

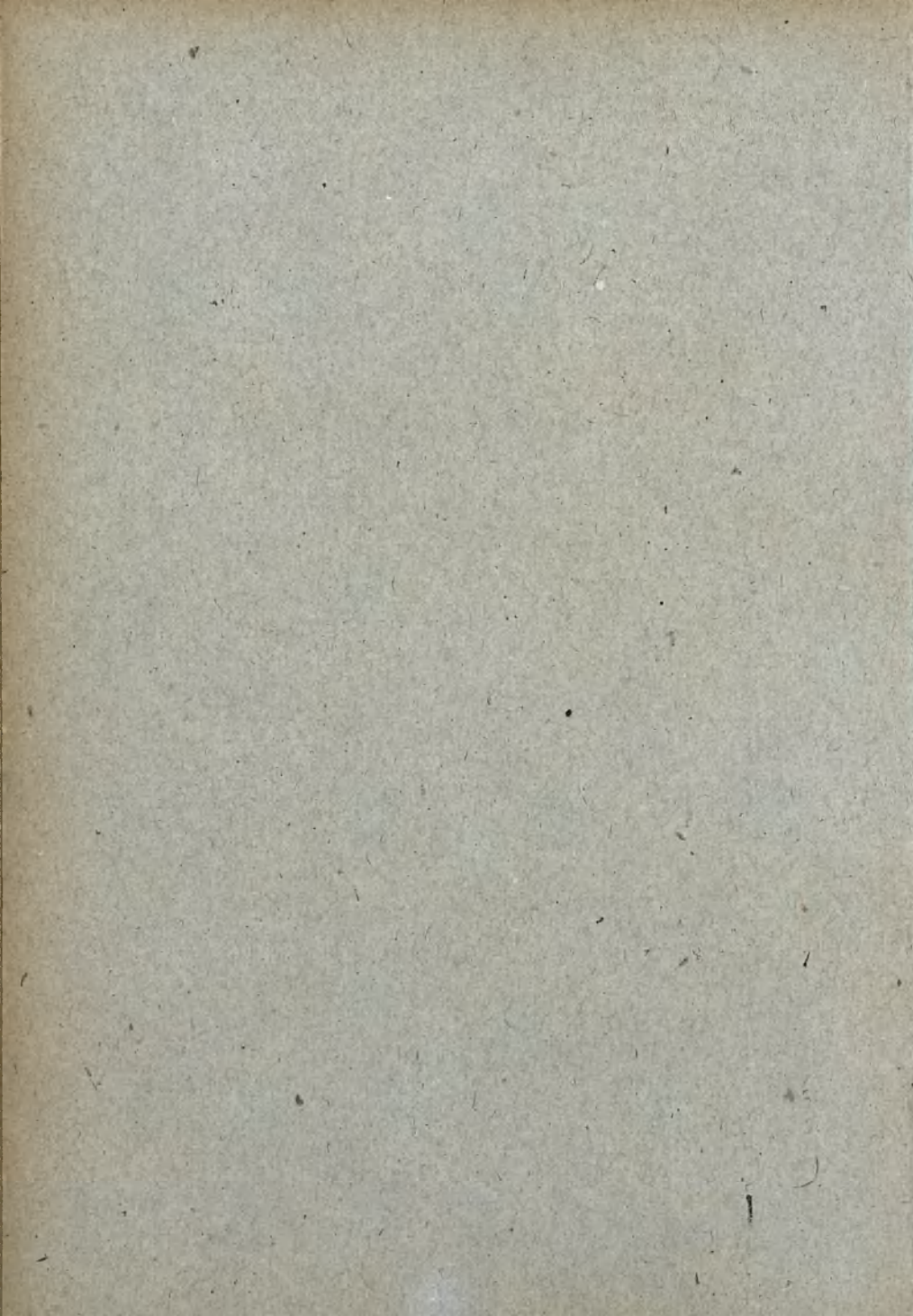
KAZIMIERZ CZACHOWSKI

POD PIÓREM



WYDAWNICTWO ST. KAMIŃSKIEGO

KRAKÓW



KAZIMIERZ CZACHOWSKI

POD PIÓREM

O pióro! Tyś mi żagłem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych łaską!

C. NORWID



KRAKÓW

WYDAWNICTWO KSIĘGARNI STEFANA KAMIŃSKIEGO

43

1947

Odbito w Państwowych Zakładach Graficznych „Dom Prasy” w Gdańsku
W-06872

Cieniom
Marii Rutkowskiej
Autor

7660/48

65561

II

Schaefer Kalamine

6.8.1948 450-21



Słowo wstępne

Toczyła się rozmowa o poezji. Mówiono o istocie wiersza. Na czym polega jego oddziaływanie na czytelnika lub słuchacza? Z jakich czynników składa się wywierana przez wiersz siła? Co właściwie o niej stanowi? Czy w ogóle określić ją można jednoznacznie, a zwłaszcza w jakim stopniu współzależności pozostaje forma do treści? Słowem, krzyżowały się poglądy na wszystko, cokolwiek się wiąże z zagadnieniem twórczości poetyckiej. Może nawet więcej, niż na wszystko, bo usiłowano dociec utajonej pod tym wszystkim istoty rzeczy, czyli tajemnicy bytu. Lecz że na tej drodze otwiera się pole odwiecznej, a bodaj nierozwiązalnej sprzeczności naszego poznania, przeto, aby nie ugrząść w ruchomych piaskach oderwanych od życia urojeń, posłuchano wewnętrznego głosu rozsądku i odtąd rozmowa ograniczyła się do mniej lub lepiej uchwytnej rzeczywistości. Wreszcie uwaga ogólna skupiła się na zagadnieniu: jak powstaje wiersz?

Zdania co do tego były znowu najbardziej podzielone. Wprawdzie, chcąc się utrzymać przy narzuconej sobie zasadzie, aby unikać pojęć oderwanych od życia, starano się jakoś ominąć sprawę tak zwanego natchnienia, wciąż jednak ono napastowało myśl rozmawiających, aż powszechnie się na to zgodzono, iż nim właśnie zająć się trzeba. Co się bowiem okazało, że skoro jedni stwierdzali potrzebę dokładnego pomysłu przed jego wykonaniem, skoro drudzy dopiero przy wcielaniu pomysłu wskazywali istotny jego rozwój z pierwotnie mgławicowego kielka twórczego, skoro zaś inni oba te stanowiska usiłowali jakoś uzgodnić, wszelako i ci, i tamci, i owi przyznawali, że w człowieku tworzącym dzieło, jakiegokolwiek by to było, byle istotnie dzieło twórcze, powstaje czy budzi się jakaś siła, którą nazwać nie sposób inaczej, jak natchnieniem.

Znowu niewiele zbywało, aby rozmowa wykołysła się na niebezpieczny tor wzniosłych wprawdzie, lecz od rzeczywistości oder-

wanych ogólników. Bo tak bywa zwykle, gdy ma się do czynienia z poezją. Może nie tylko z poezją, lecz tymczasem pozostaniemy przy poezji. Wychodząc z najściślej określonego i najdokładniej uziemionego tworzywa, poeta, choćby nie wiem jak się opierał, aby nie wykroczyć poza dziedzinę zmysłowo doświadczalnego świata, w jakiejś dla samego siebie niezrozumiałej chwili daje się w końcu ponieść nie czemu innemu, lecz właśnie natchnieniu. Wypływa ono wręcz spod pióra, a jak i gdzie tym piórem powie-dzie, zależy to, oczywiście, także od ręki trzymającej pióro, ale bodaj że nie jedynie od ręki, skoro na jej zawołanie tak łatwo nie przychodzi, a często, o czym dobrze wiedzą poeci, nawiedza znienacka.

Czymkolwiek zresztą jest owo natchnienie, skądkolwiek się rodzi, czy szukać go będziemy pod progiem ludzkiej świadomości, w głębinach zapomnianego, co nagle poruszone budzi się we wspomnieniu i odradza się nowym życiem, czy w jakimś nadprzyrodzonym darze ducha twórczego, czy też w wewnętrznych warunkach tworzywa, które poeta przerabia w swą artystyczną tkaninę, a bodaj i w tej mocy, którą daje sama wprawa w poetyckim zawodzie, a na równi bądź wspólnie, wszystkie te czynniki i mogą być i nawet stają się źródłami natchnienia, samo działanie jego uznać trzeba za niewątpliwe, skoro bezspornie istnieje i doświadczalnie jest znane.

Ktokolwiek nieco uważniej zastanawiał się nad tym, co i jak się robi, kiedy się coś robi z przekonaniem, nie mógł przeoczyć dwóch okoliczności. Naprzód, że w miarę przekonania, czyli ochoty, z jaką ktoś zabiera się do działania, praca jego postępuje tym sprawniej i doskonalej. Po wtóre, że podczas takiej, dobrej woli uświęconej pracy, niespodzianie powstają pomysły, które co najmniej są jej ułatwieniem. Z poezją rzecz się ma podobnie, lecz nadto inaczej. Jeśli bowiem powszednia praca ludzka ma przed sobą określony cel, któremu jest poświęcona i cel ten nadaje jej niezbędnie praktyczny kierunek, poezja, nie będąc ograniczona zamiarem użytkowym, a nawet z istoty swojej świadomie krojąc poza taki zakres, daje bez porównania szersze pole dążeniom z początku nie zamierzonym. Nie trudno byłoby

nawet dowieść, że tak właśnie, a nie inaczej rodzą się największe arcydzieła poezji. Za wszystkie inne starczy tutaj jeden przykład, jakim *Pan Tadeusz* Mickiewicza, w pierwotnym zamiarze poety pomysłany jako sielanka rodzajowa, a co w wykonaniu rozrosło się do wymiarów epopei narodowej. Ktoby zaś jeszcze wątpił w rolę natchnienia, działającego już w ciągu tworzenia poematu, a wpływającego na pęd fali twórczej i kierującego tą falą ku nieznanym i nieprzewidywanym łądom, niechaj chociaż przez chwilę pomyśli nad *Królem Duchem* Słowackiego. Powiecie, być może, iż zasługa to wyobraźni poety. Przyznaje, iż ręka, która pisała *Króla Ducha*, podlegała umysłowi, rozporządzającemu wyobraźnią ogromną i wspaniałą, i że Słowacki tej fatalnej, jak sam ją nazwał, sile swej wyobraźni dobrowolnie się poddawał. Zwracam jednak uwagę, że sam poeta siłę swą nazwał *fatalną*, rzecz jasna, iż nie w potocznym, lecz w szerszym znaczeniu tego wyrazu. A jakżeby w duchu swoim ośmielił się nadać takie miano swej sile, gdyby nie miał poczucia, że wypływa ona z natchnienia? Według Słowackiego było to natchnienie nadprzyrodzone, zstępujące nań z wysoka. Do naszego celu wystarczy, jeśli powiemy, że było to natchnienie twórcze.

