najpiękniejszych w całym dorobku autora, nie znajdziemy tu nigdzie ani śladu sentymentalizmu lub uczuciowej przesady, ale ta nawskróś realistyczna epika jest zarazem najszczerszą poezją. Między nowelami temi jest też jedna na temat zwierzęcia: *Lis*, z pomniejszych utworów Orkana bodaj najlepiej znany. Świetny to przykład autropomorfizacji najogólniej zastosowanej, a choć w zakończeniu zabarwionej refleksją z czysto ludzkiego doświadczenia, jednak do złudzenia prawdopodobnej od strony lisiego poglądu na świat. Nie był Orkan pozbyty poczucia humoru, który chwilami, wprawdzie rzadko i z odcieniem smutku, przejawia się w sposób naturalny i żywy. Jego próby humoresek są jednak mniej udane. Nie była to właściwa dziedzina pisarza, więc te jego nowele, pomyslane jako satyra na filisterstwo, którego był Orkan zaciętym wrogiem, wypadły raczej jako szydercze groteski. Na wyróżnienie zasługuje nieco tylko przydługa opowieść *Jak Jędrzek Sklarz po Włochach jeździł*, gdzie niektóre momenty komizmu są równie świetnie podchwycione, jak i zręcznie wyzyskane. Wcale nieźle persyflaże udało się Orkanowi pokazać na stylu France'a w legendzie *O świętym Martynjanie* i na stylu Sieroszewskiego w noweli: *Świt*. Charakterystycznym przykładem literackich upodobań Orkana są też jego przekłady nowelistów rusińskich (*Młoda Ukraina*, 1908) oraz wstęp do *Antologii współczesnych poetów ukraińskich* Sydora Twerdochliba (1911).

Szczytem twórczości literackiej Orkana są dwie powieści, raczej poematy epickie prozą, przeplatana wierszem: *Pomór* (1910) i *Drzewiej* (1912), w których wypowiedział się nie tylko znakomity pisarz Podhala, lecz

również wielki poeta i świetny polski stylista. Jeśli *Pomór* porównywano z *Ojcem zadżumionych* Słowackiego, z tem większą bodaj słuszością wolno zestawiać *Drzewiej z Godami życia* Dygasińskiego. Są to utwory pokrewne poziomem artyzmu i równie głębokiem wniknięciem w zagadnienie krzywdy i cierpienia, dobra i zła, w odwieczną walkę boga Jasnego z bogiem Czarnym. Obaj pisarze, wyszedłszy z różnych dzielnic Polski, jeden z nizin, drugi z gór, w swoich poematach puszczy dali poetyckie uosobienia przyrody, należące do najpiękniejszych na całym obszarze literatury polskiej.

Droga rozwoju duchowego Orkana uwydatni się najlepiej, gdy *Pomór* porównamy z *Komornikami*. Naturalizm tej pierwszej powieści pisarza, nie tracąc wcale na sile w odtwarzaniu rzeczywistości, uległ przetopieniu w tyglu szczerej i głęboko natchnionej poezji. Obraz nędzy ludzkiej w *Komornikach* nużył nas niekiedy fotograficzną wiernością, odtworzony w wizji artysty, mimo prosty wątek *Pomoru*, dzięki spotęgowanej sile poetyckiego kształtu, wstrząsa nami i wzrusza do szpiku kości.

Za arcydzieło Orkana uznano powszechnie *Drzewiej*, jedno z arcydzieł literatury polskiej XX-go wieku. Dramat Kaina i Abła i wogóle ludzie są w tej opowieści dodatkiem, lub raczej symbolami kształtujących się na łonie dziewiczej przyrody pierwotnych sił duchowych. W tym wspaniałym poemacie puszczy tryumfy święci talent Orkana przedewszystkiem w odtwarzaniu piękna przyrody, ale pierwotność i żywiołowość znalazły tu wyraz równie silny, jak i postawa moralna pisarza, dla którego zagadnienie społeczne było ściśle związane z etycznym poglądem na świat.

W *Drzewiej* wypowiedział się najpotężniej i artysta słowa. Język Orkana wymagałby odrębnego studjum. Pozornie prosty, nasiąknięty silną domieszką gwary góralskiej, jest on przedziwnie czystą polszczyzną. Z tego także tytułu należy Orkan do najrdzenniejszych pisarzy polskich. „I oto — stwierdza Juliusz Kaden-Bandrowski — ten właśnie chłop orkanowski, tak rzeczywisty a zarazem wiecznotrwały, przyniósł naszej literaturze pięknej dary najobfitsze. Rozszerzył granice pisanej mowy pol-

skiej olbrzymiem bogactwem słów i porównań trafnych a dotąd nieznanych. Wzbogacił rytm prozy czarującą aliteracją zdań i okresów; czułym sprawom uczucia przydał głębokiej, niewzruszonej twardości. W dziele orkanowem dokonało się, co najszlachetniejszą chlubę przynosi każdej istotnie szczytnej pracy ducha: Iż rzekome niziny trwania, czy losu człowieka, tem właśnie światłem ducha przeniknięte, stały się wzniosłą wyżyną walki o prawdę człowieka“.

„Nieprzyjaciele pozorów, szychu, czezych słów, bezcelnej obłudy, mamy cześć głęboką dla prawdy! Kochamy tę prawdę w sztuce, w myśleniu, w ludzkich stosunkach, a przedewszystkiem kochamy ją w ludzkich duszach, w szczerych, czystych duszach, w charakterach! Z takimi chcemy być razem, aby się oprzeć przed zalewem warcholstwa i faryzeizmu, chcemy wytworzyć wokół siebie trochę wolnego miejsca, aby dać piersiom swobodniej odetchnąć w dusznej atmosferze krakowskiej, — z takimi i wpośród takich, choćby ich było wszystkich razem pięciu, sześciu, dziesięciu, chcemy mieć jeden wspólny program życiowy: precz z fałszywą fasją moralną!“

Temi słowy zakończył ARTUR GÓRSKI (* 1870) artykuł o *Fałszywej fasji moralności*, drukowany na początku roku 1898 w *Życiu*, tygodniku „lit. nauk. i społecznym“, założonym i wydawanym w Krakowie od września 1897 roku przez poetę i publicystę Ludwika Szepeńskiego (* 1872).

ŻYCIE krakowskie, poprzedzone *Światem* Sarneckiego, podjęło zadanie i program *Życia* warszawskiego z przed lat dziesięciu. Skupiać i popierać młode talenty polskiej literatury i sztuki, równocześnie zaś informować o nowych prądach i indywidualnościach obcych, słowem, prowadzić dalej program, którego inicjatywa na polskim gruncie wyszła właściwie już z *Wędrowca*, oto jaki był cel nowego pisma, postawionego odrazu na dobrym poziomie artystycznym i krytycznym. Nie odgraniczano się bynajmniej od starszego pokolenia, ani nie podnoszono zrazu wojowniczego tonu. Gdy już nawet w praktyce ustalił się program pisma, w czerwcu 1898 roku, odkąd *Życie* nabywa Sewer-Maciejowski, a redakcję na okres

czteromiesięczny obejmują Artur Górski i Leon Wyczółkowski, choć równocześnie zmienia się też format pisma, jego program pozostaje nadal niezmieniony. „Nie jest — czytamy w „słowie wstępnem“ nowej redakcji — zamiarem naszym stosować się do smaku i lektury jaknajszerszego ogółu... Owszem, zadaniem naszym będzie: *podnosić smak publiczności*... Ochrona indywidualności artystycznej i rodzimości w sztuce, tudzież podnoszenie smaku naszej publiczności, to główne zadania, jakie sobie redakcja *Życia* przedsięwzięła. W poglądach stać będziemy w zgodzie z wynikami współczesnej nauki i z życiem umysłowym Zachodu, skąd zawsze odbieraliśmy ożywcze i pożyteczne impulsy“.

W ramach takiego programu zmieścić się mógł każdy rzetelny artysta. To też w pierwszym okresie *Życia* na jego łamach spotyka się szeroki dobór nazwisk pisarzy polskich. M. i. sąsiadują obok siebie (w porządku alfabetycznym): Asnyk, Chmielowski, Zdzisław Dębicki, Dygasiński, Feldman, Kazimierz Gliński, Artur Górski, Jellenta, Kasprowicz, Komornicka, Konopnicka, Lack, Lange, Leśmian, Lorentowicz, Miciński, Mirandola, Miriam-Przesmycki, Niemojewski, Nowaczyński, Or-Ot, Orkan, Ortwin, Perzyński, Antoni Potocki, Przybyszewski, Rittner, Rydel, Sewer-Maciejowski, Adam Grzymała-Siedlecki, Sieroszewski, Sygietyński, Kazimierz Tetmajer, Zygmunt Wasilewski, Józef Stanisław Wierzbicki, Wacław Wolski, Wyrzykowski, Zapolska, Zawistowska, Marjan Zdziechowski (już po polemice o „sztukę narodową“), Żuławski... Pod koniec wydawnictwa, pod redakcją Przybyszewskiego, gdy już dobór autorów ułoży się bardziej programowo, znajdzie się też jednak i artykuł Stanisława Witkiewicza: *Sztuka i życie*. Ściślej określony program krystalizuje się i uświadamia najpierw przypadkowo, wskutek okoliczności zewnętrznych. Oto Stanisław Szczępanowski (1846—1900), pionier polskiego przemysłu naftowego i działacz narodowy, naówczas redaktor *Słowa Polskiego*, w odpowiedzi na rozprawę Tadeusza Konczyńskiego o d'Annunziu, wystąpił z gorąco napisanym artykułem p. t. *Dezynfekcja prądów europejskich*. Na łamach *Życia* do dyskusji wmieszał się Ludwik Szczepań-

ski. Wtedy Szczepanowskiego poparł Marjan Zdziechowski (* 1861), historyk literatury o kierunku filozoficzno-religijnym, który w rozprawie p. t. *Spór o piękno* szerzej rozwinął zarzuty przeciw nowej sztuce. I oto z tej polemiki zrodził się cykl artykułów Artura Górskiego, pod pseudonimem Quasimoda drukowanych w *Życiu* od kwietnia 1898 roku. Poraz pierwszy w tytule tego cyklu pojawia się tu nazwa *Młodej Polski*, którą odtąd przyjmie za swoją nowe pokolenie, skupione przy *Życiu*, później przy *Młodości*, wkońcu przy *Chimerze*, równolegle zaś z tą ostatnią i najdłużej trwającą ostoją będzie mu *Krytyka*, wydawana i redagowana przez Wilhelma Feldmana.

Wystąpienia Szczepanowskiego i Zdziechowskiego, dyktowane szlachetną troską o czystość ideałów moralnych, zwięźle ujął Górski w swej odpowiedzi: „Łączy je wspólny postulat utylitaryzmu w sztuce, różni je punkt wyjścia, u p. Szczepanowskiego głównie narodowy, u p. Zdziechowskiego przede wszystkim religijny“. Polemizując z zarzutami, w imieniu całego pokolenia wyznaje Quasimodo-Górski: „Programy niech tworzą ludzie, co chcą działać. My tego wcale nie zamierzamy. Owszem, piszemy właśnie dlatego, aby nie działać. Literatura — to Pani nasza, Orędowniczka nasza, Pocieszycielka nasza, której my grzeszni wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków... A gdzie wasz czyn bohaterski? z tem zapytaniem zwracają się do nas ludzie poważni i sympatyczni. Potrzeba, byśmy wpierw mogli się bronić. Ale ty, co czytasz te słowa, odpowiedz mi poprzednio na to, o co się obecnie zapytam. Czyś ty kiedy zawył z bólu czytelniku-filistrze? Zawył tak, jak psy wyją? Czy ty wiesz wogóle, co to ból? — Wyrywali ci zęby — powiadasz. — A nie wyrywali ci nic z duszy? Tak brutalnie, poprostu, jak się wyrywa z ziemi młode drzewka i wyrzuca za mur?... A może chodziłeś krajem przepaści, od których w głowie się mąci?... A czy ty czytając jaką książkę, nie zasłaniałeś sobie oczu i nie rzucałeś książką o ziemię — i czy tą książką nie była historia polska?... Sami uderzcie się w piersi: ...brak nam wielkiej idei i wielkiego poświęcenia — nie jesteśmy godni wielkiej,

bohaterskiej poezji, nie jesteśmy godni!“ Oto więc „na miejsce masy stanęła indywidualność, najwyższa jako wartość i godność na ziemi, na miejsce etyki społecznej — etyka duszy, moralność estetyczna. Tak powstała literatura nagiej duszy...“ Wspomniawszy zaś Sienkiewicza, woła Górski: „Nie łudźmy się. Kochamy go wszyscy i wszyscy niesiemy mu nasze hołdy, — ale dla literatury powszechnej więcej niż Sienkiewicz znaczy Przybyszewski“. „...Szczerości, szczerości, odwagi we własną duszę, we własne natchnienie, oto czego nam trzeba przede wszystkim we współczesnej polskiej literaturze!“

Taki był krzyk nowego pokolenia, jasno sformułowany i mocno wyrażony przez Artura Górskiego, który znacznie później, w odczycie: *O wieszczaniu w sztuce*, wygłoszonym w r. 1920 na otwarciu wydziału sztuki w uniwersytecie wileńskim, stwierdzi, że sztuka polska „ocaliła serce narodu“.

Bo właściwie od początku, od przytoczonych na czele tego rozdziału słów z artykułu o *Falszywej fasji moralności*, równolegle z walką o niezależność sztuki, prowadzi Górski kampanję swego życia o prawdę wewnętrzną człowieka. Spowiedniczy charakter ma ona już w artykułach o *Młodej Polsce*, a nawet w innych artykułach, zamieszczanych w *Życiu*, mimo ich temat mniej osobisty, w poprzedzających tamte szkicach o Orzeszkowej (luty 1898), o Ibsenie (marzec 1898), i w późniejszych: o Mickiewiczu, o tonie mesjańskim w duszy Słowackiego (kwiecień 1899), o Maxie Stirnerze (*Jedyny*)..., wyraża się liryzm przeżyć wewnętrznych.

„Z typu — jak świadczy Zdzisław Dębicki — samotnik, Górski unikał zawsze wrzawy życia. Stał na boku, zadumany i zapatrzonej w gwiazdy swoich wysokich ideałów...“ Ten rodzaj organizacji psychicznej sprawi, że Górski, gdy wyjdzie z okresu burzy i naporu, jakim i dla niego i dla współczesnego mu pokolenia były lata *Życia* krakowskiego, potęgując w sobie ton apostoelski, coraz bardziej zasklepia się jednak w klimacie osobistego życia duchowego. Nieobdarzony zaś plastyczną wyobraźnią twórczą, buduje Górski swój abstrakcyjny świat wewnętrzny w rozmyślaniach o Mickiewiczu, którego kult,

podniesiony w numerze mickiewiczowskim *Życia* z czerwca 1898 roku, znajdzie wyraz najpiękniejszy w książce p. t. *Monsalwat* (1908).

Książkę Górskiego o Mickiewiczu określićby można, jako wielkie misterjum, którego osiǳ jest głęboko prze-myślany, bezpośrednio odczuty i wysokim połotem poetyckim natchniony, wspaniały hymn na temat Improwizacji. Stosunek do życia i twórczości Mickiewicza stał się bowiem dla Górskiego probierzem własnej pracy duchowej. Pod tym kątem rozwija też swe poglądy na sprawy życia polskiego, walczy o jego styl, piękno i chwałę, nie-tylko o jego poziom, ale i o pion. Zarówno jednak prace publicystyczne, utrzymane zawsze na wyżynach wielkiej idei i nieposzlakowanego artyzmu, jak i utwory poetyckie Górskiego wierszem lub prozą, są przedewszystkiem rozmowami sam na sam z sobą. „Nauki jego — pisała Oksza-Kisielewska z powodu *Monsalwatu* — są głębokie, mądre i szlachetne, ale mają lodową kryształowość drogich kamieni, nie działają żywym głosem, nie posiadają mocy otwierania serc i bezwzględego nad niemi władztwa. — Pochodzi to może i z łatwości słowa, które się rozkrzewia bujnie i bogato w renesansowe ornamenty, nadmiarem wspomnień i porównań wezbrane, zawsze o rysunku nieskazitelnym, lotne i barwne, ale z Narcyzowym uśmiechem lubujące się we własnej postaci”. Charakterem stylu pisarskiego i wewnętrznym napięciem ducha bliskim krewnym Górskiego będzie Wacław Berent. Sam siebie miał też Górski, być może na myśli, gdy w dramacie p. t. *O zmartwychwstanie* (1922, poprzednio p. t. *Chłop*, 1915—1916), tworzył postać Księdza, sięgającego po najwyższy ideał życia, wyrastającego ponad gromadę o całe niebo swej moralnej czystości, ale i odosobnionego w tej gromadzie przez swą pogardę dla wszelkich kompromisów z praktykami ziemskiej rzeczywistości. Jest to najwyższej próby idealizm, czerpany u źródła wielkiej poezji romantycznej.

Również drugi dramat Górskiego: *Śluby* (1926, poprzednio w odmiennej redakcji p. t. *Próba grobu*, 1917—1918) wyrasta bezpośrednio z tradycyj Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, treścią zaś swoją wiąże się naj-

blżej z *Różą* Żeromskiego, wraz z tą ostatnią stanowią najpiękniejszy i najgłębiej w dramacie polskim ujęty wyraz polskiego życia podziemnego. „Sztuka Artura Górskiego — pisał Boy-Żeleński z powodu jej wystawienia w Warszawie — nie jest dramatem indywidualnym, jest dramatem zbiorowości. Każdy tu coś reprezentuje, jakąś cząstkę, jakąś myśl, perspektywę. Jest ten dramat trochę abstrakcyjny, brak mu krwi żywej, jest raczej kilkuaktową dyskusją prowadzoną przez formuły ludzkie; ale okupuje swoje braki wielkimi wartościami. Dyskusyj — czasem długich — słuchamy z zainteresowaniem; zagadnienia — mimo że należą do szczęśliwie niepowrotnego *wczoraj* — są tak dramatyczne, że przeżywamy każde ich słowo. Dialog utrzymany jest na wysokim poziomie, często porywa szlachetnością i siłą. Tak, to prawdziwy dramat polskiego życia!” Kończącą uwagę Boya-Żeleńskiego rozszerzyć można na całą twórczość pisarską Górskiego, w której narówni z dramatami i *Monsalwatem*, także opowiadania: *Przededniem* (1918, zawierające też utwory wcześniejsze, m. i. bardzo znamienne dla swego czasu *Dusze błędne* z r. 1901), oraz pisma publicystyczne, zebrane w tomach: *Ku czemu Polska szła* (1918), *Na nowym progu* (1918), *Głosy o ludziach i ideach* (1931), są przeniknięte dogłębną troską o wielkość polskiej myśli i czynu, o idealną prawdę Polski i Polaka. Tej prawdy Górski był i jest kapłanem, a w pełnieniu swego religijnego kultu gorliwość misji apostołskiej łączy zawsze z dostojnem pięknem słowa.

Mimo istotne różnice, niezbyt odległą Górskiemu była organizacja psychiczna Przybyszewskiego, który objął po nim kierownictwo *Życia* w październiku 1898 roku, aby przy współpracy artystycznej Wyspiańskiego uczynić z pisma w wielkim stylu programowy organ młodej Polski. Pod redakcją Przybyszewskiego drukują w *Życiu*: Kasprowicz hymny: *Dies irae* (kwiecień 1899), *Salome* (lipiec 1899) i *Święty Boże!* (sierpień 1899); Wyspiański: *Warszawiankę* (listopad 1898) i *Klątwę* (sierpień 1899); Stanisław Korab-Brzozowski: poezje oryginalne i przekłady Baudelaire’a; Leszczyński, Miciński, Perzyński i i. utwory poetyckie. Kult Mickiewicza ustępuje miejsca kultowi Sło-

wackiego, jego twórczość mistyczna dopiero teraz znajduje entuzjastów, zwłaszcza i przede wszystkim w Przybyszewskim, który nadto z literatur obcych wprowadza do Polski pokrewnych sobie duchem przedstawicieli Młodych Niemiec i Młodej Skandynawji. Nietzsche, o którym na łamach *Życia* pisano już w maju 1898 roku, staje się teraz, obok Słowackiego, duchowym inspiratorem pokolenia, a drukowane w *Życiu* przekłady fragmentów z *Zaratustry* (od grudnia 1898 r.) będą niejednemu (podobno nawet Wyspiańskiemu) jedynym źródłem bezpośredniej znajomości niemieckiego poety-filozofa, zanim dzieł jego polski przekład zbiorowy, dokonany przez Berenta, Staffa, Wyrzykowskiego i i., ukaże się dopiero w latach 1905—1912. Najsilniej wszakże oddziaływa przez *Życie* (aż do początku r. 1901) sam Przybyszewski, przy którym w tych latach gromadzi się ów szczupły zastęp wyznawców niezależnej sztuki, o jaki wzywał Artur Górski, pisząc u progu roku 1898 przeciw *Fałszywej fasji moralności. Confiteor* Przybyszewskiego, zamieszczony na czele styczniowego numeru *Życia* z r. 1899, jest już ostatecznem sformułowaniem artystycznego programu.

„Sztuka — czytamy tam — nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem bo jest odbiciem absolutu — duszy“. „Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religją, a kapłanem jej jest artysta“. „Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny“.

Stanowcza proklamacja hasła „sztuki dla sztuki“ i walka o jej prawa na łamach *Życia* i w dziełach Przybyszewskiego wywarły doniosły i zbawienny wpływ na rozwój wielkich indywidualności twórczych. Kasprowicz i Wyspiański, Reymont i Żeromski, Berent i Staff i szeregi innych w wytworzonej przez *Życie* Przybyszewskiego a następnie w *Chimerze* krzewionej atmosferze nabierają pełnej świadomości artystycznych zadań, wyzwalają w sobie moce do podniesienia polskiej twórczości literackiej na najwyższy poziom artyzmu. Słowo poetyckie osiąga przez nich napięcie emocjonalne i powagę twórczej ekspresji, jakich nie było od wielkiej poezji romantycznej.

Program niezależnej sztuki, podniesiony w roku 1884 przez Stanisława Witkiewicza, dojrzał teraz ostatecznie. Ale w tej samej chwili, gdy indywidualizm twórczy zdobywa swe prawa, rodzą się nowe zaczniny, dla których więcej niż Przybyszewski znaczy znowu Witkiewicz. On-to razem z Wyspiańskim i Żeromskim dzieli władzę duchową nad pokoleniami polskimi pierwszych lat XX-go wieku. *Confiteor* Przybyszewskiego jest zaś przedewszystkiem jego własnem wyznaniem wiary.

„...cóż pozostało po nim? Śmieszna karykatura jego stylu, kilka wypaczonych myśli, kilka jego zwrotów, parę „Schlagwortów“ żywcem wyrwanych z jego książek, wykoszlawionych do śmieszności, a słowa jego, z takim trudem dobierane, stały się obłędnem paplaniem pijanego maniaka“.

Temi własnymi, o jednym z *Synów ziemi*, słowami STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO (1868—1927) można określić dzisiejszy stosunek społeczeństwa do jego twórczości. Był czas, w szczytowych latach Młodej Polski, na przełomie XIX-go i XX-go stulecia, że nazwisko Przybyszewskiego służyło pokoleniu za sztandar i rozbrzmiewało głośnie sławą. On sam uważał się tylko za Jana Chrzciciela nowej sztuki i już w roku 1900 na największego współczesnego poetę polskiego, równego najznakomitszym twórcom obcym, pasował Kasprowicza. Ale wówczas „młodzi“ w Przybyszewskim właśnie uznawali swego wodza, dla „starych“ zaś on był „czerwoną chustą“. Od marca 1901 roku, od premiery *Wesela*, berło wodzostwa duchowego bierze Wyspiański. Przybyszewski, po zawieszeniu z początkiem r. 1900 *Życia*, redagowanego przez niego od października 1898 roku, opuścił Kraków, przenosząc się najpierw do Lwowa i Warszawy, później do Monachjum; ustały plotki, podsycające legendę o rzekomo urządzanych przez niego orgjach i sabatach, i gdy w gnieździe „Młodej Polski“ nie stało człowieka, przycicha powoli pamięć o twórcy. Dzieła, znaczące nowy etap rozwoju duchowego, *Odwieczna baśń* (1906) i *Śluby* (1907), mijają bez większego wrażenia, a śmieć pisarza nie wywołała żywszego echa. Nie była to zemsta za pogardę, jaką Przybyszewski niedwuznacznie okazywał opinii publicznej i jej wyrazicielce prasie, którą w utworach swych paro-

krotnie porównywał z Madame Delmense z powieści markiza de Sade, lecz naturalny objaw istotnego stanu rzeczy, że twórczość Przybyszewskiego oddawna przestała być „pokupna“, mniej więcej od połowy pierwszego dziesięciolecia naszego wieku tracąc swą popularność. Charakterystycznym tego świadectwem jest *Współczesna literatura polska* Feldmana, którego sady pokrywały się naogół z przeciętną opinią kulturalnych kół czytelniczych. Mniejsza o to, że twórczość Przybyszewskiego rozpatrywał on jako „szczyt dekadentyzmu“, bo trudno byłoby o wygodniejszą w danym wypadku „szufladkę“, wymowny jest jednak sam ton całego tego rozdziału, jako dokument przedwczesnego zmierzchu sławy pisarza.

Stosunek krytyki do Przybyszewskiego był naogół objawem zupełnej dezorientacji, i to zarówno w okresie apogeum chwały pisarza, jak i w czasach późniejszych. Rzadko napotkamy jako tako zadowolającą analizę jego utworów, przeważnie streszczano i rozważniano, co sam powiedział o swej teorii estetycznej, i na tem tle wygłaszano dytyramby lub inwektywy. Korzystając zaś z tego, że w niejednym z jego utworów znaleźć można ustępy z własnego życia pisarza, grzebano w jego stosunkach osobistych, wywlekano je na jaw i szkalowano jego osobę. Nawet obiektywny Lorentowicz w studjum, drukowaniem w r. 1909, jako fakt, który miał zaważyć na twórczości pisarza u jej progu, stawia śmierć matki jego nieślubnego dziecka. Tych i innych aluzyj poecie nie szczędzono. Plotką szczególnie uporczywą był jego alkoholizm, ponieważ uwieczniony w *Nosie z Wesela*, co Józefat Nowiński w swej książce o Przybyszewskim z podziwu godną „naïwnością“ uogólnił jako typowy objaw „psychologii wszystkich bohaterów, lepiej rzec: jedyne go bohatera wszystkich jego utworów“. Tarnowski widział w Przybyszewskim „najniezdrowszy w naszej literaturze produkt niezdrowych wpływów“. „Zwyrodniałym okazem duszy polskiej“ mianował go Tadeusz Grabowski. Według Chmielowskiego „nigdy jeszcze nie było tak brutalnego kopnięcia najwyższych ideałów, takiego cynicznego lekceważenia zasad moralnych, społecznych i narodowych“. Antoni Mazanowski scharakteryzował twórczość Przybyszewskiego zdaniem

Nordaua o Nietzschem: „Anarchja treści i formy — oto znamienny rys jego artyzmu“. Zygmunt Leser analizował utwory Przybyszewskiego jako patologiczny objaw neurastenji, a jego teorię estetyczną określił jako „wyraz zupełnej dekadencji w dziedzinie duchowej i społecznej“. Niedawno Jan Nepomucen Miller w ponad zasługę głośnieji *Zarazie w Grenadzie* powiedział, że „niepodobna bez jawnej awersji i odrzy patrzeć na histeryczne skurcze nastrojowego indywidualizmu bohaterów Przybyszewskiego“.

Ale zarówno Chmielowski jak Mazanowski i nawet Tarnowski zmuszeni są przyznać Przybyszewskiemu artyzm formy. Podobnie usposobiony Jeske-Choiński stwierdza, że Przybyszewski „posiada wiele warunków, które składają się na wytworzenie znakomitego pisarza, bo siłę i poezję słowa, śmiałość i szczerość myśli, bardzo lotną wyobraźnię i rozległe wykształcenie literackie“. Marjan Zdziechowski, dla którego twórczość Przybyszewskiego to objaw „delirium zrobowionej umysłowości“, odczuwa w niej jednak „urok jakiejś nieskończonej, nieukozonej a beznadziejnej tęsknoty“. Dla Jana Stena „zachwyt wielbicieli Przybyszewskiego ma więcej cech religijnych niż artystycznych“. Marja Krzymuska w swem studjum, jednym z ciekawszych i odznaczającym się dobrym umiarem sądu krytycznego, w utworach Przybyszewskiego „czuje równocześnie obecność czegoś, co się kończy, co zamiera, i czegoś, co ma się począć“. Z rezerwą ocenia Przybyszewskiego Brückner.

Większość krytyków przyznaje Przybyszewskiemu duże zasługi jako twórcy dramatycznemu, a Potocki jego znaczenie w tej dziedzinie stawia nawet „bez porównania wyżej od Wyspiańskiego“, natomiast podług Stena „forma dramatyczna najmniej odpowiada Przybyszewskiemu.“ Stosunkowo najzgodniej oceniono jego rapsodje poetyckie, zwłaszcza poemat *Nad morzem* (1899) znalazł uznanie nawet w obozie usposobionym do autora tendencyjnie wrogo. Większość krytyków z twórczości Przybyszewskiego najsurowiej ocenia powieści, nawet Potocki zarzuca mu nieudolność „w prowadzeniu toku powieści obserwacyjnej“, a Grzymała-Siedlecki porównywa je z utworami Conan Doyle'a. Ujemne są także nowe oceny

twórczości powieściowej Przybyszewskiego, jak np. Boya-Zeleńskiego, który nadto stawia poważne zarzuty językowi Przybyszewskiego. Wprawdzie Artur Górski w głośnym cyklu artykułów w *Życiu* krakowskim powiedział, że „dla literatury powszechnej więcej niż Sienkiewicz zna-czy Przybyszewski,“ ale w zestawieniu tem nie chodziło o Sienkiewicza jako twórcę powieści, lecz o wagę nazwiska. Przybywającego do Polski Przybyszewskiego, ze sławą zdobytą w Berlinie, witano bowiem wśród młodych jako genjusza. We wstępie do drukowanego w *Życiu Epipsychidionu*, Kazimierz Tetmajer powtórzył o Przybyszewskim zdanie Schumanna o Chopinie: „Messieurs, chapeau bas! c'est un génie!“

Na tem tle spokojnym i wytrawnym sądem krytycznym, sumiennym rozbiorem i naogół trafnem ujęciem zasadniczych cech twórczości Przybyszewskiego wyróżnia się wydane w r. 1903 studjum Wilhelma Pressera. Do dnia dzisiejszego jest to jedyna *obszerniejsza* charakterystyka Przybyszewskiego, zasługująca na miano studjum krytyczno-literackiego. Nie można z nią równać ani pobieżnej rozprawy konkursowej Zygmunta Bytkowskiego, ani dość powierzchownego studjum Lorentowicza, a tembardziej dyletanckiej broszury Cypsa. W ramach zagadnień szczegółowych nieco ciekawych i głębokich uwag o Przybyszewskim rozrzucał w swych dziełach Brzozowski. Do zorientowania się zaś w tle i związkach twórczości Przybyszewskiego z modernizmem zachodnim i romantyzmem najlepiej wprowadza książka Ign. Matuszewskiego: *Słowacki i nowa sztuka* (1902, II wyd. 1904).

Biorąc pod uwagę przeciętny obraz sądów krytycznych o Przybyszewskim i dzieje powodzenia jego dzieł w Polsce, aż nazbyt usprawiedliwione i doprawdy przedziwnie spokojne są znane słowa z przedśmiertnego listu pisarza: „Chleb mój, jaki w Polsce spożywam — to za-kalec, a wino, które pije, piołunem przyprawione, może właśnie dlatego tak sobie Polskę ukochałem. Gdyby mnie była pieściła, głaskała, pewnobył już dawno stracił hart mej duszy i tę odwagę, z którą zawsze szedłem naprzekór wszystkiemu i wszystkiemu.“

Jedną z zasadniczych cech twórczości Przybyszewskiego jest bunt, ten sam bunt, którego dopatrywał się — słusznie zresztą — w najwybitniejszych dziełach literatury polskiej i wiązał go z dawnym, w *liberum veto* usymbolizowanym ukochaniem wolności i z późniejszą rozpaczną za nią tęsknotą.

Motyw tęsknoty jest myślą przewodnią, najgłębszym, wszystko obejmującym akordem całego dzieła Przybyszewskiego, od młodzieńczej *Mszy żałobnej* (1893) aż do ostatniego *Krzyku* (1917). Ślepa, namiętna, nigdy niezaspokojona i wciąż łaknąca tęsknota jest treścią jego twórczości literackiej, podstawą poglądu na świat, ideą metafizyczną, uzasadnieniem „androgynizmu.“

Tęsknotę wyczuł poeta w krajobrazie swej kujawskiej ziemi rodzinnej, przepełnił ją opisy nadgoplańskich okolic; w ciągu swej twórczości powracał do nich wielokrotnie, zawsze z równym mistrzostwem, lecz wyraz najbardziej bezpośredni, najmniej „literacki“ i artystycznie najdoskonalszy dał im w studjum o Kasprowiczu. (*Z gleby kujawskiej*, 1902).

Tęsknota kazała Przybyszewskiemu ukochać morze, którego zostawił jeden z piękniejszych opisów w literaturze polskiej. Powojenne utwory Żeromskiego na tle morza polskiego były rewelacyjnym w naszej literaturze odkryciem poniekąd dziewiczego, dotychczas niemal odłogiem leżącego tematu. Tymczasem Przybyszewski znacznie wcześniej, z wysokim artyzmem i głęboko sugestywnie opiewał czar morza polskiego. „Moja dusza, — pisał w *Nad morzem* (1899) — toć to morze samo. Te same bezbrzeżne dale, ta sama spieniona pycha, ten sam rozpęd i szal!“

Tęsknota skierowała go do muzyki. Był on niepoślednim wirtuozem - amatorem. Wspaniale grał zwłaszcza Chopina, ukochanego właśnie dlatego, że w utworach jego odnajdywał ton pokrewnej duszy. Jako odtwórca muzyki Chopina zasłynął Przybyszewski już w Berlinie, jego popularność wśród „Młodych Niemiec“ początek swój miała w muzyce. Już w pierwszych swych utworach, np. w *Wigiljach* (1894), dał piękne transkrypcje poetyckie dźwięków Chopina. I na kartach dzieł późniejszych nieraz pisał o muzyce, cała jego twórczość zresztą ma charakter

wybitnie muzyczny, najpiękniejsze jej ustępy wprost domagają się ilustracji muzycznej, wyrosły jakgdyby z ducha muzyki i są świetnem ducha tego odbiciem. Rapsodje pięcioksięgu, niektóre rozdziały *Synów ziemi* (1904), apokaliptyczna część *Dzieci nędzy* (1913), cały *Krzyk* wreszcie, to muzyka wyrażona słowem. Wyobraźnia Przybyszewskiego była naogół mało plastyczna. Nawet głoski widział w barwie uczuciowej. Gdy w słynnym sonecie Jan Artur Rimbaud nadaje samogłoskom wyraz malarski: „A czarne. E białe. I czerwone. U zielone. O niebieskie...“, dla Przybyszewskiego: „U ciemne *brzmienie* — h przydech niepokoju, e pewne zdumienie, — r — zgrzyt — a — to jasne a — wyzwolenie!“ W muzyce bohater powieści Przybyszewskiego znajduje wyraz krzyku ulicy, który nadaremnie usiłował przedstawić plastycznie, aby wydobyć go z siebie w chwili rozpacznej śmierci. Chopinowi poświęcił Przybyszewski jedno z najpiękniejszych studjów, jakie o naszym największym muzyku wogóle pisano. (Warto nadmienić, iż dał mu tytuł *Szopen a naród* (1910), że podkreślił w niem, co zresztą kilkakrotnie gdzieindziej powtarzał, że „jesteśmy bądź co bądź najkulturalniejszym narodem Europy...“).

Tęsknota była powodem, że duszę swą odnajdywał Przybyszewski w strzelistym gotyku i że renesans był mu nienawistny. Nietylko zresztą pod tym względem korzeniami swemi tkwił on w średniowieczu. Tu leży źródło uczuciowe jego zajęcia się satanizmem i studjami nad czarownicą, którym poświęcał się przez cały ciąg swego życia, od wczesnej *Synagogi szatana* (1897) aż do powieści-studjum *Il regno doloroso* (1924) i zapowiadanej, niewykończonej, dwutomowej monografii czarownicy. Posługując się terminologją *Hellenizmu i judaizmu* prof. Tadeusza Zielińskiego, należałoby określić Przybyszewskiego jako indywidualność wybitnie judaistyczną. Tak mało w nim było helleńskiej pogody, tak wiele mroków ducha semickiego. Aczkolwiek podobnego rodzaju analogje są bardzo ryzykowne, łatwo bowiem o nieporozumienie lub niezrozumienie, w świetle wspomnianego dzieła naszego hellenisty twórczość i umysłowość Przybyszewskiego służyłaby mogła jako krańcowo typowy przykład judaizmu, jako

rzadko tak w pełni dobrany odpowiednik, uzmysławiający charakterystykę idealną głównych cech danej rasy. Porównanie to postawić można tem śmieiej, że Przybyszewski nie miał w sobie ani kropli krwi semickiej, był rdzen-
nym autochtonem ziemi kujawskiej. A jednak, jeśli obok cech już wspomnianych, zwrócimy nadto uwagę na ów rys jego umysłu, który Brzozowski nazywa „tragiczną potęgą całkowitości“, na ów przerost dogłębnej konsekwencji, ową jednolitość poglądów i ich absolutną bezkompromisowość, trudno byłoby dopatrywać się w Przybyszewskim wyrazu ducha polskiego. I kto wie, czy nie tu właśnie leżała główna przyczyna, że choć porywał swym artyzmem, nie znalazł właściwego zrozumienia w naszym społeczeństwie, ani też nie stworzył szkoły i nie wydał większej miary naśladowców. Niesłusznie wszakże zarzucano mu kosmopolityzm. Swej narodowej przynależności dał Przybyszewski niejeden wyraz, i to już w dziełach najwcześniejszych, jak w *Homo Sapiens* (1898), gdzie w niemieckiem wydaniu powieści, kiedy jeszcze nie drukował po polsku, znajdziemy znany ustęp o stosunkach polsko-niemieckich, z pewnemi zmianami powtórzony później w *Wyzwoleniu* (1912), zawierajacem nadto wymowne oświetlenie literackie poznańskiej krucjaty dziecięcej. Ów tak nazwany przez Przybyszewskiego wallenrodyzm Bismarcka spotykamy jeszcze w *Dzieciach nędzy* (1913), w słowach rapsodji o Tyrteuszu: „Roboamie, kanclerzu żelazny, szatanie, siecz nas, siecz!...“ Najdobitniejszym wyrazem patryjotyzm Przybyszewskiego, i to patryjotyzm wysokiej miary, odezwał się w przeznaczonem dla Niemców dziełku: *Polska a święta wojna* (1915). Miał tu autor zadanie trudne, chodziło bowiem o sojusz polsko-niemiecki, mimo to ujął tę sprawę w sposób tak pełny godności narodowej, iż nawet ludzie o wręcz odrębnych przekonaniach politycznych nie byliby w stanie nic mu zarzucić. Najpotężniej i artystycznie najwspanialej w tym kierunku wypowiedział się Przybyszewski w *Szlakiem duszy polskiej* (1917). W utworze tym podkreślił przede wszystkim własne swoje rysy, oglądane u innych twórców, podobnie jak dawniej wydobywał je w *Na drogach duszy* (1900), wreszcie mówi tu wprost o sobie, ale karty,

poświęcone językowi polskiemu, Kochanowskiemu, Mickiewiczowi, Słowackiemu, nie tylko pięknem wyrazu, lecz i treścią dostatecznie świadczą, jak drogą i bliską była mu twórczość polska, jak świetnie ją znał, jak głęboko rozumiał i odczuwał. Jeżeli tej polskości w utworach swych nie uzewnętrzniał, jeżeli w duchu swoim miał nawet, jak zauważyliśmy, pierwiastki jej obce, nie był to kosmopolityzm. W *Homo Sapiens*, w szeregu przedstawionych tam postaci kobiecych jest jedna, której nawet nieprzychylni autorowi krytycy przyznają wyjątkowy urok: Maryt. Otóż, w powieści tej, jest to jedyna Polka, inne jej kobiety są cudzoziemkami, i nie potrzebuje nam autor o tem mówić, bo polskość Maryt odczuwamy sami. Jestto jedna z najpiękniejszych postaci kobiecych Przybyszewskiego, o wiele piękniejsza od uczuciowo bliższej autorowi Hanki z *Synów ziemi*. Maryt jest najlepszym świadectwem prawdy słów pisarza, gdy wyznawał, że na obczyźnie tęsknił za Polską. Można by tu przytoczyć za Norwidem: „Oderwać się od siebie i wejść w siebie: słowem, aby być narodowym, być nadnarodowym“, — ale w myśl naszych uwag poprzednich określenie to nie w całości da się zastosować do Przybyszewskiego.

Tęsknota była podłożem psychicznym stosunku Przybyszewskiego do kobiety. Tęsknota zresztą leży na dnie miłości każdego człowieka, ale u Przybyszewskiego przybiera rozmiary kosmiczne. W kobiecie szuka on dopełnienia duszy mężczyzny, a nie znajdując, każe mu dalej ugaaniać się za uludą szczęścia, spalać się w tęsknocie i cierpieć ból istnienia. „W kobiecie — pisze Przybyszewski w autobiograficznym wstępie do *De profundis* — kocham siebie, jedynie siebie, moje do najwyższej mocy spotęgowane, ukryte Ja, które się nagle w Miłości przejawia.“ W *Wigiljach*, przepięknym poemacie tęsknoty miłosnej, modli się poeta do kobiety: „Kocham cię jako moją sztukę, kocham cię jako całą moją odwieczną przeszłość, kocham cię jako technienie mej ziemi rodzinnej, jako upojenie i zachwyt kościelnej zadumy, boś była moją wiosną i mojej potęgi kwitnącą pychą, byłaś mi purporem przeczuciem rannych brzasków i drżącym niepokojem rwącego się dnia. I kocham cię jeszcze, boś dała mi

cierpienie i tęsknotę — tęsknotę, co myśli twórcy kojarzy, ręce ku Bogu wyciąga, mózg trawi żądzą poznania, bolesną a odwieczną tęsknotę bytu, wieczny niepokój, a rozkosz. Zapomniałem o tobie, zanikł mi przepych twego ciała, zanikła żądza. Tylko to jedno pozostało, czem cie pragnąłem, czem cie wypieściłem, czem się dusza moja przetrawia: *tesknota*“. Gdy minie wszakże *godzina cudu*, przychodzi otrzeźwienie, wybuchające szyderstwem: „Byłaś głupią zabawką, a zrobiłem z ciebie fetysza i idol święty.“ Miłość duchowa i miłość cielesna, dwie te moce wciąż powracają, płaczą się nawzajem i walczą ze sobą. „Miłość ludzka — mówi Przybyszewski — to najgłębszy, w najwyrafinowańszy sposób mszczący się na biednym człowieku wstyd Duszy — za wszystkie te „zwierzęcości“, „brutalności“, za całą płaską ohydę i brud, połączony z funkcją Płci.“ „Należy miłość do najpiękniejszych tak zwanych poetycznych złud, swoją drogą właśnie wskutek swej piękności najtragiczniejszych.“ Zawrotny *taniec miłości i śmierci* kłębi się i szaleje w całej twórczości Przybyszewskiego. Jestto zagadnienie zasadnicze, dokoła którego krąży umysł poety, odkrywając w niem najgłębsze tajemnice bytu. Dla Przybyszewskiego niema ludzi dobrych i złych, są tylko ludzie, w których psychice oba pierwiastki działają równolegle, zahaczają się o siebie, wytwarzają niezliczony stek stanów duchowych, istniejących wbrew rozumowi, z którym walczy instynkt, prawda wewnętrzna człowieka, osławiona „naga dusza“, co była za życia pisarza polem płaskich dowcipów i nikczemnych napaści. Tymczasem jest to termin mistyczny, określający duszę wyzwoloną, świadomą swej potęgi, duszę absolutną, która po odbyciu szeregu ziemskich wędrówek, bo Przybyszewski — jak Słowacki i jak Wyspiański — wyznawał metempsychozę, stała się nareszcie sobą, niezależną od środowiska i wpływów zewnętrznych, pojęła istotę absolutnego bytu i sama stała się absolutem. Przybyszewski poszukuje właśnie tej nagiej duszy, podchwytuje jej przebliski w nienormalnych stanach psychicznych, odnajduje ją w ekstazie miłosnej. Jedyne to ziemskie uspokojenie jego metafizycznej tęsknoty. Bada więc miłość w jej najróżnorodniejszych objawach, aby ustalić prawa życia. W pierwszym okresie twórczości przeważał u Przybyszewskiego

pesymizm płciowy. W poszukiwaniu upragnionej jedynej kobiety, z którą mógłby się cielesnie i duchowo bez reszty zespolić, na którą nie może natrafić, a która w marzeniu zlewa się z gwałtowną żądzą wżycia się w duszę wszechludzką, więcej, w duszę wszechświata, przychodzi do odwiecznej walki poety ze światem. Chciałby wówczas cały ten świat zniszczyć, zburzyć, unicestwić, aby na jego gruzach wolny, wyzwolony człowiek wyprostował swe ramiona. Ma w sobie wolę tej mocy, ale łamie się pod prawem świata, które tak ośwładnęło naszym bytem, tak wżarło się w istotę człowieka, że każe mu korzyć się i ugiąć, pokutować za zbrodnie własne i cudze. Zagadnienie sumienia jest przez Przybyszewskiego ujęte tak głęboko i postawione tak stanowczo, jak bodaj nigdzie indziej na całym obszarze literatury polskiej i przez niewielu z pośród pisarzy obcych. Buntuje się przeciw niemu, w późniejszej epoce swej twórczości znajduje *wyzwolenie* w miłości, ale wina się mści i przychodzi kara. Szóste przykazanie jest jego stałym tematem, zwłaszcza w dramatach. I wszędzie, wbrew wysiłkom, by zburzyć tablice zakonu, zwycięża ich prawo, przed którym człowiek musi się ukorzyć. Taka jest prawda o Przybyszewskiego „ru i porubstwie.“ Erotyzm nie odgrywa u niego roli większej, niż u innych pisarzy, tylko jest ona inna, metafizycznie głębsza, etycznie czyściejsza, słowem, wybitnie tragiczna. W twórczości poety metafizycznej tęsknoty, jak najzwieźleż dałoby się Przybyszewskiego określić, nie mogło być inaczej.

Przybyszewski, który zdemaskował duszę mężczyzny, opanowanego zmysłami, w niejednym wyprzedzając Freuda, odkrył jej pokłady najgłębiej ukryte, z wyjątkową przenikliwością psychologiczną ukazał najmniej prawdopodobne, a jednak najprawdziwsze drgnienia instynktu, w całej swej bez wyjątku twórczości dał jedno wielkie studjum psychologiczne jednego człowieka, pozostawił po sobie — mówiąc słowami Norwida — „pamiętnik artysty, ogryzmolony i w siebie pochylon — obłądny!... ależ wielce rzeczywisty.“

Męskie postaci Przybyszewskiego, wszystko jedno, czy są niemi zbrodniczy Falk, Gordon lub Bielecki, degenerat Zdzisław Krywło, czy w potocznem pojęciu szlachet-

niejsi Czerkaski lub Jan Krywło, wszystkie mają dusze zróżniczkowaną, w której dopatrywać się można całej duszy ludzkiej. Stąd, mimo bogactwo duchowe bohaterów Przybyszewskiego, mimo trudne i niezwykle sytuacje życiowe, w jakie rzuca ich los i w jakich muszą go zgłębić do dna, wszyscy są do siebie podobni. Inaczej kobiety. Myśl twórcy nie zespoliła się z tą upragnioną „jedyną“, ideał androgyniczny osiągnięcia pełni przez zupełne zcalenie dwu przeciwnych biegunów musiał zostać odsunięty w zaświaty, w rzeczywistości kobietę obserwował Przybyszewski zzewnątrz i, mniej głęboko wnikając w jej absolutną psychikę, trafniej oddawał jej normalną, ludzką twarz. W tej półsetce postaci kobiecych, jakich doliczyć się możemy w jego utworach, znajdujemy dość ich różnorodną galerię. W rapsodjach kobieta występuje abstrakcyjnie, znamy ją ledwo z myśli mężczyzny. Dopiero w *De profundis* zarysowuje się sylwetka płomiennej, szatańskiej Agaj, z pewnemi zmianami odtworzona później w Adzie z *Mocnego człowieka* (1912) i w Marji de la Ralde z *Il regno doloroso*. Już w *Homo Sapiens* wprowadził Przybyszewski cztery wręcz odrębne i wyraźnie scharakteryzowane postaci kobiece: oddaną w miłości lecz bezwzględną Ize, pokorną i uległą Janinę, społeczniczkę Olgę i gołębiego serca Maryt. W *Śniegu* (1903) staną naprzeciw sobie Bronka, którą możnaby określić jako Maryt w roli kochającej żony, oraz uwodzicielska Ewa. Trylogja *Synowie ziemi* (1904—1911), w odmiennem opracowaniu dramatycznym powtórzona w *Godach życia* (1910), jest w twórczości Przybyszewskiego najobszerniejszem studjum psychiki kobiecej, pokazanej w świetlanej a jednak tragicznej postaci Hanki. Zagadnienie kobiety pogłębiono tu przez wprowadzenie motywu miłości do dziecka, stającego się podstawowym czynnikiem dramatu. W scenie, w której poznajemy Basię, córkę Hanki, dał pisarz dowód, że myśl, o której wspomina w przedmowie do przekładu *Białego dworu* Banga, iż „kiedyś mi się śniło odtworzyć historję tragedji dziecka“, leżała zupełnie na linii możliwości twórczych Przybyszewskiego. Pomijając szereg innych postaci, przypomnę z *Mocnego człowieka* Łusię, znowu postać świetlaną w bagnie ludzkiego życia, moc-

niejszą od niej i również jasną Ninę, wspomnianą już demoniczną Adę, wreszcie mniej pogłębione, ale plastycznie scharakteryzowane i dobrze zindywidualizowane, epizodyczne Tosię, Reginę i Leontynę. W *Dzieciach nędzy* znowu odmienne typy kobiece: Sala, Jadzia i Zosia, prostytutka, męczennica obowiązku i ofiara rodzinnego obłędu, każda przedstawiona żywo i wyraziście. Świat kobiecy Przybyszewskiego jest wymownym świadectwem, że umiał on obserwować i spostrzeżenia swe realistycznie odtwarzać.

Przybyszewski postawił wszakże przed sobą cel inny, w pełni uświadomiony, nieraz przez niego podkreślany, choćby np. w takim zdaniu ze *Zmierzchu* (1911): „Stworzyć choć jedno słowo, wyrwać je z siebie razem z ochłapem serca — słowo, przy którego porodzie skonałby można z męki i rozkoszy.“ Cała jego twórczość była poszukiwaniem tego „słowa“, „pamiętnikiem artysty“. Sporo słuszności miał Ant. Potocki, gdy tę twórczość, będącą jedną wielką spowiedzią, porównywał z *Wyznaniami* Roussa i Przybyszewskiemu przyznawał podobne znaczenie dla neoromantyzmu, jakie miał tamten dla romantyzmu. Wbrew zaprzeczeniom Przybyszewskiego, zastrzegającego się kilkakrotnie przeciw przypisywanym mu wpływom Nietzschego, niemiecki filozof-poeta, być może pośrednio, wywarł na naszego pisarza duży wpływ artystyczny i duchowy. W twórczości Przybyszewskiego da się zresztą odnaleźć wiele analogij literackich, których dokładną rejestrację uważam za bezcelową. Niektóre z głębszych oddziaływań lub pokrewieństw tu i ówdzie przytaczam, jako ułatwiające charakterystykę pisarza. W życiu duchowym Przybyszewskiego poważniejszą rolę odegrali bezwątpienia Schopenhauer i Słowacki, w dramacie jego łatwo wskazać związki z Ibsenem i Maeterlinkiem. Wszystkie te wpływy zewnętrzne były jednak tylko potrąceniem strun u indywidualności odrębnej, w pełni oryginalnej, której twórczość należy do najbardziej samoistnych w literaturze współczesnej, będąc zarazem wyjątkowo jednolitą. Już w pierwszych studjach niemieckich, o Nietzschem, Chopinie i Hanssonie, odsłonił poeta zasadnicze rysy swego poglądu na świat i ujawni-

nił główne cechy swego talentu. Cała jego twórczość rozwinęła się i pogłębiła w ramach tych pierwszych jego dzieł, aby w *Krzyku* dać swój wyraz najsilniejszy, najpełniejszy i najlepiej zbudowany. Utwór ten, wydany w gorącym roku 1917, gdy unysły nasze były zajęte toczącą się wojną, minął bez należytego echa, podobnie, jak w tym samym czasie drukowane *Żywe kamienie* Berenta, które dopiero w latach następnych musiano czytelnikowi odkrywać. Podniętą do napisania *Krzyku* mógł być, oczywiście, rozwijający się ekspresjonizm, Przybyszewski jednak był ekspresjonistą, zanim jeszcze termin ten powstał i rozwinał się ten prąd artystyczny, którego w literaturze polskiej najwybitniejszym przejawem był właśnie *Krzyk*.