W dorywczych naszych uwagach schodząc niżej, tym snadniej przekonać się można, że nie tylko tworzywo, jakie się obrabia, ale i narzędzie twórcze, jakim się działa, wywiera na twórcę pewien wpływ, w którym zjawia się natchnienie. Norwid dobrze sobie z tego zdawał sprawę, kiedy pisał, że

stad najlepszym Cezar historykiem,
Który dyktował z konia, nie przy biurze,
I Michał Anioł, co kuł sam w marmurze...

Myśl Norwida, w ogóle wiążąc sztukę z życiem i pieśń z praktycznością, tymi słowami sięgała dalej, lecz również obejmowała przypisywane jej przez nas znaczenie. Otóż idzie o to, że istnieje nieunikniony związek między duchem a ciałem, między treścią a formą. Związek to bardzo ścisłej zależności, kierowanej celowym i świadomym zamiarem twórcy, zanim obierze swe

narzędzie i tworzywo, od tej jednak chwili, choć w miarę swych sił i zdolności jednym i drugim odpowiednio włada, nie mniej sam im obu musi ulegać. I nawet do tego stopnia, że taki mocz słowa poetyckiego, jakim był Mickiewicz, chyba nie nadaremnie się uskarżał, że: *język łąmie głosowi, a głos myślom łąmie...*

Skądinąd wszakże wiadomo, że prawo kojarzenia wyobrażeń jest podstawą nie tylko naszego myślenia i naszej pamięci, lecz w ogóle całej naszej świadomości osobowej. A właśnie jedną z głównych, jeśli nie zasadniczą tajemnicą twórczości poetyckiej jest wzbogacanie, odnawianie, stwarzanie nowego widzenia świata drogą świeżych, oryginalnych, lub choćby tylko celnie uderzających skojarzeń, na czym przecież polega sztuka poetyckiego obrazowania. Pod tym zaś względem chyba nie ma żadnej wątpliwości, iż najpiękniejsze pomysły nowego obrazowania, najwspanialsze porównania i zwłaszcza przenośnie nawiedzają poetę rzadziej lub częściej lecz zwykle zniecka, są właśnie wynikiem — jak się nawet potocznie mawia — szczęśliwego natchnienia. Wprawdzie sprzyjające temu warunki da się poniekąd pozyskać przez wprawę, czyli ćwiczenie, podobnie jak zalecanym przez teologów środkiem do zdobycia wiary jest modlitwa, lecz spływająca dzięki temu łaska zawsze pozostanie łaską, której nie kupić, bo wiadomo, że jest tylko błogosławionym darem.

Nie zagłębiając się w tę dla badania rozumem trudno dostępną dziedzinę, wolno jednak stwierdzić, czego nawet mierni poeci na sobie doświadczali, a czemu wielcy dają wyraźne a niepodejrzane świadectwa, że natchnienie wychodzi także spod pióra.

Takie oto znaczenie ma dwuwiersz Norwida, przytoczony na karcie tytułowej tej książki:

*O pióro! Tyś mi zagłem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych łaską!*

Kazimierz Kosiński
autor

Kraków, 31.III.1942.

Artyzm Kochanowskiego

Wielkość Kochanowskiego polega na tym, że był on pierwszym i na długie wieki jedynym na taką miarę artystą w poezji polskiej. Stwierdzenie tego od dawna już zresztą znanego faktu ma znaczenie nie tylko literackie. Jeśli bowiem uprzytomnimy sobie, że na całym obszarze dawnej literatury polskiej nie ma drugiego nazwiska, które dałoby się zestawzić z nazwiskiem Jana Kochanowskiego, że dopiero dorównać mu i prześcignąć go mieli Mickiewicz i Słowacki, wtedy zrozumiemy, jak wyjątkowe, wprost opatrnościowe jest znaczenie artysty w społeczeństwie. Cokolwiek dałoby się powiedzieć w sprawie szacowania społecznego znaczenia sztuki, część składana poecie przez całe bez wyjątku społeczeństwo, w niczym nie uszczuplona z biegiem wieków, na odwrót rosnąca w swej potędze, pozostanie najistotniejszym, bo życiowym sprawdzianem wartości społecznej artysty. Kochanowski zaś służyć może jako wprost wyjątkowe potwierdzenie tego z czysto praktycznych przesłanek wysnutego wniosku.

W dziejach kultury polskiej Jan Kochanowski nie zaznaczył się niczym więcej, tym tylko, że był artystą. Wystarczyło to, aby zapewnić mu wiekuiłą chwałę i ażeby twórczość jego stała się dobrem powszechnym, dobrem społecznym. Rzecz tym bardziej godna uwagi, iż Kochanowski nie wyróżniał się ani wyjątkową na swój czas umysłowością, ani innymi zasługami w jakiegokolwiek dziedzinie przerastającymi poziom kulturalny Polski wieku złoto-go. Jedynym prawem Kochanowskiego do szczytowego stanowiska w hierarchii społecznej na tle czasu i wieków jest jego artyzm, prawem jednak, jak się okazało, w pełni usprawiedliwiającym trwałość najwyższych jego wartości.

Jakież są tytuły tych artystycznych zasług Jana Kochanowskiego? Nie ma chyba Polaka, umiającego czytać, kto na pytanie to nie odpowiedziałby bez zająknięcia, wymieniając *Treny*, *Odprawę posłów greckich*, *Pieśń świętojańską o Sobótce*, prze-

kład *Psalterza*, przytaczając wreszcie dobrze sobie znane, niekiedy już wprost anonimowo rozpowszechnione, oddzielne *Pieśni* czy *Fraszki*. Co jednak sprawiło, że te lub inne utwory Kochanowskiego od razu zdobyły uznanie współczesnych i że dziś, po czterech wiekach, zachowały swą uczuciową barwę i mimo rozwój języka, przemawiają do nas z siłą wciąż świeżą i niewyczerpaną? Jakież są wewnętrzne składniki artyzmu poety?

Wiemy dziś, dzięki mozolnym badaniom uczonych, że twórczość Kochanowskiego wyrosła z pilnego kształcenia się na wzorach klasyków rzymskich i greckich, których znajomość dały mu studia u humanistów włoskich. Ten kwiat poezji, jaki wystrzelił tak nagle na dość — miejmy to odwagę przyznać — barbarzyńskim tle narodowej literatury polskiej, uprawianej przez Rejów i Bielskich, brał pierwszy pokarm ze wspólnego źródła renesansu zachodnio-europejskiego, nabierał sił w humanistycznej poezji łacińskiej, zanim pobudzony przykładem Włochów i Francuzów, polską przyozdobił glebę. Przeszczepiając zdobyte u obcych doświadczenie w rzemiośle poetyckim, Kochanowski miał już pełną świadomość artystycznego powołania, znał i cenił swą wartość.

Istnieje legenda, że pierwszym polskim utworem Kochanowskiego była pieśń *Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?* Ze względu na doskonałość formy, legendę tę podawano w wątpliwość, zestawiając z tą pieśnią pierwsze drukowane polskie wiersze poety. Były to jednak poezje epiczne, talent zaś Kochanowskiego był wybitnie lirycznym, i nawet najpóźniejsze jego utwory opisowe znacznie ustępują lirykom. Nie ma więc dostatecznego powodu, aby obalać tę piękną legendę.

Żywiołem poezji Kochanowskiego była więc liryka. W niej wypowiedział się najpełniej i najdoskonalej. I w tym zakresie dał takie bogactwo barw uczuciowych, tak wielką rozwinął różnorodność tematów, zdobył się na tak wzniosły wyraz postawy duchowej, że z całą odpowiedzialnością za wagę swych słów mógł być poeta powiedzieć o sobie:

...żem się rymi swymi
Ważyl zetrzeć z poety co znakomitszymi

*I wdarłem się na skałę pięknej Kaliopy,
Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy.*

Dumniej zaś jeszcze, śladem Horacego, wypowiedział się w utworze, zamykającym drugą księgę *Pieśni*:

*O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie
I, różnego mieszkańcy świata, Anglikowie;
Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają,
Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają.*

Nie doznawałby Kochanowski tego dumnego poczucia własnej wartości, gdyby nie miał za sobą owego doświadczenia i ćwiczenia w rzemiośle poetyckim, słowem, gdyby nie był w pełni świadomym swych środków technicznych artystą.

Analiza artyzmu poety, aczkolwiek niektóre przynajmniej jego cechy dadzą się zupełnie dobrze obliczyć i wymierzyć, co w stosunku do Kochanowskiego wielokrotnie już podejmowano, wywoływać musi zawsze wrażenie pewnej profanacji. Jak bowiem wzniosłość uczucia religijnego nie znosi badania rozumem, tak najbliżej z nim spokrewnione wzruszenia artystyczne odwołują się w pierwszym rzędzie do irracjonalnej wrażliwości naszego zmysłowego i duchowego poznania.

Poeta, pisząc wiersze, nie liczy zgłosek. I my, czytając, ich nie liczymy. Jak w muzyce, tak w poezji, tych dwóch najwyższych przejawach sztuki, są jednak pewne prawa, których znajomość nabywa się zazwyczaj drogą intuicji i obcowania z najlepszymi wzorami rodzaju, ale których choćby podświadome przestrzeganie stanowi o artystycznej harmonii utworu.

Dzięki zupełnie ścisłym badaniom uczonych stwierdzono więc, że Kochanowski w twórczości swej stał się takim niezłomnym prawodawcą poezji polskiej. Jemu zawdzięczamy ustalenie dokładności rymowania i on pierwszy miał u nas wyraźny pogląd na znaczenie średniówki. Gdy Rej lub Bielski nie rozróżniali rymów męskich od żeńskich i w ogóle nie troszczyli się o rytmikę wiersza, Kochanowski nie tylko z całą świadomością artystycznego poczucia przestrzegał tych kardynalnych praw poezji, ale

równocześnie dążył do jak największego urozmaicenia układu rymu i rytmu. Takich odmian naliczono u niego czterdzieści. Wiąże się z tym różnorodność strofiki, wzorowanej na poetach klasycznych, ale przetwarzanej i przystosowywanej do poetyckiego kształtu języka polskiego w odrębnym jego charakterze.

Ale i języka nie brał Kochanowski takim, jakim go zastał u poprzedników. Z całą swobodą literackiego obrazowania wprowadzał urozmaicenie form gramatycznych i stylistycznych. Pełną ręką czerpiąc z mowy potocznej i piśmiennej, urabiał ją do potrzebnej mu giętkości wyrazu i rytmu. Nieraz już zwracano uwagę na bogactwo słownika Kochanowskiego, na jego umiejętność we władaniu tropami i figurami stylistycznymi, na jego wreszcie śmiałość w wiązaniu myśli i zdań w sposób jednak tak zespolony z duchem języka, że na pierwszy rzut oka nie widzimy w utworach poety żadnej sztuki, że jego wiersz, zwłaszcza czytany głośno, jest dla nas klasycznie łatwy i zarazem klasycznie piękny.

A jednak doskonałość poezji Kochanowskiego nie była wynikiem samorzutnej twórczości. Jego natchnienie poetyckie opierało się o ciągle i nieustanne kształcenie się w rzemiośle poetyckim. Wiadomo, że zanim przygotował do druku wydanie swych *Pieśni* i *Fraszek*, ulegały one lata trwającym udoskonaleniom. Jaką zaś wagę przykładal Kochanowski do tej pracy nad artyzmem swych utworów, wymownie świadczą własne jego słowa, które czytamy we *Wróżkach*:

„Mieli tedy starzy już pewne miary, albo, iż ich słowem rzeke, harmonije, które któremu afektowi służyły, skąd ono jest, co powiadają o Aleksandrze, że skoro usłyszał granie, porwał się od stołu do zbroje. Pitagoras także, widząc gniewliwego młodzieńca, który się gwałtem w dom do jednej białejgłowy dobywał, kazał zagrać (jak oni zwali) *spondaeum* i uśmierzył go, że dał pokój i szedł do domu, nie uczyniwszy żadnego gwałtu. Kiedy się tedy muzyka odmieni, która jest jakoby wodzem umysłów naszych, tedy za nią i ludzkie obyczaje, a za obyczajmi i prawa. I o żadną inszą przyczynę (jako w historyjach czytamy) Tymoteusza, sławnego muzyka, z Aten nie wygnano, jeno iż był jedną strunę do swego instrumentu przyczynił. Ale za naszego

wieku nie jedną, ale dziewięć strun do lutnie przydano, a pieśni dzisiejsze tak daleko są różne od Bogarodzice, jako i obyczaje od Statutu. Tak tedy odmiana w muzyce czyni odmianę i w rzeczypospolitej, jeśli Platonowi chcemy wierzyć, który w rzeczypospolitej swej poteów mieć nie chciał, jako tych, którzy ludzkimi afekty, gdzie chcą, władać mogą“.

Takim poetą był w Polsce Kochanowski. I nie kto inny, lecz właśnie on wprowadził do kultury polskiej pełnię renesansowego ducha. Inne czynniki sprawiły, że już w pół wieku po zgonie poety jego wszechpotężne oddziaływanie na polską twórczość duchową uległo na czas pewien obumarciu. Odżyło znowu u poetów Stanisława Augusta, aby w Mickiewiczu i Słowackim poezja polska nową zabłysnąć mogła świetnością. I obaj ci wielcy artyści romantyzmu naszego w pełni doceniali wielkość Kochanowskiego, dając temu świadectwo, jeden w wykładach o literaturze słowiańskiej, drugi w *Beniowskim*. Rzecz czarno leska wyraźnym odzywa się echem u Norwida, ostatnio zaś do niej nawiązuje Tuwim, biorąc ją sobie nawet za godło. Zdążając *Szlakiem duszy polskiej*, wielkości Kochanowskiego wymowny hołd złożył Przybyszewski. U Wyspiańskiego zaś nie tylko Troja-Wawel ma swe źródło także w *Odprawie posłów greckich*, ale i w jednym z jego przygodnie rzuconych listów poetyckich wyraźnych doszukać się można śladów ostatniej pieśni z księgi II i psalmu 39.

*Niezwykłym i nieleda piórem opatrzony
Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony
Natury: ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę; a, większy nad zazdrość*

*.....nie umrę, ani mię czarnymi
Styks niewesoła zamknie odnogami swymi.*

Tak nowoczesną, choć Horacjańską pociechę, wieszczyl Kochanowski niepożytą trwałość swego poetyckiego ducha. I nie omylił się. Pozostał dla nas nie mniejszym artystą, niż był nim za swego żywota.

8. VI. 1930.

Geniusz poetycki Mickiewicza

Śmierć Adama Mickiewicza w Konstantynopolu, dnia 26 listopada 1855 roku, w chwili, gdy tworzył legion wschodni przeciw Rosji, śmierć ta jest ostatnią pieczęcią pełnego wzlotów romantycznych żywota, przedziwnym znakiem symbolicznym tajemniczej łaski Opatrzności, mistycznym stygmatem wielkości. Spośród poetów równie wzniosłą śmierć miał Byron, ale gdy w życiu poety angielskiego jego śmierć była poniekąd tylko ostatnią romantyczną przygodą, opromienioną ideą wyzwolenia potomków dawnych Greków, śmierć Mickiewicza jest logicznym zamknięciem całej działalności poety polskiego na emigracji, zamknięciem, które stanowi nowy historyczny rozdział *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*.

Dziś wszakże, gdy w świetle odrodzonego życia polskiego, bez względu na następny życia tego dołę i niedolę, wspomnienia dawnego czasu niewoli odsuwają się do coraz bliźszej w naszych oczach przeszłości, zachowując pełen czci szacunek dla Plutarchowych rysów żywota Mickiewicza, żywota, który na zawsze pozostanie znakomitym wzorem walki o prawdę życia, zwracamy się raczej do tej strony działalności poety, która jest i będzie wiecznie a bezpośrednio dla nas żywą, mianowicie do jego twórczości poetyckiej.

Pisząc o Słowackim, słusznie Jan Lechoń zauważył, iż „Mickiewicz był geniuszem, najprostsze słowa tak przenikał sobą, że stawały się wielką sztuką, ale jego techniką poetycką był on sam, sekret jego poszedł z nim do grobu“. Bystre to spostrzeżenie jednego z czołowych przedstawicieli współczesnej poezji polskiej, stwierdzając jedynność i niepowtarzalność geniuszu poetyckiego Mickiewicza, stawia zarazem granice, poza które nie zdołamy wnikać w tajniki artyzmu twórcy, w niezrównany sposób ogarniającego tak niezwykle wszechstronną skalę formy i treści. Oddzielne składniki poezji Mickiewicza badano wielokrotnie,

odkrywając w nich wciąż nowe szczegóły arcymistrzostwa, wszelkie jednak próby syntetycznego określenia artyzmu poety stawały bezradne wobec niemożności przezwyciężenia podziwu dla geniusza, potęgą swą zniewalającego do kornego przed nim pochylenia się w czci i milczeniu. Twórczość bowiem Mickiewicza, co najmniej w swych szczytowych przejawach, lecz także brana w całości, odznacza się przy żywiołowej sile poetyckiego wyrazu tak nieskazitelną doskonałością, jaką poza nim w literaturze powszechnej wskazać by można chyba jeszcze tylko w dziełach Goethego. Nie obawiajmy się o przesadę, stwierdzając, że jedynie oni dwaj, Goethe i Mickiewicz, są istotnie klasykami poezji nowoczesnego świata. Tylko o nich dwóch da się wyrzec, że osiągnęli w poezji takie szczyty doskonałości, jakiej miarą jest doskonałość przyrody. O Mickiewiczu to powiedział Henryk Sienkiewicz, że „ogrzewał, jak słońce, więc dawał życie...”