Powiedział kiedyś Duhamel, że „pełny sens pewnych książek może się nam odsłonić dopiero znacznie później, po śmierci ich autorów.“ Zdawałoby się, iż nie powinno się to tyczyć Przybyszewskiego, bo przecież mało który z pisarzy tak do głębi, tak śmiało i tak szczerze odsłonił swego ducha, jak właśnie on. Tymczasem dopatrywano się w nim nawet sfinksowości. Sprawił to obiektywizm pozorny jego utworów, polegający na tem, że wkładając w postaci powieściowe własne myśli i własną ideologję, autor stawał ponad nimi i konsekwentnie dla każdej z nich wyznaczał ten bieg losu, jakim koło przeznaczenia potoczyć nimi było winno. Sprawił to również dualizm psychiczny, w którym zbrodnia graniczy ze świętością. Aby to podkreślić, Przybyszewski bohaterami swych utworów celowo czynił ludzi podlegających pod kodeks karny lub conajmniej moralnie spaczonych. Zresztą wyznaje sam autor: „Zawsze kochałem obłąkanych, psychopatów, degeneratów, wykołajeńców, ludzi niedociągniętych, spaczonych, takich, którzy śmierci szukają, a ta ich unika, jednym słowem: biedne, wydziedziczone dzieci Szatana, i oni mnie nawzajem kochali.“ Przez czas pewien był Przybyszewski nawet czynnym socjalistą, redagował w Berlinie *Gazetę Robotniczą* (1892), zajmował się agitacją na Górnym Śląsku i z pod jego pióra wyszło podobno kilka odezw, m. i. głośny apokryficzny *List Ściegiennego*. Szeregi pracowników społecznych porzucił jed-

nak rychło: nie odpowiadała im jego indywidualność z królewskiej rasy, w tem znaczeniu, jakie ma na myśli Gobineau, nie odpowiadał im jego wysoki arystokratyzm duchowy i pogarda dla wszelkiej demokracji. Raz jeden, w *Dzieciach szatana* (1897), przedstawił obraz tłumu. Utwór ten porównywano aż do najdrobniejszych szczegółów z *Biesami* Dosłojewskiego, których jednak, pisząc go, Przybyszewski, jak sam stanowczo wyznaje, jeszcze nie znał. Jestto zapewne najsłabsza powieść naszego autora, ale w świetle dzisiejszego bolszewizmu można jej przypisywać oko prorocze. Wprawdzie słowa Gordona, bohatera tej powieści: „Całe miasta, całe prowincje, cały kraj, świat cały zniszczyć: to byłoby prawdziwe szczęście“, — mają związek z pewnemi przesłankami własnej myśli pisarza, ale w ramach *Dzieci szatana* wyraz ich tyczy się raczej szczególnego zdarzenia, będącego przedmiotem studjum autora w tej tylko powieści. Na podobne drogi myślowe powrócił Przybyszewski w *Dzieciach nędzy*, w rozpacznej walce Jana Krywy z Cherubimem strzegącym wrót raju, ale tutaj chodziło już o główne zagadnienie całej twórczości pisarza, o odkrycie prawdy nagiej duszy ludzkiej, o istotę i sens bytu człowieka.

Istotnie, Przybyszewski prawdy tej niemało odsłonił i oczom naszym dozwolił zajrzeć w głębie tak przepastne, że pod tym względem dorównał najwnikliwszym badaczom najmniej zbadanych pokładów naszej natury. Zaiste, od wielu krytyków lepiej wniknął w istotę twórczości Przybyszewskiego ów młody ksiądz z Kielc, mówiąc, iż odkąd poznał się z dziełem pisarza, „całkiem inaczej rozumie duszę ludzką, całkiem inaczej słucha spowiedzi!“ Znamienne jest też świadectwo Brzozowskiego w przedmowie do *Idei*: „Nigdy nie przestanę uważać zetknięcia naszego ze Stanisławem Przybyszewskim za szczególne szczęście mego życia a jego samego za mistrza i nie zawdzięczam mu może ani jednej myśli, ale coś więcej, gdyż samo życie duchowe... Przybyszewski wyposażył mnie na całe życie w głód żywej, powstającej we własnej duszy prawdy“.

Wbrew zdaniu Boya-Żeleńskiego, śmiem twierdzić, że właśnie dziś, w dobie rozkwitu powieści analityczno-

psychologicznej, nadszedł czas, aby podjęto rewindykację wartości myślowych i artystycznych powieści Przybyszewskiego, gdzie wypowiedział się on najobszerniej i miał możność rozwinąć w całej pełni mistrzostwo dociekań psychologicznych. Stawiany im zarzut wadliwej budowy niezupełnie jest słuszny, stosowano tu bowiem dawne wymagania, według których rozwój fabuły był jednym z czynników, rozstrzygających o wartości utworu. Powieści Przybyszewskiego: *Homo Sapiens*, *Synowie ziemi*, *Mocny człowiek*, *Dzieci nędzy*, *Krzyk*, *Il regno doloroso*, zapewniają mu trwałe miejsce w dziejach literatury polskiej. Te powieści właśnie, obok niektórych rapsodij poetyckich i pism autobiograficznych (*Moi współcześni*, 1924), stanowią też o jego znaczeniu na przyszłość. Pewną, i to niemałą, przeszkodą w artystycznym oddziaływaniu twórczości Przybyszewskiego jest wadliwość i nierówność jego języka polskiego. Pod tym względem zarzuty Boya-Zeleńskiego w *Ludziach żywych*, zawierających nadto pierwszorzędną materjał do znajomości psychiki Przybyszewskiego, są zupełnie słuszne.

Wbrew różniącym się zresztą dotychczasowym głosom krytyki literackiej wydaje mi się natomiast, że dramat Przybyszewskiego zakończył już swą rolę, choć w dziejach teatru polskiego ma on za sobą zasługi dużej wagi. Wprawdzie i w utworach scenicznych wynik myśli autora staje się dla nas tem, czem był dla niego: „niezartem wrażeniem duszy“ (Brzozowski), ale każdy z jego dramatów jest jakby algebraicznym rozwiązaniem z matematyczną pewnością postawionych formuł. Brak tu więc pogłębienia psychologicznego, jakie o wiele lepiej rozwinął w powieściach i czego nie udało mu się ująć w matematycznie logicznym skrócie scenicznym. Nigdzie jednak nie uwydatnił Przybyszewski tak dobitnie zagadnienia etycznego. Pod tym względem jego twórczość dramatyczna jest ideowem dopełnieniem powieści, poematów prozą i studjów. Motyw ten stanowi również o wartości scenicznej jego dramatów i dzięki niemu Przybyszewski odegrał twórczą rolę w rozwoju polskiego dramatu współczesnego. Wywarł też pewien wpływ na twórczość Wyspiańskiego. Przypomnę choćby „osoby dramatu“ w *Weselu* lub *Maski*

Konradowe, których niepodobne wprowadzić wzory łatwo odnajdziemy w *Gościach* (1901) Przybyszewskiego z dramatu pod tym tytułem i z wszystkich innych. Wzorem był tu właściwie Maeterlinck, ale właśnie Przybyszewski pierwszy przyswoił scenie polskiej zdobycze Belgijczyka i spotęgował je tym nieubłagany fatalizmem, jaki — jak wiadomo — i u autora *Kłatwy*, na którego zresztą oddziaływały także inne wpływy, był zasadniczym czynnikiem poglądu na świat. Gdy atoli na polu dramatu Wyspiański stworzył dzieła oryginalne i o nieprzemijającej wartości, nawet najwybitniejszy z utworów scenicznych Przybyszewskiego: *Śnieg* (1903), należy już do przeszłości. Mimo to, w jego dramatach powaga treści jest tak wzniosła i patos nastroju tak sugestywny, że pomijając sprawę formy, będącej tylko zagadnieniem najlepszego rozwiązania i w której Przybyszewski był nielada mistrzem tragicznego napięcia, dramaty jego przerastają wiele utworów późniejszych i winny być przypominane widzowi, jako jeden z wzorów, z których wyszedł polski dramat współczesny. W dzisiejszej naszej twórczości dramatycznej nielato zresztą wskazać nowe utwory o trwalszym znaczeniu. I dlatego oglądać się musimy wstecz, a w tem spojrzeniu za siebie musimy spotkać się z Przybyszewskim.

Jeden ze swych licznych utworów autobiograficznych: wstęp do *Krzyku*, zakończył Przybyszewski takim wyznaniem:

„A może być, że jestem tylko meteorem, który na chwilę zabłyśnie, na chwilę ludzkość straszy i przeraża, a potem nagle ginie — szczęśliw byłbym, gdyby tak było... Być meteorem, to istotna moja tęsknota: zniszczyć na swej drodze kilka światów, roztopić je w sobie, wzbogacić się nimi i po miliardach lat znowu powrócić, stokroć razy gorętszym blaskiem rozjaśnić, wieścić nowe przemiany i wywroty i znowu zaniknąć — to to, co w moich najkosztowniejszych snach przeżywam... Niech zgasne, czempredzej zgasne, bym mógł tylko w wzmożonej potędze powrócić... A wróce — wróce!”

Jeśli Przybyszewski nazwał się meteor, tem słuszej mianem tem określićby można twórczość JANA AUGUSTA KISIELEWSKIEGO (1876—1918). Nikomu przedtem nieznany, dwudziestoparoletni młodzieniec wystawia na początku 1899 r. jeden po drugim dwa dramaty: *W sieci* i *Karykatury*, któremi wybijają się odrazu na czołowe w literaturze miejsce. Po tym rewelacyjnie zjawiskowym, błyskawicznym wybuchu niepospolitego talentu, w tymże jeszcze roku wystawia Kisielewski trzeci, mniej już oryginalny dramat: *Sonata*. W roku 1904 pisze akt pierwszy *Komedji miłości i enoty*, której daje też inny tytuł: *Mistrzyni czyli miłość ubogiego młodzieńca*, fragment ogłoszony drukiem dopiero po śmierci autora. Zamieszcza nadto w czasopismach kilka urywków prozy nowelistycznej oraz szereg feljetonów krytycznych, częściowo zebranych w dwóch tomach p. t. *Panmusaion* (1906) i *Życie dramatu* (1907). W roku 1904 zakłada w Krakowie czasopismo satyryczno-literackie *Liberum veto*, a marzy o własnym teatrze w Warszawie. W roku 1905 jest inicjatorem, współtwórcą i kierownikiem literackim słynnego *Zielonego Balonika*, pierwszego w Polsce i jedyne go w swoim rodzaju kabaretu artystycznego w głośnej odtąd krakowskiej Jamie Michalikowej. I tę ostatnią swoją działalność, którą już inni rozwinęli z nie mniej rewelacyjnymi, jak się okaże, skutkami dla polskiej kultury duchowej, rychło jednak Kisielewski zaniechał, uznawszy ją za niewczesną na wieść o październikowych manifestacjach narodowych w Warszawie. Umierając, po dziewięcioletnim zmaganiu się z chorobą umysłową, w swej szczupłej tece literackiej zostawił Kisielewski m. i. urywek prozy p. t. *Nowy człowiek*, zakończony słowami: „Przychnął — rozśmiał się w głos —

i odszedł“. Naprawdę odszedł znacznie wcześniej. Zarówno dla pokolenia Młodej Polski, jak i dla potomnych, jest Kisielewski autorem dwóch dramatów, któremi nie tylko najwspanialej zabłysnął, aby samemu zgasnąć jak meteor, nie tylko silnie wpłynął na współczesnych, pociągając za sobą naśladowców, lecz utrwalił swoje nazwisko w literaturze i teatrze, jako jeden z nielicznych w Polsce żywiołowych twórców dramatycznych.

Dla współczesnych premjera dramatu *W sieci* (1899) była zdarzeniem niemniej epokowym od późniejszego *Wesela* Wyspiańskiego, a bezporównania donioślejszem od przełomowych skądinąd tragedij miłosnych Przybyszewskiego. Te ostatnie chwilowo poniekąd przyćmiły oba dramaty Kisielewskiego, na którego *Sonacie* zaważył zresztą nie tylko Ibsen, lecz również Przybyszewski. Tymczasem pierwsze dramaty Kisielewskiego, t. j. *W sieci* wraz z dopełniającem dylogję *Ostatniem spotkaniem i Karykatury*, powstały na podłożu dość bliskiem raczej *Weselu* Wyspiańskiego, choć inaczej były ustawione płaszczyzny rzutowania wzruszeniowego obu twórców, odmienny ich klimat duchowy, odrębne indywidualności. Łączyła ich wszakże ta sama *sztuka*, która w przeświadczeniu obu była nie jakimś metafizycznym celem, lecz objawem życiowym, naturalnym, żywiołowym i nawskróś osobistym. Łączył ich też, mimo całą ich na tem właśnie polu różnicę, niemniej boleśnie krytyczny stosunek do rzeczywistości społecznej. Lecz na tem urywa się nasze porównanie. Kisielewski, który mógł być stać się niby nowoczesnym Fredrą swego pokolenia, aby jak tamten Słowackiego, w rozwoju dramatu polskiego uzupełniać Wyspiańskiego, zadania tego nie zdołał wykonać, uległszy tragicznemu załamaniu wewnętrznemu. Wynikające z organizacji psychicznej Kisielewskiego połączenie tragicznie zaprawionego liryzmu z niezwykle poczuciem humoru wydało jednak ów swoisty styl obu arcydzieł dramatycznych autora, styl, wiążący w jednolitej konstrukcji artystycznej nawskróś naturalistyczny realizm, czem nawet przypomina Zapolską, której - to jednak szczytowy okres on wyprzedził o lat kilka, z wybujałym indywidualizmem neoromantyka.

Dla neoromantycznej Młodej Polski *W sieci* Kisielewskiego był to krzyk pokolenia, a jak zaświadczy później Przybyszewski, idealny przekrój ówczesnej umysłowości, pragnień, szamotań się, niemocy i poronionych wysiłków młodego Krakowa. Pod tym kątem widzenia jest to najautentyczniejszy dokument, ale współcześni dopatrywali się w dramacie szalonej Juli jakby nowej *Ody do młodości*. W Kisielewskim uznawano nie tylko wielki talent, który istotnie posiadał, lecz „coś więcej i dużo więcej“. Otwarcie zestawiano go wręcz z Mickiewiczem, przypisując autorowi *W sieci* potęgę, niby wskrzeszonego mickiewiczowskiego rządu dusz. Zwłaszcza kobiety, dla których szalona Julia i w *Karykaturach* studentka Stefa były doniosłymi etapami literackimi w walce emancypacyjnej, nie mogły nie ulec czarowi tych postaci, symbolizujących wydzierający się wówczas z młodych piersi krzyk o swobodę i prawo indywidualnego życia. Kisielewski wszakże, choć było dla niego najbardziej osobistą tragedją, że nie umiał natrafić na opokę dla podniebnych ideałów w prostocie życia codziennego, choć brzydota i małość dnia powszedniego były mu niemniej wstrętne od mieszczańskiego mydlarstwa, które najostrzej chłostał biczem gorzkiej satyry, choć w dążeniu do nowego człowieka nie widział możliwości porozumienia z otoczeniem, bynajmniej swoich bohaterów nie idealizował. Dając im farysowe porywy, nie szczędził ich słabości, braku woli i niemocy czynu. Widział swoje pokolenie takim, jakie ono było. Zwłaszcza w *Karykaturach* przedstawił jaskrawy a niemiłosierny obraz marazmu społecznego, na którego tle cyganerja studencko-artystyczna staje się rozpaczliwą tragifarsą. „Ulubionem mojem zajęciem — wyznaje Kisielewski w jednym ze swych feljetonów przygodnych — jest dumanie o niesprawiedliwości urządzeń naszego rozśmieszającego świata“. *W sieci* nazwał nie komedją, lecz „wesołym dramatem“.

Atoli to jest dramat, pisany własną krwią serdeczną autora, najdogłębniej współczującego z beznadziejnością tragicomicznej rzeczywistości życia, odtworzonego zaś przezeń z taką dynamiką wizji scenicznej, że jakby zawsze w niej utrwalił możliwość bezpośredniego przeży-

wania pewnego wycinka społecznego z określonej chwili dziejowej. Przedstawił to środowisko z żywiołową pasją w szeregu świetnie scharakteryzowanych postaci, z których każda, bez względu na osobisty do niej stosunek autora, ma pełne barwy żywej prawdy.

W obu dramatach rozwinął Kisielewski ogromną skalę poczucia rzeczywistego człowieka, od najbardziej szarych kołtunów, mieszczańskich, urzędniczych czy snobizujących, poprzez świetnie podchwycone charaktery ludowe poświęcającej się Zośki lub socjalizującego Wojtka Migdała, aż po najbujniejsze natury artystyczne, z których każda oddaje bez reszty różnorodność temperamentów i osobliwość typów. Z tych ostatnich nietylko szalona Julia jest arcydziełem charakterystyki dramatycznej, lecz tak samo Jura Boreński, w którym wskazywano autoportret pisarza, tak samo malarz uosabiający cygannerję artystyczną a od swej góralszczyzny zwany Bacą, tak samo kabotyn Relski. Wszyscy ukazani w akcji, w ruchu, w dialogu, zindywidualizowani do najdrobniejszych szczegółów, nie wyłączając doskonale opanowanego języka. Realizm autora w odtwarzaniu żywego człowieka bodaj najlepiej się uwydatnia w postaci narzeczonego, później męża Juli, należącego do świata mydlarzy, tak szczerze znienawidzonych, ale bynajmniej niepozbawionego tych cech ogólnoludzkich, przez które w nas budzi żywe współczucie. Bajeczne wycucie dramatu i sceny, ani na chwilę nie zawodzące, najplastyczniej wyraża się w silnych finałach *Karykatur* i *W sieci*. W każdym zresztą szczególnie obu dramatów, mimo żywiołowości, z jaką musiały powstać, znać bezustanną troskę o artyzm wykończenia, bez czego największe dzieła choćby najrzetelniejszych talentów bywają ułomne. Mistrzowskie opanowanie środków ekspresji dramatycznej i techniki scenicznej przekonało do dramatów Kisielewskiego nawet krytykę nowym prądom niechętną.

Temi zaś nowymi prądami zachodnio-europejskimi twórczość Kisielewskiego była mocno nasiąknięta, ale znalazły one w niej wyraz świeży i samodzielny, oparty na bezpośredniej obserwacji życia i na głęboko odczutym, osobistym poglądzie autora na świat i człowieka. *W sieci*

i *Karykatury*, modernizując dramat polski, współczesnych porwały jednak przede wszystkim przez ów subiektywny żywioł twórczy, wyrażający się równocześnie pogardą dla filistra i lotem nad poziomy, a w zasadzie swej głęboko tragiczny wobec nierozwiązalnego konfliktu między sztuką a życiem. Próba pozytywnego ujęcia tego zagadnienia w *Sonacie* musiała zawieść. „Cudowny niepokój duszy trawionej żądzą potężnego działania“, o czym mówi Jerzy Boreński w *sięci*, może być tylko motorem, ale nie celem. Celem stają się jedynie wartości moralne, artyzmowi w zasadzie obojętne, realizowane natomiast w świecie pracy, który w swej konieczności zorganizowanego życia nie zdoła uniknąć przeciętności i przystosowania, czyli t. zw. filisterstwa. Ta wewnętrzna tragedia artysty znalazła pełnię wyrazu w obu dramatach Kisielewskiego, które mimo pozorne dla nas anachronizmy, mimo dziś już przeciężone formy ówczesnego obyczaju społecznego, zachowały nieprzemijającą aktualność.

Tę trwałą aktualność swego dzieła opłacił Kisielewski losem swego życia. Słusznie stwierdzono, że tragedia twórczości Kisielewskiego należy do najboleśniejszych w naszej literaturze. Ale tragicznym bywa los każdego twórcy torującego nowe drogi. O nowego człowieka walczył Kisielewski, jak o najistotniejszą potrzebę własnej duszy. I nie umiał żyć podwójnie. W puściźnie Kisielewskiego znajdujemy m. i. drukowany w r. 1911 fragment prozą na temat *Träumerei Schumanna*. Mówi tam artysta: „Co to jest życie, zapytujesz chłopcze?... Życie to detal. Nie wymalować życia i nie wygrać. Oto jest życie, biedny, słodki chłopcze...“ Gdy zaś szalona Julia marzy o obrazie, w którym pragnęłaby wypowiedzieć pełnię swej duszy artystycznej, wyznaje ona: „Taki obraz powinien wrzeszczeć, aby naród uszy zatykał ze zgrozy“. I woła: „Żyć, ja chcę żyć!“ Jedna z postaci nieskończonej *Komedji miłości i cnoty* głosi, iż chciałaby nauczyć się kochać miłość, nie osoby, lecz samą miłość. Idea najdoskonalej romantyczna. Bo też twórczość i życie Jana Augusta Kisielewskiego są w naszej literaturze jednym z najgłębszych objawów romantyzmu. Na tle czasów dzi-

siejszych zauważyć warto, że realistyczny obraz życia w dramatach Kisielewskiego zachował nienaruszoną żywość barw dzięki właśnie romantycznej postawie uczuciowej autora. Ten serdeczny nurt, tętniący w twórczości Kisielewskiego, sprawia, że w jego dramatach, także dla nas, dzisiejszych, życie aż kipi.

„Małpom zdzieram lwie maski, osłom operuję nadgmiotki, niedźwiedzie uczę tańczyć, wilki oduczam wycia, hjenom odbieram ścierwo, sarny całuję w oczka, krokodyle rozśmieszam do łez, słoniom wydzieram kość słoniową, żyrafom szyję wiąże w supel, aby je upodobnić do zeber, nosorożcom wytykam śmieszność, gdy chcą udawać antylopy...” — pisał ADOLF NEUWERT-NOWACZYŃSKI (* 1876) o sobie w *Facecjach sowizdrzalskich* (1903), w których z niezwykłą werwą satyryka, szydercy, pamflecisty i nawet paszkwilanta znęcał się nad „ludźmi pióra, pędzla, nożyc“, ale nadewszystko rozprawał się z zakłamaniem kultury współczesnej, a nieubłaganą toczył walkę z wszelakiego rodzaju filisterstwem, z mieszczańską obłudą, której objawy zewsząd wywlekał z namiętnością wręcz kolekcjonerską, byle je wydrwić z demoniczną złośliwością hiperromantycznego megalomana.

Najniesforniejsze „straszne“ dziecko Młodej Polski, Nowaczyński rozpoczął swe sowizdrzalskie harce i swawole na łamach krakowskiego *Życia* od r. 1897. „Te feljetony młodego chłopaka, — świadczy Jerzy Żuławski — wprost niezrównane pod względem obserwacji i dowcipu, miały w sobie coś z błyskawicznych zdjęć fotograficznych: takie małe, nierzające już nikogo i uchodzące uwagi śmieszności i obrzydliwości filisterskiego życia, odbijały się tam w karykaturalnej a przecież nieprzesadzonej, niestety! postaci.... Dowcip jest darem rzadkim i cennym, zwłaszcza ten, co nie ma z błaznowaniem ani z błazeństwem nic wspólnego a zwraca swój grót, o myśl krytyczną, jak o djament, wyszlifowany, przeciw wszelakiemu głupstwu, wszelkiej mierności i marności, wszemu kłamstwu, wszelkiej obłudzie i snobizmowi. Ten

dowcipu jedyny i nieoceniony posiadał Kisielewski, pisarz niestety tak przedwcześnie zamilkły; ma (miał) go z przymieszką rubasznej brutalności Feliks Jasieński, — a w wytwornej, przerafinowanej formie Jan Lemański, — tym dowcipem odznaczał się przedewszystkiem ów chochlik rudogłowy, Adolf Nowaczyński, z tym jeszcze dodatkiem, że był on z nich wszystkich najnielitościwszy, najbardziej bezwzględny i najmniej do kompromisów skłonny... Zdaje mi się, że nie popełnię błuźnierstwa, gdy powiem, że niektóre z „satyr“ Nowaczyńskiego przywodzą mi na myśl *Grób Agamemnona* i strofy z *Beniowskiego*... Naturalnie *mutatis mutandis* — i *niektóre*...“.

Później, gdy nastąpi w nim zwrot ku sławieniu ideałów pracy organicznej, napisze Nowaczyński: „Gwizdę na waszą romantyczną trójkę — Poeta, oto grzyb w ojczyzny gnicu...“ Nie ludźmy się jednak pozorami antiromantycznej pozy, bo Nowaczyński i nadal pozostanie zakapturzonym romantykiem, a nikt mu nie dorówna w anarchistyczno-nihilistycznym rozwichrzeniu nieokiełzanego intelektualisty. W owem gwizdaniu na romantyczną trójkę najsilniej bodaj wystąpiła parantela ze... Słowackim z pierwszych pieśni *Beniowskiego*, ale biorąc pod uwagę całą twórczość Nowaczyńskiego, spokrewnić go raczej należy z J. B. Ostrowskim, czyli popularnym wśród emigracji romantycznej Ibusiem, o którym napisał Chmielowski, że „wiedzy miał sporo, ale używał jej wykretnie; niezawsze umiał jasno a poprawnie się wyrażać, choć się o polotność i błyskotliwość stylu ubiegał“; artykuły zaś jego były „zwykle ostre, kostyczne, napastujące...“ Pokrewieństwo w danym wypadku tem bardziej uderzające, że jak znienawidzonym (ale i niedocenianym) przez współczesnych był ów Ibuś, tak samo Nowaczyńskiego nazwał Jan August Kisielewski wręcz „hańbą Młodej Polski“. Jest on zaś tylko niejako koniecznem Młodej Polski dopełnieniem, bez Nowaczyńskiego w lirze neoromantyzmu polskiego zabrakłoby jednej nawskróś romantycznej struny.

Spierać się można o podstawy ideowe Nowaczyńskiego, ale byłaby to gra niewarta świeczki. Skrajny indywidualista, autor *Smoczego gniazda* (1904), w którym

dał próbę bądź co bądź rehabilitacji warchoła nad warchoły, jakim był Djabeł Stadnicki, tylko przypadkiem dał się ubiec młodszemu w rehabilitowaniu Szeli, tylko przypadkiem ugrzązł w publicystyce obozu narodowo-demokratycznego, dla którego jeszcze w roku 1904 (w *Skołopaskach sowizdrzałskich*) miał pogardliwą nazwę „jakiejs bandy albeńskiej... zwiącej się Wszech-Polaczkami“, a o jej składzie wyrażał się, że „byli tu przeważnie skrachowani studenci, którzy chytrze spekulując pożenili się bogato i wspólnym kosztem kupili monopol na patryjotyzm“. Nie przeszkodzi to wcale, że w *Pamfletach* (1930), nie zaniedbując i nadal ustawicznego użerania się na wszystkie strony, nie szczędząc niekiedy własnych sojuszników, sławić będzie Nowaczyński program „integralnego nacjonalizmu“, a poczytywać sobie za zasługę czujność wobec niebezpieczeństw „romantycznego“, „progermańskiego“, „galicyjskiego“ i „pansemskiego“. Takich zestawień z pism Nowaczyńskiego mnożyć można dowoli, ale jest obojętne, że dawny pogromca filistra staje się potem tegoż filistra obrońcą, bo to tylko zmiana powierzchowna, zupełnie nieistotna dla wciąż nieuszczerplonej werwy sowizdrzała, który podchwytuje każdą sposobność, o ile nadaje mu temat do drwiny. Humorysta to wprawdzie ponury, ale talent niepospolity, który nawet z językiem literackim wyprawia z powodzeniem łamańce, na jakich komu innemu przyszyłoby kark skrócić.

Atoli Nowaczyński potrafi też być niemniej zapalonym entuzjastą, wtedy mianowicie, gdy z nonszalancją zepsutego dziecka a z prozelityzmem odkrywcy nieznanych (czasami tylko sobie) światów, bobruje po rozmaitych ładach obcej twórczości, aby na wydobytej stąd kanwie myślowej snuć własne impresje intelektualne. Rzeczy to naogół o dość wątpliwej wartości informacyjnej, bo jak już dawno zauważono, Nowaczyński ma „zdolność pisania wszystkimi językami, których nie zna, naśladowania wszystkich stylów, których nie czuje“. Ale umysł Nowaczyńskiego, w którym niejako spotęgował się genjusz dziennikarstwa, ogromnie ruchliwy i beczelnie odważny, zajmujący jest nawet wtedy, kiedy po dyletancku partaczy. Jest to jakby przedziwne pomieszanie hiperkultury

z neobarbaryzmem, swoisty produkt epoki, w której najwyższej miary prometejski arystokratyzm artysty sprzymierza się z zarozumiałem nieokrzesaniem rozwydrzonego demokratyzmu. Indywidualność, której największym tryumfem brak dyrektyw moralnych, czyli tem samem brak indywidualności. Intelktualizm, którego jedynym celem pławienie się w duchowej rozpuście, wynikiem zupełny amorfizm intelektualno-ideowy. Rabunkowa gospodarka talentu, oparta na wyłgiwaniu się od poważnego stosunku do życia, od osobistej odpowiedzialności estetycznej i etycznej, czego nie pokrywają najśmielsze bufonady. Mimo to, nie można mu odmówić charakteru. Rodzaj tego charakteru najlepiej on sam odmalował w *Djable Stadnickim* ze *Smoczego Gniazda*. To też niesmak wywołuje Nowaczyński zawsze wtedy, gdy usiłuje nauczać, gdy śnią mu się romantyczne laury wróżbity-apostoła. O ile jednak zadowala się zabawą, z jaką kreśli swe charakterystyki ludzi, obyczajów, środowiska, epoki, wówczas stwarza nie raz arcydziełka sztuki. Niemało ich też w jego szkicach krytycznych, z których nie wszystkie zebrał w tomy. Obok jednego z najlepszych utworów Nowaczyńskiego, jakim jest *Wizerunek Mikołaja Reja z Nagłowicz* (1905), przypomnieć tu warto zagrzebane dotąd w *Krytyce* z roku 1901 studjum o *Stefanie Żeromskim*, wręcz zadziwiające wnikliwością krytycyzmu i prekursorstwem w stosowaniu metody psychoanalitycznej do objaśniania twórczości literackiej.

Dość znamienitym a niemało ironicznym jest fakt, że autor *Małpiego zwierciadła* (1902) debiutował na scenie *Miłosierdziem ludzkim*, przeróbką dramatyczną noweli Konopnickiej, wystawioną w październiku 1902 roku przez teatr krakowski na obchód jubileuszowy poetki. Poszły za tym inne z *Siedmiu dramatów jednoaktowych* (1903), jednając autorowi poklask za wirtuozerję w smaganiu filistra biczem satyry, dosadność charakterystyk, plastykę w obrazowaniu cynicznie-hulaszczej atmosfery przedstawianego światka ludzkiej kanalii, a zwłaszcza za iskrzący się racami paradoksalnego dowcipu, niezwykle barwny i żywy dialog. Te same zalety towarzyszą dotąd twórczości dramatycznej Nowaczyńskiego, który zwięsz-

cza w tematach historycznych, obrabianych naogół z właściwą mu przekorą sowizdrzalską i z koturnu satyrycznego patosu, znalazł wymarzone pole dla swoich eksperymentów rozkoszowania się w nicowaniu charakterów ludzkich. Gdy więc w *Smoczem gnieździe* lub *Starościcu ukaranym* (1906) z arcyrzetelną satysfakcją przeciwstawia się obowiązującej opinii, wywołując przed jej oczy wybite wizerunki Stadnickiego czy Kajetana Węgierskiego, częściej w krzywym zwierciadle przekornego paradoksyisty pokazuje całe krajobrazy moralnego rozpasania i doszczętnie odbronzowane charakterystyki postaci historycznych. Nowaczyński wręcz pławi się w materiale dziejowym, a zupełnie nie licząc się z rozmiarami, wymaganiami przez warunki teatralne, porwany igraszkami kalamburów i niespodzianek archaizowanego stylu, gestów i brawurad romantycznego repertuaru, paradoksalnych sytuacji i pomysłów satyrycznych, soczystymi barwami maluje olbrzymie freski dramatyczne o *Carze Samozwańcu* (1908), o *Wielkim Fryderyku* (1910), o *Cyganerii warszawskiej* (1912), o *Komendancie Paryża* (1926), o *Wiośnie narodów* (1929), a nawet w węższych ramach przedstawiając *Boga wojny* (1908), jednoaktowy epizod napoleoński rozdyma na szczelnie wypełniony balon dyskusyjny na temat wzajemnego stosunku Napoleona i Polaków. Na przykładzie *Boga wojny* najwidoczniej występuje swoboda, z jaką Nowaczyński obchodzi się z przedmiotem, gdy np. wbrew prawdzie historycznej z małomównego Napoleona wyrzuca całe potoki wymowy a nawet gadulstwa, ale mimo to tak umiejętnie wyzyskuje materiał, z tak przenikliwą intuicją podsuwa lub akcentuje charakterystyczne szczegóły, że nawet ten słabszy dramat autora drga pełnemi barwami życia, narzuca czytelnikowi lub widzowi wrażenie, że oddano tu nie tylko właściwą atmosferę epoki, lecz i głębszą prawdę zdarzeń i postaci historycznych. I choć trudno by nazwać dramaty historyczne Nowaczyńskiego ideowemi, bo autorowi niedostaje niezbędnej w danym wypadku wrażliwości moralnej, nie raz roztacza się w nich szeroko namalowany i krytycznie prześwietlony obraz historjozoficzny, jak np. w *Carze Samozwańcu*, gdzie przedstawienie dwóch kultur ma bar-

dzo sugestywną wymowę. Lecz i w tej dziedzinie swej sztuki Nowaczyński przede wszystkim szuka pretekstów, aby móc się samemu wygrać, zaspokoić swą niewyżyłą pasję demonizmu, niecofającego się przed żadną okazją, nawet przed pokusą, aby w dramacie o *Pułaskim w Ameryce* (1917) dać wcale udaną próbę odświeżenia i wzbogacenia polskiego repertuaru odświeżnie „ludowego“ w rodzaju *Kościuszki pod Racławicami* lub *Obrony Częstochowy*...

Naprawdę w swoim żywiole bywa jednak Nowaczyński wtedy, gdy daje pełny upust swej wrodzonej skłonności do szyderstwa, drwiny lub conajmniej złośliwego dowcipu. Pod tym względem pomysłowość ma niezrównaną i niewyczerpaną, a że w charakterze talentu satyrycznego leży teatralizacja efektów obserwacyjnych, więc i stylizowany teatr Nowaczyńskiego jest w swoim rodzaju doskonałym teatrem. „Historja powszechna — napisał Nowaczyński już w *Skotopaskach sowizdrzalskich* — ma wartość tylko jako anegdota i jako propaganda rewolucji“. W tej maksymie wyraził się cały stosunek Nowaczyńskiego do historii, jakoteż do jego „historycznie“ stylizowanych współczesnych komedij satyrycznych, od *Nowych Aten* (1913) po *Komedję amerykańską* (1931). Przytoczona максима wyjaśnia też stanowisko autora w dramacie polskim. Utwory dramatyczne Nowaczyńskiego są to tragifarsy, w których krajobrazy społeczne i sylwetki charakterów ludzkich układają się w teatr wesołka, ze swej izolowanej kulisy igrającego dekoracjami i marionetkami z szatańską wprawą sztukmistrza-prestidigitatora, aby ustawiać je w sytuacje i dyskursy, wybuchające bombami komizmu, racami dowcipu, strzałami szyderstwa. „Erudyci, — zauważył Nowaczyński — którzy za wiele wszufladkowali w swą głowę, tracą zwykle punkt ciężkości i zaczynają albo balansować na jednej nóżce, albo chodzić na czterech, jak o tem marzył J. J. Rousseau“. Otóż w swej erudyckiej zachłanności Nowaczyński pilnie baczny, aby połapać co najsmakowitsze tylko specjały, dlatego choć i na głowie staje, nie traci własnego punktu ciężkości, lecz zawsze wychodzi obronną ręką, z cyrkową zręcznością zonglując nawet najniebezpieczniejszymi efektami.

Jest on wręcz arcymistrzem efektów teatralnych, z jakich składa się cała jego twórczość satyryka, essayisty, dramaturga i stylisty. Paradoksalnym efektem, którym zakończył *Smocze gniazdo*, że „z chóru strąconych aniołów... Stadnicki starosta był!” — można też zamknąć charakterystykę Nowaczyńskiego, który w pokoleniu neoromantycznym Młodej Polski starczy za cały „chór strąconych aniołów“.

25.

Tu trzeba ustalić,
 że słońce, chociaż silniej, niżli świeca świeci,
 nie lubi się chwalić
 i zapewniać, iż niczem bez niego poeci.
 To jest po pierwsze.
 A po wtóre:
 ta prawda jest nie mniej jarząca,
 że mimo wszechświatlanej mocy
 słońca,
 poeta odeń wyższą ma naturę,
 bo może pisać wiersze
 nawet i w nocy.
 Poeta, chociaż także nie lubi się chwalić,
 może starych słońc zgasić sto, nowych — zapalić.

Oto postawą swoją przeciwległy Nowaczyńskiemu, choć niemniej odeń zapamiętały wróg bezdusznego filistra, JAN LEMAŃSKI (1866—1933), naczelny satyryk *Chimery*, autor *Bajek* (1902), *Prozy ironicznej* (1904) i kilkunastu nadto zbiorów utworów poetyckich, pisanych wierszem lub prozą. „Nowaczyński i Lemański — mówi Zygmunt Lubicz-Zaleski (*1882), krytyk bardzo subtelny i wysoce kulturalny, — są to dwa niewątpliwie wielkie talenty, choć jednemu bardziej dopisuje powodzenie, drugiemu — artyzm“. Od Nowaczyńskiego różni się Lemański nawet stosunkiem do języka. Jego twórczość bowiem — stwierdza dalej wspomniany autor *Dzieła i twórcy* (1913) — to „kult zdrowej, dorodnej mowy polskiej. W jego stylu jest zawadjacki rozmach, brutalna szczerość i niepowściągliwość; rzadko bardzo — grubiaństwo; jeszcze rzadziej trywjalność... Mowa Lemańskiego — to przedni łąn pszenicy sandomierskiej... Ale przedewszystkiem imponowała w Lemańskim jego jednolitość i zwartość. Był to złośnik-artysta, jakiego nie pamięta chyba twórczość pol-

ska. Bił — zda się — wszelką bronią: cepem, kosą, rapierem, szpadą, pięścią... Walił między oczy, zgóry i zdołu, siekł, kłuł, rąbał i płażował. Ani jedna sztuka cięcia i ciosu nie była mu obca. Unikał może najbardziej sztychów krytych i manionych. A czynił to wszystko bez flegmy angielskiej, nie krył się z zajadłością, z gniewem, ani z zapamiętaniem. Uczył tak Lemański nienawiści zła... Uczył nienawidzić „bestję“ w człowieku i niemrawość w życiu“.

Z pasją wręcz naturalistyczną brał Lemański rozmaite okazy lub zdarzenia zmechanizowanej rzeczywistości społecznej, aby poddawać je eksperymentalnemu badaniu czujnego obserwatora, wydobywać z nich drobno-ustrojowe zjawiska duszy, prześwieślać je wzrokiem poety pod lirycznie nastawionym kątem idealistycznego poglądu na świat. W pierwszym okresie swej twórczości autor *Bajek*, *Prozy ironicznej* i *Colloquiów* (1905) przypomina poniekąd nowelistę Zygmunta Niedźwieckiego, ale i później jego utwory satyryczne, choć coraz silniej występuje w nich liryzm filozoficznej zadumy nad życiem, będą dokumentami nastrojów, poglądów i charakterów „mieszczaństwa“ polskiego w pierwszej ćwierci XX-go stulecia. Tych przeciętnych zjadaczy chleba Lemański chłozcze niemiłosiernie, zapatrzony w swój bezkompromisowy ideał duchowego piękna. Nie moralizuje, bo choć wskrzesza i poetyckiem technieniem odświeża bajkę zwierzęcą, rodzaj literacki skostniały w dydaktyzmie, bynajmniej jednak, znalazłszy w nim idealnie do swoich zamiarów dostosowany środek ekspresji, nie zdąża utartą przez poprzedników drogą, lecz nawiązuje do wyjątkowego w poezji polskiej wzoru apologu lirycznego, do Niemcewicza bajki o słowiku smutnym.

Nie jest moralizować wcale moim celem.
Wątpię, czy od morałów kto tam wydobrzeje.
Czy odmienić naturę swą potrafi zgoła.
Zyćcie sobie, dalecy od typu anioła,
jak ostatni łotrzy...
Boże najśłodszy —
ani mnie to ochładza, ani mnie to grzeje!
I szkoda rzucić pereł... chciałem rzec napomnień
przed tych, którzy nogami je mogą stratawać.

— mówi Lemański w bajce *O przyjaźni*. We wstępie zaś do *Bajeczek* pisze: „Od czasu wynalezienia bajek, zwierzęta, skłonniejsze do czytania i przyjmowania dobroczynnych wpływów literatury, to i owo w naturze swojej przeinaczyły. W bajeczkach poniższych o takich właśnie ulepszonych stworzeniach mowa“. Ale z poza maski ironisty coraz wyraźniej przebija się postawa liryczna poety-ma-rzyciela, któremu przestaje wystarczać satyryczna izolacja od mierności społecznego środowiska, i w *Ofierze królewnej* (1906), przedziwnie skomponowanej powieści fantastycznej, ultra-pozytywistycznemu państwu króla Ćwieczka lecz i skrajnie hedonistycznemu państwu króla Gwoździka przeciwstawia Lemański wizję przyszłości, gdy na gruzach „maszynowo-szablonowego ustroju społecznego“ zrodziło się nowe, wyzwolone życie, „a ponad morzem, ponad mewami i ponad drzewami przeczystym oddechem lazurowym tchnęła *Swoboda*“. Ten hymn Lemańskiego na cześć idealizmu obraca się w abstrakcyjnej sferze platonizmu, atoli w późniejszych utworach poeta daje też wskazania życiowe bardziej skonkretyzowane. Przykładem *Księga rodzaju* (1911), arcypoemat satyryczno-ironiczny, skierowany przeciw bezdusznej zasadzie genezyjskiej: *crescite et multiplicamini*, a który nazwaćby można Lemańskiego *Odą do młodości*, do niej poeta nawet dosłownie nawiązuje, poczem takim kończy wezwaniem:

O ty, złota ero, przyjdź!
Gdy będziemy duchem żyć!
Gdy ta prawda nam zaświeci,
Ze moc jest nie w liczbie dzieci.
Ze choćby jak piach, jak miał,
Naród nasz potomstwa miał;
Ze choćby najnieprzebrańcze
Plemię było z nas szarańcze,
Zmiotą je z oblicza ziem,
Gdy nie będzie ducha w niem,
Gdy nie będzie duch — miłością,
Gdy nie będzie duch — Jednością.

Z powodu Lemańskiego strawestowaćby można słowa, które André Gide wkłada w usta Prometeusza: „Nie *nienawidzę* człowieka, *nienawidzę* to, co go pożera“.

Na czele *Baśni o prawdzie* (1910) stawia już poeta motto z modlitwy genezyjskiej Słowackiego: „Jedyna droga roz-widnień i oświeceń: droga miłości i wyrozumienia“, a w cyklu liryków *W kraju słońca* (1919), sławiących szczęsną krainę włoską, bo „pali słońcem, miłości słoń-cem“, wydobywa się krzyk poznanej prawdy: „O jakże je-dnakowo słońce wszystkim świeci!“ Na tej drodze zwraca się Lemański do *Tao* (1921) chińskiego poety-mędrca Laotse, za którym snuje marzenie swej własnej duszy błędnego rycerza ideału:

Gdybym był królem, mojabym władza
Byłaby taką, moi poddani,
Która nie ściska powrozem krtani,
Która nie więzi, która nie zgładza.

Cel by nie było w mojej przystani:
Niech sobie, kto chce, wjeżdża, niech wehadza,
Niech się wprowadza, niech wyprowadza,
Niech żyje, jak mu najpożądaniej.

Byłoby szczęście w mem państwie błogiem,
W którym więzienie stoi odłogiem,
Gdzie zardzewiały miecz leży w kaźni,
Gdzie szafot zmurszał najniepokażniej;
Gdzieby nie znano obywatela,
Któryby płakał, chyba — z wesela.

Z tej samej myśli, jakże pokrewnej zakończeniu *Ojary królewny*, zrodziła się, tym samym idealizmem jest natchniona satyryczna twórczość Lemańskiego, według którego — jak wyznaje w przedmowie do antologii *Satyry polskiej* (1914) — „ciemność sama przez się nie istnieje, lecz zjawia się tam, gdzie brak światła. Powiększajmy światło, a ciemność się zmniejszy a nawet może zniknąć całkiem. Powiększeniem światła jest wzrost świadomości, a uświadomieniem jest ujęcie zła, określenie go, sprowa-dzenie go do pewnych granic, ograniczenie zła, ujarzmie-nie. Tą świetlaną czynnością zajmuje się właśnie tak, jak określiliśmy, pojęta satyra. Z jednej strony formułuje zło, opanowyywa je, z drugiej stawia wytyczne w kierunku do-bra“. Oba te zadania w twórczości swej Lemański najkon-sekwentniej wypełnia.

Drogi artyzmu poety najobszerniej i najdokładniej przedstawia piękne studjum Jana Lorentowicza, który w pierwszej fazie twórczości Lemańskiego podkreśla „świetną niekiedy syntezę różnych środków i władz twórczych: subtelny liryzm, wysokie poczucie komizmu, wyrafinowaną ironję, panteistyczną rozlewność, głębokie zamiłowanie wytwornych i rzadkich kształtów. W fazie drugiej, liryzm rozbił doskonałą jedność syntezy, przesunął punkty ciężkości już to ku szczegółom akcji, już to ku niektórym władzom myśli, uwypuklając je nadmiernie. Harmonja całości osłabła, opowieść już to rozwinęła się do pancza-tantrowej szufladkowości, już to zbyt długo zatrzymała się na żywiołach drugorzędnych utworu. Wreszcie w epoce ostatniej (słowa drukowane w r. 1913), liryzm albo osłabł, albo ustąpił miejsca automatyzmowi: nastąpiło wyczerpanie do dna zasadniczych motywów, syntetyczne dążności osłabły, kunszt formy rozluźnił się znacznie, autor dał się uwikłać pozorom łatwości i manieryzmowi“. Zaprzeczeniem tych po części uzasadnionych zarzutów, są jednak niektóre utwory z tego właśnie ostatniego okresu twórczości Lemańskiego, choćby wspomniana już *Księga rodzaju*, godna stać obok najpiękniejszych z wcześniejszych wierszy poety, obok *Lilji wodnej* i mimo pozory rzekomo tu łatwej formy, nawet obok wykwintnie kunsztownych sonetów z podróży włoskiej. Najdotkliwiej natomiast wystąpiło u Lemańskiego przejściowe zmanieryzowanie w skłonności do akrobatyki wyrazowej, w czym — być może — zawinił wpływ pomysłów etymologicznych Norwida. Ale i w tym kierunku rozwinął poeta niemałą wynalazczość właściwej mu dialektycznej wyobraźni. W późniejszych zaś utworach Lemańskiego, zwłaszcza w poezjach drukowanych w l. 1915—1917 w warszawskiej *Myśli Polskiej*, znajdujemy nowe poszukiwania artystycznej ekspresji poetyckiej. Lemański pozostał bowiem zawsze wierny i nigdy się nie sprzeniewierzył, ani swemu idealizmowi ducha, ani też swemu rzetelnemu powołaniu poety.

„Wiersz Lemańskiego — zauważył już Miriam-Przesmycki — winienby stać się przedmiotem studjów dla młodych poetów, zwłaszcza dla żadnych *vers-libre’yzmu*. Jest

to właśnie wiersz wolny (*vers polymorphe*) w najszerszym słowa znaczeniu. Olśniewa w nim poprostu bogactwo, swoboda i dźwięczność rytmów — nieuchwytnych, zmiennych, ruchliwych, podążających wiernie za konturem treści, naginających się do każdego odcienia myśli czy uczucia, ówdzie lapidarnie twardych, gdzieindziej szerokich, organowych, indziej jeszcze miękkich, rozelkanych, lub, naodwrot, figlarnym, tanecznym podbiegających krokiem. W prawdziwą jakąś „nieskończoną“ zlewają się one melodie“.

Lemański może być też uznany za odnowiciela poezji polskiej w lżejszym gatunku humorystyczno-satyrycznym, niejako za prekursora późniejszego *Zielonego Balonika* i jego „piosenkarzy“, jednakże przede wszystkim zaważył na współczesnych swoim przykładem, jako bajkopis. Wprawdzie w stworzonym przez niego rodzaju bajki lirycznej nikt go nie prześcignął, ani nawet mu dorównał, z wyjątkiem Boya-Żeleńskiego, który wprowadzi inny, znowu odrębny i własny rodzaj satyrycznego liryzmu. Ale bajka polska bujnie za wzorem Lemańskiego rozkwita i różniczkuje się, nie wyrzekając się zresztą tradycyjnego dydaktyzmu, który jednak teraz ściślej jest poddany tym wymaganiom poetyckiego artyzmu, jakich kanony ustalili Krasicki i Mickiewicz. Wymienić tu zwłaszcza należy moralistyczne bajki satyryczne JÓZEFA JANKOWSKIEGO (*1865), zebrane częściowo w tomie p. t. *Kłosa i kwiaty* (1909); artystyczne bajki dla dzieci Or-Ota; dowcipne satyryczne bajki społeczno-polityczne BENEDYKTA HERTZA (*1872, zbiory z lat 1903, 1911 i 1919); wreszcie z następców Lemańskiego najzdolniejszego JULJANA EJSMONDA (1892—1930), autora bajek (zbiory z l. 1912 i 1927), odznaczających się świeżą pomysłowością i szczerą poezją, i feljetonów satyrycznych, również liryka (cykl: *Miłość wieczna*, 1922, wybór poezyj: *W słońcu*, 1931), nadto nowelistę na tle wrażeń myśliwskich, wyróżniającego się rzetelnem umiłowaniem przyrody i głębokiem odczuciem życia zwierząt i lasu (*W puszczy*, 1928, i i.), zarazem wytwornego tłumacza poezyj łacińskich Kochanowskiego (1919; następne wydanie skurtyzowane) i różnych poetów obcych.