Pierwszym mocnym i nowym wyrazem tej życiodajnej, wciąż żywej i wiekuiście młodej poezji Mickiewicza, jest w roku 1820 napisana przez dwudziestoletniego poetę *Oda do młodości*. Przeszło przed wiekiem porywając głęboko wzruszającym entuzjazmem młodzież filomacką, a z nie mniejszą i dzisiaj siłą budząc do bohaterskiego czynu, *Oda do młodości* nie przestała być hymnem młodych i — mimo podejmowanych prób — pozostała w poezji polskiej bez godnego sobie współzawodnictwa. *Oda do młodości* — jak prof. Ign. Chrzanowski trafnie określił jej „chleb macierzysty” — jest w literaturze polskiej pierwszą poezją „wiary w cudotwórczą potęgę ducha, wiary, której najradzykalniejszym ujęciem metafizycznym jest nauka, że Pan Bóg stworzył świat z niczego”.

Jednocześnie Mickiewicz staje się inicjatorem polskiej poezji romantycznej, sprowadzając ten przełom dwoma pierwszymi tomami *Poezji* (1822 — 1823), zawierającymi *Ballady i romanse*, część II i IV *Dziadów*, oraz na pół klasycyzującą *Grażynę*. Choć wśród ballad spotykamy arcydziełka takie, jak *Lilie*, lub z później napisanych *Czaty*, pod kątem jednak widzenia czytelnika dzisiejszego, znaczenie ich oraz *Grażyny* maleje wobec *Dziadów* t.zw.

wileńskich. Jak potężne ich oddziaływanie, dowodem bodaj najdobitniejszym głos Boya-Żeleńskiego, rewizjonisty naszego stosunku do Mickiewicza.

„*Dziady* Adama Mickiewicza — pisze autor *Bronzowników* — są jednym z najśmielszych czynów poetyckich w literaturze świata. (Jest w tym pewna ironia losu, że świat nigdy się o tym nie dowiel!) Nigdy chyba poeta swobodniejszą nogą nie stąpał po krainie rzeczywistości i fantazji, nie brał śmielszą ręką, tuż obok siebie, najbliższych, realnych zdarzeń, aby je rozpinąć w tak olbrzymie perspektywy. Jeżeli mamy zaliczyć *Dziady* do zakresu „romantyzmu“, to z pewnością nie w pojęciu jakiejś manieri czy szkoły literackiej, ale w znaczeniu powiewu swobody twórczej, burzącej wszelkie zapory, jakie mogłyby się wznosić pomiędzy czuciem poety a bezpośrednim tego czucia wyrazem... Pierwszy raz odzywa się na prawdę w słowie polskim ów ton, będący prądzwiękiem wszelkiej poezji: miłość do kobiety. A odzywa się z taką siłą, z takim pierwotnym żarem, jak gdyby coś długo powstrzymywanego, zatamowanego przez całe wieki, wybuchło nagle i runęło potokiem lawy“.

Przytaczając ten głos Boya-Żeleńskiego, przypomnieć warto, że już Maurycy Mochnacki czwartą część *Dziadów* nazwał „strumieniem najczystszej uniesienia, najwyższą liryczną inspiracją“.

Jako poeta miłości, Mickiewicz tylko raz jeszcze wystąpi z równą bezpośredniością uczuciowego wyrazu. Wprawdzie w całej jego poetyckiej twórczości, od młodzieńczych *Ballad i romanśów* aż po opanowaną dojrzałość *Pana Tadeusza*, liryzm miłosny pozostawał zawsze jedną z naczelných sił twórczych, lecz obok *Dziadów wileńskich* tej uczuciowości Mickiewicza objawem szczególnie znamienitym są pisane na wygnaniu *Sonet*y które też pod względem treści bywały już zestawiane z *Elegiami rzymskimi* Goethego. Od wybuchowych *Dziadów* mniej żywiołowe, za to bez porównania więcej zmysłowe, choć osnute nutą aż melancholijną, ograniczone ścisłą ramą określonej formy wierszowej, jak świadczą rękopisy: bardzo starannie doskonalonej, *Sonet*y zawierały bogatą skalę wzruszeń miłosnych, od chwili rozbudzenia uczucia,

poprzez związane z nim niepokoje i rozterki, aż po zawód i gorycz. Arcydziełem Mickiewicza, i w ogóle literatury polskiej i nawet powszechnej w tym rodzaju poetyckim, są zwłaszcza *Sonet* *Krymskie*, w których ze znakomitym realizmem przedstawione obrazy przyrody południowo-wschodniej stały się zarazem tłem dla własnego serca poety. Niebawem pod powieściową osłoną kostiumu historycznego serce to wypowiada się w *Konradzie Wallenrodzie*, w którym jednak nabrzmiewa przede wszystkim żywe tętno gorącej miłości ojczyzny. Z tła zaś wrażeń wschodnich powstaje *Farys*, jedno z najwspanialszych arcydzieł poezji, poemat zdobywczego rozmachu życiowego, z którym co do barwy i treści w całej literaturze powszechnej porównać da się jedynie *Statek pijany* Rimbauda. *Farys* pozostanie najwyższym wyrazem indywidualizmu Mickiewicza, bo w drezdeńskiej improwizacji nastąpi już chwila przesilenia, tutaj zaś w pełni się rozwija dumne poczucie osamotnionej wielkości ducha, z powodu czego poeta miał prawo powiedzieć w jednym z wcześniejszych swych utworów, iż: „Chcąc mię sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie“.

Po opuszczeniu Rosji, a dobrowolny ten wyjazd za granicę miał się przedłużyć w dożywotnią tułaczkę emigracyjną, Mickiewicz doznaje przemiany duchowej w zwrocie religijnym. Pierwszym i od razu głębokim zwrotu tego objawem jest cykl *liryków religijnych*, pisanych w r. 1830 w Rzymie. Do cyklu tego należą: *Wiersz do Marceliny Lempickiej*, *Rozmowa wieczorna*, *Rozum i wiara*, *Mędracy*, *Arcymistrz*. Utwory to z poezji Mickiewicza stosunkowo najmniej znane, aczkolwiek całkowicie zgodzić się trzeba ze zdaniem Walerego Gostomskiego, że: „doskonałe szarmonizowanie składowych żywiołów twórczych, treść bogata, pełna życia i prawdy, forma zwięzła, silna, przejrzysta, nacechowana szlachetną prostotą: wszystkie te zalety poezji Mickiewiczowskiej nigdzie nie występują w większej zupełności i w doskonalszym zespole, jak w owych natchnionych pieśniach religijnych... Są to rzeczy klasyczne w najgłębszym i najprawdziwszym znaczeniu tego, tak często powierzchownie lub zgola fałszywie pojmowanego, wyrazu“.



Dopiero jednak ostatnie lata poetyckiej twórczości Mickiewicza, lata 1832 — 1834, wydały jego dwa naczelne arcydzieła: *Dziadów* część III, czyli t.zw. *Dziady drezdeńskie*, jeden z najwyższych wzlotów prometeizmu ducha ludzkiego, prometeizmu przewycięzonego w końcu chrześcijańską pokorą, pod względem zaś formy ujętego w gardzące wszelkimi schematami nowe ramy dramatu, tudzież w swej klasycznie spokojnej normie wypełnioną niezmierzonym bogactwem barwnego realizmu i uczuciowego uroku epopeję, w nowoczesnej poezji powszechnej jedyny na prawdę udany utwór w tym poetyckim rodzaju, choć przez samego poetę skromnie nazwany „historią szlachecką“ o *Panu Tadeuszu*. Czytelnikowi polskiemu nie potrzeba przypominać, jak bezcennymi i nieprzebranymi skarbami są oba te arcydzieła poetyckiego geniuszu. Choć od dawna stanowią one bodaj najczęstszy przedmiot badań lub rozważań krytyczno-estetycznych i wydawać by się mogło, że niemal każde ich słowo własny posiada komentarz, oświetlający jego znaczenie i piękno, to jednak ilekroć któryś z tych utworów znowu bierzemy do ręki, coraz nowe odkrywamy w nim myśli i piękno, coraz głębiej pojmujemy jego niepowtarzalność, coraz lepiej odczuwamy jego artyzm. O nich to właśnie, a zwłaszcza o *Panu Tadeuszu*, z całym przekonaniem wyrazić się wolno że są równie genialne, jak przyroda. Uznano to nawet wśród obcych, skoro m. in. znany estetyk niemiecki J. Volkelt powiedział o *Dziadach*, iż: „wątpi, żeby uczucia względem Boga, świata i własnej jaźni wypowiedziano kiedykolwiek z większym żarem, z głębiej wnioskującą siłą tytaniczną“. *Pana Tadeusza* zaś nazwał „cudownie wspaniałą, wielekroć przypominającą Homera, epopeją“; a w dalszym ciągu pisze, że czytając *Pana Tadeusza*, „czujemy, iż przez nasze serce płynie jakiś szeroki i głęboki strumień radości życia, że przenika je jakiś naprawdę symfoniczny optymizm!“

Do tego szczytowego okresu twórczości poetyckiej Mickiewicza należą również *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, utwór o charakterze publicystycznym, ale w swej prozie

biblijnej którą później Słowacki napisze *Anhellego*, wprowadzający nową, lub raczej odnowioną, lecz w takim zastosowaniu oryginalną formę literacką, której tylko dalekim wzorem mógł być Kochanowski.

Pan Tadeusz — jak wiadomo — zamyka twórczość poetycką Mickiewicza, który później już tylko zrzadka i fragmentarycznie pisze wierszem. W ostatnim, dwudziestoletnim okresie twórczości Mickiewicza powstają *Wykłady lozańskie* o literaturze łacińskiej, *Wykłady paryskie* o literaturach słowiańskich, artykuły polityczne w *Trybunie Ludów*, prace w języku francuskim na trzech różnych polach, zawsze jednak nieprzeciętne, poruszające umysły, nieraz o znaczeniu rewelacyjnym, ale nie przeocząc bynajmniej niewygasłej w nich siły ducha, dziś należące już — oczywiście — raczej do przeszłości. Znaczenie historyczne mają również Mickiewiczowskie legiony polskie we Włoszech i w Turcji, ale i one świadczą nam dotąd o potędze duchowej poety-działacza.

O tej stronie czynnego żywota Mickiewicza warto przypomnieć mało znany czytelnikom polskim głos rosyjskiego biografa naszego poety, prof. A. L. Pogodina: „W czasach najciemniejszej reakcji, od roku 1831 do 1848, Mickiewicz przypominał Europie, że sprawa polska, to nie sprawa wewnętrzna jednego narodu, nie spór Słowian między sobą, lecz sprawa o znaczeniu powszechnym, sprawa istnienia sprawiedliwości, wolności i prawa na ziemi... Mickiewicz był czynnikiem łączącym wszystkie dzielnice dawnego państwa polskiego... I w Mickiewiczu żyje ich wspólność kulturalna i narodowa, jak w jego legionie polskim we Włoszech byli wychodźcy ze wszystkich ziem Rzeczypospolitej... Na swej tułaczce Mickiewicz był i czuł się nie zwykłym emigrantem, lecz pielgrzymem, obowiązany iść samemu i wieść za sobą naród do wielkiego celu jego istnienia: do odrodzenia nowej Polski, wolnej wśród wolnej ludzkości, wcielającej wyższą prawdę, wyższą miłość, jaka wcześniej lub później musi zapanować na ziemi...”

Obecne znaczenie Mickiewicza polega przede wszystkim na niepożytych artyzmie jego słowa, ale twórczość poety ma dla nas nadto inne jeszcze wartości. Stanowi ona poważnej miary świadectwo udziału polskiego w kulturze powszechnej, wpływem swym na literatury innych narodów słowiańskich otwiera nie wykryte perspektywy kulturalnej ekspansji polskiej w Słowiańszczyźnie, mocą zaś oddziaływania wewnętrznego wskazuje naszej myśli narodowej drogi do doskonalszej wiodące przyszłości.

26. XI. 1930.

Zostanie po mnie ta siła fatalna

*Dziwnie, jak Pan jest dobry i litośny,
 A ducha, co się na pracę poświęci,
 Ubiera w kolor... w głos piękny, roznośny
 Zaopatruje... a do nieba nęci,
 A do nóg mu świat przywiąże miłośny,
 Tak że on coraz wyżej — jako święci
 Idzie... w swej pieśni wzniesiony powiewie,
 I świat pociąga... a sam o tym nie wie.*

Tak własnymi słowami z II pieśni IV rapsodu *Króla Ducha* sam twórca romantycznego arcypoeMATU najcelniej określił swe powołanie wieszczca, który był tylko i wyłącznie poetą. Zapewne dlatego nie mógł zdobyć popularności za życia, gdyż była to zrazu epoka, w której najdonośniejszym oddźwiękiem w społeczeństwie roznosiły się obozowo-wojenne pieśni i rapsody Wincentego Pola. Ze szczytów zaś poezji władczą siłą męskiej potęgi przewodził duchowi narodowemu Mickiewicz, od wallenrodowej pieśni zemsty, poprzez konradowy prometeizm *Dziadów* drezdeńskich i poprzez epickie zasluchanie w ojczyźnianej urodzie Soplicowa, zniewalący serca i umysły rodaków, później zdziwionych i zaniepokojonych, kiedy arcymistrz, odwróciwszy się od poezji, wieść chciał swój Legion wyżynną granią Monsalwatu. Od tej pory aż po dobę styczniową duchowym przywódcą narodu był Krasiński, jako poeta *Przedświtu*, którego słowa: „Zginięcie, me pieśni — wstańcie, Czyny moje!” — stały się programowym hasłem ówczesnych żywych Polaków.

Opowiada Jeż-Miłkowski w swych pamiętnikach, jak w młodym wieku po raz pierwszy usłyszał nazwisko Juliusza Słowackiego, „młodego człowieka, poety, co siebie z Mickiewiczem równa!...“ „Wydalo mi się to — wspomnina Jeż — potwornością. Nie przypuszczałem, ażeby Mickiewiczowi dorównać można było.

Z powodu Euzebiusza Słowackiego (ojca Juliusza), którego pisma znałem, zapamiętałem nazwisko zuchwalca i zaciekałem się do utworów jego. Nierychło później danym mi było poznać się z nimi. Ćwierć wieku upłynęło od chwili usłyszenia po raz pierwszy nazwiska autora *Beniowskiego* do chwili, w której po raz pierwszy spotkałem się z podpisaną przezeń książką. Mickiewicz miał tę wielką szansę, że pierwaj anizeli Słowacki na świat przyszedł. Publiczność powiedziała sobie, że mu nikt nie dorówna, i zdania tego trzymała się. Słowacki długo był nieznanj. Do kraju pierwaj anizeli on przeniknął Krasinśki. Znany mi byli: Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński; znanym być poczynął Olizarowski. O nim było glucho“.

Za życia więc swego Słowacki nie zaznał sławy. Przez długi czas sławnym był tylko Mickiewicz. „Dwa na słońcach swych przeciwnie — Bogi“, jak to w *Beniowskim* dumnie poeta powiedział, uznawali w nich, tylko nieliczni, którzy umieli odczuć, zrozumieć i docenić wielkość Słowackiego. Jednym z takich wyjątków był Krasinśki, kiedy w artykule z r. 1841 porównał Mickiewicza ze Słowackim i wskazał w nich dwa dopełniające się wcielenia polskiego żywiołu poezji.

„Potęga Słowackiego — pisał Krasinśki — najbardziej w stylu zawarta. Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; niin, jak przedzę, i z niego, jak z materialu, snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań, panująca i przemagająca w Słowackim, w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego to on sam, to ducha jego kierunek, roztopianie się nieustanne na wszystkie strony i ku wszystkim stronom. Stylem tym bije ciągle, jakby falami, o granicę wszech rzeczy, ciągle je podmywa i stara się odsunąć. Nikt tak smukle, gibko, fantastycznie po polsku nie pisał — pokora, z którą wiersz mu niewolnikiem, przechodzi wszelkie prawdopodobieństwo — na króla nam wygląda, kiedy zacznie mowie polskiej rozkazywać. Biegną ku niemu tłumem miary, rymy, obrazy, a on je despotycznym kaprysem posyła, gdzie chce — każe im płynąć, a płyną, wić się powoli, a pełzną — wzlecieć, a wzlatują i lecą, jak orły. Co krzyków dzikich i niewinnych śmiechów, co łez

kapiących i śpiewów radości, co grzmotów rozłożystych i nikłych szmerów tam w każdej chwili rodzi się, przemija, umiera! Aż prosi się język o folgi nieco, ale napróżno — mistrz go ujął i nie puści. — Musi się on pod jego twórczym tchnieniem rozrabiać i przerabiać bez końca, musi wszystkie kształty przybrać, od prozy, nad którą poetyczniejszej w żadnym języku nie znamy, aż do wiersza krótkiego, doraźnego, co, jak nóż ostry, pada i utyka w sercu; wszystkie możliwe dysonanse on przeprowadzi i rozwiąże — nic mu pod tym względem niedostępnego — nic, przed czym by myślał się cofać — i w tym nigdy nie znać ni pracy ni wymusu. To natura jego przedziwnie giętka, co wewnątrz ciąglym rozruszona drganiem, na zewnątrz snuje się przegubami. W czarnoksiężstwie stylu Słowacki stanął tak wysoko, że nikt wyższym nad niego, a równym rzadko kto“.

Wielkość nie tylko sztuki lecz i ducha poety w Słowackim widzieli i pojmowali Norwid i Ujejski, później Asnyk i Sienkiewicz. Sam zaś Słowacki z dojmującym przeświadczeniem o własnej wartości powiedział o sobie te słowa pamiętne :

*Kto drugi tak bez świata okłasków się zgodzi
Iść... taką obojętność, jak ja, mieć dla świata ?
Być sternikiem duchami napelnionej łodzi,
I tak cicho odlecieć, jak duch, gdy odlata ?*

*Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi ;
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi.*

Dopiero w pół wieku po śmierci Słowackiego dokonał się ów przeczuty przez poetę tryumf jego „sily fatalnej“. Jeśli przedtem tylko nieliczni bywali przez nią zniewoleni, to wraz z odrodzeniem romantyzmu w dobie Młodej Polski nastąpiła pora kultu Słowackiego, przez czas pewien wynoszonego aż ponad Mickiewicza. Słowacki stał się wtedy mistrzem dla całej ówczesnej literatury polskiej i dla naczelnych jej twórców, ale także dla szerszej rzeszy młodych i żywych Polaków, wraz z umiłow-

nym poetą w imię nowych prawd zmagających się z wytartym „ideałem kolorowego ulana“, zwłaszcza zaś z ciążącym nad ówczesną rzeczywistością „czerepem rubasznym“. „Siła fatalna“ poezji Słowackiego mocno i dogłębnie wniknęła w nurt ducha narodowego. Skoro się przytem zważy, iż w oczach naszych Słowacki jest równieśnym starszemu odeń o lat jedenaście Mickiewiczowi, to dwaj przeciwnicy kojarzyć nam się muszą we wspólną parę wielkich duchów, które w odrębny sposób najdoskonalej wcielają żywioł poezji. Wprawdzie już przed kilku wiekami mieliśmy wielkiego poetę w Janie Kochanowskim, ale dopiero Mickiewicz i Słowacki rozkolysali w Polsce morze poezji, na którym wzrastać poczęły coraz liczniejsze fale, po dziś dzień płynące.