Na tle Młodej Polski twórczość WŁODZIMIERZA PERZYŃSKIEGO (1878—1930) jest zjawiskiem odrębnem i zupełnie wyjątkowem. Pisarz o najlepszej kulturze literackiej, ale zarazem o stylu pozornie najpotoczniejszym, wypranym z jakiegokolwiek mglistości, pozbawionym wszelkiej pozy; o zdrowym, normalnym stosunku do życia, wynikającym z niezwykle konkretnego poczucia rzeczywistości w jej codziennych, zwykłych objawach, — miał Perzyński najdoskonalej epicki dystans do przedstawianego przedmiotu, improwizatorską łatwość płynnej i zajmującej narracji, proste i jasne widzenie świata i człowieka. W ramach swego czasu indywidualność o tak nieskazitelnie klasycznym spokoju musiała się odbijać i poniekąd nawet razić duchową niewspółmiernością z pokoleniem neoromantyków. Tematyka zaś twórczości Perzyńskiego, ograniczona do wątków życiowej przeciętności, dawała powód do nieporozumień w ocenie pisarza przez niektórych krytyków, skądinąd nawet będących rzecznikami realistycznej prostoty. Mam tu zwłaszcza na myśli Stefana Kolaczowskiego, który wyraził się o Perzyńskim, że jest to „bardzo dobry aktor sztuk niewartych gry“. W kilka miesięcy później inne już stanowisko zajmie Leon Piwiński. „Zasadniczym rysem twórczości Perzyńskiego — stwierdza wspomniany krytyk — jest stały i dość znaczny dystans pomiędzy twórcą a jego dziełem. Dystans ten autor osiąga raz zapomocą humoru, często łagodnego i niewinnego, czasem bardzo okrutnego, kiedy indziej zapomocą ironji i pogardy o różnych stopniach natężenia, wreszcie — i najczęściej — wskutek konwencjonalizowania i typizowania ludzi, których opisuje w swoich powieściach i nowelach. W całej twórczości Perzyńskiego nie znajdzie się postaci, o której możnaby powiedzieć, że au-

tor się z nią identyfikuje, że ona wyraża jego stanowisko. Co autor sam sądził o najważniejszych zagadnieniach życia ludzkiego, jak je sam odczuwał i przeżywał, tego nie chciał — czy nie mógł — zdradzić nigdy. Nie wiemy co się kryło poza tym nieodwołalnie ustanowionym i nigdy nieprzekraczanym dystansem. Możemy tylko, niejako przez szpary w niektórych utworach, zwłaszcza w powieściach, podglądać tajemnicę pisarza. Nigdy się jednak nie dowiemy napewno, co ją stanowiło. W każdym razie nie była to pustka ani obojętność“. Zupełnie tu inną, niż Kołaczkowski, przykłada miarę Piwiński, ale nietrudno zauważyć, że i ten ostatni, choć o artyzmie Perzyńskiego nieraz mówi z wysokiem uznaniem, nie znajduje jednak bliższego podejścia do twórczej indywidualności pisarza, który był nietylko byстрыm obserwatorem i zlekka ironicznym kronikarzem t. zw. Warszawki i jej życia, lecz przede wszystkim niestrudżonym łowcą dusz ludzkich, nawet w świecie przeciętnej głupoty i płytkiej moralności pospolitego życia mieszczańskiego, poprzez satyryczne na ów świat spojrzenie docierającym do głębszej prawdy człowieka. Jednak „Perzyński, — najśluszniej już w r. 1912 zauważył Adam Grzymała-Siedlecki — jak ognia boi się czułości. W całej jego literaturze niema ani jednej łezki. Wszystko powiedziane spokojnie i przeważnie drwiąco. Należy się wsłuchać dobrze w jego komedję, wczytać dobrze w jego beletrystykę, dopiero się rozsmakuje we wszystkich subtelnościach tych uśmieszków kompozycji i w elegancji jego przeprostego stylu. Na pierwszy rzut oka język jego jest szary, prawie dziennikarski. Powtórzcie jednak drugi raz zdanie: czy nie czujecie, jak tam prawdziwy artysta mierzył każdy wyraz, jak czasem jedno słowo zabarwia definitywnie całość myśli? To samo z tematami: Perzyński nigdy nie uganiania się za wyszukanemi sytuacjami; skwapliwie tylko dopatruje się, jak ludzie tacy a tacy wyglądają w takim a takim wypadku.“ Ale mimo tu i ówdzie głębszą ocenę twórczości Perzyńskiego, pełną sprawiedliwość oddano jej naprawdę dopiero po śmierci pisarza. Pod tym względem zwłaszcza numer *Wiadomości Literackich*, poświęcony pamięci Perzyńskiego, najlepiej się przyczynił do ustalenia w świadomości ogółu właściwego poglądu na

twórczość pisarza, wprawdzie bardzo chwalonego i cieszącego się dużem powodzeniem, ale naogół niedocenianego. Poza uśmiechniętą maską subtelного ironisty, poza wytworną niedbałością czule wyostrzonego dowcipu, poza dojrzałą doskonałością odrębnego arcyzmu nie dostrzegano bowiem indywidualnej prawdy człowieka, w którym głęboki marzyciel stapał się w przedziwnie jednolitej symbiozie z trzeźwym realistą.

Twórczość literacką rozpoczął Perzyński, jako dwudziestoletni student uniwersytetu Jagiellońskiego, od poezyj lirycznych, drukowanych od r. 1898 w *Życiu* krakowskiem, zebranych następnie w tomik, wydany w r. 1901. Prostotą słów, wolnych od byle śladu kokieferji w stosunku do czytelnika, skromnością postawy osobistej, niepozbawionej jednak dumnego poczucia wewnętrznego własnej wartości duchowej, bezpośredniością i szczerością rzetelnego liryzmu, wreszcie nawet rytmika bezpretensjonalną i łatwą, ale bardzo sugestywną, *Poezje* Perzyńskiego wyróżniają się dziś dodatnio na tle frazeologii Młodej Polski poetyckiej na przełomie dwóch stuleci. W liryce Perzyńskiego, nawskróś osobistej i ograniczonej do zagadnień ogólnoludzkich lecz najzwyczajniejszych, poświęconej w znacznej mierze życiu erotycznemu w jego szarej prawdzie, jak bodaj najpopularniejsza z wierszy autora *Rozmowa* (Pójdź, dziewczę, siądź mi na kolana...), można się wszakże dosłuchać tej prawdy ówczesnego pokolenia, której najsilniejszym wyrazem stał się Wyspiański, że nie do zniesienia jest rzeczywistość społeczna, w której jedyną ostoją wolności wyobrażenia poety lub artysty. Nastroje przedwczesnego zużycia i przeżycia, melancholja zawczasu pogrzebanych złudzeń, brak wiary w siły do zwycięstwa powtarzają się tu echami Tetmajera, ale w *Przysiedze* lub *Piosnce niewolnika* odzywa się mocniejsza nuta walki lub buntu. Lecz młody poeta, w którego liryce najszczerzej brzmią akcenty miłości zmysłowej, wyraźnie zdaje sobie sprawę z przymusu doczesnej rzeczywistości:

Życie — to zwykłe, bezstóneczne, szare,
Którego treścią obiad, dach nad głową,
To życie tłumów bezmyślnych jałowe
Chyli przemocą do mych ust swą czarę.

Rozmach młodości, odrazu tłumiony ironją, niepozbowioną goryczy (znamienny jest pod tym względem *Sqd*), zamknął więc Perzyński w tym jedynym zbiorze wczesnych poezji, aby po kilkoletnim pobycie we Włoszech, zaprząć się od roku 1901 na lat kilka do pracy dziennikarskiej w redakcji krakowskiego *Głosu Narodu*. W pisanych tu fejletonach wyostrza pisarz swą bystrość obserwacyjną, wydoskonala konkretność widzenia codziennej rzeczywistości, wysubtelnia tę umiejętność podchwytywania na gorąco drobnych obrazków życia, w czym stanie się niezrównanym w swoim rodzaju mistrzem, w licznych i późniejszej szkicach, humoreskach i nowelach, aż po ich zbiór ostatni p. t. *Pralnia sumienia* (1930).

Miał Perzyński niezwykłą zdolność podpatrywania, wręcz — rzeczby można — szpiegowania życia w jego najpospolitszych objawach. Te migawkowe zdjęcia o niemal fotograficznej wierności są jednak zaprawione podskórnie nurtującym żywiołem subiektywnego liryzmu. Perzyński nader łaskawie obchodzi się z rozmaitą ludzką hołotą, ale z poza zdarzeń codziennych przez ustawienie ich *do góry nogami* coraz wyłania się właściwe oblicze natury ludzkiej, pokazane w całej swej zmienności i względności, dokładnie przenicowane, odsłonięte w nagiej prawdzie, obdarłe z obłudnych pozorów, od jednego spojrzenia prześwietlone do dna. Jest to istotnie *pralnia sumienia*. Ten tytuł, nadany przez autora ostatniej jego książki, najlepiej charakteryzuje indywidualność pisarza, którego postawa, wbrew rzekomemu cynizmowi obojętnej drwiny, co czasem przeobraża się w ironiczną wyrozumiałość w stosunku do przedstawianej małości życia, była zawsze wybitnie moralna. Demaskowanie zakłamanej obyczajowości mieszczańskiej nie miało u Perzyńskiego bynajmniej charakteru zabawy kosztem bliźniego (jak to ma miejsce u Nowaczyńskiego), lecz wynikało z etycznego poglądu na świat, z którym autor najbliżej współczuł, aczkolwiek odgradzał się od niego pozornie szyderczym stosunkiem. Namiętna dociekliwość w poszukiwaniu własnej prawdy każdego człowieka, nie tej abstrakcyjnej, lecz w jej powszedniej rzeczywistości, wydobywanej z faktów codziennego życia i pospolitych charakterów, z szarej przecięt-

ności i z małych ludzi, oto jest istotne tętno twórczości Perzyńskiego. I choć nie znajdziemy u niego ani krzty moralizatorskiego dydaktyzmu, całe dzieło Perzyńskiego było właściwie czynem umoralniającym. Odzwierciedlając codzienność, Perzyński wciąż tropi rozliczne kłamstewka i świństwewka, nie roztkliwiając się ani tragizując, pokazuje czytelnikowi jego własną duszę, oświeśla jego życie, choćby najlepiej unormowane, od najmniej spodziewanej strony. I z tej *pralni sumienia* bodaj nikt nie wychodzi obronną ręką, ale i mało kto czuje się doszczętnie pogiębiony. W swoim obrazie życia ludzkiego jest Perzyński raczej pesymistą w tem znaczeniu, że przedstawiane w jego utworach charaktery nie podlegają rozwojowi, są w całości gotowe, jedynie analizowane coraz szczegółowiej i wszechstronniej. Ale wkońcu w twórczości Perzyńskiego dochodzi też do głosu reformator społeczny, aczkolwiek i nadal nie zapomocą naprawy charakterów, lecz jedynie przez przeciwstawianie oportunistomowi życiowemu bezinteresownej logiki uczuć, zdolnych do świeżego widzenia świata i obdarzonych polotem do czynnej odbudowy życia w prawdzie.

Ów kontrast charakterów ludzkich jest też węzłem dramatycznym w komediach Perzyńskiego. Od pierwszej swej komedji, *Lekkomysłnej siostry*, wystawionej w roku 1904, okazał się Perzyński urodzonym człowiekiem teatru i świetnym talentem komedjowym. Powiedział ktoś o nim, że miał on bystrość spojrzenia niemal równą Molierowi, ale Molierowi z wyciętą śledzioną. Wyborna i zwięzła ekspozycja charakterów i środowiska, niewyczerpany zasób materiału obserwacyjnego, ciętość i żywość dialogu, świeżość i pomysłowość dowcipu, realizm przedstawianego obrazu życia i dokładna znajomość światka mieszczańskiego stawiają Perzyńskiego, jako komedjopisarza, obok Zapolskiej, którą przewyższa polotem humoru, nie dorównując jej ekspresją problematyki społecznej. Ta problematyka, choć trudniej uchwytna, istnieje już jednak w *Lekkomysłnej siostrze*, gdzie trzcźwości życiowej rodziny mieszczańskiej i wogóle atmosferze „dulszczyzny“ przeciwstawia się bezinteresowna w swej żywiołowej naturze marzycielka. W *Aszantce* (1906), bodaj najlepszej

ze swych komedyj, pokrewne zagadnienie Perzyński naświetlił pod ostrzej nastawionym kątem satyry, a w koło przemian dziewczyny ze stróżowskiej suteryny w zdeprawowaną życiem kokotę wplótł świetnie odtworzony typ t. zw. złotego młodzieńca. Jest to ociekający krwią, naturalistyczny kawał życia, którego — wyraził się Makużyński — „prawda działa sama, jak sala szpitalna, swoim widokiem.“ Trzecią z naczelnych komedyj Perzyńskiego: *Szczęście Frania* (1909), nazwano komedią o świętym. W środowisko egoizmów ludzkich wprowadził tu autor prostaczka o gołębiej dobroci serca. Doskonały umiar w charakterystyce tej wyjątkowo trudnej postaci komedjowej jest chyba największym tryumfem dramatycznym Perzyńskiego, o którym jednak zauważyć trzeba, że wogóle posiadał on wyjątkową zdolność przedstawiania także charakterów moralnie dodatnich, jakby wzorowych, w sposób zupełnie realny, z takim samym obiektywizmem, z jakim odtwarzał charaktery ujemne. Boy-Żeleński nazwał Perzyńskiego najdobrotliwszym z satyryków, niby św. Franciszkiem z Assyżu ludzkiej głupoty. Grubiński zaś mówi, że Perzyński patrzy na ludzi nieodmiennie z góry, jak na mrówki. Pomiędzy temi sprzecznymi poglądami prawda leży pośrodku. Perzyński rozumem stał zawsze ponad postaciami swego teatru, ale sercem współczuł z niemi, choć się nigdy nie rozrzewniał, owszem, zdarzało się, że nagle ciął ostrym biczem satyry. I z pod takich uderzeń właśnie najwyraźniej przebijają się utajony subiektywizm pisarza. Umiał też Perzyński bawić się swemi figurkami, jak marjonetkami. Przykładem *Polityka* (1919), z kapitalnemi typami Kręciołka i Kiełbika, podchwyconemi z życia w pierwszych chwilach odradzającej się państwowości polskiej, odtworzonymi z zacięciem arystofanesowskiej satyry obyczajowo-politycznej. W późniejszych komedjach, mniej już zwartych i jako całość puszczonych, dał Perzyński szereg świetnie odmalowanych okazji menażerji ludzkiej, a w doskonałym akcie I-ym komedji *Dziękuję za służbę* (1928) po mistrzowsku zainscenizował obraz rodzinnego piekielka. Na twórczości dramatycznej Perzyńskiego z lat ostatnich odbiło się jednak ujemnie pogłębianie zagadnień społecznych, dla których autor nie

zdołał już znaleźć odpowiedniej ekspresji teatralnej. *Uśmiech losu* (1926), komedia zbudowana na zagadnieniu sumienia, zwraca uwagę przeciwstawieniem inteligencji i chamstwa; *Lekarz miłości* (1928) — obrazem nowych form życia; *Rozum czy głupstwo* (1929) — oryginalnym pomysłem krystalizowania się niewyżytego życia na surrogacie ojcostwa. Lecz myślowo pełniej i artystycznie dojrzałej wypowiedział się w tym czasie Perzyński w twórczości powieściowej.

Niemniej znakomitym, jak komedjopisarz, był Perzyński i nowelistą. W wielu swoich nowelach, z których najlepsze znajdujemy w zbiorach p. t. *Cudowne dziecko* (1921) i *Znamie* (1928), w podpatrywaniu „drobnych ironij życiowych“ Perzyński przypomina poniekąd angielskiego pisarza Hardy'ego, którego wszakże przewyższa artystyczną swobodą narracji, bardziej skupioną dynamiką akcji, niezrównanymi błyskami spokojnego dowcipu w żywym i ciętym dialogu. Mistrzem jest Perzyński w inscenizowaniu sytuacji paradoksalnych, w których odsłania całą wartość człowieka. Z pogodnie ironicznym uśmiechem dowolnie panuje nad stworzonymi przez siebie postaciami i nietyle się bawi nimi, ile w tych śmiesznych sytuacjach, w jakich je pokazuje, wydobywa z nich wiedzę o psychologii przeciętnego człowieka. Pogłębia je zrecznie wprowadzanymi i zawsze w porę hamowanymi wewnętrznymi kolizjami sumienia, uplastycznia w ich codziennych zajęciach i troskach, dość jednostajny gatunek ludzki urozmaica nowymi spostrzeżeniami lub podejściem od innej strony, z wielką finezją rozwija bogatą skalę analizy psychologicznej, z niezawodną trafnością urywa opowiadanie we właściwym miejscu lub czasami stawia świetną pointę.

W szerzej zakrojonych powieściach odnajdujemy te same zalety, o których była mowa w dotychczasowej charakterystyce Perzyńskiego. Wcześniejsze jego utwory powieściowe, z których większość jest wysnuta jakby z kroniki współczesnego życia warszawskiego i jego przemian obyczajowych, choć zajmują żywą i barwną akcją, grzeszą jednak często fejetonową lekkością. Ale już w *Sławnym człowieku* (1907) dał Perzyński wyborną karykaturę bezpłodnej cyganerii, w *Michaliku z P. P. S.* (1910)

świetnie podpatrzony typ wykolejonego po rewolucji bojowca na bruku paryskim, w *Wiośnie* (1911) sugestywnie odtworzony realistyczny obraz życia, nadzwyczaj ciekawie pogłębiony wnikliwą introspekcją psychologiczną. *Łut szczęścia* (1913), *Dzieje Józefa* (1913) *Złoty interes* (1915) — to przede wszystkim tryskające humorem wyćinki życia warszawskiego. *Uczniaki* (1919), których postaci powtarzają się w paru innych opowiadaniach autora, to znów wyborne studjum obyczajowo-psychologiczne z życia młodzieży. Już dawniej Adam Grzymała-Siedlecki zwracał uwagę na pokrewieństwo organizacji twórczej Perzyńskiego ze Stendhalem. „Daje się zauważyć — pisał Siedlecki — to samo zamiłowanie do tropienia uczuć drugorzędnych; ta sama odraza do sytuacji efektownych, nacisk na wagę momentów rzekomo obojętnych.“ Dodać jednak trzeba, że Perzyński posiadał ów dziwny kunszt, w którym pozorna niedbałość, to jakby odniechcania przygodnej opowieści, nadaje jego utworom niezrównaną swobodę i łatwość urodzonego narratora, a zajmujący tok akcji i dialogu niby znienacka wprowadza nas w coraz rozszerzające się i pogłębiające widoki na życie i człowieka. Najbystrzej podchwyczone szczegóły psychologiczne, charakterologiczne, obyczajowe i społeczne składają się w całości na tę ogólną atmosferę powieści Perzyńskiego, którą najkrócej określićby można, że jest w niej oddany cały miąższ życia. Lecz dopiero ostatnie powieści: *Raz w życiu* (1925), *Nie było nas — był las* (1927), *Dwoje ludzi* (1928), *Mechanizm życia* (1929) i *Klejnoty* (1930) — pokazały w Perzyńskim i w tej dziedzinie pisarza niepospolitej miary.

W *Dwojgu ludzi* jest ustęp dobrze charakteryzujący metodę autora. Gdy trzeźwy Dołgucki poddaje się wrażeniu i na chwilę zdolny jest uwierzyć w fatalizm, ciążący nad jego życiem z powodu spotkania z Millerem i Wiertkiewiczową, a niejako usymbolizowany w taniej broszce, będącej najpierw przyczyną jego niepowodzenia życiowego, aby wkońcu przygoda ta wyszła mu na dobre, jest w tem typowy Perzyński, jeden z najrzetelniej uzdolnionych powieściopisarzy w pełnem znaczeniu wyrazu. W *Mechanizmie życia* zbieżność przypadków stanie się

głównym motywem budowy powieściowej, przeprowadzonej z niebywale śmiałą w swem logicznem powiązaniu konsekwencją, której przesłanki, początkowo bezładne, dopiero w zakończeniu odsłaniają matematycznie ścisłą celowość, aby całość okazała się zbudowaną w sposób nie tylko oryginalnie pomyślany, ale i świetnie rozwiązany. W powieści tej zakończenie ma nadto odrębną wymowę ideową, w której autor pokazuje, jak naturalne ludzkie instynkty mogą się realizować z piękną swobodą, bez obłudy i poza wiezami konwenansów. Cały tragizm skrepowania pętami szablonów obyczajowych rozwinął Perzyński z właściwą mu — oczywiście — finezją psychologiczną, w powieściach *Raz w życiu* i *Nie było nas — był las*, w każdej z nich na tle powojennych przemian społecznych, odtworzonych z wiernością historycznego dokumentu czasu, a w ramach odrębnych zagadnień życiowych i w odmiennem naświetleniu od strony indywidualnej prawdy człowieka. W tej ostatniej powieści postać Zofji Zabielskiej, „ślicznej, świeżej jak wiosna dziewczyny, zawsze pogodnej mimo walki z największymi trudnościami, prawej, szlachetnej, bez cienia egoizmu,“ — to bodaj zamierzony przez autora obraz ideału kobiety, ale postać żywa i plastyczna. Rzecz inna, że podatniejszym materialem epickim jest i tu małżeństwo Lipeckich, które „było ideałem szablonu“, a które stało się dla autora wszechstronnie wyzyskanym przedmiotem celem przeprowadzenia eksperymentu na temat „psychiki pełnienia obowiązku małżeńskiego.“ W bogatej galerji osób tej powieści odrębną uwagę zwraca świetnie uchwycony typ dziecka w Jędraszku Lipeckim, a Gudowicz jest nowym okazem człowieka, „który się znudził egoizmem.“ Szerszy widok na zbiorowisko menażerji ludzkiej daje *Raz w życiu*, jedna z najlepszych polskich powieści obyczajowych z życia powojennego. Rozwinięty tu przez Perzyńskiego sposób obrazowania krystalizacji uczuć, jak również i rodzaj stylu narracyjnego i refleksyj psychologicznych, podejmie później Marja Dąbrowska w *Nocach i dniach*, u której jednak na miejsce wrodzonego Perzyńskiemu komizmu, wyrażającego się pomysłowością sytuacji i świeżością dowcipu, wystąpi nawet niezawsze maskowany dy-

daktyzm ze skłonnością do aforyzmów i oracyj. Dąbrowska będzie też naśladowała Perzyńskiego w jego języku, tak niewyszukanym, że niemal codziennym, a pozbawionym rozlewności lirycznej i ozdób retorycznych. Niezupełnie jednak uda się jej osiągnąć ów umiar, dzięki któremu czytanie Perzyńskiego działa tak bardzo ożywczo i — rzeczy można — każe nam patrzeć na świat po męsku. W jego prostych, krótkich zdaniach kłębi się ogromne bogactwo treści, wydobywanej napozór niedbale, a jednak ze świadomą przenikliwością, z błahych zdarzeń i małych ludzi. Perzyński obraca się z jednakową łatwością w każdej warstwie społecznej, najswobodniej wszak w środowisku mieszczańskim, każdą sytuację trzymając dobrze za łeb i każdego człowieka wywracając podszewką do góry. Czyni to zawsze z dobrotliwym uśmiechem łagodnego ironisty, w bogatej swej duszy znajdując współczucie nawet dla największego zbrodniarza, rzadziej natomiast litując się nad pospolitem łajdactwem. Naogół jednak nie wykracza poza zdarzenia codzienne, wiedząc, że odnajdzie w nich chwile grozy tragicznej i humoru komicznego niemniej głębokie, niż gdyby stawiał swe postaci na koturnach niezwykłych wypadków. Szmata życia obranego za przedmiot badania środowiska stylizuje w jednolitą całość z niezawodną wprawą powieściopisarską. Nawet zaś jego postaci z założenia karykaturalne mają w sobie tę pełnię prawdy ludzkiej, że możemy z nimi współczuć. I ta ludzkość jest bodaj naczelnym rysem postawy duchowej autora i ona właśnie sprawia, że w Perzyńskim cenimy nie tylko świetnego pisarza, ale głębokiego znawcę duszy naszej i naszych bliźnich.

Ostatnia powieść Perzyńskiego: *Klejnoty*, była przedmiotem ożywionej dyskusji na temat małżeństwa i prawa kobiety do samodzielnego życia, co również jest wątkiem komedji: *Dziękuję za służbę*. Powieść to artystycznie mniej dojrzała, ale dzięki swym nierównościom lepiej uwydatnia ów przełom, jaki można było śledzić w ostatnich utworach pisarza. Wyraziła się tu najżywiej nowa u Perzyńskiego nuta uczuciowości, pogłębionej w ustępach o zakroju niemal filozoficznym, poświęconych idealistyczno-optimistycznemu wyznaniu wiary w prawość natury ludz-

kiej. Na tle szeroko podmalowanych, ze świetną żyłką satyryczną uchwyconych obrazów z życia zdemoralizowanej inteligencji miejskiej i wiejskiej wprowadził Perzyński w *Klejnotach* rodem z Rousseau'a sielankę o szczęściu i enocie ludzi pracy na łonie przyrody, do czego przygotowaniem były już epizody w powieści *Nie było nas — był las*, mniej tam jednak wyraźne i artystycznie lepiej utwierdzone. W *Klejnotach* jest to najsłabsza strona powieści, której fabuła, wręcz niespodziewana u Perzyńskiego, przypomina słabsze utwory Rodziewiczówny. Ci ludzie z nieprawdziwego zdarzenia nie mogą nas przekonać, podobnie jak nie przemawia do nas i sposób, w jaki autor postawił zagadnienie nowego małżeństwa, opartego na wzajemnej swobodzie i niezależności życia i pracy związanych miłością i wspólnym mieszkaniem kobiety i mężczyzny. Wysunięty tu jednak przez Perzyńskiego kontrast życiowy i artystyczny każe nam pod innym kątem patrzeć wstecz na jego twórczość, w której sprawy, poruszone w *Klejnotach* wyraźnie i aż jaskrawo, są dyskretnie ukryte i ironicznie zamglone. Po przeczytaniu *Klejnotów*, zawierających zresztą całe rozdziały i pod względem literackim nieustępujące najlepszym powieściom autora *Mechanizmu życia*, warto ponownie powrócić do dawniejszych jego utworów, aby poza mistrzostwem techniki i świetnym dowcipem ironisty, dojrzeć też w nich głębszą myśl i ukryte znaczenie. Słowem, zobaczyć w Perzyńskim wielkiego moralistę życia.

W roku 1894, na tym samym konkursie noweli-
stycznym krakowskiego *Czasu*, którego głównym laurea-
tem był Kazimierz Tetmajer za *Księdza Piotra*, oprócz
Biblijmana K. M. Górskiego nagrodzono również *Lulu*
Tomasza Czaszki. Pod tym pseudonimem, którym i nadal
podpisywał korespondencje wiedeńskie w *Życiu* krakow-
skim, debiutował tak w literaturze TADEUSZ RITTNER
(1873 — 1921), naówczas dwudziestojednoletni słuchacz
prawa uniwersytetu wiedeńskiego, wychowanek Theresia-
num, syn profesora uniwersytetu lwowskiego a niebawem
ministra austriackiego. Szczegóły biograficzne, z których
wspomnieć tu jeszcze należy część dzieciństwa, spędzoną
u dziadka po kądzieli, lekarza w miasteczku galicyjskim
Bursztynie, nieobojętne do charakterystyki pisarza, który
sam, po skończeniu uniwersytetu w roku 1897, wstąpi na
drogę służby urzędniczej w wiedeńskim ministerstwie
oświaty i zawód ten pełnić będzie niemal do śmierci. W ta-
kich ramach życiowych rozwija się twórczość literacka
przyszłego radcy ministerjalnego, który jednak już jako
dziewięcioletni chłopiec napisał pierwszy swój dramat pod
wpływem Korzeniowskiego, a wogóle w literaturze zna-
lazł ujście dla swej duszy dogłębnie marzycielskiej.
I w twórczości Rittnera głównym wątkiem tematycznym
jest odwieczna historia szamotania się poety wśród jało-
wej prozy życia mieszczańskiego. „Zawsze on, — pisał
Władysław Rabski z powodu *Tragedji Eumenesa* — ten
sam Rittner, ten sam ból, ta sama autoironja, tylko w róż-
nych napięciach i różnych tonacjach. Czasem to uśmiech
lunatyka, czasem drżenie „wielkiego dziecka“, które chce,
„aby mu wszystko ktoś podarował, bo niczego sam zdobyć
nie umie“, czasem melancholijny humor jesieni, która drwi
z własnych marzeń o wiosnie. A tym razem, to skarga

poety, który dla swych natchnień miejsca sobie znaleźć nie może, bo zewsząd włazi do jego pracowni życie brutalne...”

Na scenie debiutował Rittner makabryczną *Sąsiadką*, wystawioną w roku 1902 we Lwowie, a w wersji niemieckiej dwa lata później w wiedeńskim *Intimes Theater*. Tymczasem na warszawskim konkursie im. Mickiewicza nagrodzono w r. 1903 *Maszynę*, czteroaktową satyrę Rittnera na biurokrację. Autor odrazu zwrócił na siebie uwagę świeżością i bystrością talentu obserwacyjnego oraz wręcz mistrzowskimi charakterystykami ludzi przeciętnych i szarych. Stanowisko Rittnera w teatrze utwierdził dramat *W małym domku* (na scenach polskich w r. 1904 i na scenie wiedeńskiej w r. 1908), obraz wzajemnej ludzkiej udreki na tle pospolitego życia mieszczańskiego, prześwietlony indywidualnem spojrzeniem artysty, narówni subtelnie współczującego z niedolą każdego człowieka, jak i melancholijnie zdziwionego w swej zadumie nad groteskowym komizmem ziemskiego bytu. Przedstawiony tu dramat domagającego się swoich praw sumienia wywodzi się niewątpliwie z naturalizmu poibsenowskiego, ale i naturalizm Rittnera wyróżnia się odrębnym tonem męczycielskiego nastroju, płynącego z nawskroś poetyckiej duszy autora, umiającego wykrywać tęsknotę za nieznanem w najmniej przyjaznej atmosferze społecznej, a samemu zawsze doszukującego się w człowieku serca, zaś w wizji teatralnej dążącego do realizacji własnego o życiu marzenia.

Na podstawie twórczej Rittnera odcisnęło piętno i życie pisarza. „Nic — mówi sam w refleksji autobiograficznej z roku 1917 — nie wydaje mi się równie prostem, a przytem tak zawilem, jak moje życie... Stoję pomiędzy niemieckiem a polskiem. To znaczy: znam i odczuwam oboje. Z pochodzenia, z najgłębszych skłonności jestem Polakiem. I często łatwiej mi myśleć w tym języku, niżli w tamtym. Ale czasem zdarza się inaczej. O niejednym, co napisałem, mówią Niemcy, że jest polskiem, a Polacy, że niemieckiem. Niejednokrotnie po obu stronach traktują mnie, jak gościa. I dzięki temu widzę niejedno, tu i tam, nieuprzedzonym wzrokiem cudzo-

ziemca. Artystycznie rzecz biorąc jest to korzystne, tak sądzą niektórzy. Biorąc rzecz czysto po ludzku, jest to rodzaj kalectwa. Coś niby ciężar, który muszę dźwigać, tańcząc; myślę, że innym linoskoczkom jest cokolwiek lżej... I stoję między dwiema sferami towarzyskimi. Bo mam, jak się to mówi: „dwa zawody“. Nie, właściwie mam tylko jeden zawód; bo z całej mojej organizacji jestem próżniakiem. To znaczy, buntuje się we mnie wszystko przeciw przymusowi, bym miał czynić coś, co nie podnieca mnie i nie nęci, a podnieca mnie tylko jedno: pisać, co mi przyjdzie do głowy. Ale prócz tego mam też swoją — pracę. I za nią tylko właściwie mi płacą. Wszelako, ponieważ nie jestem dobrym pracownikiem, więc ten mój tak zwany zawód praktyczny jest mi tylko źródłem niemilknących wyrzutów sumienia. Dlatego dawnobym go porzucił, gdyby we mnie gdzieś głęboko nie tkwiło jeszcze tyle obywatelskiego lęku przed zbyt jawnem, zbyt bezwstydnym próżniactwem. To sumienie obywatelskie odziedziczyłem, w niem wzrosłem. Ale... po obu stronach traktują mnie, jak gościa“.

Wyznanie nader znamienne dla oceny wewnętrznego tragizmu pisarza na pograniczu różnych światów, lecz i dla wniknięcia w rodzaj tego tragizmu, w jego nastrojowo przyciszony, niezwykle subtelny ton dziecka swego czasu, przenikniętego dojmującym smutkiem, ale też ironicznie analizującego ten smutek. W twórczości Rittnera przejawia się duch epoki w formie szarmonizowanego artystyzmu. „Będzie on też — twierdzi Adam Grzymała-Siedlecki — zaliczony do klasyków modernizmu. W wytworzonej i definitywnej postaci zamknął życie swoich czasów. To właśnie nazwałem: instynktem czasu. Jego figury nie należą do żadnego narodu i nie niosą w sobie żadnej odrębnej etniczności, ale każda z nich jest odbiciem tej nowoczesności, w której żyją wszystkie społeczeństwa. Nacisk tej nowoczesności, siła przeobrażeń psychicznych od ciężaru gatunkowego naszej epoki, skłębienie się uczuć odwiecznych w motyw XX wieku — to są znamiona figur, wystawionych w komedjach Rittnera. I dlatego właśnie, gdy świat pójdzie jeszcze krok dalej, gdy nasze dziś stanie się dniem wczorajszym, czytelnicy książek i widzowie

teatrów z rozciekawieniem będą odcyfrowywać szyfr naszego bytu w komedjach tego klasyka ostatnich dni starej Europy; jej uczuć, jej instynktów, jej niepokoju i jej estetyki“.

Twórczość dramatyczna Rittnera rozwijała się po dwóch równoległych torach. U krytyki polskiej największe uznanie zdobyły jego komedje realistyczne, z których wogóle za arcydzieło autora uznano *Glupiego Jakóba* (1910). W tej melancholijnie smutnej historii syna naturalnego, przegrywającego swą walkę o prawdę w życiu, w ramach architektoniki o mistrzowskiej strukturze teatralnej, w akcji niezmiernie żywej z doskonale rozmieszczonemi efektami komizmu sytuacyjnego i charakterologicznego, największym tryumfem pisarza są dwie postaci: demonicznej Hani i ramolowatego Szambelana. Hania — mówi Boy-Żeleński w jednej ze swych recenzji teatralnych — to „dziewczyna przerażająco inteligentna, namiętna a przebiegła, mająca we krwi wszystkie apetyty i wszystkie zdławione urazy swego pochodzenia“, zaś „Szambelan, tak strasznie niecznośny, ale tak biedny w swoim oschłym a naiwnem sercu iż, mimo wszystko, zdobywa naszą sympatję“. Ta ostatnia uwaga odsłania tajemnicę sugestywności dramatów Rittnera. Bo Rittner — stwierdza tenże krytyk — „był poetą autentycznym, ale nie wtedy, kiedy mu się najbardziej zdawało, że nim jest. Kiedy chodzi nogami po ziemi, wówczas zadumana jego głowa buja gdzieś w niebie poezji, od której rozjaśnia się mieszczańska szarzysta tła, dialog migoce iskierkami niespodzianej mądrości, sfinks życia mruży do nas fascynująco swe kamienne oko“. Przykładem *Wilki w nocy* (1916), przeciwstawienie dwóch światów, świata t. zw. ludzi porządných i świata wykolejeńców, i przeciwstawienie dwóch moralności, otwierające niespodziewane perspektywy w obrazie życia.

Na pograniczu między realizmem sztuk naturalistycznych a symbolicznym algebraizmem komedij parabolicznych powstają komedje nastrojowo-liryczne, zaprawione romantycznym polotem uczuciowej wyobraźni: *Don Juan* (1909), w mglistych tonach wizji wyśniona ale chłodną refleksją analizy psychologicznej i przenikliwości intelek-

tualnej doskonale zobjektywizowana próba nowej interpretacji zagadnienia namiętności miłosnej; *Lato* (1912), w którym nastrój lęku przed życiem siłą swej ekspresji współzawodniczy z niezrównanymi scenami miłosnymi; zwłaszcza zaś *Człowiek z budki suflera* (1913), barwna groteska na temat czaru teatru i teatralizacji życia. Ale i w tych romantycznych komedjach Rittner jest nadal realistycznym obserwatorem, któremu marzenie poety nie przesłania obrazu rzeczywistego świata.

Na drugim torze wyobraźni twórczej pisarza wystają jego sztuki baśniowo-symboliczne lub ideowo-allegoryczne: *Dzieci ziemi* (1915, drugi tytuł: *Rycerz powietrza*), *Ogród młodości* (1917), *Tragedja Eumenesa* (1920), *Wrogowie bogaczy*, z których zwłaszcza *Ogród młodości*, baśń o królu, który nie chciał być starym, ale się nim poczuł, gdy spotkał się z prawdziwą młodością, — cieszyła się, inaczej niż w Polsce, dużym powodzeniem na scenie wiedeńskiej. Utworom tym nasi krytycy zarzucają oschłość i bladeść czysto literackiej inwencji, ale przyznają im, że — jak mówi Rabski — „jest to literackość rittnerowska, która nawet w groteskowym kształcie ma uśmiech rafinowanej kultury, ma czar starego gobelinu i wdzięk smutnej dziecięcości“.

Abstrakcyjny intelektualizm w kształtowaniu alegorii społecznej zaważył też ujemnie na satyryczno-fantastycznych powieściach Rittnera: *Duchy w mieście* (1921) i *Miedzy nocą a brzaskiem* (1921). Bezpośrednim wdziękiem autobiograficznego tworzywa, przekształconego jednak w zorganizowanej wizji artystycznej, odznaczają się natomiast: *Drzwi zamknięte* (1918) i *Most* (ostatni utwór autora), z powodu których Emil Breiter nazwał Rittnera bajkopisarzem własnego życia. Wspomina Józef Schenk, któremu zawdzięczamy relację o nieznanych szczegółach biograficznych, że w latach 1912—1917 zbierał Rittner notatki do powieści p. t. *Zapach*. Są to „asocjacje najrozmaitszych zapachów kwiatów, ale także i asfaltu, gazu, benzyny, teatru, kawiarni, apteki, albo woń biednych ludzi (*l'odeur de l'humanité*)“. Ta wzmożona wrażliwość obserwacyjna i rozszerzona pomysłowość wyobraźni w badaniu drobnoustrojów ludzkich uwydatniły

się też w powieściach, wysnutych ze wspomnień dzieciństwa i młodości. Zwłaszcza *Drzwi zamknięte* zaliczyć należy do wyjątkowo pięknych w swoim rodzaju, analityczno-psychologicznych rewelacyj kraju lat dziecinnych. Nowele Rittnera, wydane w kilku zbiorach polskich i niemieckich z różnych czasów, przedstawiają rozległą skalę artystycznej i obserwacyjnej wrażliwości jednego z najkulturalniejszych w literaturze polskiej pisarzy.

Twórczość Rittnera nietylko posiada znamiona najpoważniejszej kultury intelektualnej i estetycznej, rzetelnej szczerości poetyckiego natchnienia i wysokiej miary talentu, ale zajmuje w naszej literaturze kartę własną i odrębną. W dramacie połączył Rittner znakomicie świat rzeczywistości z tęsknotą marzenia za nieznanem, realistyczny obraz środowiska i ludzi z technieniem baśniowego czaru; stworzył conajmniej kilka kapitalnie zbudowanych utworów scenicznych ze świetnie narysowanymi postaciami i rolami; pociągnął za sobą naśladowców, z których najwybitniejszym i już samodzielnie kroczącym Jerzy Szaniawski. W powieści i noweli jeszcze bezpośrednio wyraziła się tęsknota pisarza za krajem ułudy, na tle wnikliwej, niepozabawionej autoironji, analizy psychologicznej i bystro podchwyconych szczegółów obserwacyjnych, owiana pełnym poezji smutkiem, z poza którego jednak przebija się łagodny uśmiech zrównoważonego europejczyka, głęboko zamyślonego nad sensem bytu, w wewnętrznym osamotnieniu skłonnego do melancholji, subtelnie współczującego z dołą bliźniego, świadomie panującego nad tworzywem artysty, z dojrzałym umiarem przetwarzającego wizję życia w dzieło sztuki, o tonie zawsze własnym i oryginalnym, nawskróś nowoczesnym i bardzo sugestywnym. Witold Wandurski, w danym wypadku najmniej podejrzany o przesadę, twórczość Rittnera, rokując jej wielką przyszłość, nazwał „magicznym namiastkiem życia“. Autor zaś sam powiedział jakby o sobie: „Więc o cóż chodzi? Jak zwykle w sztuce — o duże ludzkie, o muzykę życia“.

Polska komedia mieszczańska osiąga szczyt rozwoju w naturalistycznym teatrze Zapolskiej. Równolegle zasilają ją wybitne indywidualności twórcze J. A. Kisielewskiego i Perzyńskiego, z których pierwszy wnosi na scenę żywiołowy temperament satyryka, drugi zaś subtelne spojrzenie ironisty. Pod wpływem Kisielewskiego pisze ZOFJA WÓJCICKA (Chylewska) *Dyletantów* (1900), tragicomedję wybujałych ambicij, i *Psyche* (1901), dramat dziewczęcy na tle konfliktu z więzami życiowego obyczaju, ale najlepszym bodaj utworem autorki jest oryginalnie i śmiało pomyślana dwutomowa powieść kobieca: *Listy do Pana Boga* (1908) i *Listy do ciebie* (1913). Dużem poczuciem sceny, plastyką bystro zaobserwowanych charakterów i mocnem napięciem sytuacji dramatycznych wyróżniają się sztuki TADEUSZA JAROSZYŃSKIEGO (1863—1917): *Ścigana* (1897), *Podczłowiek* (1907), *Sąsiadka* (1909). Z zawodu artysta-malarz, przedstawia z dobrym realizmem życie artystów i inteligencji miejskiej również w powieściach: *Chimera* (1903), *Miasto* (1906), *Doktor Tomasz* (1907), *Wieża z kości słoniowej* (1909), a w powieści *Za wieku starego* (1913) pięknie stylizowany obrazek historyczny z XVI-go wieku. W atmosferze „przybyszewszczyzny“ rozpoczyna swą działalność TADEUSZ KONCZYŃSKI (* 1875), który z jednakową wprawą próbuje później różnych rodzajów i tematów, najszcześliwiej, być może, w *Powrocie wiosny* (1916), komedji tradycyjnej w stylu fredrowskim. Rozległą skalą pomysłów i niemniejszą swadą pisarską zdobył powodzenie IGNACY GRABOWSKI (* 1866), autor poematu dramatycznego *Król Stanisław August* (1908) i barwnego cyklu feljetonów literackich p. t. *Pamiętnik Rupiecia* (1909). Żyłka satyryczna, pokrewna Kisielew-

skiemu, ale w spłyconem wydaniu, przejawia się w *Ba-gienku* (1904) BOLESŁAWA GORCZYŃSKIEGO (* 1880), komedji z życia studentów warszawskich. Z innych utworów autora świeżym realizmem wyróżnia się jednoaktówka *Inteligent* (1904), polotem poetyckim dramat ludowy *W noc lipcową* (1903), pogłębieniem psychologicznem *Wyzwanie* (1909).

Błada, mimo dobre role teatralne, odbitką *Karykatur* Kisielewskiego jest *Dramat Kaliny* (1902) ZYGMUNTA KAWECKIEGO (* 1876), jego *Szkoła* (1907) powodzenie zawdzięczała aktualności tematu ze stosunków galicyjskich, natomiast rzetelnym humorem, zręcznem podchwytywaniem śmiesznych sytuacji życiowych, świeżym dowcipem i niepospolitym zmysłem scenicznym doskonale bawią widownię późniejsze krotochwile autora: *Poczekalnia I klasy* (1925), *Luźnie tymczasowi* (1926), *Fura słomy* (1927). W dziedzinie farsy, nieraz bardzo niewybrednej, w dobie powojennej dzielnie z Kaweckim współzawodniczy ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI (* 1876), który karierę literacką rozpoczynał jako redaktor *MŁODOŚCI* (1898—1901), czasopisma pokrewnego *Życiu Przybyszewskiego*, również zasilającego ów niby pierwowzór krakowski powojennego *Pro arte* warszawskiej młodzieży akademickiej. Drukowany w *Młodości* dramat Siedleckiego: *Niewolnicy krwi* powstał z buntu przeciw kołtuństwu, zrodził się w atmosferze cyganerii krakowskiej i wybiło się na nim — oczywiście — piętno „kisielewszczyzny“. Wkrótce przerzucił się Siedlecki na pole krytyki literackiej, w której odbiły się też różne fazy własnego rozwoju duchowego autora, od młodzieńczego rewolucjonizmu społecznego aż po harmonijny umiar pogodzonej z życiem dojrzałości. Świetną polszczyzną, ze znakomitą swadą pisane studia i szkice literackie Siedleckiego (książka o *Wyspiańskim*, 1909, studjum o *Reymonie*, 1921, liczne inne rozproszone po różnych czasopismach krakowskich i warszawskich) mają zawsze szerokie widoki kulturalne, pełen najlepszego intuicjonizmu polot syntetyczny i nawet w swoich omyłkach zadziwiająca bystrość spostrzeżeń. Szkice krytyczne Siedleckiego, najpiękniejszy dział twórczości autora, należą do literatury w wysokim stylu na-

równi z tomem nowelistycznym: *Galerja moich bliźnich* (1911) i ze wspomnieniami korespondenta wojennego p. t. *Cud Wisły* (1921). Powieść *Samoseki* (1924) była niejako przejściem do „łżejszej“ literatury Siedleckiego, rozpętej komedią o *Sublokatorce* (1922), a w niewybrednej pogoni za byle krotoczwiałą obniżonej do poziomu najtańszej farsy w *Maman do wzięcia* (1930). Ponurą stroną tego niewątpliwego sukcesu kasowego są płaskie drwiny z oficera polskiego, co zapewne nie było świadomym zamiarem autora, uważającego się za obrońcę tradycji narodowych. Zjawiskiem wszakże najprzykrzejszem jest kulturalne zdeklasowanie ongi znakomitego pisarza, a przytem jednego z najwytworniejszych stylistów współczesnej literatury polskiej, ostatniego w niej bodaj autentycznego przedstawiciela szlacheckiej teźny pióra. Socjopsycholog miałby tu może wdzięczne zadanie do badań nad t. zw. szlachetczyzną, objawiającą się w linii zstępującej od rycerskiej świetności do rubasznej jowialszczyzny.

Przykład Siedleckiego jest nader znamieny. „Z pośród nowych utworów scenicznych, które widziałem, — stwierdza w r. 1926 Zygmunt Wasilewski — wyodrębniają się w osobną grupę dzieła dramaturgów warszawskich... Pisarze warszawscy celują talentami, znawstwem sztuki scenicznej, ale słabą stroną ich wszystkich musi być mały kąt widzenia świata (człowieka). Prozą człowieka dolnego jest pieniądz, poezją to, co za pieniądz zdobyć można dla używania — wino, kobieta, dancing. Ten sam motyw jest strawą codzienną bulwarowego teatru paryskiego, i to naszych pisarzy rozgrzesza, daje im swobodę w produkowaniu się ze swoim Paryżem. Ale ta jest między paryskimi pisarzami a naszymi różnica, że tamci mają kompletniejszą kulturę i nie popełniają uchybień w psychologii społecznej. Francuski pisarz prezentuje na scenie człowieka przy zabawie czy w zabiegu miłosnym, więc również częściowo i przyziemnie, ale zawsze można przez przedłużenie linii konturu wyobrazić go sobie, jak wyglądałby w chwili statku, jako człowiek pewnej społeczności i sfery. Dlatego żarty pisarza kulturalnego nie budzą nie-smaku, nie są wykroczeniem przeciwko *poczuciu człowieczeństwa*“.

Przytoczone uwagi redaktora *Myśli Narodowej* były napisane w recenzji z komedji STEFANA KIEDRZYŃSKIEGO (* 1886). Jak każde uogólnienie, słuszne są tylko połowicznie. Zawierają jednak to ziarno gorzyczne prawdy, które usprawiedliwia, że się i w tej książce pomija lub zbywa ogólnikami wielu pisarzy dramatycznych, których sztuki mają niewątpliwe zalety sceniczne, a mistrzostwem technicznym nieraz wręcz dorównują teatrowi francuskiemu i naszemu teatrowi Zapolskiej. Z powodu Kiedrzyńskiego, skoro już nazwisko to wymieniono, za-uważyć jednak trzeba, że jego komedje, np. *Zabawa w miłość* (1922) lub *Szczęście od jutra* (1932), są często naturalistycznie wiernymi obrazami wycinków życia, pokazanymi w dosadnych charakterach i w ramach najlepiej dostosowanych do warunków optyki teatralnej. Jest to naprawdę dobry teatr pod artystycznym patronatem Zapolskiej, ale z tego wzoru przyjęto tu tylko zewnętrzny pogląd na przedstawianą rzeczywistość, pozbawiając go tej prawdy ludzkiego spojrzenia, które w najgorszej kanalji dostrzeże choć strzęp pełnego człowieka. A taka zmiana aspektu wynikła nie z tragicznej nad życiem zadumy, lecz z płytkiego patrzenia na świat poprzez pryzmat farsy. Gdy więc temat wymaga dramatycznego pogłębienia, rodzi się w tych warunkach conajwyżej twór połowiczny, czyli tragifarsa.

O Wacławie Grubińskim będzie mowa w następnym tomie. Z warszawskiej grupy pisarzy dramatycznych nieco obszerniej zająć się tu należy STEFANEM KRZYWOSZEWSKIM (* 1866), którego utwory są na gruncie polskim najdojrzałej wyhodowaną szczepionką teatru mieszczańskiego w stylu francuskim, a choć jest to pisarz o talencie niższego lotu, jednak w pełnej świadomości swoich środków, doprowadził je do wysokiego stopnia artyzmu. Już pierwsze próby nowelistyczne Krzywoszewskiego ujmowały czytelnika wytwornością i wdziękiem iście francuskiego kunsztu pisarskiego. Zwłaszcza w *Pani Juli* (1902) na temat nowoczesnego konfliktu małżeńskiego dał autor powieść o bardzo zwartej kompozycji, wykazując równocześnie wielką umiejętność łagodzenia dramatycznego napięcia w sposób zgodny z życiową prawdą

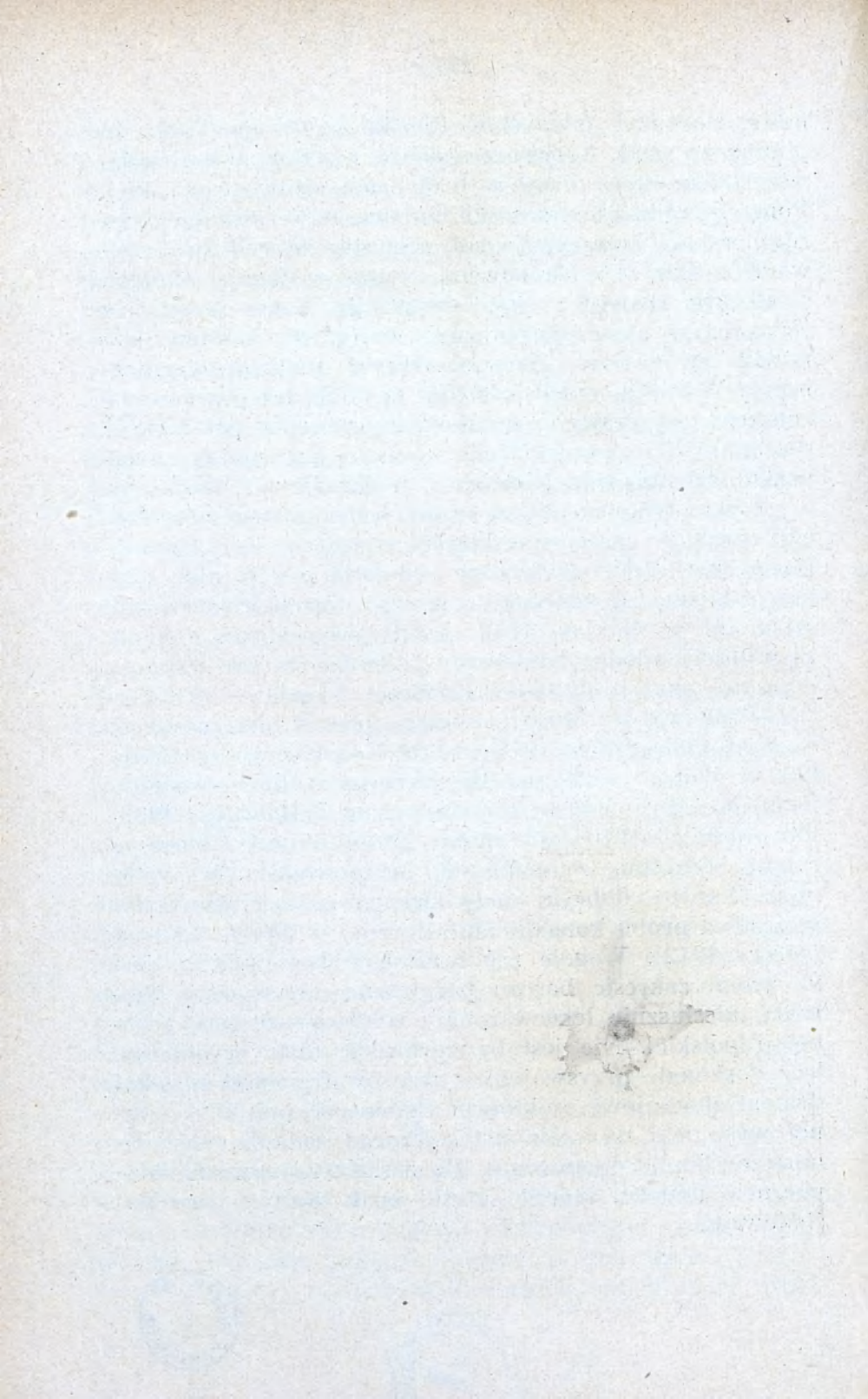
mieszczańskiego obyczaju. Atmosfera życia „ułatwionego“ panuje też w teatrze Krzywoszewskiego, gdzie zrzadka odzywa się przytłumiony głos dobrze wychowanego satyryka, natomiast świetny dialog tryska dowcipem, niepozbawionym nawet drastycznych akcentów, rumieni się powabnymi uśmiechami, miewa niekiedy wzruszające chwile sentymentu starej daty, czasami zabrzmii szczerym bólem ludzkiej niedoli, ale nigdy nie wykracza poza ramy towarzyskiego tonu. Autor wprowadza nawet ostre konflikty, osiągając przez nie wysoki stopień dramatycznego napięcia, lecz unika tragicznych rozwiązań, a tu i ówdzie szerzej zakrojone perspektywy społeczne zazwyczaj ścieśnia do widoku oglądanego z okien salonu lub buduaru. Doskonale to jednak wystudjowany obraz środowiska, w swoim rodzaju dokument przedwojennego życia burżuazji europejskiej. Niemniej świetnie podchwycone charakterystyki ludzi w całej ich niefrasobliwej beztrosce ale i wyjałowionej bezcelowości życia. Niema tu więc miejsca na pogłębianie zagadnień, na poważniejsze kolizje ani na irracjonalne wybryki. Jest to życie banalne, wybornie jednak zaobserwowane i odczute, pokazane w komedji lub farsie, zbudowanej po mistrzowsku i z niezawodną znajomością arkanów sztuki scenicznej.