Obok wysnutego z jednolitej bryły bohaterskiego posągu Mickiewicza, w swej męskiej konsekwencji nie lękającego się nawet fanatyzmu, wyrasta przez swe piękno równie potężna artystyczna harfa Słowackiego. Są na tej harfie rozmaite struny. W *Beniowskiu* powiedział poeta :

*Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
A czasem był jak piorun jasny, prędki,
A czasem smutny jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga Nimfy miętki,
A czasem piękny jak Aniołów mowa...
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.*

*Z niej wszystko dobyć, zamglić ją tęsknotą;
Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,
Potem w promieniach ją pokazać złotą,
Potem nadętą dawnych przodków pychę,
Potem ją utkać Arachmy robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strychą
Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa,
Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa....*

Wszystko to Słowacki zaczarował w wierszową formę swych poematów i dramatów. Najgłębszy i najwnikliwszy badacz twórczości poety — prof. Juliusz Kleiner w nowej jednotomowej książce o Słowackim trafnie podkreślił czar osobistego liryzmu poety. Z najpowszechniej znanych jego utworów krytyk dzisiejszy wydobył momenty, które wskazują, że jednak przemawia z nich nie tylko człowiek smutny i samotny, lecz ktoś wiodący naród. Tę siłę przekształcania świata na miarę anielską czuł w sobie Słowacki jako artysta, władający magiczną mocą słowa. Poeta — streszczamy wnioski prof. Kleinera — tak samo spragniony potęgi jak wdzięku, dla którego Bóg, przed którym się korzył, przede wszystkim był Bogiem piękna i mocy, z wizjonerskim poletem twórczej wyobraźni na równi osiągnął oba swe cele: wyolbrzymienie i wysubtelnienie. Dla cudów swej sztuki tajemnicze źródło natchnienia czerpał z przyrody, z przyrody całego świata, poznawanej wśród dalekich mórz, gór i pustyń, zwłaszcza jednak z przyrody zachowanego we wspomnieniu kraju rodzinnego. Lecz i przyroda była mu tylko potrąceniem dla wyobraźni. W wielkiej wizjonerskiej epopei *Króla Ducha* pisał poeta o sobie: „Snem piszę, a z mgieł rozjaśnionych biorę“. Tworzył swój własny świat, „jak tworzy Bóg“. I jakkolwiek zaludnił swe poematy i dramaty gromadą żywych i prawdziwych osób, o mocno zarysowanych indywidualnościach i o niezwykle bogactwie zróżnicowanych psychik, miały one zawsze coś z wizji oderwanej od realnego świata zjawisk. Będąc realne, były nadrealne. Nie odtwarzanie, lecz przekształcanie, wywoływanie zjaw niezwykłych i pięknych, a jednak najściślej związanych z jakąś głębszą, wewnętrzną prawdą człowieka i narodu, to był tryumf romantycznej poezji Słowackiego.

Po szczegółowe uzasadnienie tych wniosków trzeba odesłać do wspomnianej książki prof. Kleinera, będącej ostatnim wyrazem teraźniejszej naszej wiedzy o Słowackim. W pobieżnej naszej charakterystyce warto jednak położyć nacisk na psychologię Słowackiego, który rozległą znajomością duszy ludzkiej w niezwykłych jej stanach dopiero w Żeromskim znalazł godnego siebie polskiego następcę. Rzecz przy tym zastanawiająca, że Słowacki

wprowadził do naszej literatury cały nowy świat postaci kobiecych, od niewinnych i naiwnych dziewcząt, poprzez kapryśne i zalotne, aż po harde i zbrodnicze. Na typach kobiecych Słowackiego najwspanialej się rozwinęła jego zdolność realistycznego widzenia człowieka. Ze światem kobiecym wiąże się również dramatyczna twórczość poety.

Miał Słowacki tragiczną koncepcję świata. Zwłaszcza — na co w ładnym zwięzłym szkicu zwrócił kiedyś uwagę prof. Wiktor Hahn — tragizm samotności, tragizm ludzi niezwykłych, tragizm braku woli i tragizm sytuacji albo losu znalazły w dramatach Słowackiego żywe i mocne wcielenia. Nie są to tylko dramaty idei i charakterów, lecz artystycznie pojęte wizje, w których rządzi odrębne prawo wielkiej formy dramatycznej. W Słowackim należy też uznać największego twórcę właściwego dramatu romantycznego, którego najlepiej skończonym arcydziełem jest zapewne *Lilla Weneda*, ale który w *Samuelu Zborowskim*, w *Zawiszy Czarnym* i w kilku innych niedokończonych pomysłach ze śmiałą siłą nowatorską jął się zadań o jakichś nieograniczonych perspektywach dramatycznego kształtowania artystycznej wyobraźni. Ta — jak określił prof. Kleiner — żądza dopełnienia i przekształcenia rzeczywistości do szczytu zawrotnego doszła wreszcie w epopei *Króla - Ducha*.

Z powodu dramatów Słowackiego pominąć nie można zagadnienia oryginalności poety. „Siła fatalna i „bluszczoowość“ — dwa te określenia powtarzają się niemal we wszystkich ocenach i charakterystykach twórczości Słowackiego. Wpływy literackie, którym Słowacki podlegał i wpływy, które wywiera na potomnych, stały się zagadnieniami centralnymi. Dziwne zestawienie dwóch sił, na pozór wykluczających się, przedstawi się we właściwym świetle, skoro się zważy, iż głównie Szekspir, najpotężniejszy i nieprześcigniony geniusz dramatyczny wszystkich narodów i wieków, może być brany pod uwagę, jako mistrz, u którego największy nasz poeta dramatyczny przed Wyspiańskim kształcił się i którego świadomie naśladował. W sposób jednak nie niewolniczy, skoro wchłonął on w siebie także rozmaite inne wpływy, jak zwłaszcza Calderowa i tragiców greckich, aby

je spolszczyć w zupełnie swoisty sposób. Mimo dość liczne odgłosy literackie, w zasadniczych pomysłach swych dramatów Słowacki umiał zachować samodzielność, a w całości nadać im piętno zupełnie narodowe.

Była w Słowackim własna potęga twórczej intuicji i nieprześcigniona, genialnie bogata fantazja poety. Wybiegł on daleko przed swych współczesnych i stał się prekursorem prądów znacznie późniejszych. Przez całe krótkie jego życie w słabym, gruźlicą zjadanym ciele poety bezustannie działał i tworzył „duch wolny — wieczny rewolucjonista“.

Był zaś Słowacki poetą, co nie tylko stworzył pojęcie Króla-Ducha i rozpiął nad nim ogromną tęczę, lśniąca najwspanialszymi blaskami barw poetyckich, lecz wraz z Mickiewiczem został faktycznym Królem-Duchem narodu w dobie politycznej niewoli. Potęgą swej twórczości ziścił prawdę, że siła ducha mocniejsza jest nad siłę pięści. Jako *Księżę Niezlomny* stał na straży miłości Ojczyzny i honoru Ojczyzny. W czar poetyckiego słowa zaklętym talizmanem przewodził najlepszym żywym Polakom w walce o wolność.

W imieniu Rządu Rzeczypospolitej w roku 1927 rozkazano oficerom polskim „zanieść zwłoki Juliusza Słowackiego do grobów królewskich, bo królom był równy“.

Żaden z poetów świata tak nie był czczony. Zważmy do tego, że Słowacki był tylko poetą. Nie był generałem ani politykiem, ani w ogóle żadnym innym mężem stanu, lecz właśnie poetą, którego jedynym istotnym czynem jest jego poezja. Jest. Bo chociaż lat dziesiątki, bez mała wieku sięgające, ubiegły od śmierci Słowackiego, poezja jego nie umarła. Przeminięły pokolenia, dokonały się losy dziejowe, zaszły gruntowne przemiany w życiu narodu, w prądach kulturalnych i w gustach artystycznych, ale poezja Słowackiego, jak poezja Mickiewicza i jak już tylko niektóre dzieła Krasińskiego, jest nadal żywa i żywotna.

O znaczeniu Słowackiego dla twórczości poetyckiej w odrodzonej Polsce powiedział Jan Lechoń, iż „tak przeniknął sobą naszą sztukę poetycką, że po prostu trudno mówić o wpływie Słowackiego, jak się nie mówi o wpływie na poetów grama-

tyki". W młodym pokoleniu poetów poczyną się znowu wzmacniać kult Słowackiego, jako wielkiego wizjonera twórczej wyobraźni i nieprześcignionego mistrza czystej formy poetyckiej. Jego zdumiewająca skala poetyckiego arcyzmu i wzniosłe wyżyny jego duchowego piękna jedną mu i zawsze jednać będą nowych czcicieli i wyznawców. Zaiste, na Słowackim uczyć się można, czym to naprawdę jest poezja i w ogóle co to jest sztuka poetycka.

Rocznice Słowackiego, które święcimy, nie są jedynie hołdem należnym pamięci wielkiego poety, wynikają one bowiem z aktualnych potrzeb żywego kultu. Są to potrzeby płynące z obu źródeł poetyckiej inspiracji. Idea i sztuka, treść i forma poezji Słowackiego na równi do nas przemawiają. Jest to poeta jednakowo wielbiony przez ludzi czynu, jak i przez artystów. Taka jest Słowackiego „siła fatalna“.

4. IX. 1939.

Nieznane arcydzieło Krasińskiego

Normalny czytelnik, biorąc książkę do ręki, poszukuje w niej chwilowej rozrywki lub własnej przygody duchowej. Rzecz jasna, że skala zainteresowań bywa rozmaita, zależnie od indywidualności i kultury czytającego. Ale jeśli pominąć nielicznych polawiaczy wzruszeń umysłowych z historyczno-literackiego lamusa przeszłości, skąd istotnie wydobyć można niejedną ukrytą tam perłę o żywym blasku, do czego jednak trzeba mieć dużo cierpliwości nurkującego szperacza — większość czytelników, nawet spośród wybitnie kulturalnych, idzie za prądem czasu, czyli kieruje się upodobaniami doby współczesnej. Zależnie więc nie tylko od ogólnego postępu duchowego, lecz i od przemian smaku estetycznego i umysłowego, kształtują się losy poczytności dawniejszych arcydzieł literackich.

Czasami zresztą dokonują się gruntowne przeobrażenia w poglądach na sławy ongi uznane, dzisiaj przygasłe, lub na odwrót. To jest naturalna podstawa rewizjonizmu, występującego w formie szczególnie ostrej w naszej dobie, co jest zrozumiałe w związku z gwałtownym tempem powszechnego rewolucjonizmu w ustroju społecznym, w kulturze obyczajowej, w cywilizacji technicznej i nawet w badaniach naukowych. Wprawdzie duchowa istota człowieka u dna swego pozostaje zawsze ta sama, co właśnie zapewnia trwałość wielkim dziełom szczerze natchnionych duchów ludzkości, bez względu na ich związki dziejowe, wciąż jednako żywotnych, jak — wymienia się dla przykładu — Homer, Dante, Szekspir, czy Mickiewicz. Atoli nawet największe arcydzieła przeszłości, choć wiecznie aktualne w swej całości, w wielu szczegółach pokrywają się patyną starości, co posiada swój odrębny wdzięk, ale co znowu wymaga wytrawniej wyrobionego smaku, który ów wdzięk w pełni ocenić zdoła. Najczęściej z puścizny wielkich twórców jedynie niektóre dzieła, jeśli nie ich tylko fragmenty, zachowują zawsze

świeżą siłę oddziaływania na coraz nowe pokolenia kultury ogólnoludzkiej lub choćby narodowej.

Dla czytelnika dzisiejszego Krasiński to przede wszystkim autor *Nieboskiej* i *Irydiona*. Te dwa arcydzieła pozostały i zapewne już pozostaną trwałą chwałą poety, bo nic albo niewiele uрониły ani ze swej wymowy artyzmu literackiego, ani z wciąż aktualnej treści ideowej. Natomiast inne utwory Krasińskiego w oczach naszych błędną i przechodzą do lamusa czcigodnych pamiątek. Dzieje się tak nawet z *Przedświtem*. Bo z powodu *Psalmów* Krasińskiego i Słowackiego słusznie zauważył J. G. Pawlikowski, że w tym boju poetyckim zwyciężyć musiał ten, kto był większym poetą. Rozumieć tu należy poetę jako artystę formy wierszowej. A właśnie wiersz Krasińskiego aż nazbyt często bywał niezbyt udolny. Zainteresowanie zaś jego późniejszą prozą filozoficzno-religijną ogranicza się siłą konieczności do szczuplejszego grona czytelników.

W puściźnie rękopiśmiennej po Krasińskim ostały się jednak inne jeszcze skarby piękna i myśli, szerszemu ogółowi nieznane, bo — mimo wydane już dawniej tomy — w dużej mierze niedostępne. Są to listy pisane do przyjaciół i bliskich znajomych, do ojca i kochanki. W korespondencji Krasińskiego, o nawet na owe czasy niezwykle obfitej i obszernej, z dnia na dzień poruszającej sprawy i zagadnienia nurtujące myślą i uczuciem poety, zachował się wyjątkowo zupełny i bodaj najszerszy dokument literacki duszy człowieka romantycznego. W listach wypowiedział Krasiński całego siebie, jakim naprawdę był. Wprawdzie i na tych prywatnych wynurzeniach odbiło się piętno literatury, co właśnie artyzm ich podnosi, ale mimo nie unikniętą tu i ówdzie patetyczność romantycznego stylu, wyrażona w nich prawda człowieka przemawia do nas w sposób niezmiernie żywy i dogłębny. Miał zaś Krasiński korespondentów, z którymi utrzymywał ciągle i częsty stosunek, wskutek czego jego listy, zwrócone do tego samego adresata, aczkolwiek czytamy tylko jedną stronę listownej rozmowy, składają się mimowoli na pewną całość o swoistej linii duchowego artyzmu. Są więc te listy nie tylko bezcennym komentarzem do życia i twórczości pisarza, ale mają one odrębny, bezpośrednią uczuć i myśli nacechowany urok, jako z dnia

na dzień i bez troski o obojętność obcego czytelnika układany pamiętnik artysty.

Już dawniej wydane listy Krasińskiego do przyjaciół zyskały powszechne uznanie dla ich wartości i piękna. Pod względem artyzmu prozy i bogactwa duchowej treści w całej literaturze polskiej z korespondencją Krasińskiego porównać się dadzą jedynie Słowackiego listy do matki, pogłębieniem zaś myślowym i doniosłością poruszanych zagadnień Krasiński, jako korespondent, niewątpliwie przewyższał takie na tym polu późniejsze potentatki naszej literatury, jak Żmichowska i dopiero świeżo od tej strony odkryta Orzeszkowa. Kuszące zapewne byłoby porównanie korespondencji Krasińskiego z wydawaną obecnie korespondencją Przybyszewskiego, ale mimo pewne uderzające zbliżenia, jest to zagadnienie skomplikowane tym zawięle, że obu autorów dzieli dystans ogromny, wynikający zresztą — być może — więcej z różnic stanowiska społecznego, niż — abstrahując oczywiście od ideowego i artystycznego ich znaczenia — z różnic postawy moralnej. Wydanie listów Przybyszewskiego stało się jednak głośnym wydarzeniem literackim. Z innym ale nie mniejszym zainteresowaniem przyjęto wydanie listów Orzeszkowej. Dziwić przeto musi brak żywszego zaciekawienia wydawnictwem, które — jak już teraz stwierdzić można — przynosi nam dotychczas nieznane arcydzieło naszej literatury pięknej, jakim są Zygmunta Krasińskiego *Listy do Delfiny Potockiej*.

Wiadomo było, że i w swej korespondencji Krasiński jest głębokim myślicielem i wielkim artystą prozy polskiej, ale do niedawna tylko domyślać się było można, że listy poety do Delfiny są ukrytym skarbem literackim. Bo przecież Delfina w dziejach uczuć miłosnych poety największą odegrała rolę i była inspiratorką tego okresu jego twórczości, którego szczytowy objaw znaliśmy w *Przedświcie*. Jak wspomiano, *Przedświt* dla naszych oczu wiele z barw swoich utracił, ale listy do Delfiny są nie tylko rewelacją historyczno-literacką, lecz dziełem na wskroś żywym. Ta korespondencja kochanka należy bez wątpienia do najpiękniejszych listów miłosnych w literaturze powszechnej,

godna zająć miejsce obok listów miłosnych Marianny d'Alcorado, panny de Lespinasse, czy też króla Sobieskiego do Marysienki. A że Krasinski zwierza się swej kochance ze wszystkiego, cokolwiek go wzrusza lub zajmuje, listy do Delfiny, odkąd dano nam je poznać, nabrały tego znaczenia literackiego, jakie w twórczości Słowackiego mają listy do matki.

Listy do Delfiny, przedtem dostępne ledwo w drobnych urywkach, zagrzebanych zresztą w starym roczniku *Tygodnika Ilustrowanego*, ukazują się drukiem w opracowaniu Adama Żółtowskiego, nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Od r. 1930 wydano dotąd trzy pokaźne tomy, obejmujące lata 1839—1848. Nie jest to jeszcze wydanie zupełne i krytyczne, którego tekst całkowity wypełniłby takich tomów piętnaście. Wybór jednak na tyle obszerny, że pozwala na dokładne wniknięcie w dzieje uczuć i myśli poety, rozwijające się w atmosferze jednego z najdziwniejszych i najdłuższych romansów, jakie w historii są znane. Zmuszeni zaś jesteśmy ufać zapewnieniu wydawcy, iż w swoim wyborze nie opuścił nic, co by mogło wpływać na istotne oblicze tej korespondencji i tego romansu. Wydawcą kierowała jednak nie tylko myśl odrzucenia obojętnego balastu, lecz również chęć rycerskiego szacunku dla pamięci poety. Píše mianowicie wydawca, że z listów tych „najnamiętniejsze i najpiękniejsze zostały wydrukowane, natomiast pominięto takie, które zawierały tylko echa upakarzających, a w podobnym stosunku nieuniknionych banalności”. Mimo więc dobrą wiarę w obiektywizm oceny ze strony wydawcy, pod względem krytycznym zawsze nasuwać się będzie pewna wątpliwość, czy właśnie nie usunięto jakiegoś zdania pozornie obojętnego, posiadającego jednak ważne znaczenie dla badań naukowych, lub nawet dla głębiej wnikającego czytelnika, jako szczegół potrzebny do całkowitego ujęcia linii psychicznej romansu, tak niezwyklego natężeniem uczuciowym i siłą poetyckiego wyrazu.

Zarzut powyższy nie obniża wartości dzieła w tej postaci, w jakiej czytać je możemy już dzisiaj mamy. Wydany tekst treścią swoją i tonem jest tak porywający, głębią i namiętnością

uczucia tak wzruszający, tak przy tym wyczerpujący w obrazie psychologii miłosnej, że listy do Delfiny czyta się jak najciekawszy romans powieściowy. Nie tylko to jednak, gdyż w listach kochanka przejrzyście się odbija adresatka jego uczuć. Rozkochany w Delfinie poeta romantyczny, mimo żywiołową egzaltację swej miłości, był jednak bystrym i trzeźwym obserwatorem, który w umiłowanej dostrzegał także jej wady, w „towarzystwie na szlakach myśli” brak zrozumienia, w charakterze kobiecym kaprysy. „Czcząc ją jak świętą, kochając jak anioła”, w chwili jakiegoś rozżalenia pisze poeta do kochanki: „Ty byś wolala mnie kretynem przy sobie, u stóp Twoich, na stoleczku, niż czemciś wielkim i żyjącym i pracującym w oddali, choć zawsze z Tobą połączonym”.