W teatrze Krzywoszewskiego najlepsze są bezwątpienia realistyczne komedje obyczajowe: *Piękna ogrodniczka* (1901), *Małe dusze* (1903), *Edukacja Bronki* (1906), *Aktorki* (1909), *Zmartwienie pana Hammelbeina* (1916), *Kolombina* (1920). *Edukacja Bronki*, bodaj najdoskonalej, obok *Szału* (1921), zbudowany dramat Krzywoszewskiego, głębszem ujęciem postaci tytułowej potrąca o Zapolską, która tu zapewne była autorowi wzorem, utwór to bowiem z jej szkoły, lecz przystosowanej do wymagań mieszczańskiego poglądu na świat. W *Panience z dancingu* (1929) dopatrywaćby się znów można pewnych pokrewieństw z dramatem J. A. Kisielewskiego *W sieci*, ale właśnie porównanie Marysi z „szaloną“ Julą daje nam właściwą miarę do oceny teatru Krzywoszewskiego, pozwala otrząsnąć się z sugestji mistrzowskiej roboty scenicznej, wskazuje nikłość powierzchownej treści. Skoro wszak mowa o związkach literackich, najsluszniej, być

może, zauważył Władysław Rabski z powodu *Szalu*, że „żadna ze sztuk Krzywoszewskiego nie tkwi tak głęboko wszystkimi korzeniami w tradycjach sztuki francuskiej. Pomysły, rodzaj teatralności, budowa, nawet ornamentyka rezonerska i kompozycja ról, wszystko to ród swój wywodzi z Paryża“. Na odrębną uwagę zasługują *Aktorki*, o których stwierdza Boy-Żeleński, że „takie sceny, jak redakcja w akcie pierwszym i kulisy w ostatnim stanowiły na naszym gruncie zdobycz realizmu scenicznego“. W swoim czasie komedia ta miała też przełomowe znaczenie obyczajowe, mianowicie nauczyla publiczność szacunku dla „aktorki“. Znakomicie zaś podchwycona postać dziennikarza Nieciuszki, nader żywa i plastyczna a zarazem typowa, jest w swoim rodzaju klasyczna. Naogół wszakże skala charakterów w teatrze Krzywoszewskiego jest dość ograniczona. Zdarzają się w nim i sytuacje bliźniaczo podobne, a nawet i węzeł dramatyczny, jakim np. w *Głuszu* (1918) jest tęsknota starszego pana za miłością młodej dziewczyny, a w *Kolombinie* tęsknota dojrzałej pani za miłością młodego chłopca.

Próbował też Krzywoszewski tematów historycznych, w *Pani Chorażynie* (1918) na tle Konstytucji 3-go Maja lub w *Walce* (1928) na tle pierwszych dni powstania listopadowego, tematów społecznych w *Przywódcy* (1909) lub *Rusalcie* (1910), ale mimo i tutaj dobrą i staranną robotę sceniczną, z mniejszem już powodzeniem. Natomiast bardzo dobrym nabytkiem repertuarowym jest szczęśliwa próba komedji fantastycznej w *Djable i Karczmarsce* (1912). Wogóle zaś teatr Krzywoszewskiego jest w swoim zakresie bardzo pożyteczną, artystycznie dojrzałą, niesłusznie lekceważoną pozycją współczesnej komedji polskiej. Nie jest to wprawdzie teatr oryginalny, lecz doskonale przyswojony z wzorów francuskich, lekki dramat obyczajowy, w którym wymagania optyki scenicznej wysunięto na czoło artystycznego zadania, ale i po mistrzowsku je opanowano. Ma zaś Krzywoszewski duże poczucie umiaru, którego często brak licznym jego naśladowcom.





DZIAŁ INFORMACYJNY

Dział informacyjny.

Ogólna literatura przedmiotu. Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury polskiej (1864—1897)“ (IV wyd. 1898); tegoż: „Historja literatury pol.“ (1900, t. VI); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1901); tegoż: „Dramat polski doby najnowszej“ (1902); tegoż: „Dzieje krytyki literackiej w Polsce“ (1902); Stanisław Tarnowski: „Historja literatury polskiej“ (t. VI, cz. II (1863—1900, 1907); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. I—IV); tegoż: „Współczesna literatura polska 1864—1917“ (VI wyd. 1918—19, t. I—III); tegoż: „Współczesna literatura polska“ (VIII wyd., okresem 1919—1930 uzupełnił Stefan Kołaczkowski, 1930); Tadeusz Grabowski: „Poezja polska po r. 1863“ (1903); Aleksander Brückner: „Dzieje literatury polskiej w zarysie“ (III wyd. 1924, t. II); Bronisław Chlebowski: „Literatura polska 1795—1905“ (1923); Bronisław Chlebowski, Stanisław Tarnowski, Maurycy Mann i Tadeusz Grabowski: „Dzieje literatury pięknej w Polsce“ (Encyklopedia Polska, t. XXI—XXII, 1918); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna 1860—1910“ (1911—12, t. I—II); Marjan Szykowski: „Współczesna literatura polska 1863—1923“ (1923); tegoż: „Dzieje komedji polskiej w zarysie“ (1921); tegoż: „Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ szekspirowski“ (1923); Stanisław Lam: „Polska literatura współczesna 1897—1923. Charakterystyki i wypisy“ (1924); Roman Dyboski: „Modern polish literature“ (1924); Julius Kleiner: „Die Polnische Literatur“ (1929); Kazimierz Czachowski: „Polska literatura współczesna 1863—1930“ (zarys encyklopedyczny w t. XIII „Wielkiej Ilustr. Encyklopedji Powszechnej“ Wyd. Gutenberga, 1931, str. 227—256); Gabriel Korbut: „Literatura polska“ (II wyd. 1931, t. IV (1864—1914) i „Dopelniaacz I“ (1933); Antoni Mazanowski: „Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie“ (1902); Ignacy Matuszewski: „Słowacki i nowa sztuka“ (II wyd. 1904); Stanisław Brzozowski: „Współczesna powieść polska“ (1906); tegoż: „Współczesna krytyka literacka w Polsce“ (1907); tegoż: „Legenda Młodej Polski“ (II wyd. 1910); Jan Loreniewicz: „Młoda Polska“ (t. I—III, 1908—1913); Herbert Sand: „Współczesna polska twórczość dramatyczna“ (1911); Zdzisław Debiecki: „Portrety“ (s. I—II, 1927—1928); Edward Boyé: „U kolebki modernizmu“ (1922); Stanisław Przybyszewski: „Moi współcześni. Wśród swoich“ (1930); Boy-Zeleński: „Znasz li ten kraj?... (Cyganeria krakowska“ (1932); „Rocznik literacki za rok 1932“ (pod red. Zygmunta Szweykowskiego, 1933). Nadto zbiorowe wydania studiów krytycznych i recenzyj teatralnych przez różnych autorów oraz artykuły w czasopiśmie od r. 1884.

Czasopisma literackie (programowe): „Wędrowiec“ Gruszeckiego (Warszawa 1884—1887); „Życie“ Miriama-Przesmyckiego (Warszawa 1887—1891); „Świat“ Sarneckiego (Kraków 1888—1895); „Życie“ Szczepańskiego, Sewera-Maciejowskiego (pod red. Artura Górskiego) i Przybyszewskiego (Kraków 1897—1900); „Młó-

dość (Kraków 1898—1901); „Chimera“ Przesmyckiego (Warszawa 1901—1907); „Krytyka“ Feldmana (Kraków 1899—1914) i i. **Antologie:** Wilhelm Feidman: „Wypisy z literatury polskiej czasów najnowszych 1864—1905“ (1908); tegoż: „Wybór poezyj Młodej Polski 1886—1918“ (II wyd.); Leopold Staff: „Najmłodsza pieśń polska“ (1903); tegoż: „Kwiat współczesnej poezji polskiej“ (1920); Stanisław Adamczewski: „Sympozjon. Wybór prozaików polskich w. XIX i XX“ (1926); Wacław Borowy: „Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej“ (1930); opracowania Manfreda Kridla, Adama Galińskiego i i.; Władysław Folkierski: „Sonet polski. Wybór tekstów“ (1925); antologie motywów Jana Lorentowicza (pieśń miłosna, ziemia polska), Józefa Kantora (Tatry) i i. **Źródła bibliograficzne:** Karol Estreicher: „Bibliografia polska XIX stulecia. Lata 1881—1900“ (t. I—IV, 1906—1916); „Przewodnik Bibliograficzny“ Wład. Wisłockiego (1901—1913, 1920, 1921 i od r. 1924); „Bibliografia Polska“ (1914—1919); „Książka“ (1901—1914 i 1922); „Bibliografia literacka czasopism polskich“, później „Bibliografia historii literatury i krytyki literackiej polskiej“, wydawana przy „Pamiętniku Literackim“ we Lwowie (1901—1907); Radomir Vrtel: toż za rok 1908 i 1909 (1933); Stefan Vrtel-Wierczyński: toż za lata 1919 i 1922; Wiktor Hahn: „Wiadomości Bibliograficzne“ („Pamiętnik Literacki“, tomy XI—XVI i XIX, 1912—1918 i 1921); Piotr Grzegorzcyk: „Bibliografia literatury polskiej“ (od roku 1928 w „Ruchu Literackim“ i w osobnych odbitkach); nieliczne bibliografie krytyków (Chmielewski, Matuszewski); Władysław Okręt: „Rocznik naukowo-literacko-artystyczny za rok 1905“; Stanisław Lam: „Współcześni pisarze polscy“ (1922); A. Peretiatkowicz i M. Sobeski: „Współczesna kultura polska“ (1932); Ludwik Czarkowski: „Pseudonimy i kryptonimy polskie“ (1922; uzupełnienia Barana w „Exlibris“, Dody w „Przewodniku Bibliograficznym“ i i.); „Encyklopedia Powszechna“ Wyd. Gutenberga (1929—1933, 18 t. i 2 t. suplementu, t. I—XX: bibliografia podawana tu dość szczegółowo i obszerniej od innych encyklopedyj); Korbut (j. w.).

Dąbrowski Ignacy, * 21. IV. 1869 w Warszawie, † 4. II. 1932 tamże. Syn urzędnika magistrackiego Ignacego i Aurelii z Nowickich. Wcześniej oddany z domu rodzicielskiego do bursy. W r. 1887 z powodu krwotoku płucnego zmuszony przerwać nauki gimnazjalne. Po pobycie na wsi dla zdrowia, szuka oparcia u rodziny w Kijowie. Jako nauczyciel domowy w Lubelskiem i na Kujawach. Napisaną w roku 1891 w Szczepieszynie „Śmiercią“ debiutuje w „Bibliotece Warszawskiej“ z czerwca i lipca 1892. W l. 1894—1897 przebywa z przerwami w Łodzi, gdzie pracuje nad rozpoczętą i zamówioną przez redakcję „Tygodnika Ilustrowanego“ dwutomową powieścią p. t. „Mistrz“, której jednak nie skończył a rękopis zniszczył. Po złożeniu egzaminu nauczycielskiego od r. 1898 uczy geografii i historii w prywatnych szkołach średnich w Warszawie; w latach ostatnich jako nauczyciel geografii w gimnazjum państwowym na Pradze. W podróżach wakacyjnych zwiedził Europę, od Anglii po Hiszpanię, pięciokrotnie Włochy. Zonaty z Marją Gersonówną, córką Wojciecha, malarza. — Utwory powieściowe: „Śmierć“ (1892, II wyd. w I-ym tomie „Pism“, 1900, III wyd. 1921; przekład rosyj. 1894, dwa przekłady niem. 1896), „Felka“ (1893, II wyd. w II-im tomie „Pism“, 1900), „Nowele“ (III tom „Pism“, 1900 (1899): „Kolega szkolny“, „Sonata cierpienia“, „Legenda o promyku sobotnim“, „Idylla“, „Jedna łąka“, „Chwila była przedwie-

czorna..." (1903, wrażenia: „Chwila była przedwieczorna“, „Czekam Cię“, „Okręt zadżumiony“, „Wezuwjust“, „Na Capri“), „Samotna — Stara matka — Niepotrzebny“ (1912, nowele), „Zmierzczy“ (1914, powieść), „Matki“ (1923, powieść współczesna, pierwodruk w „Kurjerze Warszawskim“ 1922, część pierwsza zamierzonej trylogii, której jednak następnych części autor nie napisał). — O D-im: Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury polskiej 1864—1897“ (IV wyd. 1898, str. 272); tegoż: „Śmierć“ („Ateneum“ 1893, t. I, str. 205—209); Antoni Polocki: I. D. („Szkice i wrażenia literackie“ 1903, str. 52—62); Jan Sten: I. D. („Pisarze polscy“, 1903, str. 63—69); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. II, str. 31—33 i 35—37); Stanisław Brzozowski: I. D. („Współczesna powieść polska“, 1906, str. 143—146); Zdzisław Dębicki: I. D. („Portrety“, serja II, 1928, str. 23—43); Józef Gołabek: I. D. jako pedagog („Il. Kurjer Codz.“ dod. „Kurjer liter. nauk.“ 1932, nr. 7); M. Urstein: Ze wspomnień o Ign. D-im („Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 66).

Dygasiński Adolf (pseud. Dygas) * 7. III. 1839 w Niegostawicach nad Nidą (pow. pińczowski) † 3. VI. 1902 w Grodzisku pod Warszawą. Nauki w Pińczowie i Kielcach (szkoła realna 1858—60). W r. 1862 na wydziale filologicznym w Szkole Głównej Warszawskiej (w r. 1866 przeniósł się na dalsze studia do Pragi Czeskiej). Udział w powstaniu 1863 r. Jako nauczyciel prywatny w Wielgim u Karczewskich, gdzie uczniem jego był też Jacek Malczewski. W r. 1871 osiadł w Krakowie, gdzie w r. 1872 zaślubił Natalję Wyszowską. Założył tu i prowadził księgarnię i „pensjonat“ pedagogiczny (ucznikiem był m. i. Wacław Nałkowski). Wydawał przekłady (w tem i własne) poważnych dzieł naukowych niemieckich i angielskich, a w l. 1875—76 tygodnik „Szkice społeczne i literackie“ (pod redakcją Kazimierza Bartoszewicza, w r. 1876 „Ojca Makarego“ i „Niewinnych“ Świętochowskiego. Wydawnictwa te i przekonania postępowo-demokratyczne wywołały ostrą kampanję ze strony konserwatywnej prasy krakowskiej. Po bankructwie księgarni w r. 1877 przeniósł się do Warszawy. Pierwsze prace literackie od r. 1873, od r. 1878 stała współpraca w „Przeglądzie Tygodniowym“, gdzie od r. 1880 pierwsze nowele. Od r. 1885 wraz z Sygietyńskim i Witkiewiczem należał do redakcji „Wędrowca“ (tu w r. 1886 artykuł: „Luźne uwagi o konserwatyzmie i postępie“), w r. 1887 był pierwszym redaktorem (po nim Karłowicz) „Wisły“, założonej przez Gruszeckiego. Równocześnie pracował jako nauczyciel w Warszawie, od r. 1889 na prowincji. W l. 1890—91 jako korespondent „Kurjera Warszawskiego“ podróżował z partją wychodźców do Brazylii. Oprócz „Listów z Brazylii“ (druk. w „Kurjerze Warsz.“ i oddz. 1891) z wrażeń tych napisał powieść „Na złamanie karku“ (druk. 1891), nowelę „Klawiszewski i Róża“ (1891), „Opowiadanie Kuby Cieluchowskiego o emigracji do Brazylii“ (1892), „Wigilję w Superagui“ (1901). Współpracował nadto w „Przeglądzie Pedagogicznym“ (przejęsciowo redagował), „Encyklopedji Wychowawczej“, „Niwie“, „Ateneum“, „Głosie“, „Zyciu“ (warsz.), „Świecie“, „Tygodniku Ilustrowanym“, „Kurjerze Codziennym“, „Zyciu“ (krakow.), „Chimerze“ i i. — Oddzielne wydania utworów powieściowych: „Dzieci pani Sojeckiej“ (1876), „Nowele“ (serje I—III, 1884—1885: „Wilk, psy i ludzie“, „Co się dzieje w gniazdach“, „Za krową“, „Niezdara“, „Jarmark na św. Onufry“, „Dni i nocy w kantorze“, „Głód i miłość“, „Na pań-

skim dworze" (1884, nowela), „Von Molken" (1885, powieść, nowe wyd. 1913, wyd. kryt. 1927, z komentarzem Wład. Wołerta), „Na warszawskim bruku" (1886, w czasopiśmie „Romans i powieść"; oddz. wyd. kryt. 1926; jest to zakończenie cyklu nowelistyczno-powieściowego, do którego nadto należą trzy poprzednio wymienione utwory), „Nowe tajemnice Warszawy" (1887, 2 t., cz. I: „Z pod ciemnej gwiazdy" — przedruk. 1922; cz. II: „Upośledzeni i wybrani"), „Z siół, pól i lasów" (1887, zbiór nowel: „W puszczy", „Od świtu do świtu", „Kto co lubi", „Za krową", „Co się dzieje w gniazdach"), „Właściciele" (powieść, 1887, II wyd. 1888, wyd. kryt. 1927), „Nowele" (1888, t. I—II: „Psia dola", „Krzyż i ogień", „O ciocię Franię", „Biały wróbelek", „Wilki, psy i ludzie", „Na trzecim piętrze", „Z niedoli kobiet", „Śmiertelne koszule", „W wielkiej własności", „Niezdara", „Jeszcze jeden niezdara"), „Beldonek" (1888, nowe wyd. 1899), „Z ognia życia" (nowele, 1886, t. I—II: „Kult światła", „Świat i ślepa dziewczyna", „Filozof i praczka", „Wojtusio we nieszczęście", „Wśród wody", „Prometeusz", „Podpalaczka", „Ze stajni", „O groch przy drodze", „Poco taka rodzina?", „Walka z dziurami", „Targaj", „Ze wsi do wsi"), „Z zagony i bruku" (1889, zbiór nowel: „Przy kościele", „Humoreska przez łyż", „Z psiarni, pola i kniei", „W górze i u dołu", „W obronie dzieci", „Liczne przygody krótkiej podróży", „Walkowe zaloty", „Łabędzie", „Dwa djabły", „Mąż z krukiem", „Agent ubezpieczeń", „Dwie upadłości", „Kuba Gąsior, opowiadanie prawdziwe" (1889, nowe wyd. 1898), „Ucieszne przygody dziada Florka i chłopca Beldonka w drodze do Częstochowy" (1889, nowe wyd. 1903, 1916 i 1918), „Pan Jędrzej Piszczalski, opowieść z niedawnej przeszłości" (1890, 2 t., nowe wyd. 1914, wyd. kryt. 1927), „Małgorzatka, pieszczoszka mamusi" (1890, obrazek z życia ludowego), „Przygody młodzieńca czyli Robinson Polski dla młodzieży" (1891, II wyd. 1899, nowe wyd. 1924), „Listy z Brazylii" (1891), „Opowiadanie Kuby Cieluchowskiego o emigracji do Brazylii" (1892), „Na złamanie karku" (1893, powieść, pierwodruk w „Kurj. Warsz." 1891, wyd. kryt. 1927, 2 t.), „Garstka" (1893, zbiór nowel, obrazów i studjów: „Klawiszewski i Róża", „Modus in rebus", „Złodzieje", „Ptaki", „W niewoli u dzikich", „Aktorka", „Głód i miłość", „Rycerskość chłopska", „Jaki pan, taki sługa", „Narzeczeni, małżonkowie, rodzice i dziecię"), „Krańcowy" (1893, nowele), „Gorzałka" (powieść, 1894, 4 t.), „Wint, wyjątek z pamiętników winciarza" (1894), „Bracia Tatary" (1894, nowele), „Opis imprezy wojennej IMC Pana Alberta Milicerego..." (1894, „nakł. współpijaków w 25 egz. num."; ob. Franciszek Bielak: „Ostatnia wyprawa Albertusa, nieznanu utworu Adolfa Dygasińskiego", 1925, odb. z VI zeszytu „Exlibrisu"), „Wywczaszy Młynowskie" (1895, nowele: „Zasady i mięso", „Rogieluk", „Kwiatek", „Zeus i Eugenes", „On i Psyche"), „Przyjacieli koni" (1895, powiastka, IV wyd. 1920), „As" (1896, powieść, pierwodruk w „Kurj. Warsz." 1895, II wyd. 1912, wyd. kryt. 1927), „Cudowne bajki" (1896, nowe wyd. 1925), „Naręczona z Ojcowa" (1896, komedia ludowa), „Pióro" (1897, powieść), „Dramaty Lubadzkie" (1897, powieść, pierwodruk w „Głosie" 1896, wyd. kryt. 1927), „Nędzarze życia" (1898, studjum), „Złamanie życia" (1898, powieść, nowe wyd. 1925), „Szelagi kieleckie" (1898, nowele, I—II: „Szymek Ziarno", „Chłop o letnikach", „Dzień i kłusownik", „Cwieki w głowie", „Elegant", „Dzień letnika"), „Wilki, psy i ludzie. — W puszczy" (1898, z przedmową Teodora Jeske-Chońskiego), „Żywot Beldonka, część druga" (1898), „Muchy, szkice z natury. — Sen, fanta-

zja" (1899), „Nowele" (1899, I—II: „Niezdara", „Walkowe za-
loty", „Dwa djably", „Co się dzieje w gniazdach", „Targaj",
„Złodziej leśny", „O groch przy drodze", „Przy kościele",
„Złodziej", „Jarmark na św. Onufry", „Wśród wody", „Żerty
chłop", „Cud na roli", „Ze wsi do wsi", „Od świtu do świtu"),
„W Swojczy", czyli żywot poczciwego włościanina" (1899, po-
wieść, IV wyd. 1924), „W Kielcach, opowiadania i uwagi o cza-
sach szkolnych" (1899), „Z naszej niwy" (1900, nowele: „Ma-
ciek Fuła", „Znajdka", „Głód i miłość", „Wróble", „Żel",
„Pan referent", „W parafii św. Huberta", „Kukucze" (1900,
powiastka), „Zając" (1900, powieść, pierwodruk w „Kurj.
Warsz." 1898, przedruk w III t. „Noweli polskiej" Józefa Wi-
śniowskiego, 1909, wyd. kryt. 1927), „Łabedzia Woda" (1901,
nowe wyd. razem z nowelą „Kwiatek", 1922), „Wielkie łowy"
(1901, nowe wyd. 1924), „Margiela i Margielka" (1901, powieść),
„Gody życia" (1902, opowieść, pierwodruk w „Kurjerze Warsz.",
1901 p. t. „Mysikrólik czyli Gody życia", II wyd. 1910, wyd.
kryt. 1925, wyd. kryt. poprawne 1927, przekład niem. 1903, cze-
ski 1911, włoski 1928), „Na odlocie" (1907, nowele: „Na odlot-
cie", „Skowronek", „Wigilja w Superagui", „Bekwarek", „Bo-
cian", „Reiczka", „Deby", „Z przyjaźni", „Kuropatwy",
„Doczekałem się", „Sielanka jesienna"), „Nowele" (1914, z wstę-
pem Eustachego Czekalskiego, I—II: „O groch przy drodze",
„Bracia Tatarzy", „Targaj", „Filozof i praczka", „Złodziej leśny",
„Maciek Fuła", „Autobiografia osła", „Lis", „Klawiszewski i Ró-
zia", „Żel", „Et haec olim"), „Nowele" (1922: „Jazda ze Ziur-
danka", „Targaj", „O groch przy drodze", „Psia dola"); nadto
utwory z puścizny rękopiśmiennej w różnych czasopiśmiech,
m. i. „Cham" (nowela, „Tyg. Illustr." 1909), „W Erebie" („Echo
Tyg." 1929), „Romans Dorotki" („Kurjer Zachodni" 1929, nr.
115), „Aulor — książka — czytelnik" (myśli, „Gaz. Literacka"
1932, nr. 10); oddzielne wydania i przedruki popularne róż-
nych utworów. Rozpoczęte w r. 1926 zbiorowe wyd. krytyczne
„Dzieł" pod redakcją Władysława Wolerta przerwano na kilku
tomach utworów powieściowych (z winy nakładcy, o co później
spadkobiercy pisarza prowadzili proces). — Ważniejsze pisma
pedagogiczne: „Pierwsze nauczanie w domu i w szkole" (1882),
„Obraz psychicznych zjawisk w organizmie ludzkim, wykłady
przeznaczone dla informacji wychowawców" (1885), „Krytyczny
katalog książek dla dzieci" (1884), „Jak się uczyć i jak uczyć
innych" (1889). — Nadto bibliografia w wydawnictwie: „Szkoła
Główna Warszawska", t. I. 1900, str. 286—287. — O D-im:
Piotr Chmielowski: „Debiuty powieściopisarskie" („Ateneum"
1884, t. IV, str. 372 i n.); tegoż: A. D. („Wielka Encyklopedia
Powsz." 1896, str. 475—477); tegoż: „Zarys najnowszej lite-
ratury polskiej" (1898, str. 267—268); tegoż: O D-im („Ty-
dzień", dod.lit., „Kurj. Lwow." 1902, nr. 24); J. L. Popławski:
„Powieść szlachecka" („Pan Jędrzej Piszczalski", w „Głosie"
1890) i „Emigracja brazylijska w rzeczywistości i w poezji"
(„Na złamanie karku", 1893) — przedruk w „Szkiecach liter.
i nauk." (1910, str. 104—127 i 348—357); J. Wł. Dawid: „Na-
uka o rzeczach" (1892, str. 271—273); Józefat Nowiński: „D. jako
beletrysta" („Ateneum" 1897, t. II); Teodor Jeske-Choiński:
A. D. (1902, w książce „Pozytywizm w nauce i literaturze", 1908,
str. 196—218); Zyg. Wasilewski: A. D. (1902, w książce „Współ-
cześni", 1923, str. 164—197); Ign. Matuszewski: A. D. („Tyg.
Illustr." 1902, nr. 24 i 1904, nr. 20); Marjan Massonius: A. D.
(„Wędrowiec", 1902, nr. 24 i 25); Wiktor Gomulicki: „Testa-
ment D-go literacki i filozoficzny" („Kraj", 1902, nr. 24); Wład.
Jabłonowski: „Ze wspomnień o D-im" („Słowo Pol." 1902.

nr. 340); Aniela Szycówna: „A. D. jako pedagog“ („Szkoła“ 1903, str. 206, 214, 222 i 230); Ant. Lange: A. D. („Wędrowiec“, 1903, nr. 40); St. Mieczysławski: „A. D. jako nauczyciel“ („Myśl“, księga zbior. 1904, str. 342—351); Zenon Przesmycki: A. D. („Pro arte“, 1914, str. 190—194; przedtem w „Chimerze“, t. V, 1902); Wilhelm Feldman: „Pism. pol. 1880—1904“ (1905 t. I, str. 265—269 i 279—283); Stan. Brzozowski: „Współcz. powieść pol.“ (1906, str. 119—123); Józef Ciembroniewicz: A. D. (jako pedagog, 1905); Ant. Polocki: „Polska lit. współcz.“ (1911, t. I, str. 245—250 i 282—283); Stefan Zeromski: „Projekt Akademii Literatury Polskiej“ (1918, II wyd. 1925, str. 51) i „Sno-bizm i postęp“ (1923, str. 115—117); Franciszek Bielak: A. D. („Głos Narodu“, 1922, nr. 131); Wojciech Dąbrowski: A. D. (Tyg. Ilustr. 1922, nr. 28); Kazimierz Czachowski: O A. D-im („Czas“, 1928, nr. 83); Zofja Dygasińska-Wolertowa: „Jacek Malczewski i A. D.“ („Echo Tyg.“ 1929, nr. 32); teje: „Dygasiński w Krakowie, fragment z życiorysu“ („Gaz. Liter.“ 1932 lipiec); teje: „Z listów A. D-go“ („Ruch Liter.“ 1932, nr. 5); teje: „Dygasiński wśród zwierząt i ptaków, parę wspomnień“ („Myśl Narod.“ 1932, nr. 25); Władysław Wolert „W 30-tą rocznicę zgonu A. D-go“ („Gaz. Liter. 1932 lipiec; tamże reprodukcja obrazu Jacka Malczewskiego: „Dygasiński i ptaki w zimie“); tegoż: „Igraszki literackie D-go“ („Myśl Narod.“ 1932, nr. 25); Jan Dürr: „D. w Krakowie“ („Ilustr. Kurjer Codz.“ dod. „Kurjer Literacko-Nauk.“ 1933, nr. 36).

Górski Artur (pseud. Quasimodo) * 1870 w Krakowie. Doktor praw uniw. Jagiellońskiego. W l. 1896—1897 współredaktor (wraz z Feldmanem) i fejtetonista „Dziennika Krakowskiego“. W r. 1898 redaktor „Życia“ w Krakowie, gdzie m. i. zamieścił programy cykl artykułów p. t. „Młoda Polska“ (stała nazwa). Później był przez czas pewien kustoszem biblioteki Pawlikowskich we Lwowie. W l. 1915—1916 wydał w Warszawie 2 tomy książki zbiorowej „Godło“. Członek komitetu redakcyjnego wydania sejmowego „Dzieł wszystkich“ Mickiewicza (wychodzą od r. 1933), współredaktor „Pism pośmiertnych“ Micińskiego (tom I w r. 1931). Opracował wydania Juliusza Słowackiego „Zawiszy Czarnego“ (1906), „Pism“ (1908, 6 t. i VII t., 1913) i wyboru „Liryków“ (1911), Adama Mickiewicza wyboru pism prozą, przemów i listów: „Nadeszły inne czasy“ (1908). Artykuły publicystyczne i krytyczne, utwory prozą i poezje w czasopismach, m. i. w „Ateneum“ (1901: „Błędne dusze“ — przedruk w tomie „Przededniem“, przekład „Prometeusza“ Goethego), „Słowie Polskiem“ (1904: „Śmiech i satyra na emigrację“, „Ogniwiem“ (1904); „Osobiste wyznania Goethego“), „Tygodniku Ilustrowanym“ (1906: „Mickiewicz żywy i umarły“; 1907: „Syn ziemi“, plan do dramatu Juliusza Słowackiego; 1910: „Krzyżowiec“, „Z głuszy polskiej“; 1911: „Na teatrze greckim“; 1923 i 1924: poezje), „Chimerze“ (1907, t. X: „Archanioł“ — przedruk w „Przededniem“), „Myśli Polskiej“ (1916—1918), „Książce“ (1922), „Nauce Polskiej“ (1918, 1933) i t. d. — Osobno: „Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu“ (1908, II wyd. 1908, III wyd. 1919, IV wyd. 1923), „Ku czemu Polska szła“ (1918, II wyd. 1919), „Na nowym progu“ (1918, rozważania ideowe), „Przededniem“ (1918, opowiadania), „O wieszczeniu w sztuce“ (1920, odczyt), „O zmartwychwstaniu“ (1922, dramat w 4 aktach, przedtem p. t. „Chłop“ — w „Godle“ 1915—1916), „Klechdy“ (1925, opowiadania), „Śluby“ (1926, dramat, przedtem w odmiennej redakcji p. t. „Próba grobu, Karty z kroniki czasu“ — w „Myśli Pol-

skiej" 1917—1918), „Glossy o ludziach i ideach" (1930); przekłady: Ibsena „Dzika kaczka" (1899), Fryderyka de La Motte Fouqué „Ondyna" (1913), Dantego „Vita nuova" (1915), Hezjoda „Tarcza Heraklesa" (1919), „Saga o Gislím wyjętym z pod prawa i inne sagi islandzkie" (1931). — O G-im: Wilhelm Feldman: „Pismienictwo polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, t. II, str. 139—143, t. IV, str. 229—230); tegoż: „Współczesna literatura polska 1864—1917" (VI wyd. t. III (1907—1918), 1919, str. 16 i 123—130); tegoż i toż (VIII wyd. 1930, str. 531—539 i 668); Piotr Chmielowski: „Dramat polski doby najnowszej" (1902, str. 89 n.); Julia Oksza (Kisielevska): „Monsalwał" (w „Przeglądzie Narodowym" 1908 i w tomie „Z literatury współczesnej", 1912, str. 119—135); Zygmunt Wasilewski: „Pomyłki krytyki literackiej" (w tomie: „Mickiewicz i Słowacki", 1922, str. 194—218, przedtem p. t. „O człowieku centralnym i prometeizmie" — w „Ateneum Polskiem", 1908); Jan Balcikowski: „O Monsalwacie — Problem Mickiewicza" (1909); Manfred Kridl: „Mickiewicz" Artura Górskiego („Krytyka" 1908, I, str. 259—267 i 343—350); Aureli Drogoszewski: „Monsalwał" („Pamiętnik Liter." 1908, t. VII, str. 672—681); Adolf Strzelecki: „Monsalwał" („Biesiada Literacka", 1908, nr. 12—14); Kazimierz Telmajer: „Monsalwał" („Świat" 1908, nr. 25); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna" (1912, t. II, str. 149—150, 355, 368); Stanisław Miłaszewski: „Przededniem" („Rydwani", marzec 1919, str. 17—18); Edward Boyé: „U kolebki modernizmu, Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia" (1922); Aleksander Szymankiewicz: „Z historii modernizmu polskiego" („Przegląd Humanistyczny", t. II, 1923, str. 29—45); Zdzisław Dębicki: A. G. („Portrety", seria II, 1928, str. 7—20); Mieczysław Smolarski: A. G. („Tęcza", 1928, nr. 9); Boy-Zeleński: „Śluby" („Flirt z Melpomeną" VIII, 1929, str. 248—253); Stef. (Stefan Papée): „U Artura Górskiego" („Wiadomości Liter." 1926, nr. 123); Marjan Szykowski: „Literatura współczesna" (1930, str. 169—177).

Gruszecki Artur, * 1853 w Kołomyi na Pokuciu, † 16. IV. 1929 w Warszawie. Studja uniwersyteckie we Lwowie i Krakowie (historja i archeologia). W r. 1878 wydawał w Krakowie „Dwutygodnik naukowy, poświęcony archeologii, historii i lingwistyce". Przez czas pewien jako nauczyciel domowy w Ukrainie. W l. 1883—1887 wydawał w Warszawie „Wędrowca". W r. 1887 założył czasopismo „Wisła". Przejściowo próbował gospodarować na roli, poczem osiadł w Warszawie, gdzie przez czas pewien prowadził też własną księgarnię wydawniczą. Liczne podróże dla studjów powieściowych. W r. 1899 z ramienia redakcji „Tygodnika Ilustrowanego" badał życie chłopów polskich w Paranie. — Utwory powieściowe: „Wykolejony" (1882, nowela), „Tuzy" (1893, powieść na tle walki między plantatorami buraków a cukrownikami, w tymże tomie dodano „Artyzm w powieści „Wysadzony z siodła" Ant. Sygietyńskiego"; II wyd. 1900), „Krety" (1897, II wyd. 1900, IV wyd. 1925, z życia górników w Zagłębiu Dąbrowskim), „Hutnik" (1898, na tle Zagłębia Dąbrowskiego), „Rugiwojscy" (1898, z życia arystokracji ziemiańskiej), „W starym dworze" (1899, nowe wyd. 1913, na tle upadku fortun ziemiańskich na Ukrainie i wypływania wzbogacających się jednostek z ludu), „Szachraje" (1899, z życia spekulantów giełdowych w Warszawie), „Szarancza" (1899, nowe wyd. 1922, przekład rosyj. 1903, na tle ucisku germanizacyjnego na Śląsku), „Wykolejony" (1900, nowela i szkice), „Dla miljona" (1900, ze stosunków w galicyjskiem zagłębiu na-

lowem), „Zwyciężeni“ (1900, ze stosunków niemiecko-śląskich), „Nowy obywatel“ (1900), „Nawrócony“ (1901), „Na wyścigach“ (1901, z warszawskiego życia towarzyskiego), „Większością“ (1902, z galicyjskich stosunków wyborczych), „W tysiąc lat“ (1902, na tle stosunków słowacko-węgierskich), „Zwycięzcy“ (1903), „Tam, gdzie się Wisła kończy...“ (1903, nowe wyd. 1925, 1928 i 1930, z życia rybaków kaszubskich), „Na swobodzie“ (1904), „Pruski huzar“ (1904), „Słomiany ogień“ (1905), „Nad Wartą“ (1905), „Cygarniczka“ (1906), „Bojownicy“ (1907, II i III wyd. 1908), „Na wulkanie“ (1908, II wyd. 1909, wyd. wznowione 1918, na tle rewolucji w zaborze rosyjskim), „Kolejarze“ (1908, nowe wyd. 1927), „Rycerz Marji“ (1908), „Światłodawcy“ (1909), „Żaloty biurokraty“ (1909), „Litwackie mrowie“ (1911), „Za króla Stefana“ (1911, powieść historyczna), „Marjawiła“ (1912), „Królewiaci“ (1912), „Przed burzą“ (1913), „Kandydat“ (1913), „Pod Czerwonym Wierchem“ (1913), „U źródła wiedzy“ (1914, z życia studentek), „Przebudzenie“ (1914), „W kraju palm i słońca“ (1915, wrażenia z podróży), „Wróżby wojenne pana radcy“ (1915), „Na posterunku“ (1916), „O wolność i godność“ (1916, powieść wydana nakładem N. K. N.), „Po ślubie“ (1917), „Na Podolu“ (1918, nowe wydanie 1927), „W c. k. urzędzie“ (1920), „Bujne chwasty“ (1920), „Zawsze ci sami“ (1921). — Z historii: „W stuletnią rocznicę Somo-Sierry“ (1910). — Dla młodzieży: „Wśród Tatarów“ (1898), „Stach Misiak“ (1900, powiastka), „Na drugą półkulę“ (1904, opisy i przygody), „Talarzy w Sandomierskiem“ (1908, opowiadanie), „Przygody chłopca w Brazylii“ (1912), „W pruskiej służbie“ (1913, z czasów napoleońskich), „Zwycięstwo pod Kircholmem“ (1914, powiastka historyczna). — Przekłady: Zola: „Błąd abbé Mourelata“ (1898), Lavisse i Rambaud: „Napoleon I w świetle najnowszych badań“ (1901). — O G-im: Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury polskiej“ (1898, str. 272—273); tenże: Powieści A. G-go (Kurjer Codzienny“, 1901, nr. 107); J. T. H. (Tokarzewicz): „A. G. jako powieściopisarz“ („Ateneum“, 1899, I); Wincenty Lutosławski: „Ofiary Giedy“ (z powodu powieści „Szachraje“ — 1899, przedruk w „Iskierkach warszawskich“, 1911, str. 47—59); Antoni Mazanowski: A. G. („Młoda Polska w powieści, lirycie i dramacie“ 1902, str. 73—86); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (wyd. III, 1905, t. III, str. 33—35 i 43); Adolf Strzelecki: „Powieść polska 1908/9“ („Sfinks“ 1909, t. VII, str. 193); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 69—70); Zdzisław Debicki: S. p. A. G. („Kurjer Warsz.“ 1929, nr. 106); Rajmund Bergel: „Weteran aktualności i szlachetnej tendencji“ („Kurjer Poznań.“ 1929, nr. 95); tenże: A. G. („Myśl Narod.“ 1929, nr. 17); Juliusz Kaden-Bandrowski: A. G. („Głos Prawdy tyg.“ 1929, nr. 295); Stanisław Piołun-Noyszewski: „Gruszecki-Zeromski“ („Wiadom. Liter.“ 1929, nr. 284); Aniela Gruszecka: „Hutnik“ i „Ludzie bezdomni“ („Wiadom. Liter.“ 1930, nr. 359).

Kasprowicz Jan. * 12. XII. 1860 w Szymborzu pod Inowrocławiem (Kujawy) † 1. VIII. 1926 na Harendzie pod Poroninem. Najstarszy syn ubogich włościan, Piotra i Józefy z Kloftów. Poetycki obraz lat dziecińczych w poemacie „Wojtek Skiba“. W l. 1870—1880 uczył się w gimnazjum w Inowrocławiu, skąd po zatargu z nauczycielem przenosi kolejno do Poznania, Opola, Raciborza i z powrotem do Poznania, gdzie w r. 1884 otrzymał maturę w gimnazjum św. Marji Magdaleny. Od wczesnych lat zdradzał zdolności artystyczne, zwłaszcza jako rysownik. Józef

Kościelski z Szarleja, który się nim zainteresował od r. 1876, zamierzał nawet kształcić go na malarza. Juwenilia poetyckie ogłosili Ludwik Bernacki (na wstępie do tomu I „Dzieł poetyckich“) i Wanda Brzeska („Lata szkolne Jana Kasprówicza: Inowrocław 1872—1879“, 1931). W Inowrocławiu i Poznaniu brał czynny udział w tajnych związkach młodzieży polskiej (na tem tle przyjaźń z rodzinami Ułańskich i Krzyszewskich). Od r. 1882 na Śląsku żywo zajmował się sprawą ludu i robotnika polskiego. Od r. 1884 studja uniwersyteckie w Lipsku i Wrocławiu (historja kultury, filologia klasyczna, literatura nowoczesna). Od r. 1885 drukuje poetyckie utwory i przekłady w czasopismach. Korespondencje ze Śląska w petersburskim „Kraju“ pod pseud. Piotr Huta. Artykuły pod pseud. Franciszek Szyba w lwowskim „Przeglądzie Społecznym“. We Wrocławiu ożenił się z Jadwigą (?) Szymańską (siostrą księgarza z Inowrocławia). W r. 1887 przez sześć miesięcy w więzieniu pruskiem. Od r. 1889 przeniósł się do Lwowa, gdzie pracuje w redakcji „Kurjera Lwowskiego“, od r. 1902 w „Słowie Polskiem“. W r. 1892 powtórnie żonały z Jadwigą Gąsowską (z nią miał dwie córki), która w r. 1899 porzuciła go dla Stanisława Przybyszewskiego. W r. 1894 podróż do Szwajcarii i północnych Włoch. W r. 1899 w Zaleszczykach napisał hymn „Święty Boże“, w r. 1900 w Zakopanem hymn „Moja pieśń wieczorna“. W l. 1898—1914 wiceprezesem Związku naukowo-literackiego we Lwowie. Doktoryzował się na podstawie rozprawy o Teofilu Lenartowiczu (druk w „Pamiętniku Literackim“ w r. 1905) w uniwersytecie lwowskim, gdzie od r. 1909 profesorem literatury porównawczej. Szereg podróży do Włoch w towarzystwie Leopolda Staffa. Od r. 1906 część roku spędzał stale w Poroninie. W r. 1911 ożenił się z Marją Bunin, Rosjanką poznaną w r. 1907 we Włoszech, a do której zbliżył się w r. 1910 podczas jej przejazdu przez Lwów, w związku z tem podróż K-a do Petersburga (Marja Janowa Kasprówicza wydała swój pamiętnik z czasów pożycia z poetą: „Dziennik 1910—1926“ (1932—1933, 2 t.). W czasach ustalania granic Polski podróżę propagandowę (razem z Zeromskim, do Warmji, na Mazury i na Pomorze. Ostatnie lata, chory na cukrzycę, spędził w willi na Harendzie, wybudowanej przez niego na drodze z Zakopanego do Poronina. Od r. 1922 członkiem-korespondentem Pol-Akademji Umiejętności (godności tej podobno poeta nie przyjął). Pochowany na cmentarzu w Zakopanem. 1 sierpnia 1933 zwłoki przeniesiono do mauzoleum na Harendzie. Cenna biblioteka poety po jego śmierci pomieszczona w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu. Bibliografję pierwodruków utworów poetyckich K-a do r. 1911 opracował Ludwik Bernacki we wstępie do I-go tomu „Dzieł poetyckich“. Ogólną bibliografję do r. 1926 Kazimierz Czachowski: „Jan Kasprówicz. Próba bibliografji“ (1929). Podstawowe materiały biograficzne w monografji Zygmunta Wasilewskiego: „Jan Kasprówicz. Próba wizerunku“ (1923) i w tegoż „Wspomnieniach o Janie Kasprówiczu i Stefanie Zeromskim“ (1927). Noty biograficzne zestawione przez Stefana Kołaczковского w „posłowie“ do t. XXII „Dzieł“. Tegoż: „Twórczość Jana Kasprówicza“ (1924). — Osobne wydania utworów poetyckich: „Poezje“ (1889, z przedmową T. T. Jeża), „Chrystus“ (poemat społeczno-religijny, 1890, zabroniony przez cenzurę austriacką, II wyd. cenzuralne 1904), „U trumny wieszczu. Dwa fragmenty poświęcone pamięci Adama Mickiewicza“ (1890), „Świat się kończy!“ (1891, dramat z życia ludu wielkopolskiego w pięciu odsłonach), „Z chłopskiego zagonu“ (1891,

opowiad. wierszem), „Anima lachrymans i inne nowe poezje“ (1894), „Miłość“ (1895, poezje, II wyd. 1902, III wyd. 1911, IV wyd. zmien. i uzupełn. z „Chwil“ p. t. „Księga miłości“, 1922), „Krzak dzikiej róży“ (1898, poezje, II wyd. zmienione, 1907), „Bunt Napierskiego“ (1899, poemat dramatyczny, „Baśń Nocy Świętojańskiej“ (1900, prolog na otwarcie Teatru Miejskiego we Lwowie), „Wybór poezyj“ (1902, II wyd. zmienione 1905), „Ginącemu światu“ (1902, II wyd. zmienione p. t. „Moja pieśń wieczorna“, 1902), „Salve Regina“ (1902, utwory z obu zbiorów p. t. „Hymny“, 1921), „Czta Herodjady“ (1905, poemat dramatyczny w trzech aktach, wystawiony w Krakowie 1905, w Teatrze Polskim w Warszawie 1917), „O bohaterskim koniu i walącym się domu“ (1906, proza), „Ballada o słoneczniku i inne nowe poezje“ (1908), „Dzieła poetyckie“ (wyd. zbiorowe Ludwika Bernackiego, 1912, 6 t.), „Chwile“ (1911, poezje), „Księga ubogich“ (1916, II wyd. 1920), „Sita“ (1917, indyjski hymn miłości w trzech odsłonach), „Marcholt gruby a sprośny. Jego narodzin, życia i śmierci misterjum tragicomiczne w obrazach czterech zamknięt“ (1920, oddane do druku w r. 1913 i przetrzymane przez wydawcę), „Mój świat. Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle“ (1926); „Wybór poezyj“ (1929, wstępem zaopatrzył i opracował Stefan Kołaczkowski); „Dzieła“ (pod redakcją Stefana Kołaczkowskiego wydał Wojciech Meisels, 1930, 22 t., oprócz wydań za życia poety zawierają: „Pierwsze poezje“, drugą redakcję „Marcholta“ i cykl sonetów „Na marginesie „Marcholta“, „Utwory rozproszone“, w tem poezje z lat 1918—1920, listy poetyckie, wiersze ilościowe i fejetony z Tatr, cztery tomy wybranych „Pism proza“, głównie studia literackie, nadto przemówienia, przedtem poczęści wydane oddzielnie przez poetę). — Ważniejsze wydania przekładów poetyckich: Shelleya „Rodzina Cenciach“ (1887, II wyd. 1907), „Oedypus Tyrannus“ (1907), akt I „Prometeusza rozpetanego“ (w „Przeglądzie Warszawskim“, 1921, t. I); Shakespeare'a „Hamlet“ (1890, II wyd. 1914), „Król Henryk V“, „Król Henryk VI“ (3 części), „Komedja omyłek“, „Wiele hałasu o nic“, „Miarka za miarkę“ (w „Dzielach“ pod red. H. Biegeleisena, 1895—1896, i w „Dzielach dramatycznych“ pod red. Stan. Krzemińskiego, 1912), „Sonety“ (1922), „Lukrecja“ (1922), „Król Lir“ (1923), „Venus i Adonis“ (1923), „Juljusz Cezar“ (1924), „Romeo i Julja“ (1924), „Makbet“ (1924); Goethego „Ifigenja w Taurydzie“ (1894), „Torquato Tasso“ (1895); Byrona „Wędrowki Rycerza Harolda“ (w „Poematach“, 1895); Z poezji niemieckiej i angielskiej w „Obrazie literatury powszechnej“ Piotra Chmielowskiego i Edw. Grabowskiego (1895—1896, t. I i II); Hauptmanna „Dzwon zatopiony“ (1899, II wyd. 1914), „Róża Bernd“ (1903), „Biedny Henryk“ (1908); Sudermanna „Jan Chrzciciel“ (1900); Eurypidesa „Cyklop“ (1901), „Tragedje“ (1918, 3 t., ze wstępem Tadeusza Sinka; nowe wyd. z posłowiem Bogusława Butrymowicza w t. V—XV „Przekładów“ wyd. przez Wojciecha Meiselsa, 1931); Grillparzera „Biada kłamecy“ (1902); d'Annunzia „Franceska z Rimini“ (1905); Macterlincka „Siostra Beatryks“ (1906), „Błękitny ptak“ (1913); „Poeci angielscy, wybór poezyj“ (1907, uzupełnieniem tej antologii „Obraz poezji angielskiej“, 1931, 5 t., wyd. Wojciech Meisels); „Próby angielskiej poezji dramatycznej“ (1907, Browninga „Na balkonie“ i Yeatsa „Księżniczka Kasia“); Swinburne'a „Atalanta w Kalydonie“ (1907); Rosegera „Z górskich wsi“ (1908); Marlowe'a „Tragiczne dzieje doktora Fausta“ (1908); Ajschylosa „Dzieje Orestesa“ (1908),

„Cztery dramaty“ (1911), „Dziela“ (1912; nowe wyd. z posłowiem Bogusława Bułrymowicza w t. I—IV „Przekładów“ wyd. przez Wojciecha Meiselsa, 1931); Vauvenargues'a „Uwagi i myśli“ (1909); „O poecie“ (Emerson, Spitteler, Hofmannsthal i Delmél, 1910); Browninga „Pippa przechodzi“ (1910); „Arcydziela europejskiej poezji dramatycznej“ (1912, 2 t., Maeterlinck, d'Annunzio, Marlowe, Shelley, Browning, Yeats, Swinburne — poprzednio wyd. oddzielnie); Rabindranatha Tagore „Gitanjali“ (1918); Ryszarda de Bury „O miłości do ksiąg, to jest Philobiblon“ (1921); Ibsena „Brand“ (1923), „Peer Gynt“ (1923); de Coster'a „Podróż poślubna“ (1923); Wilde'a „Ballada o więzieniu w Reading“ (1923), „Poezje“ (1924). — Opracował antologię: „Album współczesnych poetów polskich 1863—1898“ (1898, 2 t.). — Odczyty literackie we Wrocławiu (1885—1886) i we Lwowie (od r. 1894). — Sprawozdania z teatru lwowskiego (1897—1905) w „Wiadomościach artystycznych“, „Kurjerze Lwowskim“ i „Słowie Polskiem“. — Broszury popularne: „Moskwa wobec Unji i Polski“ (1889), „Żywot Karola Marcinkowskiego“ (1891). — O K-u (tylko ważniejsza literatura, dokładniej w K. Czachowskiego „J. K. Próba bibliografii“): J. L. Popławski „Poezje“ (w „Głosie“, 1889, i w „Szkicach literackich i naukowych“, 1910, str. 66—74); Kazimierz L. Wróblewski: „J. K. Szkic literacki“ (Lwów 1895, odb., „Czasopisma akademickiego“); Piotr Chmielowski: „Współcześni poeci polscy“ (1895, str. 458—466); tegoż: „Dramat polski doby najnowszej“ (1902, str. 46—47, 62—66 i 161—164); tegoż: „J. K. Próba charakterystyki“ (1904); Antoni Potocki (Jerzy Grot): J. K. („Głos“ 1896 i w „Szkicach i wrażeniach literackich“, 1903, str. 107—126); tegoż: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 104—110, 182—192 i 227); Antoni Choloniewski: J. K. („Nieśmiertelni, Fotografje literatów lwowskich“ 1898, str. 41—43; przedruk, w art. Kazimierza Czachowskiego: „Portret literacki K-a z r. 1898“ — w „Wiad. Liter.“ 1926, nr. 147); Wilhelm Feldman: „Z najnowszej poezji polskiej“ („Kraj“ 1898, nr. 33); tegoż: „Poeta ostatniej doby: J. K.“ („Przegląd Tygodn.“ 1902, nra 21 i 22); tegoż: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. I, str. 183—186 i 194—196, t. II, str. 115—117 i 225—245, t. IV, str. 388—391); tegoż: „Współczesna literatura polska 1863—1917“ (VI wyd. 1918, t. I, str. 74—75 i 191—192, t. II, str. 41—58); „Róża Erzepkowa: „J. K. Szkic literacki“ (Poznań 1900; Gabriela Zapolska: „Baśń Nocy Świętojańskiej“ („Słowo Pol.“ 1900 i w „I Sflinks przemówi“, 1923, str. 18—22); Stanisław Przybyszewski: „Z głęby kujawskiej“ (1902); tegoż: „Moi współcześni“ („Wśród obcych“ i „Wśród swoich“, 1926—1930); Leopold Staff: J. K. („Krytyka“ 1902, t. I, str. 58—63); tegoż: „Dokola „Hymnów“ Kasprowicza“ („Gazeta Polska“, z 15. IV. 1933; urywki z zapowiedzianej książki wspomnień o Kasprowiczu); Antoni Mazanowski: „Młoda Polska.“ (1902, str. 113, 117—123, 132—133 i 171—173); Zenon Przesmycki (Miriam): „Metamorfoza poety“ (w „Chimerze“ 1902 i w „Pro arte“, 1914, str. 145—174); Sten Jan: J. K. („Pisarze polscy“, 1903, str. 93—99); Walery Gostomski: „Liryka K-a“ („Z przeszłości i z teraźniejszości“ 1904, str. 396—437); tegoż: „Śpiewak duszy“ („Bibl. Warsz.“ 1912, t. III, str. 513—550); tegoż: „Poezje K-a“ („Książka“, 1913, str. 95—98); tegoż: „Dusza ludu w poezji K-a“ („Kurjer Warsz.“ 1912, nra 235 i 242); Adam Stodor: „J. K. Szkic literacki“ (Złoczów 1905; nowe wyd. zmienione, 1932); Zygmunt Wasilewski: „Liryzm K-a“ (w zbiorze: „Od romanzyków do Kaspro-

wicza", 1907); tegoż: „Staff i Kasprowicz“ („Myśl Narod.“ 1928, nr. 4); tegoż: „Przełęcz Jana Kasprowicza“ (1931, odb. z „Myśli Narodowej“); tegoż: „Rękopis o sercu K-a“ („Kurjer Poznań“, 1931, nr. 46); Stanisław Tarnowski: „Historja literatury polskiej“ (t. VI, cz. 2, 1907, str. 498—511); Władysław Jabłoński: „Rozprawy i wrażenia literackie“ (II wyd. 1913, str. 287—292 i 397—403); Jan Lorentowicz: J. K. („Młoda Polska“, I, 1908, str. 101—137); A. J. Jacimirskij: „Nowiejszaja polskaja literatura“ (Petersburg 1908, t. II, str. 129—133, 240—254, 283—289 i 379—385); Stanisław Brzozowski: „Dusza samotna“ („Legenda Młodej Polski“, II wyd. 1910, str. 429—449); Herbert Sand: „Współczesna polska twórczości dramatyczna“ (1911, str. 62—83); Adam Grzymała-Siedlecki: „Przed zbiorowem wydaniem K-a“ („Gazeta Warsz.“ 1911, nr. 298); Władysław Kozicki: „Uczta Herodjady“ i „Chwile“ („W gaju Akademosa“, 1912, str. 441—476); Mieczysław Rettinger: „Wśród współczesnych liryków polskich“ (1913, str. 23—50); Czesław Znamierowski: „Pierwiastek religijny w poezji K-a“ („Krytyka“ 1914, II, str. 78—90); tegoż: „Kilka rysów psychicznych twórczości K-a“ („Przegląd Poranny“ 1926, nr. 249); „Droga“ 1927, nra 6 i 7); Julia Dicksteinówna: „Drogi myślowe w twórczości K-a“ („Idee i twórcy“, 1918, str. 121—208); Władysław Tarnowski: „O polskich przekładach dramatów Szekspira“ (1914, str. 182—189); Adolf Nowaczyński: „Angielskie przekłady K-a“ (w „Szkicach literackich“, 1918, str. 147—159); Ostap Ortwin: „O gazdostwie Kasprowiczowskiej“, „Księgi ubogich“ („Nowy Przegląd literatury i sztuki“, 1920, t. I, str. 106 n.); tegoż: „Podstawy liryki K-a“ („Słowo Pol.“ 1926, nra 350 i n.); Bronisław Chlebowski: „Literatura polska 1795—1905“ (1923, str. 434—439); Ignacy Chrzanowski: „Księga ubogich“ („Wśród zagadnień, książek i ludzi“, 1923, str. 541—557); Juliusz Kleiner: „Pod wrażeniem wojny i „Księgi ubogich“ („Szttychy“, 1925, str. 89—107); Kornel Makuszyński: „Bezgrzeszne lata“ (1925, str. 56—60); Władysław Orkan: „Warta“ (1926, str. 27, 29, 43); „Myśl Narodowa“ (1925, nr. 13 i 1926, nr. 32); „Tygodnik Ilustrowany“ (1926, nr. 33); „Wiadomości Literackie“ (1926, nr. 147); Wacław Borowy: J. K. (1926, odb. z „Przeglądu Współczesnego“); Zdzisław Debiński: „Kasprowicz poeta-bibliofil“ (1926); tegoż: J. K. („Portrety“, I, 1927, str. 107—132); Konrad Górski: „Tańce i Podhale w twórczości J. K-a“ (1926); Tadeusz Sinko: „Dzieło życia J. K-a: „Marcholt“ („Czas“, 1926, nra 193—195); Józef Birkenmajer: „K. jako tłumacz tragików greckich“ („Myśl Narod.“ 1926, nr. 13); tegoż: „K. jako tłumacz“ („Kurjer Poznań“, 1926, nr. 490); tegoż: „Księgozbiór K-a“ („Dziennik Kujawski“, 1926, nr. 69); tegoż: „Wspomnienia stron rodzinnych w poezji K-a“ („Ruch Liter.“ 1927, str. 69—75); Tadeusz Grabowski: „Ze wspomnień o K-u“ („Kurjer Poznań“, 1926, nr. 424); Stefan Kołaczkowski: „K. i najmłodszy“ („Myśl Narod.“ 1926, nr. 13); tegoż: „Wizerunek człowieka“ („Nowy Kurjer Pol.“ 1926, nr. 188); Leon Pomirowski: „Poeta bolesnych prawd“ („Głos Prawdy“ 1926, nr. 25); tegoż: „Na sprowadzenie zwłok J. K-a do mauzoleum na Harendzie“ („Gazeta Polska“ z 1. VIII. 1933); Edward Porębowicz: J. K. („Ruch Liter.“ 1926, nr. 7); Antoni Lange: J. K. („Pochodnie w mroku“, 1927, str. 93—154); Kazimierz Czachowski: „Ostatni okres twórczości K-a“ („Kurjer Lwów“, z 29. 30 i 31. X. 1926); tegoż: „Jean Kasprowicz et les littératures étrangères“ („Pologne Littéraire“, 1926, nr. 1); tegoż: „U poetów“ (o zbiorowem wydaniu „Dzieł“ — w „Czasie“, 1930, nr. 191); tegoż: „Poeta sumienia“

(„Gazeta Polska“, 1931, nr. 4); tegoż: „Poeta w oczach żony“ („Ilustr. Kurjer Codz.“ 1932, nr. 344); tegoż: „Na temat Kasprowicza“ (tamże, 1933, nr. 210); tegoż: „Misterjum duszy samotnej“ („Gazeta Polska“, 1933, nr. 208); Stefanja Zdziechowska: Brzozowski o K-u („Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej“, 1927, str. 115—120); Konstanty Balmont: J. K. (przeł. Stan. Pazurkiewicz, Częstochowa 1928); Zofja Ciechanowska: „Credo“ K-a (1928, odb. z „Przeglądu Powsz.“); Franciszek Rawita-Gawroński: „Ze wspomnień osobistych o J. K-u“ („Gazeta Warsz.“ 1928, nr. 199—215); Stefan Papée: „Teatralność misterjum o Marcholcie“ („Kwiaty na ugorze“, 1929, str. 51—70); Marjan Szykowski: „Literatura współczesna“ (1930, str. 199—248); Artur Górski: „Glossy o ludziach i ideach“ (1930); Leon Płoszewski: „Poronińskim szlakiem „Pana Kasprowicza“ (1930, odb. z „Ziem“); Ernest Luniński: „Między Kasprowiczem a Przybyszewskim“ („Wiad. Liter.“ 1930, nr. 343); Michał Pawlikowski: „Wspominki o K-u“ („Myśl Narod.“ 1931, nr. 20); Stanisław Helsztyński: „Śladami K-a i Przybyszewskiego“ („Wiad. Liter.“ 1931, nr. 39); Adam Szczerbowski: „J. K-a „Pieśń o Waligórze“ („Ruch Liter.“ 1931, nr. 8); tegoż: „Zapomniany utwór K-a“ („Ruch Liter.“ 1931, nr. 8); Jan Muszkowski: „Z młodzieńczych buntów. Nieznane wiersze J. K-a“ („Wiad. Liter.“ 1933, nr. 481); Z. L. Zaleski: „Jean Kasprowicz“ („Attitudes et Destinées“, 1932, str. 116—138).

Kisielewski Jan August, * 8. II. 1876 w Rzeszowie † 29. I. 1918 w Warszawie (w szpitalu św. Jana Bożego). Obraz dzieciństwa w powieści jego brata Zygmunta K-go: „Poranek“ (1927). Usunięty z 6-tej klasy gimnazjum w Tarnowie za odczyt przeciw rządowy (p. t. „Orzeł i słońce“, wygłoszony w łajnem kółku uczniowskim w rocznicę powstania Kościuszkowskiego). Roczny pobyt w Wiedniu, gdzie studiował życie, teatr i kawiarenkę. Po powrocie do Krakowa zarabiał w kancelarii adwokackiej i chodził na uniwersytet jako wolny słuchacz. Na konkurs dramatyczny „Kurjera Warszawskiego“ w r. 1898 wysłał „Parjasa“ (pierwszy jego dramat, niewydany) i „Karykatury“ (odznaczone 3-cią nagrodą, gdy 1-a otrzymała „Zaczarowane koło“ Rydla, 2-ga „Biała gołąbka“ Nowińskiego). Równocześnie „W sieci“ nagrodz. na konkursie im. Paderewskiego. Wielkie powodzenie na scenach polskich, później w Pradze Czeskiej. Wyjeżdża do Paryża, gdzie opiekuje się nim Marja Szeliga (pisze o nim w „Revue internationale“ i zabiega o wystawienie jego dramatów u Antoine'a, co jednak bez rezultatu). Różne pomysły nowych dramatów niewykonane. Poznaje Sade Yakko i prowadzi studia nad teatrem japońskim. Odczyt na ten temat w Warszawie, gdzie Stanisław Brzozowski (Czepiel) ułatwia mu współpracę w pismach postępowych. W początku 1904 r. wyjeżdża do Berlina, następnie do Krakowa, gdzie zakłada czasopismo satyryczno-literackie „Liberum veto“. Po upadku pisma z powodu braku funduszy, wraca do Warszawy, gdzie pisze pierwszy akt „Komedji miłości i enoty“ (inny tytuł: „Mistrzyni czyli miłość ubogiego młodzieńca“, druk w „Maskach“, Kraków 1918, str. 625 i n.). W maju 1905 r. znów w Berlinie (nieudane starania o wystawienie „W sieci“ na scenie niem.), po powrocie do Krakowa należy do twórców „Zielonego Balonika“ w Jamie Michałkowej. Na wieść o manifestacjach narodowych w Warszawie proponuje zamknięcie kabaretu i wysłanie depeszy do Sienkiewicza (ob. jego „Życie dra-

matu" (str. 153 i n.), ale projekt ten nie znajduje poparcia. Sam wyjeżdża do Warszawy i bierze żywy udział w sprawach politycznych, zajmując się m. i. agitacją przy wyborach do I-ej Dumy na rzecz listy narodowo-demokratycznej. W r. 1906 we Lwowie współpracuje w „Słowie Polskim”. W r. 1907 znów w Warszawie, pisuje recenzje teatralne do „Gońca Porannego i Wieczornego” i „Myśli Polskiej”, współpracuje w organie ziemianek „Polski Łan”. Pobyt na Riwjerze francuskiej dla zdrowia, którego stan chwilowo się poprawił, ale stale się już pogarszał. Drobniejsze utwory literackie w czasopismach, m. i. „Träumerei Schumann” („Miesięcznik literacki i artystyczny”, 1911, II, str. 164), nowela „Tytan” („Tyg. Illustr.” 1913), „Nowy człowiek” („Maski”, 1918, str. 622, z teki pośmiertnej). Pisma oddzielnie wydane: „Karykatury” (1899, nowe wyd. 1903, komedia, przedruk w „Wielkiej Bibliotece” nr. 74, 1924; premiera na scenie krak. 8. IV. 1899); „W sieci, Wesoły dramat. Dylogja: I. W sieci. II. Ostatnie spotkanie” (1899, nowe wyd. 1903; premiera na scenie krak. 31. I. 1899, „Ostatniego spotkania” w warsz. teatrze Rozmaitości w marcu 1903); „Sonata” (1899, nowe wyd. 1903, dramat; premiera na scenie krak. 28. X. 1899); „O teatrze japońskim” (1902, odczyt); „Panmusaion” (1906, zbiór artykułów i szkiców krytycznych); „Życie dramatu” (1907, zbiór artykułów i szkiców krytycznych). — O K-im-Piotr Chmielowski: „Dramat polski doby najnowszej” (1902, str. 100—110); Antoni Mazanowski: „Młoda Polska” (1902, str. 162 i n.); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904” (III. wyd. 1905, t. III, str. 63—67 i 92—94); Jan Sten: J. A. K. („Pisarze polscy”, 1903, str. 153—159); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna” (1912, t. II, str. 134—139); Kornel Makuszyński: „Ostatnie spotkanie” („Dusze z papieru”, 1911, t. I, str. 13—22); Herbert Sand: „Współczesny dramat polski” (1911, str. 144—154); Artur Schroeder: J. A. K. („Gazeta Lwów.” 1918, nr. 47); Jerzy Plomieński: „Dzieje dramatycznej twórczości J. A. K-go” (1922, szkic literacki); Boy-Zeleński: „Karykatury” i „W sieci” („Flirt z Melpomeną”, II, 1921, str. 167—174; V, 1925, str. 205—209); tegoż: „Znasz li ten kraj?... (Cyganeria Krakowska)” (1932); Ryszard Ordyński: „W sieci” — i dlaczego? („Wiad. Liter.” 1925, nr. 54, przed wznowieniem warsz.); Adam Grzymała-Siedlecki: J. A. K. („Rzeczpospolita”, 1925, nr. 101—121); Zdzisław Debicki: J. A. K. („Portrety”, II, 1928, str. 101—113); Stanisław Przybyszewski: „Moi współcześni. Wśród swoich” (1930, str. 133—140); Julia Kisielewska: „Dokumenty” („Wiad. Liter.” 1930, nr. 328, o stosunkach z Przybyszewskim); Kazimierz Czacchowski: „Krzyk życia z przed lat 30-tu” („Świat” 1933, nr. 21; przedtem wygłoszone jako odczyt z rozgłośni Radja Polskiego w Krakowie na audycji w 15-tą rocznicę śmierci J. A. K-go, 29. I. 1933, na której artyści sceny krakowskiej odtworzyli fragment „Mistrzini”).

Krzywoszewski Stefan, * 1866 w Snochowicach (Kieleckie). Nauki w szkole handlowej im. Kronenberga w Warszawie i w instytucie handlowym w Antwerpii, poczem pracował w przemyśle. Od 1897 poświęcił się literaturze i dziennikarstwu, jako korespondent zagraniczny z Paryża, Berlina i Wiednia do pism warszawskich. Od r. 1906 założyciel i redaktor naczelny tygodnika „Świat” w Warszawie. W l. 1915—20 redaktor „Kurierza Polskiego”. Od 1919 prezes Związku Autorów Dramatycz-

nych Polskich i od 1929 prezes Zarządu Związku Polskich Wydawców Dzienników i Czasopism. Od 1931 dyrektor-dzierżawca teatrów miejskich w Warszawie. — Utwory powieściowe: „W walce życiowej“ (1898, nowele), „Zmierzch“ (1901, powieść współczesna), „Pani Jula“ (powieść, 1902, II wyd. 1908), „Rusalka“ (1905, zbiór nowel; nowe wyd. tylko „Rusalki“, 1925); „Z przeżyć i wrażeń myśliwskich“ (1925). — Utwory dramatyczne: „Piękna ogrodniczka“ (Fragment sceniczny w 1 odsłonie, wystaw. 1901, druk. 1911), „Małe dusze“ (1903), „Tęcza“ (1904, kom. w 4 a.), „Biały królik“ (1905, obraz dram. w 1 a.), „Edukacja Bronki“ (1906, kom. w 3 a.), „Przywódca“ (1909, dram. w 3 a.), „Aktorki“ (1909, kom. w 3 a.), „Rusalka“ (1910, kom. w 4 a.), „Djabeł i karczmarzka“ (1912, kom. fantast. w 3 a.), „Rozstaje“ (1914, sztuka w 3 a.), „Zmartwienie pana Hamelbeina“ (1916, kom. w 3 a.), „Głuszc“ (1918, kom. w 3 a.), „Pani Chorażyna (Wielki dzień)“ (1918, sztuka w 4 a. na tle historycznym, z czasów Konstytucji 3 Maja), „Za króla Sasa“, „Kolombina“ (1920, kom. w 3 a.), „Szal“ (1921, sztuka w 4 a.), „Historja nie z prawdziwego zdarzenia“ (1923, kom. w 4 a.), „Pan Minister“ (1925, kom. w 3 a.), „Walka“ (1928, dramat w 7 obrazach, pierwsze dni grudniowe 1830 r., Mochnacki), „Panienka z dancingu“ (1929, kom. w 3 a.), „Noc Sylwestrowa“ (1931, kom. karnawałowa w 3 a.), „Uśmiech hrabiny“ (1933, kom. w 3 a.); wyd. zbiorowe: „Teatr“ (I. I—III, 1928—1932). — O K-im: Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo pol. 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. III, str. 99—100); Antoni Potocki: „Polska literatura współcz.“ (1912, t. II, str. 246—248 i 292); Zygmunt Wasilewski: „Współcześni“ (1923, str. 318—322); Kornel Makuszyński: „Dusze z papieru“ (1911, t. I, str. 111—118); Marian Szykowski: „Dzieje komedji polskiej w zarysie“ (1921, str. 115); Władysław Rabski: „Teatr po wojnie“ (1925, str. 14—18, 68—71, 83—88 i 193—196); Boy-Zeleński: „Flirt z Melpomeną“ (I. 1920, str. 7—10; II. 1921, str. 97—100; V. 1925, str. 159—162 i 286—289; VI. 1926, str. 163—167; VIII. 1929, str. 44—48 i 189—190; IX. 1930, str. 21—23; X. 1932, str. 190—193); Wacław Grubiński: „W moim konfesjonale“ (1925, str. 143—149).

Lange Antoni (pseud. Napierski, A. Wrzesień, Z. Kwieciński i i.)

* 1862 w Warszawie † 17. III. 1929 tamże. Syn Henryka, uczestnika powstania listopadowego, na emigracji instruktora armji belgijskiej, od r. 1857 na mocy amnestji osiadłego w Warszawie. Nauki gimnazjalne i uniwersyteckie studia przyrodnicze w Warszawie. W l. 1886—1890 w Paryżu studjuje języki, filozofję i literaturę. Pod pseud. Napierskiego zamieszcza od r. 1889 w paryskiej „Pobudce“ poezję patryjotyczno-rewolucyjną. Korespondencje z Paryża o nowych prądach literackich w „Przeglądzie Tygodniowym“ (m. i. w r. 1887 o Symbolizmie), „Głosie“, „Życiu“ warszawskiem. Od r. 1890 w Warszawie współpracuje w różnych czasopismach, m. i. w „Tygodniku Ilustrowanym“ (w r. 1890 artykuł o „Modernizmie“, w r. 1899 cykl artykułów o „Współczesnych poetach polskich“), „Ate-neum“, „Życiu“ krakowskiem (w r. 1898 studjum „O romantyzmie przed Mickiewiczem“), „Chimerze“, „Krytyce“, „Sfinksie“ i t. d. Wydaje liczne przekłady i opracowania popularne, zwłaszcza z historii literatury powszechnej, nadto z estetyki (przekład „Estetyki“ Verona, 1892), filozofji (przekłady „Traktatu o wrażeniach zmysłowych“ Condillac’a, 1887, „Nowej nauki“

J. B. Vico, 1916) i t. d. Przekłady poetów francuskich, angielskich, węgierskich w „Obrazie literatury powszechnej“ P. Chmielowskiego i Edw. Grabowskiego (1895—1896). Opracował antologię: „Księga sonetów poetów polskich“ (1899), „Epos. Zbiór arcydzieł poezji epickiej w streszczeniach i wyciągach“ (1909—1912: I. Epos babiloński. II. Epos egipski. III. Ramayana IV. Mahā-Bhārata. V. Iliada), „Dywan wschodni. Wybór arcydzieł literatury egipskiej, asyro-babilońskiej, hebrajskiej, arabskiej, perskiej i indyjskiej“ (1921), razem z Alfredem Tomem: „Panteon literatury wszechświatowej“ (wydano tylko „Italję“ i „Węgry“, 1921). Tamże i własne przekłady. W r. 1924 wydawał czasopismo „Astrea“. Autobiograficzne „Wspomnienia więzienne“ w „Niepodległości“ (1930—1931). Należał do Straży piśmiennictwa polskiego. — Osobno wydane utwory poetyckie: „Pogrzeb Shelleya“ (1890, poemat), „Poezje“ (część I i II, 1895 i 1898), „Poezje“ (1898, tomik X „Liry polskiej“), „Wybór poezyj“ (1899), „Fragmenta, poezje wybrane“ (1901), „Pogrobowcom“ (1901, poemat pod pseud. Napierskiego), „Rozmyślania“ (1906, poezje), „Pierwszy dzień stworzenia. Pieśni społeczne“ (1907), „Wenedzi“ (1909, tragedia), „Atylla“ (1910, tragedia), „XXVII sonetów“ (1910, bezimiennie w 100 egzemplarzach, poza obiegiem księgarskim), „Ilija Muromiec“ (1916, poemat), „Trzeci dzień“ (1925, wiersze z lat 1915—1923), „Pocałunki“ (1926, tu przedruk XXVII sonetów), „Ostatni zbiór poezyj“ (wydał Alfred Tom, 1931, cz. I i II: „Gdziekolwiek jesteś... Rozmyślania. Wiersze różne“, cz. III: „Malczewski (poemat dramatyczny) i kilka erotyków“), opowiadania prozą: „Zbrodnia“ (1907), „Stypa“ (1911), „Elfryda“ (1912), „W czwartym wymiarze“ (1912), „Miranda“ (1924), „Nowy Tarzan“ (1925), „Róża polna“ (1926); przekłady poetyckie: Banville'a „Pocałunek“ (1889), Baudelaire'a „Kwiaty grzechu“ (1894, razem z Adamem M-ski, t. j. Zofją z Mańkowskich Trzeszczkowską), „Przekłady z poetów obcych“ (1899, t. I: poeci francuscy, t. II: poeci angielscy, m. i. E. A. Poe, węgierscy i różni), Szekspira „Jak wam się podoba“ i „Noc Trzech króli“ (w VIII tomie „Dzieł“ pod redakcją Henryka Biegeleisena, 1895), „Sintaisi-Sho. Poeci nowo-japońscy“ (1908), „Nał i Damayanti. Baśń staroindyjska“ (przekład z sanskrytu, 1906, II wyd. 1913), „Savitri czyli Powieść o wiernej żonie“ (z sanskrytu, 1910), „Przekłady. Tom I. Poeci hiszpańscy“ (1916, zawiera m. i. „Don Juana“ Zorrilli i „Kobietę i Mężczyznę czyli Licencjata Torralbę“ Campoamora); z przekładów prozą: „Ostatni Batory“ Mikołaja Jósiki (1887, z węgierskiego), „Powieści Szekspira“ Lamba (1895), „Golem“ Meyrinka (1919); zbiory pism krytycznych: „Studja z literatury francuskiej“ (1897: Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Symbolizm, Modernizm, Dusza Paryża), „Studja i wrażenia“ (1900, tu m. i. o Nietzschem i Ruskinie, o poezji współczesnej), „Pochodnie w mroku: Żeromski — Reymont — Kasprowicz“ (1927). — O L-em: Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury polskiej 1864—1897“ (IV wyd. 1898, str. 191—192 i 366); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1901, str. 101—112); Antoni Potocki: A. L. („Szkice i wrażenia liter.“ 1903, str. 127—141, przedtem w „Głosie“, 1896); tegoż: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 82—87); Bolesław Lutomski: „A. L. i jego poezje“ („Ateneum“, 1896, II); Włodzimierz Zagórski: Z „Pentagramu ducha“ i „Fragmenta“ („Słowo“, 1898, nra 152—153 i 1901, nra 106—108); Władysław Jabłonowski: „Poezje A. L-go“ („Tygodnik Ilustr.“ 1898, nr. 33); Aureli Drogoszewski: A. L. („Prawda“, 1898, nr. 46); Walery Gostomski: „Frag-

menta“ i „Pierwszy dzień stworzenia“ („Książka“, 1901, nr. 6 i 1907, nr. 10); Zenon Przesmycki: „Fragmenta“ („Chimera“, 1901, t. I, str. 345—347); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. I, str. 187 i 196, t. II, str. 17—20 i 33—35); Tadeusz Grabowski: „Poezja polska po roku 1863“ (1903, str. 231—233); Jan Lorentowicz: A. L. („Młoda Polska“, I, 1908, str. 69—100); Józef Kotarbiński: „Pierwszy dzień stworzenia“ i „O poezji A. L-go“ („Kurjer Warsz.“ 1908, nr. 80 i 331); Henryk Galle: „A. L. w swych ostatnich utworach“ („Kurjer Warsz.“ 1909, nr. 329); Adam Grzymała-Siedlecki: „Wenedzi“ i „Elfryda“ („Museion“ IV, 1911, str. 150—152 i VII, 1912 str. 113—114); Zygmunt L. Zaleski: „Stypa“ („Dzieło i twórca“, 1913, str. 182—185); Zdzisław Dębicki: A. L. („Portrety“, I, 1927, str. 289—305); Wacław Borowy: A. L. („Pamiętnik Warsz.“ 1929, I, str. 250—263); Kazimierz Czachowski: A. L. („Wiadomości Liter.“ 1929, nr. 281); tegoż: „U poetów“ („Czas“, 1930, nr. 282 i 1931, nr. 123).

Lemański Jan * 7. VII. 1866 w Głazewie (Płockie) † 11. XI. 1933 w Warszawie. Nauki w gimn. klasycznym w Płocku i na wydziale prawnym w uniwersytecie warszawskim. Pierwsze utwory (od r. 1895) w „Niwie“, „Głosie“, „Chimerze“. W tej ostatniej należał do najbliższych współpracowników redakcyjnych, tamże — oprócz utworów oryginalnych (od r. 1901 we wszystkich tomach) — zamieszcza sprawozdania krytyczne z książek podróżniczych (w t. VI) i powieści (w t. VII). W r. 1904 na konkursie „Tygodnika Ilustrowanego“ nagrodzony za humoreskę „Sokrates i Obrazoplujca“. Utwory swe drukuje nadto m. i. w „Kurjerze Codziennym“, „Tygodniku Ilustrowanym“, „Sfinksie“, „Miesięczniku literackim i artystycznym“, „Sztuce“ (Juszkiewicza), „Myśli Polskiej“ (1915—1917, tu m. i. „Miecz i krzyż“), „Wiadomościach Literackich“ (w r. 1928, nr. 226: fragment z poematu „Raj w piekle“), „Książce“ (w r. 1922 sprawozdania krytyczne). Od r. 1919 pracuje jako urzędnik w Min. Spraw Wewn., ostatnio jako cenzor filmowy. — Wydał: „Bajki“ (1902), „Proza ironiczna“ (1904, bajki, bajeczki, przypowieści dla dzieci, sielanki), „Colloquia albo Rozmowy“ (1905), „Ofiara królowej“ (1906, powieść fantastyczna), „Nowenna czyli Dziewięćdziesiąt dziewięć dytyrambów o szczęściu“ (1906), „Prawo własności“ (1909, tu m. i. „Współzycie“, „Wyzwolenka“, „Klepsydra“), „Baśń o prawdzie“ (1910, nowy zbiór piosenek, bajek, poematów satyrycznych, melodyj i pieśni, tu m. i. „Bajka o rybaku i rybaczce“, „Rytm życia“, „Wenedja“, „Tożsamość“), „Noc i dzień“ (1911, proza), „Czyn“ (1911, poezje, satyry, piosenki), „Kamień filozoficzny“ (1911, nowele, satyry, groteski), „Jasełka“ (1911), „Zwierzytniec“ (1912, wiersze o zwierzętach i bajki), „Bajki o zwierzętach“ (1916), „W kraju słońca“ (1919, liryki z wrażeń włoskich), „Złota rybka“ (1919), „Lis na łowach. — Lisy na dworze królewskim“ (1919), „Księga rodzaju“ (1921, poemat, dat. 13. V. 1911, pierwotnie druk w „Miesięczniku lit. i art.“ 1911), „Tao“ (1921, naśladowania z Laotse), „Prawo mężczyzny“ (1922, nowele prozą), „Toast“ (1923, bajki powojenne); opracował antologię „Satyra polska“ (1914, 2 t.). — O L-im: Zenon Przesmycki (Miriam): „Odrodzenie bajki“ (w „Pro arte“, 1914, str. 175—189, przedtem w t. VI „Chimery“), Adolf Nowaczyński: J. L. („Wczasy literackie“, 1906, str. 224—235); tegoż: „Ofiara królowej“ („Świat“, 1907, nr. 31); Stanisław Lack: „Proza ironiczna“, („Nowe Słowo“ 1904, str. 430—432); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie

1880—1904“ (III wyd. 1905, t. III, str. 162—163 i 173—175); tegoż: „Współczesna literatura polska“ (VIII wyd. 1930, str. 403—406); Władysław Jabłonowski: „Szyderca-marzyciel“ („Rozprawy i wrażenia literackie“, 1908, II wyd. 1913, str. 331—343); Jan Lorentowicz: „Poeta ironji“ („Tygodnik Ilustr.“ 1906); tegoż: „Apologii Jana L-go“ („Sfinks“ 1911); tegoż: J. L. „Młoda Polska“, III, 1913, str. 80—142); Ignacy Matuszewski: „Ofiara królewny“ („Tyg. Ilustr.“ 1907, nra 6 i 7); Adam Grzymała-Siedlecki: J. L. „Czas“ 1907, nra 255—258); tegoż: „Noc i dzień“ („Museion“, 1911, luty, str. 119—121); Zdzisław Debiński: J. L. „Kurjer Warsz.“ 1911, nr. 54); tegoż: J. L. „Portrety“, I, 1927, str. 309—324); Eustachy Czekalski: J. L. „Krytyka“, 1911, kwiecień); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 320—321); Zygmunt L. Zaleski: „Kamień filozoficzny“ („Dzieło i twórca“, 1913, str. 233—243); Julian Ejsmond: „Antologia bajki polskiej“ (1915, str. 150—158 i 194).

Niemojewski Andrzej (pseud. Lambro) * 24. I. 1864 we wsi Rokitnicy (pow. Rypiński w Płockiem) † 3. XI. 1921 w Warszawie. Syn Feliksa, radcy Komitetu Tow. Kredytowego Ziemskiego, i Józefy z Noskowskich (siostry muzyka Zygmunta). Szkoły średnie w Brodnicy (Prusy Wsch., 1875—1881), w gimn. św. Anny w Krakowie (1881—1883) i w Nowym Sączu (1883—1885). Dwa lata na wydziale prawnym w uniwersytecie dorpuckim (1886—1888). Od r. 1889 w Warszawie, pierwsze utwory w „Przeglądzie Literackim“ (dodatek petersburskiego „Kraju“, w grudniu 1888 nowela „Retman“), w „Tygodniku Ilustrowanym“ („W pociagu“) i „Wędrowcu“. W l. 1890—1891 w Galicji, zbliżył się do ruchu socjalistycznego, organizowanego przez Ignacego Daszyńskiego. W latach 1892—1898 pracuje jako sekretarz Towarzystwa kopalni węgla w Sosnowcu, gdzie bezpośrednio poznaje życie robotnicze. Od r. 1898 osiadł w Warszawie. Pracując w kantorze bankierskim, poświęca się literaturze. Współpracuje w „Prawdzie“ (recenzje teatralne), „Głosie“, (tu w r. 1902 feljetyony), „Tygodniku Ilustrowanym“, „Życiu“ (krak.) i i. W końcu 1903 i z początkiem 1904 r. podróż do Palestyny i Egiptu (listy z tej podróży w „Wiadomościach Literackich“ 1932, nr. 437). Głośna mowa na wiecu rodzicielskim w sprawie strajku szkolnego w Warszawie w r. 1905 (rzecznik młodzieży). Działalność odczytowa w Warszawie. W r. 1906 rozpoczyna w Warszawie wydawnictwo czasopisma (dekady) „Myśl Niepodległa“, której pod jego redakcją wyszło 578 numerów, wypełnionych w znacznej części własnym piórem (po jego śmierci wychodzi dalej pod redakcją syna Adama). W r. 1911 za „Objaśnienia katechizmu“ odsiada karę na odwachu w cytadeli warszawskiej (wyjałki z listów z więzienia w artykule Hulki-Laskowskiego). — Pisma oddzielnie wydane: „Poezje“ (1891), „Poezje proza“ (1891, obrazy), „Poezje, serja druga“ (1893), „Majówka“ (1895, wierszem), Cykl „Polonia irredenta“ (poezje: I. „Podziemia“, 1895, II. „Łuny“, 1895, III. „Ziemia obiecana“, 1895, IV. „W ciszy wiejskiej“, 1896, V—VI. „Stolica. — Ptaki burzy“, 1896; „Polonia irredenta“, 1901 — przedruk cyklów „Podziemi“ i „Ziemi obiecanej“ z nowym wstępem i dodatkami dwóch obrazków „Z wojaczki polskiego chłopca“, „Polonia irredenta“, 1907; „Wybór wierszy z cyklu: „Polonia irredenta“, 1907), „Listopad“ (1896, II wyd. powiększone, 1904, nowele i wrażenia proza), „Joachim Lelewel“ (1896, wiersz), „Listy

człowieka szalonego" (1899, II wyd. 1903, powieść), „Wybór poezyj" (1899, ocenizowany w zaborze rosyjskim), „Gaudeamus. Pieśni wędrownego grajka" (1899, przekłady wierszy R. Baumbacha, W. Scheffia i J. Wolffa), „Bajka" (1900, II wyd. 1901, poemat w 1 odsłonie), „Zaklęty królewicz" (1900, baśń), „Szopka" (1900, utwór dramat.), „Familja" (1901, dramat w 5 aktach, nagrodzony na konkursie „Kurjera Warszawskiego" w r. 1898), „Prometeusz. Szalony bieg. Ludzie z zawiązanymi oczyma. Młaka i dziecko" (1900), „Rokita" (1901, poemat dramatyczny w 6 aktach), „Legendy" (1901, opowieści biblijne prozą, skonfiskowane w Austrii, II wyd. p. t. „Tytuł skonfiskowany", 1903, III wyd. 1905, IV wyd. p. t. „Legendy", 1924; przekład czeski 1908), „Dzień on, dzień gniewu pańskiego" (1902, utwór dramat.), „Proroctwo rzezi galicyjskiej wobec historii" (1902, z tego powodu polemika z Tań. Pinim w „Pamiętniku Liter." 1902), „Któż ten mąż?" (1903, o mickiewiczowskim 44), „Stanisław Wyspiański" (1903, studjum literackie), Ernesta Renana „Żywot Jezusa" (przekład, 1904, II wyd. 1907), „Doba obecna w Królestwie Polskiem" (1905), Józefa Flawjusza „Dzieje wojny żydowskiej przeciwko Rzymianom" (1906, przekład), „Z pod pyłu wieków: I. Sokrates. II. Aszur i Mucur" (1906, opowiadania), „Ludzie rewolucji. Ptak. Zwiździska. Łatawica. Maciej Bala. Święto wolności. Jur. Dziennikarz. Pan Jezus w Warszawie. Quovadiansiana" (1906, opowiadania), „O masonerii i masonach" (1906, szkic popularny), „Pokrzywy" (1906, poczje), „Epoka eunuchów nad wodami rzeki Idiglat" (1906, opowiadanie), „Boruch" (1907, opowiadanie; przekład hebrajski, 1908), „O pochodzeniu naszego Boga" (1907), „Objaśnienie katechizmu" (1907), „Giordano Bruno" (1908, odczyt z r. 1907), „Sokrates" (1908, odczyt z r. 1907), „Dwa drzewa biblijne. Drzewo wiadomości złego i dobrego i drzewo wiecznego żywota" (1908), „Dzieje krzyża" (1908), „Stworzenie świata według Biblii" (1909, komentarz), „Katechizm wolnego myśliciela" (1909), „Sprawa „Legend" i „Objaśnienia katechizmu", Przyczynek do dziejów kultury w Polsce na początku XX-go stulecia" (1909), „Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych" (1909; też po niemiecku), „Planetnik" (1911, nowela), „Skład i pochod armii piątego zaboru" (1911), „Tajemnice astrologii chrześcijańskiej" (1913), „Dusza żydowska w zwierciadle Talmudu" (1914, II wyd. uzupełn. 1920), „Ksiądz Pranajtis i jego przeciwnicy" (1914), „Czyniacy sto, czyniacy sześćdziesiąt i czyniacy trzydzieści. Przypowieść ewangeliczna o siewcy w świetle astroteozofii chrześcijańskiej" (1916), „Horoskopy święte przypowieści ewangelicznych czyli obrazy nieba globusowego, ilustrujące te przypowieści" (1917), „Etyka Talmudu" (1917, odczyt), „Sen Faraona a obie konstelacje siedmiu wolów" (1917), „Sprawa spoczynku niedzielnego" (1918), „Mowa O wielkiej tradycji Rzeczypospolitej Polskiej" (1918), „O państwowości polskiej" (1920, mowa), „Dawność a Mickiewicz" (1921, zbiór studjów o Mickiewiczu), „Biblia a gwiazdy. Sto pytań, sławianych bibliotom, oraz sto odpowiedzi dla ludzi, umiejących myśleć własną głową" (1924), „Polskie niebo" (1924). — O N-im: Piotr Chmielowski: „Współcześni poeci polscy" (1895, str. 483—487); tegoż: „Zarys najnowszej literatury pol. 1864—1897" (IV wyd., 1898, s. 369); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej" (1901, str. 51—55); tegoż: „Dramat polski doby najnowszej" (1902, str. 46—48, 51—56 i 66—69); Z. J. N.: „Autor „Familji" (sylwetka, „Kurjer Warsz." z 8. XII. 1898); Antoni Polocki: „Lili i Bronka" (o „Listach człowieka szalonego" w „Szkicach i wra-

żeniach liter.“ 1903, str. 197—214); Tadeusz Pini: „Polonia irreidenta“ („Nasza współczesna poezja“, 1902, str. 85—113); Jan Sten: A. N. („Pisarze polscy“, 1903, str. 43—50); „Policja a sztuka. Ankieta w sprawie konfiskat wogóle a konfiskaty „Legend“ w szczególności“ („Krytyka“ 1902, III, str. 149—154, 195—223, IV. 256—280, XI. 289—299, XII. 392—402); Aleksander Brückner: „Dzieje literatury polskiej w zarysie (1903, III wyd. 1921, t. II, str. 413—415); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. I, str. 189—190 i 197—200); Włast (Marja Komornicka): „Listopad“ („Chimera“, 1905, t. IX, str. 512—513); Stanisław Brzozowski: „Współczesna powieść polska“ (1906, str. 203); Antoni Potocki: „Polska literatura współcz.“ (1912, t. II, str. 99—100 i 290); „Żgon Andrzeja Niemojewskiego“ („Myśl niepodległa“, 1921, nr. 579); Przegląd artykułów pośmiertnych („Przegląd Warszawski“, 1921, tom I, nr. 3, str. 417—419; 1922, tom II, nr. 4, str. 119—120); Juliusz Kleiner: „A. N. jako poeta i badacz literatury“ („Słowo Polskie“, 1921, i w „Sztychach“, 1925, str. 111—121); Emil Haecker: „Wspomnienia o pierwszej fazie działalności literackiej N-go“ („Naprzód“ 1921, nr. 251—254); Zdzisław Dębicki: A. N. („Kurj. Warsz.“ 1921, nr. 305, i w „Portretach“, seria II, 1928, str. 117—132); Jerzy Bandrowski: A. N. („Gazeta Wieczorna“ „Lwów 1921, nr. 6131); „Legenda o autorze „Legend“ („Myśl niepodl.“ 1928); Paweł Hulka-Laskowski: A. N., poeta, uczony, człowiek“ („Wiad. Liter.“ 1929, nr. 270); tegoż: „N. i Miciński w walce o Chrystusa“ („Wiad. Liter.“ 1933, nr. 473); Adam Czarstkowski: „Ze wspomnień o Andrzej Niemojewskim“ („Wiad. Liter.“ 1932, nr. 439).

Nowaczyński Adolf (przybrany przydomek: Neuwert) * 9. I. 1876 w Podgórzu pod Krakowem. Syn galicyjskiego radcy sądowego, z rodziny szlacheckiej herbu Przyjaciół. Nauki w gimnazjum św. Anny i na wydziale filozoficznym w Krakowie, następnie w Monachjum. Od r. 1897 feljetyony i artykuły krytyczne w „Życiu“ krakowskim (pseud. i krypt.: A. N., a. n., nów., Adolf Nów., Przyjaciół, Adolf Przyjaciół). Z powodu zatargu z policją (na tle zabójstwa cesarzowej Elżbiety austriackiej) rozłam z ojcem (odtąd Neuwert = „nowa wartość“) i wyjazd do Monachjum. Zamieszczał swe utwory w „Naprzodzie“ (w r. 1899 poemat „Kraków“), „Krytyce“ (m. i. w r. 1901 studjum o Żeromskim, w r. 1902 „Et unum exemplum docet“, w r. 1906 „O dramacie z przeszłości), „Liberum veto“ krakowskim i i., był stałym współpracownikiem warszawskiego „Głosu“. Debiut sceniczny 19. X. 1902 w Krakowie: „Miłosierdzie ludzkie“ (przerobka noweli Konopnickiej na jej obchód jubileuszowy). Podczas wojny w Warszawie prowadził kampanję przeciwniemiecką w licznych artykułach i pismach ulotnych, jawnych i tajnych. W związku z tą akcją wydał później dwa obszerne tomy źródeł publicystycznych: „Mocarstwo anonimowe“ (1921) i „Dokumenty historyczne z czasów wojny europejskiej“ (1922). W pierwszych latach powojennych wydawał w Warszawie niezależne czasopismo satyryczne: „Liberum veto“. Później publicysta i współpracownik prasy narodowo-demokratycznej, m. i. „Myśli Narodowej“, ale dorywczo drukuje swe rzeczy także w „Skamandrze“ i „Wiadomościach Literackich“. — Osobno wydane utwory satyryczne „Małpie zwierciadło“ (1902, satyry, II wyd. 1909, nowe wyd. w 2 t. p. t. „Bajki o księżniczках i karłach“ i „Facecje z Lodomerji“, 1923), „Facecje sowizdrzalskie o ludziach pióra,

pedzła, nożyc dla ludzi pióra, pedzła, nożyc“ (1903), „Skotopaski sowizdrzalskie“ (1904), „Figliki sowizdrzalskie“ (1908), „Meandry“ (1911, II wyd. tytułowe ze zmienioną okładką p. t. „Nowy Momus“, 1912), „Pogrom“ (ramoty i gawędy (1915—1919), 1921), „Sen srebrny Salomei Kohn“ (1923), „System doktora Caro“ (1927, utopja humorystyczna), „Wilhelm-Imperator, 1888—1918“ (1928); szkice literackie: „Studja i szkice“ (1901), „Wczasy literackie“ (1906), „Wizerunek Mikołaja Reja z Nagłowicz“ (1905), „Oskar Wilde“ (1906, studjum i przekłady), „Co czasy niosą“ (1909), „Szkice literackie“ (1918), „Góry z piasku“ (1922, szkice, tu m. i. „Skamander połyska, wiślaną świetlacy się falą...“), „Pamflety“ (1930, studjów i szkiców tom VI, tu m. i. o sobie: „Pamflecista“ i „Mój pogrzeb“); utwory dramatyczne: „Siedm dramatów jednoaktowych“ (1903), „Smocze Gniazdo albo wy-bawienie djabła z szlacheckiej opresji“ (1904, dramat z cza-sów Zygmuntowych), „Jegomość Pan Rej w Babinie“ (1906, świecka krotofila w trzech sprawach), „Staroście ukarany czyli Niedole Zoila“ (1906, tragicomedia z czasów Stanisława Augu-sła w czterech aktach), „Bóg wojny“ (1908, epizod napoleoń-ski z zimy roku 1812-ego), „Car Samozwaniec czyli Polskie na Moskwie gody“ (1908, II wyd. 1909, kronika prawdziwa o Dy-mitrze Joannowiczu... w sześciu obrazach i epilogu), „Wielki Fryderyk“ (1910, powieść dramatyczna), „Cyganerja warszaw-ska“ (1912, sztuka w 4 aktach), „Nowe Ateny“ (1913, satyra na Wielki Kraków), „Apostoł tanga (Amulet)“ (1914, komedia w 1 akcie), „Było to nad Bałtykiem“ (1915, krotochwila w 3 odsto-nach, dat. w kwietniu 1914), „Pułaski w Ameryce“ (1917, dra-mat w 5 aktach), „Komendant Paryża“ (1926, dramat w 8 obra-zach), „Wojna wojnie (Warchoł i Miroluba)“ (1927, komedia arystofanesoska), „Wiosna narodów (W cichym zakątku)“ (1929, komedia historyczna w 4 aktach), „O żonach złych i o dobrych...“ (1931, komedia w 4 aktach), „Komedia amery-kańska (The Miracle of Chicago)“ (sztuka historyczna z roku 1931, druk tylko fragment w „Wiadom. Liter.“ 1931, nr. 407). — O N-im: Jan Sten: A. N. („Pisarze polscy“, 1903, str. 145—149); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. III, str. 159—168 i 171—173, t. IV, str. 271—273 i 394); tegoż: „Współczesna literatura polska“ (VIII wyd. 1930, str. 360—363, tamże uzupełnienie Stefana Kołaczковского, str. 669); Jan August Kisielewski: „Życie dramatu“ (1907, str. 163—183); Stanisław Lack: „Djabeł Łańcucki“ („Nowe Słowo“, 1904, str. 515—518); tegoż „Skotopaski sowizdrzalskie“ (tamże, str. 475—478); Stanisław Brzozowski: „Panteon, Panopticon i Pandemo-nium A. N. go“ („Kurjer Poranny“, 1904, Nr. 305); tegoż „Le-genda Młodej Polski“ (II wyd. 1910, str. 282—283); Ignacy Chrzanowski: „Wizerunek Reja“ („Tygodnik Illustr.“ 1906, str. 52); Stanisław Kossowski: „Wizerunek Reja“ („Pamiętnik Lite-racki“ 1905); Aleksander Brückner: „Najnowszy dramat histo-ryczny“ („Car Samozwaniec“ — „Tyg. Illustr.“ 1908, nr. 2); te-goż: „Dzieje literatury polskiej w zarysie“ (1924, t. II, str. 466—7); Antoni Polocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 232—238 i 319—320); Herbert Sand: „Współczesny dram-at polski“ (1911, str. 128—144); Jerzy Zuławski: „Malpie Zwier-ciadło“ („Szkice literackie“, 1913, str. 201—218); Kornel Maku-szyński: „Staroście ukarany“ („Dusze z papieru“, 1911, I, str. 121—136); Julja Oksza (Kisielewska): „Co sądzi książę biskup Warmiński o panu Nowaczyńskim“ („Z literatury współcze-snej“, 1912, str. 211—221); Adam Grzymała-Siedlecki: „Cyganerja i Parerga“, („Tygodnik Illustr.“ 1911, nra 51 i n.); Jan Lo-

rentowicz: A. N. („Młoda Polska“, III, 1913, str. 143—168); Władysław Rabski: „Pułaski w Ameryce“ („Teatr po wojnie“, 1925, str. 62—65); Antoni Słonimski: „Rudy do budy!“ („Skamander“, t. IV, 1923, str. 38 i n.); Jarosław Iwaszkiewicz: „Komendant Paryża“ („Wiad. Liter.“ 1926, nr. 136); Zdzisław Debiński: A. N. („Portrety“, I, 1927, str. 215—230); Zygmunt Wasilewski: „Wojna wojnie“ („Poeci i teatr“, 1929, str. 155—159); tegoż: „Komedia historyczna N-go“ („Wiosna narodów“ — w „Myśli Narod.“ 1929, nr. 38); Władysław Jabłonowski: „Pamfletista czy altruista?“ („Myśli Narod.“ 1929, nr. 54); Stefan Napierski: „Teatr N-go“ („Wiadom. Liter.“ 1929, nr. 281); Stefan Papée: „Teatr współczesny“ (1931, str. 38—53).

Nowicki Franciszek H. (enryk) * 29. I. 1864 w Krakowie. Studja w uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie około r. 1890 prowadzi Czytelnię akademicką i należy do młodzieży, zgrupowanej przy czasopiśmie „Ognisko“ pod hasłem ideałów ludowych, ostro przeciwstawiającej się starszemu społeczeństwu i przez nie zwalczanej. Podobno krytyka Stanisława Tarnowskiego miała wpłynąć na umilknięcie poety, który następnie wycofuje się zupełnie i z szerszego życia społecznego. Jako nauczyciel gimnazjalny w Tarnowie, Lwowie, od r. 1911 w Krakowie. — Pierwsze nowele w „Biesiadzie Literackiej“ (1882—1883), opis Tatr w „Świecie“ (1888), poezje w czasopismach od 1885, cykl „Tatry“ w „Kłosach“ (1886). Oddzielnie: „Poezje“ (1891; II wyd. powiększone utworami z czasopism i rękopisu, pominiętymi w I-em wydaniu, p. t. „Pieśni czasu“, 1904, z przedmową Tadeusza Pinięgo. — O N-im: Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury pol. 1864—1897“ (1898, IV wyd., str. 193—194 i 368—369); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1901, str. 48—49); Tadeusz Pini: „Tatry“ Fr. N-go („Nasza współcz. poezja“, 1902, str. 119—136); Tadeusz Grabowski: „Poezja polska po roku 1836“ (1903, str. 233—235); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo pol. 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. I, str. 187—189 i 196—197); Jan Sten: „Pieśni czasu“ („O Wypiańskim i inne szkice krytyczne“, 1906, str. 149—154); Kazimierz Tetmajer: „Poeci Tatr“ (1906, w „Szkicach“, 1910, str. 186—188; też w „Notatkach literackich“, 1916, str. 13—16); Józef Kantor: „Tatry w poezji polskiej“ (1909, str. 33—35); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 100—102); Władysław Folkierski: „Sonet polski. Wybór tekstów“ (1925, str. 193). — Zapowiedziane nakładem zawieszonego wydawnictwa „Biblioteki Narodowej“ w Krakowie i przygotowane w rękopisie do druku nowe wydanie „Poezji“ F. N-go z wstępem Władysława Orkana nie ukazało się.

Orkan Władysław (pseudonim Franciszka Smreczyńskiego, pierwotne nazwisko Szmaciarz) * 27. XI. 1876 w Porębie Wielkiej (Gorce, nóganicze powiatów nowotarskiego i limanowskiego) † 14. V. 1930 w Krakowie. Z małośolnych gazdów podhalańskich. Do 10-go roku życia pasaż owce. Staraniem matki (o niej Sewer-Maciejowski: „Matka“, 1898), oddany do gimnazjum w Krakowie. Tamże chodził na uniwersytet. Pierwsze utwory już na ławie gimnazjalnej (dramat). Oddzielnie wydane w r. 1896 „Nad grobem matki dumania“ (nakład przez autora wycofany z obiegu). Poezje i inne utwory w „Nowej Reformie“ od r. 1897 i w „Życiu“ od r. 1898. Podczas wojny oficer 4 pułku Legionów Pol-

skich. Mieszkał w rodzinnej Porebie (gdzie gospodarował razem z matką) i w Krakowie. W r. 1930 przed samą śmiercią przyznano mu nagrodę literacką m. Warszawy. W maju 1931 zwłoki pisarza przewieziono z tymczasowego grobu w Krakowie do grobowca na starym cmentarzu w Zakopanem. — Oddzielne wydania utworów: „Nowele“ (1898, z przedmową Kazimierza Tetmajera), „Nad urwiskiem“ (nowele 1900, II wyd. z dodatkami „Listów ze wsi“ (pierwodruk w „Naprzodzie“ 1901 i 1902), 1909; III wyd., zawierające tylko pierwszy cykl zbioru, ukazało się p. t. „Planety“, 1927), „Komornicy“ (powieść, 1900, II wyd. 1908, III wyd. 1914, IV wyd. 1925; dałowane w Porebie Wielkiej, listopad 1898), „W Roztokach“ (powieść, 1903, II wyd. 1910, III wyd. 1914, IV wyd. 1920; pis. w Porebie Wielkiej 1899—1901), „Skapany świat“ (1903, dramat w 4 aktach z epilogiem; na scenie p. t. „Pomsta“), „Z tej smutnej ziemi“ (1903, poezje), „Ofiara“ (1905, fragment w 3 aktach z r. 1846), „Wina i kara“ (1905, tragedia w 3 aktach); „Herkules nowożytny i inne wesołe rzeczy“ (nowele, 1905, II wyd. 1907), „Miłość pasterska“ (nowele, 1908, II wyd. 1914), „Franek Rakoczy“ (1908, epilog w trzech aktach, wiąże się z powieścią „W Roztokach“), „Młoda Ukraina. Wybór nowel“ (1908, wstęp i przekłady), „Pomór“ (powieść, 1910, II wyd. 1922, istnieje też przekład łotewski), „Drzewiej“ (1912, pierwodruk w „Miesięczniku liter. i artyst.“ 1911, III wyd. 1921), „Z martwej rozłoki“ (1912, poezje), „Pieśni czasu“ (1915, poezje), „Droga czwartaków. Od Ostrowca na Litwę 1915“ (1916, wspomnienia legionowe), „Miłość“ (1917, wybór nowel), „Wesoły dzień“ (1917, wybór nowel), „Wesele Prometeusza“ (nowele, 1921, w wyd. zbior. „Dzieł“ włączone do tomów „Herkules nowożytny“ i „Miłość pasterska“), „Kostka Napierski“ (powieść z XVII w., 1925; przekład rosyj. 1927); „Listy ze wsi“ (tom I, 1925; tom II, 1927), „Opowieść o planetniku“ (1926, wybór nowel), „Warta. Studja — Listy — Szkice“ (1926: Z Podhala. Zakopane. Wieś Tetmajerów. O Stanisławie Witkiewiczu. O Tetmajerowie „Skalnem Podhalu“. Z nad Bałtyku.), „Wskazania“ (1930). — Zbiorowe wydanie „Dzieł“ pod redakcją (i z „pośłowiami“ krytycznemi) Stanisława Pigonia wychodzi od r. 1932 w Krakowie u Wojciecha Meiselsa (z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej); obejmie też puściczne rękopiśmienna: „Czantorje“ (fragmenty powieści), fragmenty dramatu o Beniowskim i inne utwory. — O O-ie: Stanisław Zdziarski: „Pierwiastek ludowy w poezji polskiej“ (1900, str. 564—569); Adolf Neuwert-Nowaczyński: „Podhalanie“ („Studja i szkice“, 1901, str. 73—85); Jan Sten: „Pisarze polscy“ (1903, str. 129—133); tegoż: „O Wyspiańskim i inne szkice krytyczne“ (1906, str. 111—124); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd., 1905, t. III, str. 164—166 i 176—177; „Współczesna lit. pol.“ VIII wyd. 1930, str. 390—393; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 624—625); Adam Zagórski: „O dwu dramatach Orkana“ („Ofiara“ i „Wina i kara“ — „Tydzień“, dod. „Kurjera Lwow.“, 1906, nr. 29 i 30, polemika Orkana, nr. 36); Stanisław Lack: „Nowy dramat Orkana“ („Franek Rakoczy“ — „Sfinks“, 1908, t. I, str. 303—309); Stanisław Brzozowski: „Legenda Młodej Polski“ (II wyd. 1910, str. 493—496); Józef Kantor: „Tatry w poezji polskiej“ (1909, str. 44—47); Antoni Potocki: „Polska lit. współcz.“ (1912, t. II, str. 285—287); Adam Grzymała-Siedlecki (Quis): „Z martwej rozłoki“ („Museion“, październik 1912, str. 113—115); tegoż: „Na jubileusz Orkana“ („Słowo Pol.“ 1926, nr. 227); tegoż: „Ze wspomnień o ś. p. Wł. O.“ („Kurjer Warsz.“ 1930, nr. 157);

Władysław Rabski: „Pomsta“ („Teatr po wojnie“, 1925, str. 42—46); Julian Krzyżanowski: „Pieśniarz krainy kęp i wiecznej nędzy. Rzec o Wł. O.“ (1927); Antoni Zachemski: „Władysław Orkan (w roku jubileuszowym)“ (1927); Zdzisław Dębicki: W. O. „Portrety“, II, 1928, str. 67—82); Stanisław Przybyszewski: „Moi współcześni, Wśród swoich“ (1930, str. 162—168); Emil Breiter: W. O. („Wiad. Liter.“ 1930, nr. 334); Juljusz Kaden-Bandrowski: „Zagadnienie Chłopa w literaturze“ („Za stołem i na rynku“, 1932, str. 81—83); Kazimierz Czachowski: W. O. („Czas“ 1930, nr. 111; „Tęcza“ 1930, nr. 44; „Gazeta Podhalańska“, 1931; „Gazeta Polska“, 1932, nr. 192); tegoż: „Nowele Orkana“ („Gazeta Polska“, 1933, nr. 228); Adam Grzymała-Siedlecki: „Jak pisał Orkan?“ („Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 305); Enrico Damiani: „I narratori della Polonia d'oggi“ (1929).

Perzyński Włodzimierz * 1878 w Opocznie (Radomskie) † 21. X. 1930 w Warszawie. Syn dziennikarza warszawskiego, Henryka P-go. Nauki gimnazjalne w Warszawie i Petersburgu, uniwersytetu na wydziale filozoficznym w Krakowie. W l. 1899—1901 pobyt we Włoszech, głównie we Florencji, studia nad językiem i literaturą włoską. Później dłuższy pobyt w Paryżu. Poezje w „Życiu“ krakowskim od r. 1898. W l. 1901—1904 współredaktor i feljetonista krakowskiego „Głosu Narodu“. W r. 1904 wystawił najpierw na scenie lwowskiej „Lekkomyślną siostrę“. Następnie mieszkał w Warszawie. Wysławił na scenie „Aszantkę“ (1906), „Szczęście Frania“ (1909), „Dzieje Józefa“ (1914) i i. ostatnio „Rozum czy głupstwo“ (1929). Współpracował w różnych pismach, m. i. jako feljetonista w „Tygodniku Ilustrowanym“ i „Rzeczypospolitej“. — Oddzielnie wydał: „Poezje“ (1902, właściwie 1901; II wyd. 1923), przekład z rosyjskiego Wincentego Weressajewa „Na bezdrożu. Ze wspomnień lekarza“ (1903), „To co nie przemija“ (1906, nowele), „Lekkomyślna siostra“ (1907, komedia w 4 aktach), „Majowe słońce“ (1907, komedia w 1 akcie), „Aszantka“ (1907, komedia w 3 aktach); „Sławny człowiek“ (powieść, 1907, II wyd. 1912, III wyd. 1923), „Pamiętnik wisielca“ (1907, nowele), „Nowele“ (1909), „Idealisci. Trzy jednoaktowe fragmenty sceniczne: Dług wdzięczności. Sezon. Recenzjka“ (1909), „Michalik z P. P. S.“ (powieść, 1910, II wyd. 1930), „Wiosna“ (powieść, 1911, II wyd. 1927), „Miłość, sztuka i pieniądze“ (1911, nowele), „Pani Czajkowska“ (1912, nowele), „Łut szczęścia“ (powieść, 1913, II wyd. 1928); „Młodzieniec o krótkim nazwisku“ (1913, nowele), „Dzieje Józefa“ (1913, powieść), „Nocna zabawa“ (1914, nowele), „Do góry nogami“ (feljetyony, 1914, II wyd. 1925), „Idylle wojenne i pokojowe troski“ (1915, nowele i szkice), „Złoty interes“ (powieść, 1915, II wyd. 1929), „Strach na wróble“ (1916, komedia), „Na stanowisku“ (1916, powieść), „Wróg wojny“ (1916), „Wielka Warszawa“ (1917), „Świat po wojnie“ (1917, feljetyony), „Opowieści niezwykłe“ (dla dzieci, 1917, II wyd. 1929), „Tryumfator“ (powieść, 1919, II wyd. 1926), „Uczniaki“ (powieść, 1919, II wyd. 1925), „Bomba“ (12 humoresek, 1919), „Polityka“ (1919, komedia w 3 aktach), „Cudowne dziecko“ (1921, wybór nowel), „Kłopoty ministrów“ (1921, feljetyony), „Lekkomyślna siostra. Aszantka. Szczęście Frania“ (1922, komedje), „Raz w życiu“ (powieść, 1925, III wyd. 1931), „Uśmiech losu“ (1927, komedia w 4 aktach, wyst. 1926), „Panna ze snu“ (1927, powieść), „Nie było nas — był las“ (powieść, 1927, III wyd. 1931), „Znamie“ (1927, nowele), „Lekarz miłości“ (1928, komedia

w 3 aktach), „Dwoje ludzi“ (1928, powieść), „Dziękuję za służbę“ (1929, komedia w 3 aktach, wystaw. 1928), „Mechanizm życia“ (1929, powieść), „Pralnia sumienia“ (1930, nowele i szkice), „Klejnoty“ (1930, powieść). — Nadto m. i.: „Genjalna głowa“ (akt I, „Wiad. Liter.“ 1931 nr. 371), „Z pamiętnika autora dramatycznego“ („Teatr“ 1929, nr. 5 n., m. i. o genezie „Lekkomyślnej siostry“), przekłady włoskich i francuskich utworów dla sceny (egzemplarze teatralne). — O P-im: Jan Sten: W. P. („Pisarze polscy“, 1903, str. 35—39); Jan Kasprowicz: „Lekkomyślna siostra“ („Słowo Pol.“ 1904, nra 539 i 541); Stanisław Łack: „Uwagi o komedji“ („Nowe Słowo“ 1905, str. 37—38 i 66—72); Henryk Galle: W. P. jako beletrysta „Tyg. Ilustr.“ 1908 nr. 5); Adam Grzymala-Siedlecki: z powodu „Wiosny“ („Museion“, marzec 1912, str. 186—189); Kornel Makuszyński: „Aszantka“ i „Szczęście Frania“; „Dusze z papieru, 1911, t. I, str. 25—43); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 95—97, 239—243 i 295); Wilhelm Feldman: „Współczesna literatura polska“ (VIII wyd. 1930, str. 366—368; tamże uzupełnienie Stefana Kolaczowskiego, str. 625—626 i 673); Marjan Szykowski: „Dzieje komedji polskiej w zarysie“ (1921, str. 111—114); Wacław Grubiński: „W moim konfesjonale“ (1925, str. 111—122); Boy-Zeleński: „Flirt z Melpomeną“ (I. 1920, str. 88—94; II, 1924, str. 74—78; VII, 1927, str. 294—305; VIII, 1929, str. 150—155 i 222—227; IX, 1930, str. 75—79; X. 1932, str. 83—87 i 148—152); Władysław Rabski: „Polityka“ („Teatr po wojnie“, 1925, str. 29—33); Zygmunt Wasilewski: „Uśmiech losu“ i „Szczęście Frania“ („Pocci i teatr“, 1929, str. 160—165); Antoni Słonimski: „Raz w życiu“ („Wiad. Liter.“ 1926, nr. 111); Otto Forst de Baltaglia: „W. P. als Chronist der „Vie Varsovienné“ („Pologne Littéraire“, 1927, nr. 5); Zdzisław Debiński: W. P. („Portrety“ serja II. 1928, str. 170—182); Kazimierz Czachowski: „Znamie“ „Dwoje ludzi“, „W. P. i jego ostatnia powieść „Klejnoty“, „Pralnia sumienia“ („Czas“, 1928, nra 144 i 156, 1930, nr. 274, 1931, nr. 96); Henryk Heschel: „Marzyciel i rzeczywistość“ („Lwowskie Wiadomości Muz. i Liter.“ 1930, nr. 60); Jan Lorentowicz: W. P. („Pamiętnik Warsz.“ 1930, nr. 9, str. 3—11); „Wiadomości Literackie“ 1931, nr. 371 (poświęcony P-mu); K. W. Zawodziński: „Mechanizm życia“ („Wiad. Liter.“ 1931, nr. 378); Tymon Terlecki: „Sprawa Kasi“ (o „Klejnotach“—„Wiad. Liter.“ 1931, nr. 393).

Porębowicz Edward * 20. II. 1862 w Warszawie, nauki gimnazjalne w Tarnowie, uniwersyt. na wydziale filozoficznym w Krakowie, dalsze studia filologiczne i historyczno-literackie w Berlinie, Monachjum, Montpellier, Florencji, Paryżu, doktoryzował się w r. 1890 w Wiedniu z romanistyki, habilitował w r. 1897 we Lwowie W l. 1891—1894 bibliotekarzem Akademji Umiejętności w Krakowie i Paryżu; od 1899 prof. romanistyki w uniw. lwowskim; od 1910 członek korespondent, od 1926 członek zwyczajny Polskiej Akademji Umiejętności. Zasila swemi pracami liczne czasopisma naukowe i literackie, m. i. „Życie warszawskie“, „Chimera“, „Museion“, „Zdrój“, „Przegląd Warszawski“. Nowela: „Z krwawego źródła“ w książce zbiorowej dla uczczenia Świętochowskiego p. t. „Prawda“ (1899, str. 398—402). Ze studjów drukowanych w czasopismach: „Stan. Koźmian i jego przekłady Szekspira“ („Kłosy“ 1885, nr. 1039 i n.), „Poezja nad Amazonką“ i „Poezja pod Andami“ („Kurj. Warsz.“ 1891, nra 148 i 346), „Sebastian Grabowiecki i jego wzory“

(„Ateneum“ 1894, t. II, str. 95—102), „Poezja polska nowego stulecia“ („Pam. Liter.“ 1902, str. 70—78), „Zapomniane harmonje“ („Museion“ 1913, nr. XI, str. 26—30), „Nowe piękno wieków średnich“ („Księga pamiątkowa“ ku czci B. Orzechowicza, 1916, t. II, str. 211—240), „Poeta a świat“ („Zdrój“, 1918, t. III, str. 70), O „Żywych kamieniach“ Berenta („Tygodnik Ilustr.“ 1919, nr. 35), „O artyzmie Moliera“ („Przegląd Warsz.“ 1922, nr. 7, str. 5—18), o przekładach Leopolda Staffa („Liryków Francuskich“ (tamże, 1924, nr. 37, str. 72—78) i i. — Od dzielnie wydane studia krytyczne: „Ruch literacki połudn.-zach. Europy“ (1889), „Literatura włoska XV i XVI w., toż XVII w., Lit. francuska, włoska, hiszpańska i portugalska XVIII w. (w zbiorowych „Dziejach liter. powsz.“, t. III, cz. 1, 1890; t. IV, cz. 1, 1893; cz. 2, 1897), „Andrzej Morszłyn przedstawiciel baroku w poezji polskiej“ (1893), „Św. Franciszek z Asyżu“ (1899), „Tryady Zygmunta Krasińskiego“ (1900), „Studia do dziejów literatury średniowiecznej“ (I. Teoria średniowieczna miłości dwornej, II. Belletrysta XII-go w., Chrestien de Troyes“, 1904), „Dante“ (1906, II wyd. 1922), „Literatura łacińska wieków średnich“ „Literatura staroprowancka“ i „Literatura francuska“ (w zbior. „Wielkiej literaturze powszechnej“, 1930—1932, t. II, str. 1—82, 255—272 i 373—524). Nadto wstępy do przekładów. — Przekłady poetyckie: „Don Juan“ Byrona (1885, nowe wyd. 1921), „Antologia prowansalska“ (1887, wybór poezji trubadurów), „Dramata“ Calderona (1887), „Wybór pism“ Leopardiego (1887), przekłady z różnych poetów (przeważnie romańskich) w „Obrazie literatury powszechnej“ Piotra Chmielowskiego i Edwarda Grabowskiego (1895—1896), Szekspira „Stracone zachody miłosne“ i „Wszystko dobre co się kończy dobrze“ (1895—1896, toż w „Dzielałach dramatycznych“ Szekspira pod redakcją Stan. Krzemińskiego, 1912, t. III i IV), „Boska Komedia“ Dantego (1899—1906, nowe wyd. 1921), „Pieśni Ludowe celtyckie, germańskie, romańskie“ (1909, częściowo druk. przedtem w „Chimerze“ od r. 1901). Nadto fragmenty różnych przekładów w pismach krytycznych. — O P-u: Władysław Nawrocki: „Nowy przekład Dantego“ („Tyg. Ilustr.“ 1899, nr. 47); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (1905, t. IV, str. 287—291 i 292—294); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 92—95); Wacław Borowy: „E. P. jako krytyk i jako badacz literatury polskiej“ („Przegląd Współcz.“ 1933, nr. 131, str. 331—354); K. W. Zawodziński: „Porębowicz-poeta na tle swej epoki“ (tamże str. 355—367).

Przesmycki Zenon (pseud. Miriam, Jan Zagiell) * 22. XII. 1861 w Radzynie (Lubelskie). Syn Tomasza, powiatowego inżyniera dróg komunikacji, następnie naczelnego inżyniera okręgu komunikac. kaliskiego w Kole, zamieszkałego w pobliskim Kościelcu. Nauki gimnazjalne w Warszawie, tamże na uniwersytecie wydział prawny, ukończony z tytułem kandydata praw i z medalem złotym za rozprawę „Próby kodyfikacji prawa międzynarodowego i znaczenie ich dla teorii i praktyki“. Jako student uniwersytetu pod pseud. Miriam drukuje w pismach warszawskich poezje oryginalne i tłumaczone z czeskiego, m. i. w „Tygodniku Ilustrowanym“ (1882, nr. 358: „Do Grecji (urywek z obszerniejszego poematu“; 1883, nr. 42: przekład „Tyrteusza“ Vrchlickiego; 1884, nr. 96: „Prometeusz“; nr. 102: „Wrogom poezji“), w „Bibliotece Warszawskiej“ (1883, t. II: przekład komedji Vrchlickiego „W becze Diogenesa“), w „Kłosach“ (1884, nr. 975:

„Z pieśni Jana Nieczaśa“; 1885, nr. 1054: „Narodzenie Homera“; nra 1060 i 1061: „Z motywów wiejskich“). W r. 1884 wydana oddzielnie w Warszawie: „Z wolnych chwil, Wiązanka prac literackich“ Aleksandra Chomińskiego, Romana Lecha, Miriama i Karola Sękowskiego. W r. 1885 w Pradze Czeskiej Jan Neczas wydaje zbiorek przekładów: „Basnie Miriamowy (Zenona Przemyskiego z Warszawy)“. Z inicjatywy P-go księgarz Teodor Paprocki zakłada i wydaje w Warszawie w l. 1887—1891 tygodnik literacki „Życie“, przez pierwsze półtora roku redagowany przez P-go (przy pomocy Ign. Balińskiego, pseud. Aksel). P. zwłaszcza w pierwszym roczniku zamieszcza tu liczne przekłady poetyckie, artykuły i sprawozd. Z powodu służby wojsk w r. 1888 z redakcji ustąpił, ale nadal pozostał aż do zamknięcia pisma bliskim jego współpracownikiem. W r. 1889 wyjeżdża do Paryża, gdzie studjuje prawo i nowe prądy literatury francuskiej. Dalejsze studia prawne w Wiedniu w l. 1890—1891. Tu ponownie zbliża się z Czechami, zwłaszcza z Janem Macharem; bierze udział w życiu kolonii polskiej, wygłasza odczyty w Bibliotece Polskiej, zaprzyjaźnia się z Edwardem Porębowiczem. W krakowskim „Świecie“ Zygmunta Sarneckiego zamieszcza (1890—1892. pod pseud. Jan Zagiell) swe prace literackie, m. i. „Harmonje i dysonanse“, a w r. 1891 studjum o Maeterlincku poprzedzone rozdziałami o symbolizmie francuskim i o współczesnym ruchu literackim w Belgji, wydane następnie jako przedmowa do przekładu „Wyboru pism dramatycznych“ Maeterlincka. W r. 1893 wydaje w Krakowie zbiór poezyj: „Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy 1881—1891“. Późniejsze poezje oryginalne w „Ateneum“ (1894) i „Głosie“ (1897). W r. 1895 w lwowskim „Przewodniku Naukowym i Literackim“ studjum: „José Maria de Heredia“. W l. 1894—1900 drugi pobyt w Paryżu, poświęcony głównie poszukiwaniom materiałów do biografji i wydania pism Hoene-Wronskiego, nad czem pracuje i w latach ostatnich. W tym okresie paryskim powstają liczne przekłady utworów poety czeskiego Juliusza Zeyera, wydane następnie oddzielnie i w „Chimerze“. Napotkany przypadkiem u antykwarza wiedeńskiego tom „Poezj“ Norwida z r. 1863 zwraca uwagę na zapomnianego i niedocenianego poete, którego P. staje się odkrywca, odszukuje jego rozproszoną puściznę, i wydaje najpierw w „Chimerze“ (od r. 1901, zwłaszcza zaś tom VIII z r. 1904, całkowicie poświęcony Norwidowi), następnie oddzielnie: „Pisma zebrane“ (z których w latach 1912—1913 z datą r. 1911 ukazały się tomy A w 2 częściach, C i E; wydrukowany już przed wojną lecz niewykończony tom F ma się ukazać w r. 1933) i „Poezje wybrane“ (1933), zaopatrzone w obszerne komentarze wydawcy, nadto w różnych czasopismach, m. i. w „Myśli Polskiej“ (1915: „Trzy niewydane fragmenty epickie“, które wydał też w osobnej odbitce nieopuszczonej w obieg księgarski), „Krokwiach“ (1921), „Kulturze“ (1931—1932). W l. 1901—1907 zakłada, wydaje z ogromnym nakładem osobistych środków materialnych i redaguje w Warszawie czasopismo poświęcone sztuce i literaturze p. t. „Chimera“ (wyszło 30 zeszytów, czyli 10 tomów), odznaczone w r. 1905 na wystawie Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie medalem srebrnym, jako „jedyne wydawnictwo periodyczne w Polsce, które, dbałością o artystyczny układ całości, o dokładne odbijanie klisz, o całą stronę ilustracyjną, papier, czystość druku, stoi na poziomie najwyższych wymagań współczesnych zarówno artystycznych jak i technicznych“ (z protokołu komisji sędziów, zob. „Chimera“ t. IX, str. 164-b-d). W „Chimerze“ zamieszcza też liczne własne prace

literackie (także pod pseud. Tredecim, pod którym jednak występują i inni współpracownicy redakcyjni), przekłady; studja i artykuły krytyczne, z których tylko część wydana oddzielnie lub w zbiorach „Pro arte” i „U poetów”. M. i. wyłączenie w „Chimerze” drukowane studja: „Jan Artur Rimbaud” (t. II, 1901), „Sofos — Dziewica — Atessa — Helois i nieznany list J. Slowackiego” (t. X, 1907). Wydany w r. 1914 tom: „Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze”, oprócz artykułów z „Chimery” (m. i. o Kasprowiczu, Lemańskim, Dygasińskim, o powieści, o krytyce artystycznej, o drzeworycie japońskim, o Janie Ziarnku), zawiera też studjum z r. 1912 o „Miniaturze portretowej” oraz uwagi o Miejskim muzeum sztuki w Warszawie. W l. 1917—1918 w „Myśli Polskiej” (t. VI i VII) i w „Zdroju” (t. I—V) przekłady poetów francuskich, włoskich, angielskich, niemieckich, rosyjskich. W odrodzonym państwie polskim był P. pierwszym i jedynym ministrem kultury i sztuki (ministerstwo to następnie zastąpiono departamentem, w końcu wydziałem sztuki w Min. Ośw.). Od 1933 Akademik Literatury. — Przekłady P-go wydane osobno: Vrehlicky: „Drahomira” (1883), „Duch i świat” (1884), „Vittoria Colonna” (1885), „Do życia” (1888), „Uszy Midasa” (1891), Leconte de Lisle: „Erynnie” (1891), Maeterlinck: „Wybór pism dramatycznych” (1894); Zeyer: „Wybór pism” (1901, 2 t.), „Na pograniczu obcych światów” (1901), „Król Kofelua” (1903; nadto w t. V i VI „Chimery” 1902: „Dom pod tonącą gwiazdą”), „Trzy legendy o krucyfiksie” (1924); Villiers de L'Isle-Adam: „Axel” (1902), „Axel i Bunt” (1917), „Vox populi i inne wybrane „Opowieści okrutne” (1924); Schwob: „Krucjała dziecięca” (1903); Gide: „Prometeusz źle spędzony” (1904); Peladan: „Ostatni wykład Leonarda da Vinci” (1907); „U poetów. Przekłady z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej XIX-go wieku” (1921); Yeats: „Hanrahan Rudy” (1924). Nadto przekłady poetów włoskich, franc., belg., półn.-ameryk., niem. i czeskich w „Obrazie literatury powszechnej” P. Chmielowskiego i Edw. Grabowskiego (t. II, 1896) oraz w „Lirykach Francuskich” L. Staffa (1924). — O P.-im: Piotr Chmielowski: „Współcześni poeci polscy” (1895, str. 438—447); tegoż: „Zarys najnowszej literatury pol. 1864—1897” (1898, str. 195—199 i 363—365); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej” (1901, str. 85—101); tegoż: „Dzieje krytyki literackiej w Polsce” (1902, str. 445—451 i 574—578); Adolf Neuwert-Nowaczyński: Miriam („Studja i szkice”, 1901, str. 55—72); Tadeusz Grabowski: „Poezja polska po roku 1863” (1903, str. 189—194 i 226—231); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo pol. 1880—1904” (III wyd. 1905, t. II, str. 6—8 i 49—59, t. III, str. 146—154, t. IV, str. 168—186); Wacław Nałkowski: „Chimera” wobec ewolucji („Głos” 1901, nr. 142); Stanisław Witkiewicz: o „Chimerze” (w książce: „Aleksander Gierymski”, 1903, str. 55—56); Stanisław Brzozowski (Czepiel): o Miriamie i „Chimerze” (w „Głosie” 1904, zwłaszcza nr. 41—52: „Miriam — zagadnienie kultury”); tegoż: „Kultura i życie” (1907, str. 23—86); tegoż: „Widma moich współczesnych” (1914, str. 116—125); tegoż: „Legenda Młodej Polski” (II wyd. 1910, str. 311—312, 320—324 i 360—366); tegoż: „Współczesna krytyka literacka w Polsce” (1907, str. 189—197); Jan Lorentowicz: Miriam i „Chimera” („Młoda Polska”, I, 1908, str. 27—67); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna” (1911—1912, t. I, str. 327, t. II, str. 78—82 i 300—301); Stefan Żeromski: „Projekt Akademii Literatury Polskiej” (II wyd. 1925, str. 49—54); Aleksander Szymaniewicz: „Z historii modernizmu polskiego: „Życie” warszawskie, „Życie” krakowskie, „Chimera” („Przegląd Humanist.”

1923, str. 23—29 i 55—65); Marjan Szykowski: „Współczesna literatura polska“ (1923, str. 273—275); tegoż: „Literatura współczesna“ (1930, str. 155—166); Manfred Kridl: „Miriam jako wydawca“ („Krytyka i krytycy“, 1923, str. 210—222); Zdzisław Debiński: Z. P. („Portrety“, I, 1927, str. 269—285); Stefanja Dziedzichowska: Spór ideologiczny Brzozowskiego z Miriamem („Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej“, 1927, str. 89—94); Leon Rygiel: „Chimera“ i „Skamander“ („Kwadruga“, 1930, nr. 5, str. 187—190); Piotr Chmielowski: „Chimera“ („Pamiętnik Literacki“, 1904, t. III, str. 330—340).

Przybyszewski Stanisław, * 7. V. 1868 w Łojewie pod Kruszwicą (Kujawy) † 23. XI. 1927 w Jarontach pod Inowrocławiem. Syn nauczyciela wiejskiego. Pierwszy znany utwór literacki z r. 1879: wiersz jubileuszowy przesłany J. I. Kraszewskiemu. Wpływ matki, po której przejął zamiłowanie do muzyki. Nauki gimnazjalne w Toruniu (1881—1884) i Wągrowcu (1884—1889). Studja uniwersyteckie w Berlinie, rok architektury i historii sztuki, następnie medycyna, zajmował się głównie psychologią fizjologiczną, napisał rozprawę naukową o strukturze mikroskopijnej rdzenia pacierzowego i kory mózgowej. Równocześnie czynny w polskim ruchu socjalistycznym na Śląsku, pisze odezwy do robotników (m. i. głośny apokryf listu Ściegiennego), od r. 1892 redaguje „Gazetę Robotniczą“ wydawaną w Berlinie (poprzedni redaktor Stanisław Grabski). Z powodu aresztowania zmuszony do opuszczenia uniwersytetu. Należy do modernistycznej bohemy niemieckiej. Wpływ Oli Hanssona. Stosunek do Strindberga. Staje się znany jako pisarz niemiecki. Wywiera wpływ na Młode Niemcy zwłaszcza na Dehmela. Przyjaźń z malarzem Edwardem Munchem. Wyjazd do Norwegii i stosunki z bohema norweską. Od r. 1893 żonaty z pisarką norweską Dagny Juell († 1901). W czasie trzyletniego pobytu w Norwegii pisze „Homo Sapiens“, „Dzieci szatana“, „Dla szczęścia“, „Na drogach duszy“. Podróże do Paryża i Hiszpanji. Stosunki z Micińskim i Wincentym Lutosławskim. W r. 1898 przez Czechy (stosunki z Jerzym Karaskiem ze Lwovic i innymi modernistami czeskimi) przyjeżdża do Krakowa, gdzie od października tegoż roku do stycznia 1900 r. redaguje „Życie“ i skupia koło siebie Młodą Polskę. Powtórnie żonaty z Jadwigą z Gasowskich Janową Kasprończową. Później przebywa we Lwowie, Warszawie i zwłaszcza w Monachjum, skąd podczas wojny współdziała w propagandzie polskiej w Niemczech. W l. 1917—1918 współpracuje w poznańskim „Zdroju“. W l. 1919—1920 pracował jako urzędnik w Dyrekcji Poczty i Telegrafów w Poznaniu, później jako urzędnik kolejowy w Gdańsku. Ostatnio mieszkał w Warszawie. Pochowany na cmentarzu w Górze pod Inowrocławiem, najpierw w grobowcu Znanieckich, w roku 1931 zwłoki przeniesiono do oddzielnego grobowca, wzniesionego staraniem powołanego w tym celu komitetu pod przewodnictwem kuratora dra Joachima Namysła. — Utwory wydane osobno: „Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche“ (1892), „II. Ola Hansson“ (1892), „Totenmesse“ (1893; po polsku p. t. „Requiem aeternam...“, 1901, z dużemi lukami z powodu konfiskaty przez cenzurę austriacką; nowe wyd. 1904; data napisania: Zielone Świątki 1890), „Vigilien“ (1894; po polsku p. t.: „Z cyklu Wigilij“, 1899, z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego; toż p. t.: „In hac lacrymarum valle“, 1896; toż p. t. „In diesem Erdenthal der Thränen“ 1900; po polsku p. t. „Na tym padole płacz“, 1901; teksty od-

mienne), „Auf den Wegen der Seele“ (1896, ob. „Na drogach duszy“), „De profundis“ (1896, niem.; po polsku druk. jako manuskrypt 1900; niem. 1904; pol. 1916; nowe wyd. pol. 1922 z wstępem autobiograficznym; pierwsze wyd. niem. poprzedził „Privatdruck“ p. t. „Pro domo mea“), „Synagoge des Satans“ (1897; po pol. p. t.: „Synagoga szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy“, 1902, przedtem w czasopiśmie „Młodość“ 1900; odmienny tekst pod tymże tytułem w „Życiu“ 1899), „Satans Kinder“ (1897; po pol. p. t. „Dzieci szatana“, powieść, 1899, 1907, 1923), „Homo Sapiens. I. Unter Bord. II. Unterwegs. III. In Malstrom“ (1895—1898; po pol. p. t. „Homo Sapiens. I. Na rozstaju. II. Po drodze. III. W Malstromie“ 1901 powieść, nowe wyd. 1923), „Nad morzem“ (1899, II wyd. 1901; pisane w Kristiania Fjord i Playa dela Mera 1897—98, oddzielne części druk. w „Życiu“ i „Tygodniku Ilustr.“ 1897—1899), „Androgyne“ (1900; toż p. t. „W godzinie cudu“, 1902; toż p. t. „Androgyne“, 1905; oddzielne części i fragmenty w „Życiu“ 1899; po niem. 1906; pisane w Toledo i Krakowie 1898—1899), „Na drogach duszy“ (1900, nowe wyd. 1902; tu m. i. „Confiteor“, pierwodruk w „Życiu“ 1899), „Dla szczęścia“ (1900, II wyd. 1902, dramat w 3 aktach; po niem. „Das grosse Glück“, 1900, pierwodruk w „Gesellschaft“ 1897, słyceń), „Z gleby kujawskiej (Syn ziemi)“ (1902, o Kasprowiczu, fragment przedtem w „Młodości“, 1900), „Poezje prozą“ (1902, fragmenty wybrane z różnych pism), „Taniec miłości i śmierci. I. Złote runo. Dramat. II. Goście. Epilog dramatyczny“ (1901, nadto oddzielne wyd. obu dramatów, 1902 i 1903; po niem.: „Totentanz der Liebe. 4 Dramen“, 1902), „Śnieg. Dramat w 4 aktach“ (1903, 1907), „Matka. Dramat w 4 aktach“ (1903), „Synowie ziemi“ (1904, pierwodruk nieskoń. w „Chimere“ 1901, nowe wyd. 1923; po niem. „Erdensöhne“ 1905), „O dramacie i scenie“ (1905, tu m. i. rozbiór dramatu „Matka“ oraz o Wyspiańskim), „Odwieczna baśń“ (1906, poemat dramatyczny), „Śluby“ (1907, przedtem w „Krytyce“ 1906, nowe wyd. 1922; po niem. „Gelübde“, 1906, dramal), „Dzień sądu“ (1909, „Synów ziemi“ część włóra; nowe wyd. 1923), „Szopen a Naród“ (1910, nowe wyd. 1923), „Gody życia“ (1910, dramat współczesny w 4 aktach, przeróbka powieści „Dzień sądu“, ob. „Z powodu recenzji“ w „Krytyce“ 1911, październik), „Zmierzch“ (1911, „Synów ziemi“ część trzecia i ostatnia, nowe wyd. 1923), „Topiel“ (1912, dramat w 3 aktach, dodane „Ad aeternam rei memoriam“, wyjaśnienie genezy utworu), „Mocny człowiek“ (1912, 1923), „Wyzwolenie“ („Mocnego człowieka“ część II, 1912, 1923), „Święty gaj“ („Mocnego człowieka“ część trzecia i ostatnia, 1913, 1923), „Dzieci nędzy“ (1913, oddzielne rozdziały: „Szlakiem Kaina“ i „Tyrteusz“, druk. przedtem w „Sfinksie“ 1908 i „Krytyce“ 1907), „Adam Drzazga“ (Druha i ostatnia część „Dzieci Nędzy“, powieść, 1914), „Miasto“ (1914, legenda w 3 (właściwie w 4) aktach), „Powrót“ (1916, 1923), „Polska i święta wojna“ (1915; toż po niem. „Polen und der heilige Krieg“, 1916), „Szlakiem duszy polskiej“ (1917; po niem. „Von Polens Seele“, 1917), „Poznań ostoja myśli polskiej“ (1917), „Na marginesie tworu Ewersa“ (1917, odbitka wstępu do przekładu „Alraune“ H. H. Ewersa), „Krzyk“ (1917, powieść, z wstępem autobiograficznym: „W zwierciadle“), „Ekspresjonizm, Słowacki i Genezis z ducha“ (1918), „Il regno doloroso“ (1924, powieść), „Moi współcześni. Wśród obcych“ (1925, autobiograf., przedtem w „Tygodniku Ilustr.“ 1924), „Mściciel“ (1927, dramat w 3 aktach), „Moi współcześni. Wśród swoich“ (1930, autobiograf., nieskończ., wyd. pośm.); prze-

klady utworów Dagny Przybyszewskiej (1899—1902), „Hymnów“ Novalisa (w „Głosie“ warsz. 1902, listopad — grudzień, o „Hymnach ku nocy“ Novalisa tamże 1903, str. 24), Alfreda Momberta, E. A. Poego, Johanna Schlafa („Wiosna“, 1907), H. H. Ewersa (1919), „Listów miłosnych“ Marianny d'Alcoforda (1920); w rękopisie pozostały utwory dramatyczne (fragment z dramatu „U wrót twoich“ — w „Dwutygodniku Literackim“, 1932, nr. 5, ogłosił brat pisarza, Leon Przybyszewski, który zapowiedział oddzielne wydanie tej puścizny); Adam Bar: „Pierwszy utwór Przybyszewskiego“ (1927); liczne artykuły i fragmenty po czasopismach. Por. Kazimierz Czachowski: „Bibliografia pism Stanisława Przybyszewskiego“ („Ruch Literacki“ 1928, nr. 7, str. 215—219, uzupełnienia Boya-Zeleńskiego w „Wiadom. Liter.“ 1928, nr. 249, Leona Płoszewskiego w „Ruchu Liter.“ 1929, nr. 2). — O P-im: Wojciech Szukiewicz: „S. P. Studium“ („Dziennik Krak.“ 1896); Kazimierz Przerwa-Telmajer: Przedmowa do „Epipsychidion“ („Życie“ 1898, nr. 11); Zofja Daszyńska: „Zagadnienie moralne w dramacie“ (z powodu „Dla szczęścia“ — „Głos“ 1899, I); Wincenty Lutosławski: „Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagi i pijanych dusz“ (1899); Dr. Zygmunt Leśer: „Neurastenicy w literaturze. I. St. P.“ (1900); Piotr Chmielowski: „Historja literatury polskiej“ (1900, t. VI, str. 284—285); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1901, str. 142—170); tegoż: „Dramat polski doby najnowszej“ (1902, str. 121—149); tegoż: „Dzieje krytyki literackiej w Polsce“ (1902, str. 451—456); Marjan Zdziechowski: „Szkice literackie“ (1900, str. 271—280, 281—287 i 320—339); Gabriela Zapolska: „Dla szczęścia“ (w tomie „I Sfinks przemówi...“, 1923, str. 51—56); Ignacy Matyszewski: „Słowacki i nowa sztuka (modernizm“ (1902, II wyd. 1904, str. 60, 128, 274, 278, 375, 379, 382—383 i i.); Arthur Moeller-Bruck: S. P. („Die moderne Literatur“, 1902, str. 332—355); Adam Mahrburg: „Synagoga szatana“ („Książka“ 1902, nr. 8); Zygmunt Bytkowski: S. P. (w zbior. „Charakterystykach literackich“, 1902, str. 51—101); Jerzy Żuławski: „Symbol i „naga dusza“ (w „Prolegomena“, 1902, i w „Szkicach liter.“ 1913, str. 107—174); Józefat Nowiński: S. P. (1902); Antoni Mazanowski: S. P. („Młoda Polska“, 1902, str. 87—109 i 153—161); tegoż: „Pogłosy Młodej Polski“ (1915, str. 27—29); Marja Krzymuska: „S. P., jego poezja i filozofja“ („Tyg. III.“ 1901, i w „Studjach liter.“ 1903, str. 9—53); Tadeusz Grabowski: „Poezja polska po r. 1863“ (1903, str. 257—258); Jan Sten: S. P. („Pisarze polscy“, 1903, str. 73—81); Emanuel Sl. z Le-sehradu: „Ideje a profili“ (Praha 1903, str. 79—83); W. Pres-ser: S. P. (1903); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III. wyd., 1905, t. II, str. 144—167, t. IV, str. 186—200); Teodor Jeske-Choiński: „Dekadentyzm“ (1905, wyd. nowe, str. 185—204); tegoż: „Seksualizm w powieści polskiej“ („Kurjer Warsz.“ 1913, nr. 167 i n.); Stanisław Brzozowski: St. P-go „Dla szczęścia“ („Głos“ 1902, str. 795); tegoż: „S. P. jako poeta tragiczny“ (z powodu „Matki“ — „Głos“ 1903, str. 557); tegoż: „Nowy dramat P-go „Śnieg“ („Głos“, 1903, str. 427); tegoż: S. P. („Współczesna powieść pol.“ 1906, str. 155—161); tegoż: „Współczesna krytyka literacka w Polsce“ (1907, str. 158—173); tegoż: „Legenda Młodej Polski“ (II wyd. 1910, str. 239); tegoż: „Ideje“ (1910, str. XV, XVIII i XX); tegoż: „Głosy wśród nocy“ (1912, str. 111—115); tegoż: O S. P-im („Wiad. Liter.“ 1928 nr. 226); K. Chraniewicz: „Oczerki nowiejszej polskiej literatury“ (Petersburg 1904); Stanisław Tarnowski: „Historja literatury polskiej“ (t. VI, cz. 2, 1907, str.

550—565); Jan Lorentowicz: S. P. („Młoda Polska“, II, 1909, str. 1—104); Zygmunt Wasilewski: „Śnieg“ (w „Od Romanyków do Kasprowicza“, 1907, i we „Współczesnych“, 1923, str. 302—308); tegoż: „Mściciel“ (w „Poeci i teatry“, 1929, str. 166—170); Tadeusz Dąbrowski: „P-go filozofja sztuki“ („Widnokregi“, 1910, nr. 10); Herbert Sand: „Współczesna polska twórczość dramatyczna“ (1911, str. 7—9); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 167—182); K. Vogt: „S. P. als Dramatiker“ („Neue Theater-Zeitschrift“, 1913, nr. 6); Karol Irzykowski: „Czyn i słowo“ (1913, str. 3, 145 i 241); J. M. Muszkowski: „Sumienie ruchu“ (1913, str. 47, 65 i 109—110); Savitri: „P. i przybyszewszczyzna“ („Bluszczy“, 1914, nr. 5 i 6); Bronisław Chlebowski: „Literatura polska 1795—1905“ (1923, str. 493—500); Stefan Zeromski: „Projekt Akademii Literatury Polskiej“ (II wyd. 1925, str. 27—31, polemika ze „Szlakiem duszy polskiej“ i o przekład „Alrauny“); Edward Boye: „Estetyka P-go“ („U kolebki modernizmu“, 1922, str. 24—57); Aleksander Szymankiewicz: „Z historii modernizmu polskiego“ („Przegląd Humanistyczny“, r. II, 1923, str. 45—51); Friedrich Kummer: „Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“ (1922, t. II, str. 350); Jan Stur: „Krzyk“ („Na przełomie“, 1921, str. 50 i n.); Wacław Moraczewski: S. P. („Kurjer Lwowski“ 1921, nr. 286); Boy-Zeleński: „Cichy jubileusz“ („Flirt z Melpomeną“, IV, 1924, str. 140—147; „Plotece o Weselu“, str. 60—61); tegoż: S. P. („Flirt z Melpomeną“, VIII, 1929, str. 123—129); tegoż: S. P. („Ludzie żywi“ 1929, str. 3—72 i 227—258); tegoż: „Znasz-li ten kraj?“ (Cyganeria krakowska) (1932); Emil Breiter: S. P. („Wiad. Liter.“ 1927, nr. 49); „Tygodnik Ilustrowany“ (1927, nr. 50, poświęcony P-mu); Stefania Zdziechowska: Brzozowski i Przybyszewski („Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej“, 1927, str. 107—114); Zdzisław Debiński: S. P. („Portrety“, I, 1927, str. 67—85); Adam Grzymała-Siedlecki: „P. i Wyspiański“ („Kurjer Warsz.“ 1927, nr. 337); Adam Bar: „Ze wspomnień dzieciństwa P-go“ („Nowa Reforma“ 1927, nr. 329); Jan Lemański: „Przybyszewszczyzna“ („Ruch Liter.“ 1928, nr. 1); „Wiadomości Literackie“ (1928, nr. 18 (226), poświęcony P-mu); „Pologne Littéraire“ (1928, nr. 20, poświęcony P-mu); Karol Klein: „P. i Dehmel“ („Ruch Liter.“ 1928, nr. 7); Jakób Geszwind: „Kłamstwo P-go i kłamstwa o P-im“ (1927); Adam Münnich: S. P. (1928); tegoż: „Lata szkolne P-go w świetle nieznanych źródeł“ („Ruch Liter.“ 1929, nr. 6); Michał Sobieski: „P. wczoraj a dzisiaj“ („Z pogranicza sztuki i filozofji“, 1928, str. 108—116); Józef Kotarbiński: „W służbie sztuki i poezji“ (1929, o premierach na scenie krakowskiej); Stefan Demby: „Autobiografia Kasprowicza i P-go“ („Ruch Liter.“ 1929, nr. 3); Stanisław Kolbuszewski: „Molywy regionalne w twórczości St. P-go“ (1928); Stefan Papée: „St. P. Dookoła pierwszej nagrody literackiej Poznania“ („Kwiaty na ugorze“, 1929, str. 71—111; nagrodę otrzymał Dmowski); Jan Lorentowicz: S. P. („Dwadzieścia lat teatru“ (1929, I, str. 502—536); Konstanty Balmont: „Wspomnienia o P-im“ („Czas“ 1928, nr. 59); Kazimierz Czachowski: „Poeta metafizycznej tęsknoty“ („Pamiętnik Warsz.“ 1930, nr. 3, str. 80—92); Władysław Pobóg-Malinowski: „S. P. w „Gazecie Robotniczej““ („Wiad. Liter.“ 1931, nr. 385 i 1932, nr. 420); „S. P. Księga pamiątkowa 26. IX. 1931“ (Poznań 1932); Juljusz Kaden-Bandrowski: „Za stołem i na rynku“ (1932, str. 70—80); Stanisław Helsztyński: „Śladami Kasprowicza i P-go. Od Szymonowa do Łojewa“ („Wiad. Liter.“ 1931, nr. 404); tegoż: „Przybyszewski głodny (Listy z Monachjum z czasu wojny)“ („Wiad.

Liter.“ 1933, nr. 498); Lucyna Kotarbińska: „Stanisław i Dagny Przybyszewscy“ („Wokoło teatru“, 1930, str. 324—351); Adam Czarlikowski: „S. P. w Gdańsku (1920—24)“ („Kurjer Warsz.“ 1931, nr. 158); Stanisław Sawicki: „Przybyszewsciana“ („Ruch Liter.“ 1932, nr. 7).

Reymont Władysław St. (właściwie: Stanisław Władysław Rejment)

* 7. V. 1867 we wsi Kobile Wielkie (pow. Radomski, Piotrkowskie) † 5. XII. 1925 w Warszawie. Syn Józefa (organisty, pochodzenia mieszczańskiego) i Antoniny z Kupeczyńskich. Ojciec dzierżawił folwarczek, ale już w r. 1868 przeniósł się do osady Tuszyń w okolicy Łodzi. Liczne rodzeństwo: starszy brat i siedem siostr. Przeznaczano go do stanu duchownego ale szkół nie ukończył (gimnazjum w Częstochowie). „Odprowadano mnie — wspomina R. — do rzemiosła — nie wytrzymałem, i do handlu — uciekłem, i znowu do szkoły — nie wytrzymałem. Sześć lat jakieś przeszły; skończyło się na tem, że policją wyrzucili mnie z Warszawy i drogą administracyjną skierowali na rok siedzenia do rodziców. Miałem wtedy lat osiemnaście.“ Ojciec miał wtedy młyn z paroma włókami ziemi przy drodze kolejowej między stacjami Baby a Rokiciny. „Wciąż pisałem wiersze. Uciekłem z domu do Warszawy. Złapano mnie i odstawiono z powrotem.“ Chciał wtedy wstąpić do seminarjum, ale ojciec się nie zgodził. Zaangażował się do wędrowniej trupy teatralnej, z którą włóczył się przeszło rok („talentu scenicznego nie miałem; grywałem wszystko“). Roczna praca na kolei wiedeńskiej. Ze znajomym spirytystą wyjechał do Niemiec. W Częstochowie znowu przysłał do wędrowniej trupy aktorskiej (pod zmienionem nazwiskiem). „Wiele jeszcze zmieniłem miejsc, zawodów, aż wkońcu po raz trzeci powróciłem do służby kolejowej ostatniej“. W Krosnowie pod Skierniewicami, gdzie przebył z górą dwa lata. Był też w nowicjacie u Paulinów. O zaczytaniu się w „Trylogji“ Sienkiewicza i zaniedbaniu wskutek tego kariery służbowej ob. „Z powodu „Trylogji“, „Wspomnienie“ („Sfinks“ 1917, zesz. I; str. 28—35). „Meltrykę Wł. St. Reymonta“ ogłosił ks. Zygmunt Dreier („Warszawianka“ 1926, nr. 3). Szczegóły biograficzne podaje C-ski: „Gdzie stała kolebka Wł. R-a“ („Kurjer Warsz.“ 1925, nr. 358—361). Autobiografię R-a ogłosił A. Wodziński („Kurjer Warsz.“ 1926, nr. 1). „Wspomnienia z lat dziecięcych“ w tomie „Krosnowa i świat“. Dwa wiersze z r. 1889 w „Kurjerze Warsz.“ (1928, nr. 1). Pamiętniki z r. 1892 cytują Adam Grzymała-Siedlecki: „R. na progu swej literatury“ („Kurjer Warsz.“ 1928, nr. 1). Tegoż: „Fragment niedrukowanych pamiętników R-a“ („Kurjer Warsz.“ 1929, nr. 1). Pierwsze próby powieściowe z lat 1891—1892 (m. i. „Adeptka“, pis. w r. 1892 w Krosnowie, szkic do „Komedjantki“) w tomie p. t. „Krosnowa i świat“. Pierwsze nowe drukowane w r. 1893: „Wigilja Bożego Narodzenia“ w czasopiśmie krakowskim „Myśl“, „Suka“ w warszawskiej „Prawdzie“ Świętochowskiego, „Śmierć“ w „Głosie“ warszawskim, gdzie również korespondencje z prowincji („to pogorszyło jeszcze moją sytuację na kolei — wspomina R. — Tem bardziej chciano się mnie pozbyć, a ja miałem dosyć już tej służby, tej nędzy, tych strasznych ludzi“). Z trzema rublami przybył do Warszawy, gdzie od listopada 1893 r. zamieszkał we wspólnym pokoiku z murarzem, krawcem i szewcem. Z namowy Aleksandra Świętochowskiego w r. 1894 reporterska pielgrzymka do Częstochowy. Tegoż roku podróż do Londynu. Bliskie stosunki z redakcją „Głosu“ (wpływ ideologii demokratycznej). W r.

1896 w przeciągu sześciu tygodni napisał „Komediantkę“ (druk. najpierw w „Kurjerze Codziennym“). Po półrocznych studiach w Łodzi napisał w l. 1897—1898 w Quarville (u emigranta dra Gierszyńskiego) i w Paryżu „Ziemie obiecaną“ (pierwodruk w „Kurjerze Codziennym“, wydanie oddzielne naskutek starań przemysłowców łódzkich obcięte przez cenzurę o 4000 wierszy druku). W r. 1899 uległ wypadkowi kolejowemu pod Włochami, poczem na kuracji we Włoszech w towarzystwie Ant. Langego (ob. tegoż „Pochodnie w mroku“). Pierwsza redakcja „Chłopów“, które miały stanowić część zamierzonego cyklu p. t. „Życie“, zniszczona przez autora. Nowa redakcja pisana we Francji i Włoszech. W r. 1910 powziął plan cyklu powieściowego o powstaniach polskich, z którego napisał tylko trylogję „Rok 1794“ (druk. od r. 1913 w „Tygodniku Ilustr.“). W r. 1920 podróż do kolonij polskich w Ameryce (opis Zdzisława Dębickiego: „R. w Ameryce“ — w „Tyg. Ilustr.“ 1926, nr. 2). Po wojnie nabył folwarczek Kołaczkowo pod Wrześnią (Wielkopolska), gdzie zamieszkał. W listopadzie 1924 otrzymał międzynarodową nagrodę literacką z fundacji Nobla. Ostatnim wielkim zamiarem literackim, już niewykonanym, była powieść „Ameryka“. W lecie 1925 hołd pisarzowi od ludu, urządzony przez Wincentego Witosa w Wierchosławicach (ob. Zdzisław Dębicki: „R. a Wierchosławice“ — w „Kurjerze Warsz.“ 1929 nr. 1). „Z nieznanych poczyj“ R-a w „Ziemi Lubelskiej“ (1914, nr. 81). Próby dramatyczne: „Zapóźno“ (dramat w 1 akcie, 1899), „Przegrana“ (kilka scen dramatu, pis. w maju 1911 w Paryżu, druk w „Museionie“, czerwiec 1911, str. 35—57), w ostatnich latach życia miał napisać religijne misterjum sceniczne. Oddzielne wydania utworów: „Pielgrzymka do Jasnej Góry“ (1895, wrażenia i obrazy, dat. w Wolbórze 3. V. 1894; w XVIII t. „Pism“), „Komediantka“ (powieść, 1896, II wyd. 1903, III wyd. 1911, IV wyd. 1924, V wyd. 1928; przekład czeski 1912; ang.), „Fermenty“ (1897, 2 t., powieść, w związku z poprzednią, dat. w Wolbórze 1896; II wyd. 1906, III wyd. 1914, IV wyd. 1924, V wyd. 1928), „Spotkanie“ („— Cień. — Oko w oko. — Franek. — Suka. — Szczęśliwi. — Śmierć. — Zawierucha. — Tomek Baran. — Z wrażeń włoskich“. Szkice i obrazki, 1897, II wyd. 1906; w VIII, XVIII i XIX t. „Pism“), „Sprawiedliwie“ (1899, szkic powieściowy, z przedmową Teodora Jeske-Choińskiego; w I t. „Pism“; przekład franc. Paul Cazin i André Jacquet, 1925; przekład włoski i przedmowa Ettore Lo Gatto, 1925), „Lili“ (1899, żałosna idylla, z ilustr. Tadeusza Jaroszyńskiego; w XVI t. „Pism“; przekład franc. 1926), „Ziemia obiecana“ (1899, 2 t., powieść, dat. w Quarville i Paryżu 1897—8, pierwodruk w „Kurjerze Codziennym“ 1897—1898; II wyd. 1904, III wyd. 1911, IV wyd. 1921, V wyd. 1928; przekład niem. A. v. Guttry, 1916; przekład czeski 1903, holend. 1926, ang. chorwacki), „W jesienną noc“ (1900, ob. „Z pamiętnika“), „Przed świtem. — Pewnego dnia. — Sprawiedliwie“ (1902, nowele, nowe wyd. 1910; w I, VIII i XX t. „Pism“), „Chłopi“ (część I, wyłącznie dla prenumeratorów „Tygodnika Ilustrowanego“, 1902; I. „Jesień“. II. „Zima“, 1904, II wyd. 1906; III. „Wiosna“, 1906, IV. „Lato“, 1909; III wyd. 1910, IV wyd. 1914, V wyd. 1921, VI wyd. 1925, VII wyd. 1928; wyd. albumowe w 2 t. z ilustracjami Apoloniusza Kędzierskiego i ozdobami graficznymi Z. Kamińskiego, 1928, powieść współczesna; pierwodruk w „Tygodniku Ilustrowanym“ 1902, nr. 3 i nast.; przekład niem. Jean Paul'a d'Ardeschah (Jana Kaczkowskiego) 1912—1916, II wyd. skróc. 1926; szwedzki Ellen Wester, 1920—24; ang. Michała H. Dziewickiego, 1924—25; franc.

Francka L. Schoell'a, 1925—26; rosyj. W. Chodasiewiczza, Moskwa 1919; rusińskie Lwów 1909 i Charków 1930; czeski 1920—21; włoski Aurory Beniamino, z przedmową Tad. Zielińskiego, 1928—32; chorwacki J. Beneszića, 1929—31; węgierski J. Tomcsányi, 1929; łotewski 1930; holenderski 1926—30; słoweński 1926—31; hebrajski, Tel-Aviv 1928; japoński; skrócony żydowski, 1926; hiszpański skrót tomu I-go C. Pereyra, z przedmową Tadeusza Peipera, 1920), „Komurasaki, żałosna historia o pękniętym sercu japońskim“ (1903, wyd. „Chimery“), „Z pamiętnika“ („— W jesienną noc. — W porębie. — Przy robocie. — Wenus. Legenda wigilijna. — O zmierzchu. — W głębiach. — Dwie wiosny“, Nowele, 1903; nowe wyd. p. t. „O zmierzchu“, 1911; w VIII i XIX t. „Pism“), „Burza“ („— Ave Patria. — Te-sknota. — W palarni opium. — Sielanka. — Los Toros. — Ostatni“, Nowele, 1907; nowe wyd. (z dod. „Lili“) p. t. „Ave Patria“, 1912, III wyd. 1914, IV wyd. 1925, XVI t. „Pism“), „Na krawędzi“ („— Z konstytucyjnych dni. — Sąd. — Cmentarzysko. — Zabitem. — Czekam“, Opowiadania, 1907; w VIII i XX t. „Pism“), „Z ziemi chełmskiej“ (1910, wrażenia i notatki, pierwodruk w „Tygodniku Illustr.“ 1909, nast. wyd. 1911 1917 i i., w XVIII t. „Pism“; przekład franc. P. Cazin, 1912, p. t. „L'apostolat du knout en Pologne“, niem. Jana Kaczkowskiego, 1918; czeski 1924), „Marzyciel“ (Szkic powieściowy. — Senne dzieje. — W pruskiej szkole. — Przysięga“, 1910, II wyd. 1925, XVII t. „Pism“), „Wampir“ (1911, powieść, II wyd. 1912; III wyd. 1925, XV t. „Pism“; przekład niem. Leona Richtera, 1916; czeski 1914), „Rok 1794“ (Powieść historyczna, I. „Ostatni Sejm Rzeczypospolitej“, 1913, II wyd. 1916, III wyd. 1924, IV wyd. 1927, II. „Nil desperandum“, 1916, III. „Insurekcja“, 1918, III wyd. 1925; przekład niem. Jana Kaczkowskiego I-go tomu, 1917; przekład czeski 3 tomów, 1925—26; rosyj. 1924—25), „Przysięga“ („— Zabitem. — Matka. — Pielgrzymka do Jasnej Góry. — Jaśkowe ambicje. — Komurasaki. — Wspomnienie“, Nowele, 1917), „Za frontem“ („— Na Niemca. — Pęknięty dzwon. — Orka. — Dola. — Wołanie. — I wynieśli. — Echa. — Skazaniec Nr. 437“, Nowele, 1919; nowe wyd. p. t. „Pęknięty dzwon“, 1925, II wyd. 1927, tom 30 „Biblioteki Laureatów Nobla“), „Osądzona“ („— Księżniczka“, Dwie opowieści, 1923; rosyj. przekład „Osądzonej“, 1927), „Bunt“ (1924, baśń; przekład niem. Jana Kaczkowskiego, 1926; czeski 1926), „Legenda“ (1924 z drzeworytami Władysława Skoczylasa), „Krosnowa i świat“ (nowele, z przedmową Adama Grzymały-Siedleckiego, 1928 wyd. pośmiertne utworów najwcześniejszych i późniejszych, oraz z lat ostatnich 1920—1925: „Powrót“, „Spowiedź“, „Seans“, „Wojenka, wojenka, cożes ty za pani“, „Gesiarzka“, „Pisma“ (wyd. zbiorowe zupełne (nieukończone) poprzedzone studjum Adama Grzymały-Siedleckiego, 1921—1925, t. I. „Sprawiedliwie“ II—V. „Chłopi“, VI—VII. „Ziemia obiecana“, VIII. „Na zagonie“, IX. „Komediantka“, X—XI. „Fermenty“, XII—XIV. „Rok 1794“, XV. „Wampir“, XVI. „Ave Patria“, XVII. „Marzyciel“, XVIII. „Z ziemi polskiej i włoskiej“, XIX. „W głębiach“, XX. „Na krawędzi“, „Pisma“ (wyd. redakcji „Tygodnika Ilustrowanego“, z przedmową Zdzisława Debickiego, 1930—32, 36 t.). — Niemiecki przekład Jana Kaczkowskiego: „Polnische Bauernnovellen“ (1919); czeski przekład Stanisława Minárzika: „Spisy“, od r. 1925. — O R-cie: Kazimierz Bukowski, „Władysław St. Reymont, Próba charakterystyki“ (1927); Zygmunt Falkowski: „Władysław Reymont, człowiek i twórczość“ (1929); Antoni Lange: W. R. („Pochodnie w mroku“, 1928, str. 49—91); Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury polskiej 1864—1897“

(IV wyd. 1898, str. 275); Zygmunt Wasilewski: „Pielgrzymka do Jasnej Góry“ („Wisła“, 1895); Ludwik Krzywicki: „Do Jasnej Góry“ („Prawda“, 1895 i w „Studjach socjologicznych“, 1924); Jan Lorentowicz: „Nasi młodzi (Reymont i Zeromski)“ („Przegląd Tygodn.“ 1898); tegoż: Wł. St. R. (1896—1909, w „Młoda Polska“, II, 1909, str. 103—207); tegoż: „Listy literackie. II. „Rok 1794“ („Zdrój“, 1918, t. II, str. 184—187); tegoż: „Ladislav Reymont, Essai sur son oeuvre“ (1925); Władysław Jabłonowski: „Komedjantka“ („Głos“, 1896, II); tegoż: „Mistrzowskie dzieło „Chłopi“ („Rozprawy i wrażenia literackie“, 1908, II wyd. 1913, str. 371—380); tegoż: „Chłopi“ („Głos Warsz.“ 1909, nr. 226); Roman Dmowski: „Ziemia obiecana“ („Przegląd Wszechpol.“ 1898); tegoż: „Historyczna powieść R-a“ („Gaz. Warsz.“ 1914, nra 106 i 134); Stanisław Wyrzykowski: „Spotkanie“ („Życie“, 1897, nr. 4); Antoni Potocki: „Najmłodszy powieściopisarze“ („Tyg. Illustr.“ 1899); tegoż: Wł. St. R., Lili i Bronka, O „Ziemii obiecanej“ („Szkice i wrażenia liter.“ (1903, str. 42—51, 197—214, 215—234); tegoż: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 61—65 i 264—267); Józef Kotarbiński: „Teatr w powieści naszej i w życiu“ („Tygodnik Illustr.“ 1898, nra 31 i 32); Jan Sten: W. R. („Pisarze polscy“, 1903, str. 17—23); Marja Krzymuska: W. R. („Studia literackie“, 1903, str. 83—111); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, t. II, str. 193—198 i 202—207); tegoż (F. Kreczowski): „Chłopi“ („Krytyka“, 1904, I, str. 446—455); tegoż: „Współczesna literatura polska“ (VIII wyd. 1930, str. 159—164; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczekowskiego, str. 621—622); Marja Komornicka (Włost): „W jesienną noc“, „Przed świtem“, „Chłopi“ („Chimera“, 1902, t. V, str. 347—348, t. VI, str. 140—141; 1903, t. IX, str. 496—500); Henryk Galle: „Prace i dnie ludu polskiego w „Chłopach“ Reymonta“ („Bibl. Warsz.“ 1904, II, str. 290—308); Antoni Mazanowski: Wł. St. R. („Młoda Polska...“ 1902, str. 33—52); tegoż: „Chłopi“ („Przegląd Po-wszechny“ 1909, t. 103, str. 317—333); tegoż: „Rok 1794“ („Pogłosy Młodej Polski“, 1915, str. 127—133); Ignacy Matuszewski: Wł. R. (1897—1903, w „Twórczość i twórcy“, 1904, str. 177—202); tegoż: „Chłopi“ („Tygodnik Illustr.“ 1904, nra 49 i 50); tegoż: „Rok 1794“ („Książka“, 1914, II, str. 176—177); Stanisław Brzozowski: Wł. R. („Współczesna powieść polska“, 1906, str. 136—142); tegoż: „Legenda Młodej Polski“ (II wyd. 1910, str. 320 i 493—495); Jan August Kisielewski: „Chłopi“ („Życie dramatu“, 1907, str. 197—206); Adam Grzymała-Siedlecki: „Chłopi“ („Czas“ 1909, nr. 249); tegoż: „Beatyfikacja Unji“ („Osadzona“ — „Tygodnik Illustr.“ 1923, nr. 21); tegoż: „Janka Orłowska jako matrona“ („Rzeczpospolita“ 1924, nr. 121); tegoż: „Ze wspomnień o R-cie“ („Gazeta Bydgoska“, 1926, nr. 1); tegoż: „R. między teatrem a literaturą“ („Teatr“, 1929, nr. 4); tegoż: „R. poraz pierwszy wydrukowany“ („Kurier Warsz.“ 1928, nr. 381); Józef Weyssenhoff: „Epopeja chłopska“ („Tygodnik Illustr.“ 1909, nra 19 i 20); W. Ambrozie-wicz: „Z powodu „Chłopów“ R-a“ („Przegląd krytyki“, 1910, nr. 20); Adolf Strzelecki: „Chłopi“ („Sfinks“, 1910, t. IX, str. 322—347, i w „Powieść polska 1908/9“, 1910); Kazimierz Nilsch: o języku R-a („Mowa ludu polskiego“, 1911, str. 152 n.); Maurice Muret: R. („Contemporains étrangers“, 1914, II, str. 1—44); Engelbert Pernerstorfer: „Ein polnischer Bauerroman“ („Das Litter. Echo“, 1913, nr. 17, str. 1175—1184); Felix Langer: „Reymonts „Die polnischen Bauer“ („Berliner Tageblatt“, „Zeitgeist“, 1913, nr. 43); Czesław Jankowski: „Chłopi“ Reymonta i krytyka niemiecka“ (1914); Edward Woroniecki: „Dokoła powieści Wł.

St. R-a" („Krytyka", 1914, nr. 5-6); Maufred Kridl: „Powieść historyczna R-a" („Tygodnik Polski", 1914, nr. 11); „Ziemia Lubelska" (1914, nr. 81, poświęcony R-owi); Janina Mańkowska: „Ziemia" Zoli a „Chłopi" R-a („Pamiętnik Liter.", 1917, XV, str. 226-286); Zygmunt L. Zaleski: „Les deux aspects du roman polonais — Żeromski et R." („Mercure de France", 1. X. 1920, str. 35-63); tegoż: „Ladislas R." („Altitudes et Destinées", 1932, str. 227-243); E. Klich i J. Rozwadowski: „Reymontowe „bych zadzwonili, pociągnęli" etc." („Język Polski", 1922, VII, nr. 3, str. 83-86); Kazimierz Smogorzewski: „Rozmowa z Wł. St. R-em" („Gazeta Warsz.", 1924, nr. 54); Zdzisław Dehicki: „Wł. St. Reymont, laureat Nobla" (1925); Stanisław Wedkiewicz: „Chłopi" Reymonta w Szwecji. Dokola literackiej nagrody Nobla z 1924 r." (1925, odb. z nr. 41 „Przeglądu Współczesnego"); Franck-L. Schoell: „Les Paysans de Ladislas Reymont" (Paris 1925); Leonard Kociemski: „L. S. Reymont" (Roma 1925); Fryderyk Böök: „Essayer och kritiker" (1918, t. IV); Frédéric Lefèvre: „Une heure avec Ladislas R." („Nouvelles Littér." 1925, nr. 134, szczególnie biograf.); tegoż: „R. w Paryżu" („Wiad. Liter.", 1925, nr. 73); Roman Zawiliński: „O języku R-a" („Nowa Reforma", 15. VIII. 1925); Anatol Stern: W. R. („Wiad. Liter." 1925, nr. 102); Tadeusz Sinko: „Poeta krzyczy i lemiesz" („Ilustr. Kurjer Codzienny", 1925, nr. 338); „Wiadomości Literackie" (1925, nr. 59, poświęc. R-owi); „Tygodnik Ilustrowany" (1925, nr. 50 i 1926, nr. 2, poświęc. R-owi); „Myśl Narodowa" (1925, nr. 11, poświęc. R-owi); „Kurjer Poznański" (1925, nr. 343, poświęc. R-owi); „Warszawianka" (1925, nr. 335, poświęc. R-owi); Wiktor Doda: „Wł. St. Reymont. Sylwetka literacka" (1925); J. W.: „Z życia R-a" („Gaz. Por. Warsz." 1925, nr. 350); Jan Nepomucen Miller: „Ku uniwersalizmowi: Wł. St. R." („Żarza w Grenadzie" 1926, str. 120-131); Stanisław Pieńkowski: „Rok 1794" („Maski życia", 1926, str. 37-51); Paul Cazin: O R-cie („Wiad. Liter." 1926, nr. 111, szczególnie biograf.); tegoż: „Nad mogiłą Wł. R-a" („Kurjer Warsz." 1927, nr. 334); tegoż: „Lubies"; Frank Wollman: „Żeromski a Reymont. K słowenskému individualismu" (1926); Stefan Kolaczowski: „Kilka uwag o R-cie. O „Komedjantce" i „Fermentach" „Przegląd Współcz.", 1926, t. XVI, nr. 46, str. 260-265); Stefan Papée: „Żeromski i Reymont. Próba paraleli cech i znaczenia" („Przyjaciel Szkoły", 1926, str. 163-171); Leon Płoszewski: „Twórczość R-a" („Ziemia", 1926, nr. 2); Adam Szelągowski: „Poeta-historyk gromady" („Tygodnik Ilustr." 1926, nr. 49); Stanisław Baczyński: Wł. St. R. („Nasi powieściopisarze", 1928, str. 165-210); Stanisław Dobrzycki: „Koloniści niemieccy w „Chłopach" R-a" („Ruch Liter." 1928, nr. 2); Stanisław Małachowski-Lempicki: „Wolnomularstwo u Reymonta i Żeromskiego" („Ruch Liter." 1928, nr. 7); Józef Birkenmajer: „Ideologia „Głosu" w pismach R-a" („Myśl Narod." 1928, nr. 20-21); Zygmunt Wasilewski: „Pamiętki po R-cie" („Tęcza", 1928, nr. 11, tu list z r. 1899; inne listy R-a do W-go: „Myśl Narod." 1925, nr. 11, „Ruch Liter." 1928, nr. 4, „Kurjer Poznań." 1930, nr. 394); Listy R-a do O. E. Rejmana, przeora Paulinów, z r. 1890 i 1893 („Kurjer Poznań." 1930, nr. 418); Kazimierz Czachowski: „Krosnowa i świat" („Czas" 1929, nr. 29); W. Czernobajew: Reymonta „Chłopi" (po rosyj. w II tomie Prac Instytutu Słowiańskiego w Leningradzie. 1933).

Rittner Tadeusz (pseud. Tomasz Czaszka) * 31. V 1873 we Lwowie † 20. VI. 1921 w Gastein. Syn Edwarda, prof. prawa kościelnego w uniwersytecie lwowskim i w l. 1896—1897 ministra austriackiego, i Heleny z Tarnawskich. Wychowywał się częściowo u dziadków Tarnawskich (dziadek był lekarzem w Bursztynie, miasteczku galicyjskiem. Wuj Aleksander Tarnawski modelem wuja Teodora w „Drzwiach zamkniętych” (wogóle tu literacka transpozycja wspomnień dzieciństwa i młodości) i inżyniera w „Moście”. Jako dziewięcioletni chłopiec napisał pierwszą swą próbę dramatyczną. Nauki gimnazjalne we Lwowie i w Theresianum w Wiedniu, studia prawne ukończył w r. 1897, poczem pracował jako urzędnik w Ministerstwie oświaty w Wiedniu (niemal do śmierci). W r. 1898 ożenił się z Zofią Szwęjkowską. Pierwsza nowela: „Lulu”, nagrodzona na konkursie „Czasu” w r. 1894 (równocześnie z „Księdzem Piotrem” Tetmajera), tamże drukowana ta i następna nowela „Dora”. Od r. 1898 korespondencje w wiedeńskim „Fremdenblatt”, korespondencje z Wiednia w „Życiu” krakowskim, nadto w „Czasie”, „Gazecie Lwowskiej”, „Słowie”, „Kurjerze Warszawskim” i i. W r. 1903 na scenie lwowskiej dramaty w 1 akcie p. t. „Sasiadka”. W r. 1903 dramaty w 4 aktach „Maszyna” nagrodzony na konkursie im. Mickiewicza w Warszawie, (odpowiedź Rittnera krytykom: „Mechanik o Maszynie” — w „Kurjerze Warsz.”). Od r. 1904 wystawia na scenach wiedeńskich, od r. 1912 („Lato”) w Burgtheaterze. Podróże lotnie do Bukowiny koło Zakopanego w Tatrach i do Włoch. W r. 1915 kierował trupą aktorów polskich w Wiedniu. Autobiografia w „Das Literarische Echo” (1917) i też po polsku: „Moje życie” w „Listach z teatru” (Kraków, wrzesień 1924, nr. 1, w całości poświęcony R-owi). Szczegóły biograficzne i wiadomość o pozostałych rękopisach podaje Józef Schenk: „O Nieznanym Rittnerze” („Czas” z dnia 1—4. III. 1928). — Wystawił na scenach polskich i niemieckich dramaty: „Sasiadka” (1902, „Die von Nebenan”, 1904), „Maszyna” (1904), „W małym domku” (1904, „Das kleine Heim”, 1908; wyd. pol. 1907), „Czerwony bukiet” (1905), „Don Juan” („Unterwegs”, 1909; wyd. pol. 1916), „Głupi Jakób” (1910), „Lato” (1912), „Człowiek z budki suflera” (1913), „Dzieci ziemi” (1915, też p. t. „Rycerz powietrza”), „Wilki w nocy” (1916), „Ogród młodości” (1917), „Tragedja Eumenesa” (1920), „Wrogowie bogaczy” (1924); Akt I dramatu: „Ametyst i S-ka” (w „Wiadom. Liter.” 1932, nr. 425). Utwory powieściowe: „Drei Frühlingstage” (1900, nowele), „Przebudzenie” (1905, nowele), „Novelle” (1907), „Ich kenne Sie” (1912, nowele), „W obcym mieście” (1912, nowele), „Powrót” (1915, nowele), „Duchy w mieście” (1921), „Między nocą a brząskiem” (1921, „Die andere Welt”), „Drzwi zamknięte” (1922, po niem. „Das Zimmer des Wartens” w r. 1918), „Most” (1923); Nowela „Spotkanie” (w „Kurjerze Warsz.” 1928, nr. 146), „Dzieł” wyd. zbior. pod redakcją Zdzisława Debińskiego w l. 1930—1931 tomy II („Odwieczniny o zmroku” i „Głupi Jakób”), III („Don Juan” i „Człowiek z budki suflera”) i VIII („Nad jeziorem i inne nowele”). — O R-: Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904” (III wyd. 1905, t. III, str. 88 i 99); tegoż: „Współczesna literatura polska (VIII wyd. 1930, str. 365—366; tamże str. 624 i 668 uzupełnienie Stefana Kołaczковского); Zygmunt Wasilewski: „Maszyna” (1904, w „Współcześni” 1923, str. 309—317); Jan August Kisielewski: „W małym domku” („Życie dramatu”, 1907, str. 303—310); Kornel Makuszyński: „Głupi Jakób” („Dusze z papieru” I, 1911, str. 137—149); Friedrich Rosenthal: T. R. („Das Liter.

żary i zgłiszczą" 1893. powieść na tle powstania styczniowego), „Na iali" (1894), „Z głuszy" (1895, obrazki), „Jerychonka" (1895), „Ryngraf" (1895, nowela), „Na wyżynach" (1896), „Klejnot" (1897, wyd. z r. 1902 z przedmową Henryka Gailego), „Kądzień" (1899; przekład franc. 1914), „Barcikowscy" (1900), „Magnat" (1900), „Nieoswojone plaki" (1901), „Wrzose" (1903), „Macierz" (1904), „Światła" (1904, nowele, II wyd. w „Pismach", uzupełnione nowymi utworami), „Czahary" (1905), „Ragnarök" (1906), „Joan VIII, 1—12" (1906), „Byli i będą" (1906, powieść z niedawnej przeszłości), „Rupiecie" (1908, nowele), „Aśma" (1911), „Barbara Tryznianka" (1914), „Lato leśnych ludzi" (1920, wyd. z r. 1928 z ilustracjami Kamila Mackiewicza), „Niedobitowski z granicznego basyljonu" (1926, nowele), „Riorjan z Wielkiej Hłuszy" (1929), „Dwie rady" (1931: „Rada Narodowa 1915", „Rada Koronna 1925"), „Gniazdo Białozora" (1931). — Wydanie zbiorowe „Pism" nakładem Wydawnictwa Polskiego R. Wegnera w Poznaniu, z przedmową Zdzisława Debieckiego, od r. 1926, 36 t. — O R-ie: Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej literatury polskiej 1864—1897" (IV wyd. 1898, str. 277—278); tegoż: wstęp do „Szarego prochu" (1900); tegoż: „Dewajtis" („Przegląd powieści" w „Aleneum", 1889, t. I, str. 316 n.); Józef Kotarbiński: Powieści M. R-ny („Kłosy" 1889); Władysław Jabłonowski: Ostatnie powieści R-ny („Głos" 1896, nr. 21); Wincenty Łutowski: „Okrojone ideały" (z powodu powieści „Kądzień" w „Czasie" 1899, nr. 103, i w „Iskierkach warszawskich", 1911, str. 111—122); Marja Sobolewska: „U Rodziewiczówny w Hruszowej" („Wędrowiec" 1902, nr. 35); Antoni Polocki: „Marek i Ninetka" (w „Szkiecach i wrażeniach literackich", 1903, str. 263—262); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, t. II, str. 86—89 i 100); Aleksander Brückner: „Dzieje literatury polskiej w zarysie" (1903, III wyd. 1921, t. II, str. 460—461); Henryk Sienkiewicz: List do M. R. (z powodu jubileuszu autorki, „Kurier Warsz." 1911, nr. 163); Adam Grzymała-Siedlecki (Mus.): z powodu „Atmy" („Museion", 1911, nr. VII—VIII, str. 161—164); Maurycy Mann: „Rozwój powieści w Polsce od r. 1831" (zbiorowe „Dzieje literatury pięknej w Polsce", część II, 1918, „Encyklopedia Polska", t. XXII, str. 169—170); Marjan Szykowski: „Współczesna literatura pol." (1923, str. 112—113); Cecylja Walewska: „M. R. Twórczość, życie, czyn. Szkice synkretyczny" (1927); H. Skirmunt: „M. R. „Tyg. Ilustr." 1927, nr. 39); „Bluszczy" (1927, nr. 11, poświęcony R-nie); Zdzisław Debiecki: „M. R. „Portrety", I, 1927, str. 233—246); Anna Zahorska (Savitri): „M. R. i jej dzieła" (1931); Kazimierz Czachowski: „M. R. „Czas" 1932, nr. 149).

Sieroszewski Wacław (pseud. Sirko, K. Bagrynowski, Stefan Korneli

* 1860 (inne źródła podają 1858) w Wólce Kozłowskiej w powiecie Radzyński na Mazowszu, ze szlacheckiej rodziny ziemiańskiej, której majątek skonfiskowano po powstaniu styczniowym. Wcześniej osierocony wychowywał się u krewnych w innej okolicy, której wspomnienia w powieści „Zacisze". Po ukończeniu 5 klas gimnazjalnych, dwa lata w terminie jako czeladnik ślusarski, poczem wstąpił do szkoły technicznej dla maszynistów i majstrów kolejowych w Warszawie. Należał do pierwszej w zaborze rosyjskim organizacji socjalistycznej Ludwika Waryńskiego. Wysłany w r. 1878 zagranicę po bibliotekę agi-tacyjną, z zadania tego wywiązał się szczęśliwie. 8 sierpnia tegoż roku aresztowany na dworcu kolejowym i uwięziony

w X-tym pawilonie cytadeli warszawskiej. W r. 1879 napisał tu wiersz robotniczo-rewolucyjny „Czego chcą oni?”. Wraz z innymi układał i wypełniał tajne pismo „Głos więźnia“. Podczas „poskramiania więźniów“, protestujących z powodu zabicia więźnia Bejlego przez żołnierza moskiewskiego, Sieroszewski cisnął deską we wchodzącego do celi w towarzyszliwe żandarmów komendanta. Wraz z współwięźniem Stanisławem Landy pobity i oddany pod sąd wojenny za „zbrojny opór władzy“. Jako niepełnoletni w sierpniu 1879 skazany na 8 lat katorgi, ale za staraniem siostry ułaskawiony na osiedlenie we wschodniej Syberji. Razem z partją skazańców odjechał z Warszawy 17 maja 1880. W Tiumentiu zakuto go w kajdany i razem z kryminalistami wysłano etapem dalej. Za udział w buncie więźniów w Krasnojarsku na miejsce pobytu wyznaczono mu Wierchojańsk, miasteczko na dalekiej północy nad rzeką Janą o bardzo surowym klimacie. Z powodu nieudanej ucieczki w roku 1882 skazany na wieczyste osiedlenie w Kołymsku. W tej okolicy zbliża się do dzikich plemion tubylczych, trudni się rozmaitem rzemiosłem ręcznym i uprawą roli w najprymitywniejszych warunkach. W szalasie pokrytym lodem, na białych skrawkach starych gazet, atramentem sporządzonym z mieszaniny palonej kory wierzbowej i sadzy, pisze tu pierwsze nowele, przesyłane następnie tajnymi okazjami do Polski. Wiele po drodze poginęło. Pierwodruki w warsz. „Głosie“ od r. 1887. Najwcześniejsza z nowel dochowanych: „Jesień“, napisana w r. 1884 (weszła do zbioru „W malni“). Prace etnograficzne, przesyłane Towarzystwu Geograficznemu w Petersburgu, zwracając uwagę uczonych, co wpływa na polepszenie losu wygnańca, któremu zezwolono na przesiedlenie w okolicy Jakucka, następnie do Irkucka, gdzie wykończył olbrzymią pracę naukową, wydaną w r. 1896 po rosyjsku p. t. „Jakuty“, i odznaczoną złotym medalem przez petersburskie Tow. Geograficzne, po polsku w r. 1900 p. t. „Dwanaście lat w kraju Jakutów, wrażenia i notatki“. Dzięki poparciu senatora P. Siemionowa, wiceprezesa Tow. Geograficznego, pozwolono Sieroszewskiemu na powrót do kraju. W r. 1895 zwiedził wtedy Kaukaz. W r. 1900 mylnie posadzony wraz ze Stefanem Żeromskim o organizację pochodu robotniczego w Warszawie i autorstwo proklamacji, czego właściwymi twórcami byli Józef Piłsudski i Stanisław Wojciechowski. Uwięziony w cytadeli, skąd wypuszczony za kaucją i pod nadzór policyjny, wreszcie skazany na przymusowy pobyt w stałym miejscu osiedlenia, za które jednak uznano Irkuck. Dzięki staraniom wspomnianego Siemionowa zamieniono to na wyprawę naukową wraz z zesłanym wówczas na Sachalin Bronisławem Piłsudskim (bratem marszałka) do kraju Ajnów. W tym charakterze, po półrocznych wstępnych studiach odbywa podróż przez Mongolję, Mandżurję i Chiny północne do Japonji. W połowie czerwca 1903 przybywa do Hakodate na wybrzeże wyspy Hekaido (dawniej Jesso). Zwiedza Sachalin i Koreę. Wynikiem tej wyprawy drugie dzieło naukowe „Korea (Klucz Dalekiego Wschodu)“, wydane po polsku w r. 1905 (data cenzury rosyjskiej 23. XI. 1904). Z powodu wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej wraca do kraju w r. 1904 przez Indie i Egipt, zwiedzając po drodze Cejlon. Arrestowany w r. 1905 za udział w ruchu rewolucyjnym, zbiegł do Galicji. Odtąd przebywa głównie w Zakopanem i od r. 1910 w Paryżu, poświęcając się pracom literackim. Równocześnie pozostaje w bliskiej styczności z Józefem Piłsudskim i jego Związkiem Walki Czynnej. W sierpniu 1914 roku jeden z pierwszych stawia się do szeregów strzeleckich. Należy do 2-ej kom-

panji kadrowej I-go pułku piechoty Legionów Polskich, skąd następnie przechodzi do ułanów Beliny, gdzie otrzymuje stopień wachmistrza I-go pułku szwoleżerów, zostaje odznaczony orderami Virtuti Militari i Krzyża Walecznych. W wydawnictwach Naczelnego Komitetu Narodowego w Piotrkowie ogłosił życiorys „Józefa Piłsudskiego” (1915, II wyd. Lublin 1916, III wyd. Zamość 1919, IV wyd. poprawione i dopełnione 1920; przekłady franc., ruski i węgier. 1921; nowe opracowanie polskie dla młodzieży w „Bibliotece Szkoły Powszechnej” 1933). Wspomnienia legionowe S-go w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych: „Z bojów brygady Piłsudskiego” (1915), „Legiony na polu walki. Działania pierwszego pułku Legionów na lewym brzegu Wisły w sierpniu i wrześniu 1914 roku” (1916), „Wspomnienia Legionowe. Materiały z dziejów walk o niepodległość” (tom II, 1925) i i. W sierpniu 1915 w Warszawie okupowanej przez Niemców, jako delegat Komendanta Piłsudskiego, miał referat o Legionach i roli N. K. N., w którym objaśnił zdezerjentowanych mieszkańców stolicy o sytuacji politycznej (ob. Konstantego Srokowskiego „N. K. N. Zarys historii Naczelnego Komitetu Narodowego”, 1923, str. 345), czem „wywołał ogólną sensację”. W r. 1918 w przejściowym rządzie lubelskim był ministrem propagandy. Nadal pozostał czynnym współpracownikiem Piłsudskiego. W wojnie r. 1920 bierze udział wraz z trzema synami. Wydał wtedy dwie broszury patriotyczne dla żołnierzy: „Wskazania żołnierskie” i „Obrona ojczyzny”, masowo rozpowszechniane wśród wojska polskiego. Po ukończonej wojnie odbył dwie podróże propagandowe do kolonii polskich w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i do ośrodków polskiej emigracji robotniczej we Francji. W r. 1927 jako gość P. E. N. Clubu angielskiego bawił w Anglii. W r. 1933 zwiedził Bułgarię. — Liczne artykuły publicystyczne i inne w różnych czasopismach i wydawnictwach. Autobiografia: „Moje życie w stu wierszach” — w „Epoce”, 1927, nr. 50. Wspomnienia podpisane S-o w wydawnictwie londyńskim Polskiej Partii Socjalistycznej: „Z pola walki. Zbiór materiałów, dotyczących się polskiego ruchu socjalistycznego” (1904). Ob. nadto: Res (F. Perl): „Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim” (tom I, 1910), Mieczysław Mazowiecki (Ludwik Kulczycki): „Historja ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim” (1904) i późniejsze prace z tej dziedziny — Wspomnienia autobiograficzne: „Ciupasem na Syberję” (1926), „Za kręgiem polarnym” (1926), „Wśród kosmatych ludzi” (1926), „Cejlon” (1930), „Wrażenia z Ameryki” (1931), „Wrażenia z Anglii” (1931). — O źródłach swoich powieści: „Moje plagjaty” („Kurier Poranny” 1929, nr. 361; z powodu artykułu Piotra Grzegorzczaka: „Źródło „Powieści chińskich” W. Sieroszewskiego” w „Ruchu Liter.” 1929 nr. 9). — Wspomnienia autobiograficzne w artykułach w „Gazecie Polskiej”: „Literatura w X Pawilonie” (nr. z 13. XII. 1931), „Książki, które pamiętam” (5. VI. 1932), „Książka w wizerunku” (17. VII. 1932), „Książka na wygnaniu” (24. XII. 1932), „Dusza morza” (19. II. 1933). — W odrodzonej Polsce czynny udział w pracach organizacyjnych i zjazdowych zrzeszeń literackich. Był prezesem Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie. — W r. 1924 otrzymał nagrodę literacką im. Elizy Orzeszkowej. — Od listopada 1933 pierwszy prezes Polskiej Akademji Literatury. — Pisma literackie: „Na kresach lasów” (powieść, 1894, II wyd. 1898, IV wyd. 1920; ukończ. w Namskim Ulusie, 10. II. 1891; przekład czeski 1924, franc. 1930), „W matni” (nowele, 1897, II wyd. 1898, III wyd. 1907, IV wyd. 1920; „Jesienią”, pis. w Jąży w dolinie Ałazeja, 1884; „Skra-

dziony chłopak“, pis. w Bojangalajskim ulusie, 18. IX. 1885; „Chajłach“, pis. w S. Kołomyjsku, 1887; „W ofierze bogom“ pis. w Irkucku, 2. III. 1893; „W matni“ pis. w Świacku, 1. V. 1896), „Risztau“ (powieść, 1899, skończ. w Świacku, 16. X. 1897; II wyd. uzupełnione nowelami: „Pustelnia w górach“ i „Czukcze“, 1911; III wyd. 1912), „Latorośle — Pustelnia w górach — Czukcze“ (nowele, 1900, z ilustr. K. Gorskiego i J. Pankiewicza), „Brzask“ (nowele, 1900, II wyd. p. t. „Dno nędzy“, 1904, III wyd. 1909, IV wyd. 1912; „Dno nędzy“, pis. w Warszawie, 24. VIII. 1899; „Puszcza białowieska“, pis. w Świacku, 1. VIII. 1898; „Grecka szczelina“, „Brzask“, pis. w Warszawie, marzec 1899), „Ucieczka“ (powieść, 1904, III wyd. 1918, IV wyd. 1920), „Powieści chińskie“ (1903): „Uang-Ming-Tse“, „Kulisi“, „Jang-Hun-Tsy (Zamorski diabeł)“, ta ostatnia wydawana następnie oddzielnie, 1908, II wyd. 1912, z rysunkami Henryka Minkiewicza; przeróbka franc. 1904, przekład niem. 1927), „Na Daleki Wschód. Kartki z podróży“ (1904; III wyd. z dodatkiem 2 rozdziałów, 1911; „Na progu“, „Zagrzebani w śniegu“, „Wielki gościniec syberyjski“, „Droga żelazna“, „Mandżurja“, „Piąta wystawa powszechna w Japonji“, „Japoński Drontheim“, „Dwie wycieczki: I. Volcano Bay. II. Sachalin“, „W obronie giejcz“, „Kawałek Japonji“, „Polowanie na wieloryby“, „Taku. — Tjentsin. — Pekin. — Szanghaj“, „Ol-Soni-Kisań“ (powieść, 1906, nadto: „Przepowiednia Wernyhory“ i „Sclavus saltans“, II wyd. 1920; przekład niem. 1907), „Ze światła, opowiadania“ (1909, II wyd. 1920, z ilustr. Wład. Witwickiego, III wyd. 1921; „Wśród lodów“ (poprzednio wyd. oddz. 1898; przekład rosyj. p. t. „Małrozy Korabla „Nadieżda“, II wyd. 1901, nowe wyd. 1928), „Polowanie na reny“, „Polowanie na wieloryby“ (poprzednio w tomie „Na Daleki Wschód“ j. w.), „Bokser“, „Kulisi“ (oba ostatnie poprzednio w „Powieściach chińskich“, j. w.), „Latorośle“ (poprzednio oddzielnie j. w.); nowe wyd. 1925), „Malżeństwo. — Być albo nie być. — Tulacze“ (1909, II wyd. 1910, III wyd. 1919; trzy opowieści, pis. w Abbazii, 12. VIII. 1907, i w Zakopanem, 15. III. 1908 i w lutym 1908; przekład franc. dwóch pierwszych p. t. „Amours d'Exilés“, 1923), „Z fali na fale“ (1910; „Japonja w zarysie“, „Harakiri Księcia Asano Naganori“, „O-Sici“, „Pojednanie“, „Widmo Sakurskie“, „Ingwa“, „Jak liść jesienny...“ — powieść, skończ. w Zakopanem, 6. VI. 1909), „Bajki“ (1910: „Przygoda tygrysa“, „W ruinach“, „Inwalidzi“, „Dary wiatru północnego“ — z rys. Jana Małachowskiego; nowe wyd. 1925, z ilustr. Zofji Stryjeńskiej), „Bajka o żelaznym wilku“ (1912), „Zacisze“ (1913, powieść, II wyd. 1919), „Nowele“ (1914: „Powrót“, poprzednio wyd. oddz. 1903, nowe wyd. 1904, powieść z życia wschodniej Syberii; „Wachlarz japoński“, kartka z podróży w r. 1903; „Jak Gryf Mostowski budował młyn“, pis. w Paryżu 1913; III wyd. p. t. „Powrót“, 1919), „Beniowski“ (powieść historyczna, 1916, skończ. w Paryżu, 6. V. 1913), „Ocean“ (powieść historyczna, 1917, część II-ga poprzedniej, skończ. w Paryżu, 22. IV. 1914; przekład rosyj. „Beniowskiego“ 1927), „Ku wolności: I. W szponach“ (powieść, 1918, skończ. w Warszawie, 26. VI. 1917), „II. Łańcuchy“ (powieść, 1919, skończ. 1. VIII. 1918); „Pisma“ (wyd. zbior., 14 t., 1922—1926); „Topiel“ (1921, powieść; pierwodruk w „Świecie“, 1919), „Bolszewicy“ (dramat w 3 aktach, 1922; skończ. w Chełmicy Wielkiej, 3. X. 1921; wystaw. w Warszawie; nadto wraz z Zdzisławem Kleszczyńskim napisał Sieroszewski dla sceny: „Zamach“, komedję w 3 aktach, wystaw. w r. 1925 w Lublinie), „Na wulkanach Japonji“ (1924), „Miłość Samuraja“ (1926, po-

wieść; przekład franc. 1932). „Dalaj-Lama: I. „Om-Mani-Phadme-Chum“; II. Droga białego boga“ (1927, powieść, 2 t.; przekład niem. 1928). „Pan Twardosł Twardowski czarnoksiężnik polski“ (powieść historyczna, 1930, 2 t.). „Urok morza“ (1930). — Poezje w książce zbiorowej „Znicz“ (1933). — Oprócz wymienionych, różne utwory w przekładach rosyj. („Jakutskie raskazy“, 1895; „Powieści i raskazy“, 1900, i i.), franc. („A travers le désert blanc“, 1931, i i.), niem., ang., włosk., czesk., ukraińsk., hiszp., esperanto. — O S-im: Aleksander Świętochowski: Nowy talent („Prawda“, 1897, nr. 48); Eliza Orzeszkowa: Gwiazda wschodzi („Tyg. Illustr.“ 1898, nr. 6 i nast.; ob. K. Czachowski: „Orzeszkowa o Sieroszewskim“ — „Wiad. Liter.“ 1926, nr. 143); Ignacy Matuszewski: Ewolucja powieści egzotycznej i Wacław Sieroszewski (1900 — w zbiorze „Twórczość i twórcy“, 1904, str. 150—176); Jan Sten: W. S. (w zbiorach „Dusze współczesne“, 1902, i „Pisarze polscy“, 1903, str. 53—59, odmienne redakcje, ostatnia pod cenzurą rosyjską); Antoni Mazanowski: W. S. (w zbiorze „Młoda Polska“, 1902, str. 64—73); Antoni Potocki: W. S. (w „Szkicach i wrażeniach literackich“, 1903, str. 74—88); J. Oksza (Kisiełewska): W. S. (w „Ateneum“ 1900 i w zbiorze „Z literatury współczesnej“ 1912, str. 93—115); Hugo Posarić: V. S. (w „Wieńcu“ chorwackim, 1900, nr. 336); Ludwik Krzywicki: „12 lat w kraju Jakułów“ (w „Książce“, 1901, nr. 8); Michał Mutermilch: „Pieśń niedoli Wacław Sieroszewski, próba charakterystyki“ (1903, odczyt wygłoszony w Paryżu w grudniu 1901); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (wyd. III, tom II, 1905, str. 198—202 i 207—208; ob. nadto „Współcz. lit. pol.“ wyd. VIII, 1930, str. 15C—15), tamże uzup. Stefana Kołaczewskiego, str. 618—619); Dr. Michalski: O powieściach syberyjskich W. S-go („Dzienn. Pozn.“ 1904, nr. 77, 78, 82, 84 i 91). Włast (Marja Komornicka): „Brzask“ („Chimera“, 1905, t. IX, str. 329); Jacimirskij: W. S. Literaturnaja charakteristika („Sławian. Izwiestja“, 1906, nr. 4, str. 229—245; ob. tegoż „Nowiejsza polska literatura“, 1908); Stanisław Brzozowski: W. S. („Współczesna powieść polska“, 1906, str. 199—203); Adolf Strzelecki: „Powieść polska 1908—9“ (1910); Antoni Potocki: „Poeta grozy i bólu“ („Tyg. Illustr.“ 1910, nr. 36 i n.); K. Grądzelski (Leon Wasilewski): „Dzieje literatury polskiej“ (1911, str. 369—371); J. M. Muszkowski: O tulaczu (1910, w zbiorze „Sumienie ruchu“, 1913, str. 169—171); Ign. Matuszewski: „Beniowski“ („Myśl Polska“, 1916, t. IV, str. 174—175); Jan Lorentowicz: „Noweł“ („Książka“, 1914, II, str. 177—179); tegoż: Epopeja syberyjska („Nowa Gaz.“ 1914, dod. „Lit. i szt.“ nr. 15); Michał Rolle: S. jako nowelista („Gaz. Lwów.“ 1922, nr. 119); Zdzisław Debiński: W. S. („Portrety“, 1927, str. 53—66); Wilam Horzyca: The recent guest of the English P. E. N. Club W. S. („Pologne Littéraire“, 1927, nr. 6); Stanisław Baczyński: „Losy romansu“ (1927, str. 101—103); Z. L. Zaleski: „V. S. l'homme et l'écrivain“ (1930; toż w „Attiludes et Destinées“, 1932, str. 244—259); Kazimierz Czachowski: W. S. („Il. Kuryer Codz.“ 1930, nr. 228, dod. lit.-nauk. nr. 35); tegoż: „Morze w powieści polskiej“ („Czas“, 1933, nr. 195); André Thérive: Deux romans de W. S. („Pologne Littéraire“, 1931, nr. 57); Juliusz Raden-Bandrowski: „Za stołem i na rynku“ (1932, str. 172—188, dwa art. z l. 1925 i 1927); tegoż: „Pilsudczycy“ (wyd. zupełne, 1932, str. 34—37); Michał Janik: „Dzieje Polaków na Syberji“ (1928, str. 413—415); Enrico Damiani: „I narratori della Polonia d'oggi“ (1929).

Smreczyński Franciszek. zob. Orkan Władysław.

Sygietyński Antoni (pseud. Gosławiec) * 5. III. 1850 w Gosławicach (Łowickie) † 14. VI. 1923 w Warszawie. — Studja muzyczne w Warszawie (1869—74) i w Lipsku (1875—76), literackie i estetyczne w Sorbonie i Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu (1878—82). Podczas pobytu nad Kanalem La Manche zebrał studja z życia rybaków normandzkich do powieści „Na skałach Calvados”. W r. 1884 należał do redakcji „Wędrowca”. Był profesorem gry fortepianowej w Konserwatorium muzycznym w Warszawie, ostatnio naczelnikiem wydziału prasowo-wydawniczego Komisarjatu Rządu w Warszawie. — Debutował jako krytyk muzyczny w warszawskim „Roczniku literackim” Stan. Czarnowskiego (1871), następnie drukował korespondencje ogólne z Lipska w „Przeglądzie Tygodniowym”, obszerne przeglądy paryskich wystaw sztuki w „Ateneum” (1878—80), także o „Współczesnej powieści we Francji” (1881—83, przedruk w „Pismach krytycznych”), artykuły krytyczne w „Nowinach” (m. i. wcześniejsza redakcja studjum o Fraubercie, 1880), o malarstwie polskim w „Prawdzie”, artykuły „Z literatury i sztuki” w „Wędrowcu” (1884, przedruk w „Pismach krytycznych”), feljetyony w „Gazecie Polskiej” (1899—1901, pod pseud. Gosławca), artykuły krytyczne z muzyki, literatury i sztuki w „Kurjerze Codziennym”, „Kurjerze Warszawskim” (tu m. i. nowela „Ciocia Teosia”, 1890, przedruk w „Drobiazgach”; „O reformie teatrów warszawskich” 1903), „Życiu” krak. (tu m. i. nowela „Skalotcz-palczak”, 1898, przedruk w „Drobiazgach”), „Głosie” warsz., „Kłosach”, „Tygodniku Ilustrowanym” (tu m. i. nowele: „Memento”, „Szkoła”, „W chwale przeszłości”, 1920—21). — Oddzielnie: „Na skałach Calvados” (1884, powieść z życia rybaków normandzkich, pis. 1880), „Wysadzony z siodła” (1891, powieść), „Drobiazgi” (1899, z przedmową Piotra Chmielowskiego: „Kilka słów o autorze”; wyd. wznow. 1907, nowele), „Święty Ogień” (1918, z przedmową Zdzisława Dębickiego, nowele z lat 1901 i 1911—13); „Album Maksa i Aleksandra Gierymskich” (1886, tekst), „Maksymilian Gierymski” (1906, studjum); „Krucjała dziecięca” (Kraków 1906, broszura); „Pisma krytyczne wybrane” (I. Współczesna powieść we Francji. II. Z literatury i sztuki; zebrał, sprawdził i przedmowę napisał Zygmunt Szweykowski, 1932); przekłady: Taine’a „Podróż po Włoszech” (1885, nowe wyd. 1908, 2 t.) i „Filozofja sztuki” (1896, II wyd. 1911, 2 t.), Balzac’a „Jaszczur. — Arcydzieło nieznanne” i „Poszukiwanie bezwzględności. — Marany” (1884, wyboru z „Komedji ludzkiej” w wyd. „Bibl. najcenniejszych utworów lit. europ.” t. VII i VIII. — Nadło o S-im: J. L. Popławski: Zwyczajna historia (o „Wysadzonym z siodła” — „Głos” 1892, przedruk w „Szkicach literackich i naukowych”, 1910); A. Gruszecki: Artyzm w powieści „Wysadzony z siodła” Ant. Sygietyńskiego (przy pow. Gruszeckiego „Tuzy”, 1893); P. Chmielowski: „Dzieje kryt. lit. w P.” (1902, str. 422—23); tegoż: „Debiuty powieściopisarskie” („Ateneum”, 1884, t. IV, str. 372 n.); tegoż: „Wysadzony z siodła” („Ateneum”, 1892, t. II, str. 368—375); W. Feldman: „Piśmiennictwo pol. 1880—1904” (wyd. III. 1905, t. I, str. 272—274 i 285—286; t. IV, str. 153—159 i 343); A. Potocki: „Polska lit. współcz.” (1911, t. I, str. 283—285).

Tetmajer Kazimierz Przerwa, * 12. II. 1865 w rodzinnym majątku Ludzimirzu (Podhale nowotarskie). Syn Adolfa, żołnierza w powstaniu listopadowym, marszałka szlachty powiatu nowotarskiego i Julji z Grabowskich (siostry Wandy Władysławowej Żeleńskiej). Wnuk Karola T. (1783—1875), autora „Zbioru bajek“ (1812). Prawnuk Stanisława T., tłumacza Wielanda (1787). Brat przyrodni malarza Włodzimierza. Z tejże rodziny Józef T. (1814—1880), poeta, żołnierz i matematyk, przyjaciel Seweryna Goszczyńskiego, który od jego brała Leona z Łopusznej i z Ludzimirza razem z ojcem Kazimierza robił wycieczki w Tatry. Nauki Kazimierza gimnazjalne i wydział filozoficzny w Krakowie. Pierwszy utwór drukowany: nowela góralska „Rekrut“ w r. 1886. Odnaczony w r. 1888 za wiersz konkursowy ku uczczeniu Mickiewicza, w r. 1889 za wiersz konkursowy ku uczczeniu Kraszewskiego. W r. 1892 wystawił na scenie krakowskiej „Męża-poeta“. W r. 1895 na konkursie „Czasu“ otrzymał pierwszą nagrodę za nowelę „Ksiądz Piotr“. Podróżę i studia zagraniczne. Przejściowo pracował w dziennikarstwie. Utwory i artykuły w różnych czasopismach, m. i. w „Świecie“ Sarneckiego (większość wierszy z II serii „Poezji“), w „Tygodniku Ilustrowanym“ (m. i. w r. 1896 „Z polskich pracowni w Monachjum“, w r. 1897 „Adam Asnyk“, w r. 1899 „O Arnoldzie Boecklinie“, w r. 1901 „Wielki poeta“ (o Wyspiańskim), w r. 1907 „Eliza Orzeszkowa“, w r. 1910 „Pieśń i czyn Konopnickiej“, w r. 1912 „Liryka Zygmunta Krasińskiego“, w r. 1921 nowe poezje), w „Zyciu“ krakowskim (od r. 1897, m. i. w r. 1898 przedmowa do „Épipsychidion“ Przybyszewskiego), w „Melitele“ Potockiego (1902, odczyt „Z powodu wystawienia Kordjana w teatrze“, w „Sfinksie“ (1908 „Głos pożegnany o Wyspiańskim“, w „Maskach“ (1918 m. i. Opowiadanie z VIII serii „Na skałnem Podhalu“, „Pamięci Lucjana Rydla“, w „Kurjerze Warszawskim“ (m. i. w r. 1921 „Fale poezji przez lat sto bijące“, w „Wiadomościach Literackich“ (w r. 1927 wiersz „Na sprowadzenie zwłok Słowackiego“ w r. 1928 wiersz „Wyspiański“) i t. d. Mieszkał naprzemiennie w Krakowie, Zakopanem i Warszawie, gdzie ostatnio stałe przebywał. W r. 1921 wybrany prezesem Tow. Literatów i Dziennikarzy w Warszawie. W r. 1912 obchodzono 25-lecie jego twórczości (wydawnictwo: „Pamiętka jubileuszowa K. T-a“, Kraków 1912), w r. 1931 czterdziestolecie poety Skałnego Podhala. W r. 1928 otrzymał nagrodę literacką m. Warszawy. Utwory jego tłum. na francuski, niemiecki, rosyjski, czeski, słowacki, rusiński, chorwacki, szwedzki, węgierski i i. — Osobno wydał: „Illa“ (1886), „Alegorja“ (1887), „Wiersz ku uczczeniu pamięci Adama Mickiewicza“ (1888), „Wiersz ku uczczeniu pamięci J. I. Kraszewskiego“ (1889), „Wiersz z okoliczności sprowadzenia zwłok Ad. Mickiewicza“ (1890); „Poezje“ (1891, II wyd. zmienione jako serja I, 1900, III wyd. 1905, IV wyd. 1912; Serja II, 1894, tamże „Sfinx, fantazja dramatyczna“, nowe zmienione wyd. 1898, II wyd. 1906, V wyd. 1914; Serja III, 1898, II wyd. 1900, III wyd. 1905, IV wyd. 1914; Serja IV, 1900, III wyd. 1910; Serja V, 1905, II wyd. 1912; Serja VI, 1910; Serja VII, 1912; Serja VIII, 1924; „Poezje“, wyd. zbiorowe, 4 t., 1923), „Mąż-poeta“ (1893, fragment dramatyczny w 1 akcie); „Ksiądz Piotr“ (1896, nowela, nowe wyd. 1907 i później); „Na cześć Adama Asnyka w dniu jubileuszowym 14 grudnia 1896“ (1896, wiersz), „Objaśnienie do olbrzymiego obrazu „Tatry“ (1897), „Wybór poezji“ (1897, W. p. (nowy) 1906, W. p. 1909 (popularny), „Poezje wybrane“ (Wyd. jubileuszowe) 1917, W. p. czwarty 1919), „Ku czci Adama Mickiewicza, na odsłonięcie pomnika Ad. Mickiewicza w Krakowie dnia 27 czerwca 1898 r.“

(1898, wiersz), „Anioł śmierci“ (1898, romans, II wyd. 1899, III wyd. 1902, IV wyd. 1906, VI wyd. 1918 i później; przekład żydowski 1924 i i.), „Melancholja“ (1899, zbiór nowel, II wyd. 1901, III wyd. zmienione, 1910; przekład niem. 1904), „Otchłań“ (1900, Fantazja psychologiczna, II wyd. 1901, nowe wyd. 1911 i później), „Hasła“ (1901, poezje z lat 1888—1901, niecenzuralne w zaborze rosyjskim, w znacznej części nieobjęte zbiorowym wydaniem „Poezji“ z r. 1923), „Zawisza Czarny“ (fantazja dramatyczna, część I, 1901; wystaw. na scenie krakowskiej 29. I. 1901; nowe wyd. jako „szkie dramatyczny, akty cztery“, 1912), „Panna Mery“ (1901, powieść, nowe wyd. 1913 i później), „Wróżenia“ (1902, szkice), „Na Skalnym Podhalu“ (Część I, 1903, II wyd. 1904, nowe wyd. 1917 i później; część II, 1904, nowe wyd. 1917 i później; część III, 1906, nowe wyd. 1917; część IV, 1908, nowe wyd. 1917; część V, 1910; zbiorowe wyd. jubileuszowe z ilustracjami Leona Wyczółkowskiego i rysunkami Włodzimierza Koniecznego, 1914; zbiorowe wyd. w 2 t., 1924, 1929), „Zatrącenie“ (1905, powieść, nowe wyd. 1910 i później), „Erotyki“ (1905, wybór poezji, II wyd. 1914), „Poezje współczesne (Barykada“ (1906), „Rewolucja“ (1906, dramat; przekład niem. 1907), „Bajeczny świat Tatr“ (1906, nowe wyd. 1928, szkice ludoznawcze), „Wybór nowel“ (1906), „Z wielkiego domu“ (1908, nowele, nowe wyd. 1925 i później), „List otwarty do pana Wilhelma Feldmana“ (1909), „Maryna z Hrubego“ (1909, powieść, VI serja „Na Skalnym Podhalu“; nowe wyd. 1922), „Janosik Nędza Litmanowski“ (1911, powieść, VII serja „Na Skalnym Podhalu“; nowe wyd. 1922; razem z poprzednią p. t. „Legenda Tatr“, 1912, nowe wyd. 1927), „Szkice“ (1910, tu m. i. „O Arnoldzie Boecklinie“, „Poeci Tatr“), „Król Andrzej“ (1908, powieść), „Gra fal“ (1911, powieść w związku z „Królem Andrzejem“, wyd. nowe 1913, nadto p. t. „Księżniczka Metella“, 1924), „Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem“ (1912, anegdota, nowe wyd. 1920 i później), „Koniec epopei“ (3 t., 1913—1914 i epilog, 1917, nowe wyd. 1924 i później, epilog p. t. „Waterloo“, 1925 i później), „O żołnierzu polskim 1795—1915“ (1915, tegoż roku skrócone wyd. tornistrowe), „Cienie“ (1916, poezje), „W czas wojny“ (1916, nowele), „Tryumf“ (1916, nowele), „Notatki literackie“ (1916, tu m. i. „Poeci Tatr“, Do „Historji literatury tatrzańskie“, „O Wyspiańskim: Wielki poeta“, „Pieśń i czyn Kopernickiej“, „O Bolesławie Prusie“, „Szkice o Bonapartem“), „Na śmierć Henryka Sienkiewicza“ (1916), „Judas“ (1917, tragedia; wystaw. w teatrze „Reduta“ 1922), „Aforyzmy“ (1918, zdania i uwagi, notaty (próby językowe), „Płynące fale“ (1918, romans, przedłem w „Maskach“ p. t. „Walka“), „O Spisz, Orawe i Podhalu“ (1919), „Tradycja żołnierza polskiego“ (1920), „Problem Środkowej Europy“ (1921), „Błędne ogniki“ (1923, wybór myśli), „Książd Piotr“ (1929, wybór nowel); nadto z serji „Na Skalnym Podhalu“ oddzielnie: „On“ (1917, z ilustr. A. Piotrowskiego), „Jak baba diabła wyonaczyła“ (1921). — Razem z Adamem Krasieńskim pod pseudonimem dra Juliana Przegorzelskiego: „Jęki ziemi, pantologia dekadentów polskich“ (1895, satyra). — O T-e: Piotr Chmielowski: „Współcześni poeci polscy“ (1895, str. 448—458); tegoż: „Zarys najnowszej literatury polskiej 1864—1897“ (IV wyd. 1898, str. 365—366); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1901, str. 68—83); tegoż: „Dramat polski doby najnowszej“ (1902, str. 43—45 i 164—167); Stanisław Tarnowski w „Przeglądzie Polskim“ (1894, nr. 340); tegoż: „Historja literatury polskiej“ (t. VI, cz. 2-ga (1863—1900), 1907, str. 487—493); Czesław Jankowski: „Nowy poeta“ („Tygodnik Ilustr.“ 1895, nr. 8); tegoż: „Nowe poezje Tetmajera“ („Kurjer Warsz.“

1905, nr. 106; Marjan Zdziechowski: K. T. (w „Świecie” 1895 i w „Szkicach literackich”, 1900, str. 243—267); Antoni Połocki (Jerzy Grot): K. T. (w „Głosie” 1896 i w „Szkicach i wrażeniach literackich”, 1903, str. 89—106); tegoż: „Polska literatura współczesna” (1912, t. II, str. 117—123, 228—229 i 271—273); tegoż: „Twórczość Tetmajera” („Tyg. Illustr.” 1912, nr. 12); Wilhelm Feldman: „Z najnowszej poezji polskiej” („Kraj”, 1898, nr. 32); tegoż: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904” (III wyd. 1905, t. II, str. 60—78); tegoż: „Współczesna literatura polska 1864—1917” (VI wyd. 1918, t. I, str. 178—183); Tadeusz Sobolewski: III seria „Poezji” („Przegląd Literacki”, 1898); Aureli Drogoszewski: „K. T. jako liryk” („Bibl. Warsz.” 1899, t. I, str. 338—351); Władysław Jabłonowski w „Głosie” (1899, II); Waław Wolski: „K. T. w najnowszych utworach” („Wzloty na Parnas”, 1901, str. 91—113); Walery Gostowski: „Poezje” IV i V („Ateneum”, 1901, II, i „Książka”, 1905, str. 438—439); Adolf Nowaczyński: „Zawisza Czarny” („Słowo Polskie”, 1901, nr. 63); tegoż: „Na Skalnem Podhalu” („Świat”, 1907, nr. 29); Janusz Korczak: „Asnyk i T.” („Wędrowiec”, 1901, str. 131—133); Antoni Mazanowski: „Liryka modernistów” („Młoda Polska”, 1902, str. 110—148); tegoż: „K. P. T.” (Złoczów, 1911. „Charakterystyki literackie. XIX”); Tadeusz Grabowski: „Poezja polska po roku 1863” (1903, str. 235—254); Jan Sten: K. T. („Pisarze polscy”, 1903, str. 103—109, i „Szkice krytyczne”, str. 127—135); Ignacy Matyszewski: „Na skalnem Podhalu” („Tyg. Illustr.” 1903, nr. 37 i 1904, nr. 31); Lucjan Rydel: „Na skalnem Podhalu” („Kurier Warsz.” 1904, nr. 91); ks. Józef Koterbski: „Dekadentyzm a religja katolicka w lirykach Tetmajera” (Tarnów 1904); Zygmunt Wasilewski: „Artyści w neglizu powieściowym” (o „Zatraceniu” w „Słowie Pol.” 1905 i w tomie „Współcześni”, 1923, str. 233—256); tegoż: „Poeci w Tatrach” (w tomie „Pieśń w górach”, 1929); Adam Zagórski: „Rewolucja” („Kurier Lwow.” 1906, nra 230—231 i 234—236); Juliusz Kleiner: „T. jako poeta rewolucji” („Słowo Pol.” 1906, nr. 306); Jan August Kisielewski: „Powieść bohatera” (o „Królu Andrzeju” — w „Kurjerze Warsz.” 1909, nra 203 i n.); Adolf Strzelecki: „Król Andrzej” i „Z wielkiego domu” („Powieść polska 1908/9” w „Sfinksie”, 1909, t. VI, str. 128—130 i 131—132; oddz. wyd. 1910); Józef Weyssenhoff: „Maryna z Hrubego” („Tyg. Illustr.” 1909, II, str. 994—995); Józef Kantor: „Tatr w poezji polskiej” (1909, str. 49—59); Gustaw Olechowski: „Wskrzesiciel Podhala” („Gaz. Warsz.” 1911, nr. 270—271); Zygmunt Lubertowicz: „K. T. jako epik Tatr” (1911); Jan Lorentowicz: K. T. („Sfinks”, luty 1912, też w „Młodej Polsce”, III, 1913, str. 1—79); tegoż: „Koniec epopei” („Książka” 1914, II, str. 179—181); Jakób Appenzlak: K. P. T. („Przebudzenie”, Warsz. 1912, nra 13—19); Zdzisław Debicki: „Rodzina Tetmajerów” („Tyg. Ill.” 1912, nr. 12); tegoż: K. P. T. („Portret”, I, 1927, str. 135—151); Jerzy Żulawski: „Legenda Tatr” (1911 w „Szkicach literackich”, 1913, str. 3—55); Adam Grzymała-Siedlecki: „Janosik Nédza Litmanowski” („Museion”, 1911, II, str. 114—116); tegoż: „Poza romansem panny Opolskiej” (tamże, 1912, IV, str. 23—38, i V, str. 29—32); tegoż VII tom „Poezji” (tamże, 1912, XI, str. 97—103); tegoż: „Książę Józef w nowej literaturze powieściowej” (o „Końcu epopei”, tamże, 1913, IX—X, str. 82—94); Zygmunt L. Zaleski: „Gra fał” i „Janosik Nédza Litmanowski” („Dzieło i twórca”, 1913, str. 162—165); N. Jastrzebska: K. T. („Echo liter. i artyst.” 1914, nra 19—22); Stanisław Antoni Mueller: „Na skalnem Podhalu” („Książka”, 1914, str. 164—166); A. B. Dostał: „Czeski przekład poezji Tetmajera” („Kurier Lwow.” 1916, nr. 523); Marja Ra-

fałowiczówna: „Koniec epopei“ („Zdrój“, t. II, 1918, str. 92 i 124); Ferdynand Hoesick: „Siła fatalna“ poezji Słowackiego“ (1921); Bronisław Chlebowski: „Literatura polska 1795—1935“ (1923, str. 431—434); Władysław Rabski: „Judasza“ („Teatr po wojnie“, 1925, str. 151—155); Wacław Grubiński: „Judasza“ („W moim konfesjonale“, 1925, str. 83—85); Wiktor Piotrowicz: „Judasza“ („W nawiasie literackim“, 1930); Marjan Szykowski: „Literatura współczesna“ (1930, str. 188—199); Enrico Damiani: „I narratori della Polonia d'oggi“ (1929); Kazimierz Czachowski: „Liryka T-a“ („Czas“, 1931, nr. 282); tegoż: „Poeta“ („Gaz. Liter.“ 1931, nr. 3); tegoż: „Wielki piewca Skalnego Podhala“ („Gaz. Podhalańska“, 1931, nr. 49).

Weyssenhoff Józef, * 8. IV. 1860 we wsi Kolano na Podlasiu, † 6. VII. 1932 w Warszawie. Z rodziny baronów inflanckich, z których Józef W., poseł na Sejm Czteroletni, Jan W., generał jazdy za Napoleona (jego „Pamiętnik“ wydał nasz pisarz, 1904). Syn Michała i Wandy z hr. Lubieńskich. Nauki gimnazjalne w Warszawie. Z tych czasów popularny w odpisach uczniowskich poemat satyryczny „Didascaliade“ (przedstawiający charakterystyczne typy nauczycieli - Moskali i prześladowanych przez nich uczniów - Polaków). W l. 1879—1884 ukończył wydział prawny na uniwersytecie w Dorpacie. Potem osiadł na wsi w odziedziczonych Samokleskach (pow. Lubartowski). Żonaty z Aleksandrą Blochową. Przekłady z Heinego w „Tygodniku Ilustrowanym“ (1888). Od r. 1891 przenosi się do Warszawy, zapisuje się do „Klubu Myśliwskiego“ (co wyda skutki literackie w „Podfilipskim“), zaprzyjaźnia się z Dionizym Henkiem, w r. 1892 zwiedza Grecję, w l. 1894—1896 jest wiceprezesem warszawskiego Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, równocześnie 1891—1896 redaktorem literackim „Biblioteki Warszawskiej“, gdzie wtedy i później zamieszcza poezję, nowele i artykuły krytyczne (m. i. w r. 1891 „Nowy fenomen literacki — Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny“, w r. 1908 (t. III, str. 174 n.) o „Dziejach grzechu“ Żeromskiego). Często drukuje w „Tygodniku Ilustrowanym“, m. i. szkice o Arturze Oppmanie (Or-Ocie, 1908, II, str. 860 i 878), w r. 1910 nowele „Pod piorunami“ i „Pani Teodora“, od r. 1909 „Rozmowy literackie“ — o „Chłopach“ Reymonta (1909, I, str. 373 i 395), o „Gamratce w literaturze polskiej“ (Ewa Pobratyńska Żeromskiego, Franca Wąteka Zapolskiej i Jagna z „Chłopów“ Reymonta, 1909, II, str. 832), o „Nowej esetyce“ (1909, II, str. 874), o „Panu Balcerze w Brazylii“ (1910, I, str. 84) i najgłośniejsze „O laurach Wyspiańskiego“ (1909, II, str. 592 i 613, wywołały liczne sprzeczki polemiczne, a zasłużoną odprawę dał im Ign. Matuszewski. W „Kurjerze Warszawskim“ (1909 nr. 1) studjum: „Muzyka wiersza Słowackiego“. Zamitowany bibliofil miał piękne zbiory rzadkich druków, m. i. wyjątkowo kompletne polskich kalendarzyków politycznych (o których pisał kilkakrotnie). (Później, za życia i do reszty po śmierci, rozproszony). W l. 1915—1918 w Rosji, po powrocie mieszkał w Warszawie, później w Bydgoszczy, od r. 1929 w Warszawie. Otrzymał nagrody literackie m. Poznania (1929) i m. Warszawy (1932). Wydania oddzielne: „Lyrica“ (1894), „Z Grecji“ (1895), „Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego“ (1898, II wyd. 1898, III wyd. 1899, IV wyd. 1904, V wyd. 1912, VI wyd. 1920 — z przedmową A. G. Siedleckiego; przekład niem. 1902, II wyd. 1902 p. t. „Ein Uebermensch“, czeski 1903, nowy przekład niem. 1916, franc. P. Cazin), „Sprawa Dołęgi“

(1901, nowe wyd. 1923), „Zaręczyny Jana Belzkiego“ (1903, pierwodruk w „Bibl. Warsz.“ 1894, II wyd. 1904, przedruk w „Nowelach“ 1920), „Za błękitami“ (1903, pierwodruk w „Bibl. Warsz.“ 1894, II wyd. 1904, przedruk w „Nowelach“ 1920), „Syn marnotrawny“ (1904, nowe wyd. 1920; przekład niem. 1917), „Dni polityczne. I Narodziny działacza (1905“ (1906, Apolinary Budzisz), „II. W ogniu (1905—6“ (1908), „Unja“ (powieść lilewska, 1910, II wyd. 1912, nowe wyd. 1925; pierwodruk w „Tyg. Ill.“ 1909), „Hetmani“ (powieść współczesna, 1911, nowe wyd. 1930), „Erotyki“ (1911, poezje, z ilustracjami Henryka Weyssenhoffa), „Soból i panna“ (cykl myśliwski, 1911, II wyd. 1912, III wyd. 1916, nowe wyd. 1921; wyd. albumowe z ilustr. Henryka Weyssenhoffa, 1913; przekład ang. 1929, franc. P. Cazin, 1930), „Znaj pana. — Pani Teodora. — Pod piorunami. — Wyroki. — Dwa sumienia“ (1912; przedruk w „Nowelach“, 1920; nowe wyd. p. t. „Znaj pana“, 1933), „Gromada“ (powieść, 1913, nowe wyd. 1925), „Puszcza“ (1915, pierwodruk w „Kurj. Warsz.“ 1914, II wyd. 1916, nowe wyd. 1919, wyd. albumowe z ilustr. Kamila Mackiewicza, 1930), „Cudno i ziemia cudzeńska“ (1921), „Noc i świt“ (1924), „Mój pamiętnik literacki“ (1925, autobiograf., zawiera w dodatku artykuły: „Berlin“, „Rozmowa sąsiedzka“, „Wartość społeczna literatury pięknej“, „Muzyka wiersza Słowackiego“, „Cześć pamięci Dionizego Henkiel“, „Polskie kalendarzyki polityczne“ (1926), „O sztuce pisarskiej Pawła Cazin“ (1928, studjum i przekład czterech nowel), „Jan bez ziemi“ (1929). — Nadto: „Ulica“ (powieść humorystyczna, w „Gazecie Warsz.“ 1930), „Inflanty polskie. Karty z pamiętnika“ („Wiad. Liter.“ 1932, nr. 425), inne ustępy z pamiętnika („Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 52; „Tyg. Illustr.“ 1932, nr. 52), przedmowy do Włodzimierza Korsaka „Rok myśliwego“ (1922), Juliana Ejsmonda „W puszczy“ (1927) i i. — Wyd. zbior.: „Pisma“, wyd. redakcji „Tygodnika Ilustrowanego“, od r. 1927; „Dzieła zebrane“ wychodzą od 1932 w Wydawnictwie Polskiem R. Wegnera w Poznaniu: I. „Zywoł i myśli Zygmunta Podfilipskiego“, II. „Sprawa Dołęgi“. VII. „Soból i panna“. — O W-ie: Władysław Bogusławski: „Dworzanin polski z końca XIX w.“ („Bibl. Warsz.“ 1898, marzec); Wincenty Lutosławski: „Falszywa filozofja“ („Kraj“ 1898 i w „Iskierkach Warszawskich“, 1911, str. 5—16, o „Podfilipskim“, m. i. zestawia z „Mémoires de Monsieur Graindorge Taine’a“); Władysław Jabłonowski: „U kresu ewolucji“ („Głos“ 1898, I, o „Podfilipskim“); Ignacy Matuszewski: J. W. („Twórczość i Twórcy“, 1904, str. 220—233: „Powieść czy satyra“ (o „Podfilipskim“, przedtem w „Tyg. Illustr.“ 1898) i „Sprawa Dołęgi“); Piotr Chmielowski: O „Podfilipskim“ („Krytyka“ 1902); Włodzimierz Spasowicz: „Typy społeczne w powieści Weyssenhoffa“ (o „Sprawie Dołęgi“ w „Kraju“ 1901, nr. 47, i w VIII t. „Pism“); Antoni Połocki: „Rycerz Dołęga“ i „Pan Podfilipski“ (w „Szkiecach i wrażeniach liter.“ 1903, str. 159—196 i 293—316); Adolf Nowaczyński: „Pan Weyssenhoff“ („Ateneum“ 1904, III, i we „Wczasach literackich“ 1906, str. 300—327); Władysław Jabłonowski: „Stojąca woda“ (o „Sprawie Dołęgi“) i „Chybiona satyra“ (o „Narodzinach Działacza“ — w „Rozprawach i wrażeniach literackich“, 1908, II wyd. 1913, str. 347—358 i 361—368); Włost (Marja Komornicka): „Sprawa Dołęgi“ („Chimera“, 1902, t. V, str. 159); Stanisław Brzozowski: „Jean qui rit et Jean qui pleure (Dwa oblicza p. Weyssenhoffa“ („Głos“ 1904 i w „Widmach moich współczesnych“, 1914, str. 103—115); tegoż: „Współczesna powieść polska“ (1906, str. 132—134); Stanisław Dobrzycki: „Pod-

filipski i Dolega" („Przegląd Powsz." 1903); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, t. III, str. 10—14 i 41—43; por. „Współczesna literatura pol." VIII wyd. 1930, str. 416—420 i 508—510, tamże uzupełnienie Stefana Kolaczewskiego, str. 619); Adam Grzymala Siedlecki: „Budzis" („Tygodnik Ilustr." 1909, II, str. 790—791 i 810—811); Ign. Matuszewski: „Weyssenhoff i „laury" Wyspiańskiego" („Sfinks". 1910, stycz., osobna odb. i w „Studjach o Żeromskim i Wyspiańskim", 1921, str. 189—235); Henryk Galle: „Unja" („Bibl. Warsz." 1910, Kwiecień); A. G. Siedlecki (Mus. i Quis): „Hetmani" i „Soból i panna" („Muscion", 1911, luty, str. 121—124, i listopad, str. 119—123; tegoż: „Soból i panna" („Tyg. Ilustr." 1912, nra 4—6); Wacław Makowski: „Rok 1905 w literaturze polskiej" („Wrażenia i studja", 1913, str. 31—32); Zygmunt L. Zaleski: „Profil ironisty. Od „Podfilipskiego" do „Gromady" („Dzieło i twórca", 1913, str. 280—298); Antoni Mazanowski: „Gromada" („Głosy Młodej Polski", 1915, str. 120—123); Stanisław Antoni Mueller: „Soból i panna" („Książka", 1914, nr. 6, str. 382—386); Tadeusz Czapczyński: „Twórczość pisarska J. Weyssenhoffa. Jednostroonna analiza wewnętrznej konstrukcji" (Stanisławów 1914); Wład. Jabłonowski: „Ku prawdzie życia" („Puszcza" — „Tyg. Ill." 1917, str. 90 i 108); Anna Leo: „Wczorajsze społeczeństwo warszawskie w odzwierciedleniu Józefa Weyssenhoffa" („Zdrój", 1918, t. III, str. 94—96, 123—125 i 155—158); A. G. Siedlecki: „Nowe wydanie „Podfilipskiego" („Rzeczpospolita" 28. IX i 1. X. 1920 i we wstępie do powieści); Zygmunt Wasilewski: J. W. („Gaz. Warsz." 1920 i we „Współczesnych", 1923, str. 198—220); Stefanja Skwarczyńska: „Żywot i myśli Podfilipskiego" Weyssenhoffa a Taine'a „Notes sur Paris. Vie et opinions de Mr. F. Th. Graindorge" („Ruch Liter." 1926, nr. 2); Piotr Grzegorzczak: „H. Taine i Weyssenhoff" („Ruch Liter." 1927, nr. 3); Otto Forst-Battaglia: „Ryszard Schaukal i J. W." („Przegląd Współcz." 1927, t. XXI, nr. 61, maj, str. 308 n.); tegoż: „Versuch über J. W." („Pologne Litt." 1927, nr. 4); Zdzisław Debiński: J. W. („Portrety", I, 1927, str. 35—50); Enrico Damiani: „I narratori della Polonia d'oggi" (1929); Jan Topass: J. W. („La Pologne", 1929, nr. 19); Leon Piwiński: „Nowa powieść Weyssenhoffa" („Jan bez bez ziemi" — „Wiad. Liter." 1929, nr. 286); Mieczysław Piszczkowski: „J. W. poeta przyrody" (1930; por. recenzję Adama Szczerbowski i polemikę z autorem w „Ruchu Liter." 1930, nra 6, 7 i 9); Kazimierz Czachowski: „Apologeta ziemiaństwa polskiego" („Czas", 1932, nr. 71); J. E. Skiński: „Obiad w Ustroniu trwa..." („Wiad. Liter." 1932, nr. 454); tegoż: „Laureaci 1932" („Rocznik Literacki za rok 1932", Warszawa 1933, str. 255—257); Z. L. Zaleski: J. W. („Attitudes et Destinées", 1932, str. 260—283); Adam Grzymala-Siedlecki: „W Weyssenhoffowskich Samokłeskach" („Kurjer Warsz." z 31. VII. 1932); tegoż: „Czterdziestolecie W-a" (tamże, 1932, nr. 66); Stefan Krzywoszewski: „Z osobistych wspomnień o W-ie" („Świat" 1932, nr. 29).

Witkiewicz Stanisław * 20. V. 1851 w Poszawszu na Żmudzi, † 5. IX. 1915 w Lovranie. Syn Ignacego i Elwiry z Szemiothów. Nauki gimnazjalne w Szawlach. Po powstaniu styczniowym (ojciec był naczelnikiem powstańczym powiatu, brał Wiktor za udział w walce zaocznie, bo zdążył zbiec, skazany na powieszenie, brat Jan zesłany na osiedlenie w Rosji, majątek skonfiskowany) na wygnaniu z rodzicami w Tomsku (1864—67).

Studja malarskie w Petersburgu (1868—71) i Monachjum (1872—75). Tu m. i. przyjaźń z Aleksandrem Gierymskim i Adamem Chmielowskim (późniejszym bratem Albertem). Przebywa w Warszawie, Meranie (chory na gruźlicę płuc) i Monachjum. Od r. 1883 osiada w Warszawie. W r. 1884 zaślubił Marię Pietrkiewiczównę. Od r. 1884 obejmuje kierownictwo artystyczne „Wędrowca”. Tamże od nr 52 z r. 1884 kampanja w sprawie sztuki w Polsce. Po upadku „Wędrowca” (1887) był kierownikiem artystycznym „Kłosów” (pół roku). W r. 1886 pierwszy pobyt w Zakopanem, dokąd się przeniósł na stałe w r. 1890. W r. 1902 w „Przeglądzie Zakopiańskim” kampanja z drem Chramcem i jego stronnikami („Bagno”). W r. 1904 pierwszy wyjazd (zdrowolny) do Lovrany, gdzie od r. 1908, bardzo już chory, głównie przebywa. Od r. 1905 przyjaźń z Józefem Piłsudskim. Przyjaźnił się też m. i. z Zeromskim i Sieroszewskim. Zwłoki W-a przewieziono i pochowano na starym cmentarzu w Zakopanem. — Prace malarskie od r. 1872). Główne obrazy: „Mgła wiosenna” (1893), „Wiatr halny” (1895), „Obłok” (1899), w r. 1900 nagrodzony przez Akademię Umiejętności z fundacji Barczewskiego). Prace budownicze w stylu zakopiańskim: Koliba, Pepita, Oksza, Zofjówka, wille pod Jedłami i na Antałówce, kaplice Gnatowskich w Zakopanem i Uznańskich w Jaszczurówce. Wydawnictwa z tej dziedziny: „Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny” (1904), „Zeszyt II. Ciesielstwo (Dom)” (1911). — Pisma oddzielnie wydane: „Sztuka i krytyka u nas (1884—1890)” (1891, wyd. II znacznie powiększone p. t. „Sztuka i krytyka u nas (1884—1898)”, 1899; tu m. i. „Mickiewicz jako kolorysta”, pierwodruk w „Wędrowcu” 1885, oddzielne wyd. w „Wielkiej Bibliotece”, nr. 39), „Na przełęcz, wrażenia i obrazy z Tatr” (1891; wyd. II powiększone, 1906; nowe wyd. w „Wielkiej Bibliotece”, nr. 107), „Juljusz Kossak” (1900, wyd. II. powiększone, 1906, wyd. III rozszerzone, 1912), „Aleksander Gierymski” (1903, pis. 1901), „Dziwny człowiek” (1903, o Józefie Siedleckim), „Bagno” (1903, o Zakopanem), „Jan Matejko” (1903), „Chrześcijaństwo i katechizm” (o nauce religji w szkołach galicyjskich, 1920; pierwodruk w „Reformie Szkolnej” 1904, część I, i 1913 (oddana do druku razem z cz. I), część II), „Wezwanie” (Kraków, w listopadzie 1905, druk ulotny), „Z Tatr” (1907, nowele w gwarze góralskiej, z lat 1891—1907), „Matejko” (monografia, 1908, II wyd. powiększone, 1912), „Ostatnie słowa, wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 — sierpień 1915” (1916, wyd. okrojone przez austriacką cenzurę wojenną; wyd. zupełne p. t. „Testament” 1922), „Myśli” (1923, z puścizny rękopiśmiennej wyd. Marija Witkiewiczówna). — W czasopiśmie: „Lato w Poładze” („Wędrowiec” 1885, nra 43—46), „Sztuka i życie” („Życie” krak. 1900, nr. 1, str. 23—26), „Policja a sztuka” (odpowiedź na ankietę w sprawie skonfiskowania „Legend” A. Niemojewskiego, „Krytyka” 1902, zeszyt IV, str. 275—280), „Jacek Malczewski” („Krytyka” 1903, zeszyt II, str. 105—113), „Wallenrodyzm czy znikczemnienie” („Kultura Polski”, Kraków 1917, str. 267—288, pisane we wrześniu 1904 z powodu udziału szlachty polskiej w uroczystości odsłonięcia pomnika Katarzyny II w Wilnie). Inne pisma polityczne W-a: „Przełom” oraz „Życie, etyka i rewolucja” (dwie redakcje streszczone i przytoczone w wyjątkach w monografji Kosińskiego. — O W-u: Stanisław Tarnowski: „Sztuka i krytyka u nas” („Tyg. Ilustrow.” 1891, nra 97—101; też „Przegląd Polski” 1901 paźdz. str. 162—183); Ks. Marjan Morawski: „Prawda w sztuce”, „Twórczość w sztuce”, „Piękno w sztuce” („Przegl. Powsz.” 1892 styc. str. 1—25, marzec str.

364—379, kwiec. str. 21—34); Henryk Struve: „Sztuka i piękno“ (1892, tu polemiki z W-em); Lucjan Rydel: S. W. („Tyg. Illustr.“ 1896, nr. 26); Ign. Matuszewski: „Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna“ („Tyg. Illustr.“ 1899, nr. 20, przedruk w tomie „Twórczość i twórcy“, 1904, str. 259—270 i w tomie I „Pism“); Henryk Struve: „Anarchja ducha u obcych i u nas, studjum krytyczne“ (1899); Piotr Chmielowski: „Dzieje krytyki literackiej w Polsce“ (1902, str. 421—422); Ludomir Benedyktowicz: „St. W. jako krytyk, jego pojęcia, zasady i teorie w malarstwie“ (1902); Henryk Struve: „Sztuka i społeczeństwo“ 1903); Kazimierz Mokłowski: „St. W. jako budowniczy polski“ („Bibl. Warsz.“ 1904 paźdz.); Adam Łada-Cybulski: „St. W.“ („Krytyka“ 1904); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904“ (wyd. III, 1905, tom I, str. 262—264 i 278—279; tom IV, str. 146—153); Jan Kleczyński: „St. W. a sztuka współczesna“ („Gazeta Narod.“ 1906, nra 47 i 56); Stanisław Brzozowski: „Współczesna krytyka literacka w Polsce“ (1907, str. 141—152); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1911, tom I, str. 325—327); Kazimierz Tetmajer: „Poeci Tatr“ („Szkice“, 1910, str. 189—192; też w „Notatkach literackich“, 1916, str. 16—19; tamże: Do „Historji literatury tatrzańskiej“, str. 23—31); tegoż: „Witkiewicz o Kossaku“ („Tyg. Illustr.“ 1900, nr. 45 i n.); tegoż: „W Tatrach“ (o książce „Z Tatr“ — „Tyg. Illustr.“ 1908, nr. 1 i n.); Ign. Matuszewski: o książce „Z Tatr“ („Sfinks“, styc. 1908, str. 135—141); Stanisław Pigoń: „St. W. jako wychowawca narodu“ („Sfinks“ 1911, przedruk w zbiorze: „Do podstaw wychowania narodowego“, 1917, II wyd. 1920, str. 32—75); Władysław Orkan: „Wspomnienia Witkiewicza“, „Witkiewicz i budarce“, „O Stanisławie Witkiewiczu“ (zebrane w tomie: „Warta“, str. 32—37, 49—54 i 88—97); Tadeusz Kornilowicz: „O Stanisławie Witkiewiczu, pierwiastek walki w twórczości i działalności Witkiewicza“ (1916, wraz z bibliografią pism W-a); Adam Grzymała Siedlecki: „Stanisław Witkiewicz“ („Sfinks“ 1915); Tadeusz Pini: „St. W.“ („Kurjer Lwowski“ 1915, nra 334 i 335); nadto literatura pośmiertna o W-u streszczona w monografji Kosińskiego (str. 123—163); Kazimierz Kosiński: „Stanisław Witkiewicz (człowiek i patriota)“ (1924; rec. Karola Ludwika Konińskiego, „Przegl. Warsz.“ 1925, nr. 46, str. 62—65); Kazimierz Kosiński: „Św. Franciszek z Assyżu w ideologii Stanisława Witkiewicza“ (1925); Jan Kleczyński: „St. W. jako malarz“ („Kur. Warsz.“ 1927, nr. 8); Marjan Wawrzyniecki: „Przeciw Witkiewiczowi“ („Gaz. Warsz.“ 1927, nr. 19, por.); Stefania Zahorska: „St. W. jako impresjonista“ („Epoka“, 1927, nra 22 i 29); Kazimierz Kosiński: „St. W.“ (1927, odczyt); Tadeusz Kornilowicz i Kazimierz Kosiński: „Bibliografja Stanisława Witkiewicza“ (1927); Kazimierz Kosiński: „Stanisław Witkiewicz“ (1928, monografja źródłowa; rec. Wacława Borowego „Slav. Rundschau“ 1929, nr. 5, K. Czachowskiego w „Czasie“, 1928, nr. 169); Mieczysław Treler: „St. W. i jego artystyczna działalność“ („Sztuki Piękne“, 1927); Kazimierz Kosiński: „Kartka z dziejów przyjaźni (W. i Piłsudski)“ („Polska Zbrojna“, 1929, nr. 77-a); Kazimierz Czachowski: S. W. („Gazeta Polska“, 1933, nr. 246).

Zapolska Gabrijela (właściwie z Korwin-Piotrowskich 1^o v. Snieżko, 2^o v. od 1902 Janowska), drugi pseud. Józef Maskoff. * 1860 we wsi Kiwerce pod Łuckiem † 17. XII. 1921 we Lwowie. Nauki szkolne we Lwowie. Debiut sceniczny 1880 w teatryku Tow. Dobroczynności w Warszawie, następnie występowała we Lwowie, skąd kolejno w teatrach wędrownych i stałych w Galicji, Kró-

lestwie, Poznaniu i Petersburgu, w l. 1890—95 w Théâtre Libre Antoine'a w Paryżu, potem na scenach Warszawy, Krakowa i Lwowa. Od 1902 pracowała w dziennikarstwie (w l. 1900—1901 recenzje teatralne, od 1898 i zwłaszcza od 1902 feljetyony w „Słowie Polskim“). W r. 1904 założyła i prowadziła szkołę dramatyczną w Krakowie. — Debiut literacki: nowela „Jeden dzień z życia róży“ w „Kurjerze krakowskim“ 1883. Oddzielne wydania utworów literackich: „Akwarele“ (1885, tu m. i. „Małaszką“, pierwodruk w „Przeglądzie Tygodn.“ 1883, przeróbka na scenę 1887; nowe wydanie w 2 tomach p. t. „Jeden dzień z życia róży“, 1923, z wstępem Józefa Jedlicza i autobiografią autorki z r. 1909, i „Małaszką“, 1922), „Kaśka Karjałyda“ (1888, pierwodruk w „Przeglądzie Tyg.“ 1887 i w „Dzienniku Polskim“, gdzie jednak druk przerwano, powieść, II wyd. 1910, nowe wyd. 1922; przeróbka na scenę wystawiona 1893 w warszawskim teatryku „Bellevue“), „Przedpiekie“ (1895, powieść, pierwodruk w „Przeglądzie Tyg.“ 1889, II wyd. 1903, nowe wyd. 1919, z wstępem Wład. Witwickiego), „One, Akwarele, szkice i obrazy“ (1890, nowe wyd. 1923, tu m. i. „W sprawie emancypacji“), „Fantazje i drobnostki“ (1891, nowe wyd. uzupełn. w 3 t. p. t. „Znak zapytania“, 1922, napis. 1887, „Krzyż Pański“, 1923; i „I tacy bywają“, 1923), „Szmat życia“ (1892, powieść, II wyd. 1912, nowe wyd. 1922) „We krwi“ (1893, powieść, II wyd. 1913, nowe wyd. 1923, napis. w Paryżu 1891), „Menażerja ludzka“ (1893, nowela, II wyd. 1907, nowe wyd. 1922; tu m. i. „Zabusia“, przerob. na scenę 1896), „Janka“ (1895, powieść, II wyd. 1911, nowe wyd. 1921), „Wodzirej“ (1896, powieść, II wyd. 1908, III wyd. 1914, nowe wyd. 1922), „Fin-de-siècle istka“ (1897, powieść, II wyd. 1904, nowe wyd. 1922, napis. w Paryżu 1895), „Antysemitnik“ (1898, pierwodruk w Życiu Szczepańskiego, 1897, nowe wyd. 1921, opowieść), „Zaszumi las“ (1899, powieść, II wyd. 1905, nowe wyd. 1922, napis. w Lugano 1898), „Z pamiętników młodej mężatki“ (1900, nowe wyd. 1921, opowieść), „Szaleństwo“ (1900, powieść, nowe wyd. 1921, napis. w Marjówce 1900), „Jak tęcza“ (1903, powieść nowe wyd. 1921), „A gdy w głąb duszy wnikiemy...“ (1904, powieść, z przedmową Wład. Jabłonowskiego, nowe wyd. 1922), „Modlitwa Pańska“ (1904, II wyd. 1913, nowe wyd. 1922, opowiadanie), „Pan policmajster Tagiejew“ (1905, powieść, nowe wyd. 1922), „Sezonowa miłość“ (1905, powieść, z przedmową Zdzisława Dębickiego, II wyd. 1909, III wyd. 1914, nowe wyd. 1921, przekład niem. 1915), „Rajski ptak“ (1907, powieść, nowe wyd. 1919, z przedmową Jana Rybarskiego), „Córka Tuśki“ (1907, powieść, nowe wyd. 1920), „Pani Dulska przed sądem“ (1908, nowela, nowe wyd. 1923), „O czem się nie mówi“ (1909, powieść, II wyd. 1912, nowe wyd. 1922), „Śmierć Felicjana Dulskiego“ (1911, opowiadanie, nowe wyd. 1922), „Kobieta bez skazy“ (1913, powieść, nowe wyd. 1921; napis. 1912, w opracow. scen. wystaw. 1912), „O czem się nawet myśleć nie chce“ (1914, powieść, nowe wyd. 1923, przekład niem. 1917), „Staśka“ (1922, cztery nowele, wyd. pośm.), „Frانيا Poranek jej dalsze losy“ (1922, powieść, nieskończ., wyd. pośm.); „Przez moje okno“ (1922, wybór feljetonów z lat 1902—1903 i następnych, z przedmową Józefa Jedlicza), „W zamyśleniu“ (1923, wybór feljetonów z lat 1910—1912, z przedmową Józefa Jedlicza), „Nieśmiertelniki“ (1923, feljetyony z lat 1898—1912, uzupełniają dwa tomy poprzednie, dodany rejestr chronologiczny do trzech zbiorów), „I Sfinks przemówi... Wieczory teatralne“ (1923, recenzje z teatru lwowskiego z lat 1900—1901); wybór myśli p. t. „Brewjarzyk kobiety“ (1924, ułożył F. Walicz, wyd. „Biblioteczka Sapho“). — Wydania utworów dramatycznych: „Tam-

ten" (1899, II wyd. 1902, dwa przekłady niem. 1916, przekł. bułg. 1924), „W Dąbrowie Górniczej" (1899, nowe wyd. 1920), „Dziewiczy wieczór" (1900), „Car jedzie" (1902), „Męczyzna (Ahaswer)" (1902), „Jojne Firułkes" (1903, wystaw. 1898), „Sybir" (1903, wystaw. 1899), „Jesiennym wieczorem" (1905), „Moralność Pani Dulskiej" (1907), „Skiz" (1909), „Ich czworo" (1912, wystaw. 1907), „Panna Maliczewska" (1912); wydania zbiorowe: „Teatr" (1903, 8 t., wyd. wznow. p. t. „Utwory dramatyczne", 1910, 4 t.: „Kaśka Karjatyda", „Tresowane dusze" — wystaw. 1902; „Małaszką", „Żabusia", „Dziewiczy wieczór", „Małka Szwarcenkopf" — wystaw. 1897, przekł. rosyj. 1901, „Jojne Firułkes", „Męczyzna", „Życie na żart" — wystaw 1901); „Utwory dramatyczne" (z wstępem Stefana Krzywoszewskiego, t. I—VII, 1923—1925: „Kaśka Karjatyda", „Tresowane dusze", „Małaszką", „Małka Szwarcenkopf", „Jojne Firułkes"; „Moralność Pani Dulskiej"; „Ich czworo"; „Tamten"; „Sybir"; „Nieporozumienie" — wystaw. 1904, „Panna Maliczewska"; „Żabusia", „Dziewiczy wieczór", „Kobieta bez skazy"). Nadto wystaw.: „Antek Nędza" (1896); „Jan Kochanowski w Czarnolesiu" (1899), „Nerwowa awantura" (1912), „Parjasy" (szkice sceniczne — druk. w „Kurjerze Warsz." 1914, nr. 1), „Carewicz" (1917), „Asystent" (1919). — Autoreferat o genezie powieści „Sezonowa miłość" i „Córka Tułki" („Kur. Warsz." 1907, nr. 1). — O Z-iej: Piotr Chmielewski: „Debiuty powieściopisarskie z r. 1885" („Nasi powieściopisarze, serja druga", 1895, str. 468—473); Żyzma (Edward Przewoński): „Naturalizm w naszej literaturze" (o „Kaśce Karjatydzie" — „Przegląd Liter." dod. do „Kraju", Petersburg 1888, nra 36 i 37); Adolf Nów (Nowaczyński): „Wodzirej" („Życie" krak. 1897, nr. 4); Gustaw Piotrowski: „Żoła i naturalizm" (1900, str. 155—162); Czesław Halicz (Czesława Rosenblattowa): G. Z. („Przegląd Tyg." 1903, nra 6, 8 i 10); Wilhelm Feldman: „Piśm. pol. 1880—1904" (wyd. III, 1905, tom I, str. 269—272 i 283—285); Stanisław Brzozowski: „Współczesna powieść polska" (1906, str. 125—131; Kornel Makuszyński: „Dusze z papieru" (1911, tom I, str. 87—108; „Moralność pani Dulskiej" i „Panna Maliczewska"); Antoni Potocki: „Polska lit. współcz." (1911—12, t. I, str. 253 i 287, t. II, str. 67—68 i 131—134); Marjan Szykowski: „Dzieje komedji polskiej w zarysie" (1921, str. 104—110); Boy-Zeleński: „Flirt z Melpomeną" (I, 1920, str. 73—76, 94—101 i 116—121; II, 1921, str. 140—144; III, 1922, str. 10—15, 48—53 i 85—87; IV, 1924, str. 112—117 i 304—306; VIII, 1929, str. 157—162 i 211—221; „Okno na życie", 1932, str. 172—177 i 197—202; — „Ich czworo", „Asystent", „Kobieta bez skazy", „Moralność pani Dulskiej", „Panna Maliczewska", „Nerwowa awantura", „Żabusia", „Małka Szwarcenkopf", „Tamten"); Zdz. Dębicki: G. Z. („Kur. Warsz." 1921, nr. 340); B. Merwin: „Ze wspomnień o „polskim Zoli" (ib. nr. 355); Ernest Luniński: G. Z. („Tydzień Polski" 1921, nr. 51); Kornel Makuszyński: G. Z. (Rzeczpospolita" 1921, nr. 346); Emil Breiter: G. Z. („Świat" 1922, nr. 7); H. Huszcza-Winnicka: „Teatr G. Z-iej a życie" („Kobieta współcz." 1930, nr. 33); A. Kallas: „Zapolska" (1930. powieść biograficzna; wywołała liczne zastrzeżenia ze strony krytyki); Irena Krzywicka: „Sekret kobiety" (1933, str. 186—208; „Zapolska" i „Polska Komedja Ludzka" — przedtem w „Wiadom. Liter."); Herminia Naglerowa: „Sceny widzenia Z-giej" („Gazeta Pol." 4. XII. 1932); Kazimierz Czachowski: G. Z. Próba charakterystyki („Przegląd Współcz.", 1933, nr. 138, str. 92—111).



Inne ważniejsze prace drukowane autora tej książki:

Chełmszczyzna i t. zw. sprawa chełmska — w „Zarzewiu“, organie polskiej młodzieży niepodległościowej, Lwów 1910.

Nowy sposób przechowywania paszy — w „Gazecie Rolniczej“, Warszawa 1912

Kilkadziesiąt artykułów publicystycznych w sprawach niepodległościowych (także pod różnymi pseudonimami) — w „Ziemi Kieleckiej“ (1916—1917) i w „Ludzie Miechowskim“ (1917).

Jan Kasprowicz. Próba bibliografji. Kraków 1929, Towarzystwo Miłośników Książki.

Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości. Warszawa 1931, Gebethner i Wolff.

Współczesna literatura polska (1863—1930). Zarys encyklopedyczny — w XIII tomie Encyklopedji Powszechnej Wyd. Gutenberg, Kraków 1931.

Kilkaset studjów i artykułów krytycznych, głównie z współczesnej literatury polskiej, w różnych czasopismach i wydawnictwach zbiorowych (od roku 1925), m. i. w „Czasie“, „Gazecie Polskiej“, „Pamiętniku Warszawskim“, „Pologne Litteraire“, „Przeglądzie Współczesnym“, „Ruchu Literackim“, „Slavische Rundschau“, „Tygodniku Ilustrowanym“, „Wiadomościach Literackich“.

O Henryku Sienkiewiczu (dla młodzieży). Lwów 1933, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