W lipcu 1843 r. Krasiński poślubił Elizę Branicką, ale to nie przerwało stosunku z Delfiną. Małżeństwo poety było zawarte z woli i pod moralnym przymusem ojca. Krasiński, o czym Eliza wiedziała, kochał Delfinę miłością głęboką i prawdziwie romantyczną. Ani małżeństwo z inną kobietą, ani oddalenie od kochanki nic nie osłabiły siły tego uczucia. W pierwszych miesiącach poślubnych małżeństwo pozostało zresztą białe. „Już nie wiem, co począć z tą panną? — pisze Krasiński o swej żonie do Delfiny. — Nienawiści i litości chwile na przemian mną owładają, nienawiści — bo mnie zarzyna — litości, bo sama się także zarzyna. Czasem wpada w głuchą rozpacz i jęczy — nigdy się nie skarży, ale znać jej na twarzy, że wie całe swoje położenie. Być zarzniętym i zarzynać — smutna to dola złożona z dwóch typów najgorszych na ziemi, z typu cielecia i katal!” Takie skargi i żale coraz się powtarzają w listach drugiego tomu, wypełnionych bolesną rozterką sumienia i nad wszystko mocniejszą tęsknotą za uwielbianą kochanką.

Doszło wreszcie do faktycznego dokonania małżeństwa, o czym w listach głucho, dopiero zwroty o dziecku wskazują na istotny stan rzeczy. Zygmunt nadal szaleje za Delfiną, a Eliza, z całym ofiarnym poświęceniem kobiecym, stara się nie zawadzać mężowi i nawet, widząc jak się zadręcza tęsknotą,

namawia go, aby wyjechał do kochanki i ułatwia mu wspólny z nią pobyt. Cały ten przebieg miłosnych powikłań jest w listach Krasieńskiego przedstawiony najdrobiazgowiej, on to stanowi o drobnych zdarzeniach życiowych i o głębokich przeżyciach duchowych kochanka w drugim akcie jego romansu. Nowe obawy i troski budzą się w Zygmuncie, gdy z listów Delfiny odczuwa ochłodzenie w niej uczucia i jest miotany zazdrością o mężczyzn przebywających w jej otoczeniu. Z najpilniejszym wszakże staraniem zabiega o sprawy Delfiny w kraju, dopomaga jej w procesie rozwodowym i rozłącza opiekę nad jej dobrami. W tym celu odbywa nawet uciążliwe podróże na Podole, co wnosi do listów szereg pięknych opisów krajobrazu i scen obyczajowych. Takie właśnie i inne epizody, czerpane z rzeczy widzianych lub też z książek czytanych, bogato urozmaicają treść listów i podnoszą ich wartość literacką.

Warszawy i ludzi poeta nie znosi. Pędzi tutaj żywot odludka, zatopiony całkowicie w swej miłosnej tęsknocie. Depresja duchowa wpływa ujemnie na stan zdrowia. „Choroba moja — pisze Krasieński — to rozpacz umysłowa i jakaś niepojęta cielesna dezorganizacja, jakby mi kto dał trucizny“. „Żadnej wątpliwości nie ulega, że okropnie, szkaradnie, obrzydliwie zgłupiał, osłabł, opuścił się, ześmiercił się!“ Wiatry i zimna potęgują rozstrój nerwowy. „Nic bardziej ateuszowskiego nie znam od zimy. Sama natura sobie wynalazła doskonały typ bezbożności...“ Jedyną pociechą są mu listy Delfiny. „Z listem Twoim jak z Pismem św. się obchodzę — komentarze piszę. — Jakież to nalg mnie ogarnął, ochwycił? Zaprawdę, że znam tylko dwa nalgi w sobie. — Jeden ciągłego bólu — nalg cierpienia codzienn z tysiącznych powodów, a jednak z tej samej przyczyny — z tej samej obawy, czy o ciało czy o duszę Twoją — i drugi, wszechmocny, pisywania do Ciebie codzienn wszystko co czynię, co myślę, czym jestem...“

Zdarzają się wszakże chwile, że poetę i coś z zewnątrz naprawdę zajmie i poruszy. Wówczas w jego listach do kochanki strzelają raze świetnych błysków myślowych, rozwijają się

całe rozprawy na temat rozmaitych zagadnień, albo plastycznie zarysowują się kontury opisywanych zdarzeń i ludzi. Tylko uciążliwe były mu obowiązki ordynata opinogórskiego, właściciela dóbr magnackich, ale posiadał zmysł praktycznego widzenia, więc dostrzegał błędy gospodarcze, odkrywał nadużycia rządców, nie zaniedbywał interesów majątkowych własnych i Delfiny. I z tego również zdaje dokładne sprawozdania w listach do kochanki. „Wczoraj — pisze do niej — najechałem się bryczkami i konno po polach, piaskach, łąkach, błotach, widziałem miasteczko jedno całe pijane w niedzielę. Widziałem Żydów z szatańską uniżonością rozdających wódkę włościanom i ze sto kobiet niby z kościoła wracających, a to było z karczmy przy kościele, a wszystkie się zataczały, czerwone i z obłąkanymi oczami. Przypomniła mi się Irlandia...” Kiedy indziej w świetnym obrazku opisuje wizytę u warszawskiego szewca. Ale najczęściej takie relacje o świecie zewnętrznym kończą się refleksją: „Ilekcóż wśród ludzi jestem, wracam pełen obrzydzenia do mojej jaskini!” Chyba że rzecz widziana nasunie wspomnienie marzonego świata. Pisząc np. z Gniezna, w trzech słowach: „Balladyna tu była” — poruszy strunę tym dźwięczniejszą, że *Balladynę* czytał z Delfiną w Rzymie, gdzie właśnie przebywa kochanka, więc przez *Balladynę* myśl jego do Rzymu ulata.

Zachwyciła Krasińskiego lektura *Consuela* George Sand, bo *Consuelo* przypomniawszy mu Delfinę, którą odtąd przez szereg listów tym mianem nazywa. Później w świętej Teresie siebie samego zobaczy i tej świętej imieniem podpisuje listy do Delfiny, której „stopy religijnie całuje”. „Wierz mi — pisze poeta do kochanki — wierz mi, jest w sercu moim św. Teresa kochająca Ciebie”. Oto jak mistyczna miłość świętej do Boga w odczuciu poety stapia się z jego własną miłością do Delfiny. I jakież to górnie romantyczny lot był tej ziemskiej miłości, że *Amor sacro* i *Amor profano* jedno w niej stanowią, co wyrazem swoim zahacza już nawet o bluźnierstwo. Z takiej to atmosfery zrodził się *Przedświt*, który w listach do Delfiny otrzymał komentarz najzupełniej przejrzysty.

Odrębny ustęp tej korespondencji, również o wielkiej sile artystycznego wyrazu, stanowią listy, pisane przy łożu śmierci Danielewicza. Charakter niemal nowelistyczny mają opisy dwóch przygód poety, jednej w Karlsbadzie — z rysunkiem Delfiny w albumie Elizy, drugiej — z powozem na drodze do Drezna. Niemala też charakterystycznych wzmianek i ciekawych sądów o ludziach współczesnych, zwłaszcza o Mickiewiczu i Towiańskim, o Trentowskim, o malarzu Suchodolskim i bardzo wielu innych. Krócej lub szerzej rozwodzi się Krasiński np. o muzyce, o dowodach ścisłych na nieśmiertelność duszy, kilkakrotnie o jezuitach, których działalność w Polsce ocenia bardzo ujemnie, o reformacji, o gnostycyzmie, o wysokim artyźmie *Marii* Malczewskiego itd. itd. Rozsiane są po listach liczne, nieraz świetne aforyzmy. Oto jeden z nich dla przykładu: „Zwykle na tej ziemi nie prawda mocuje się i bije z fałszem, ale dwa fałsze za leb się biorą i mordują“. W ogóle rozmyślania poety-filozofa wciąż stanowią ramy jego życiowych obserwacji i tło jego dziejów miłosnych.

Przerwy w korespondencji, powstające w okresach spotkań obojga kochanków, nie psują wrażenia lektury. Są to jakby pauzy między aktami, po czym powracamy do tego samego wątku, nie odczuwając, że z naszego pola widzenia usunęły się chwile w życiu kochanków najważniejsze. Tylko po tonie listów śledzić można chwil minionych uczuciowe echa. Pod działaniem klimatu południowego poprawia się przy tym stan zdrowia Krasińskiego, uspokajają się jego nerwy, być może zresztą, że i lata wnoszą pewne uspokojenie uczuć.

Pod koniec II tomu i zwłaszcza w III tomie listów występuje i wzmagą się głębokie zaniepokojenie poety losami Europy i Polski wobec przeczuwanych wielkich wypadków i nadchodzących wstrząsów rewolucyjnych. Jest to już atmosfera *Psalmów przyszłości*. Twórca *Nieboskiej Komedii* wobec ruchu społeczno-politycznego zajął zdecydowane stanowisko w obronie okopów św. Trójcy. Mnóstwo tu zresztą szczegółów i nawet obszernych relacji z bieżących zdarzeń lub o współczesnych ludziach. W dobie zamętu myśl Krasińskiego, targana

wątpliwościami i nawiedzana obawami, w jednym kierunku ma cel jasno wytknięty.

„Pierwiastek religijny w świecie — pisze Krasiński w r. 1848 z Rzymu — zbawiać trzeba przez sprawiedliwość wymierzoną ludziom, ludzi zaś zbawiać przez pierwiastek religijny. — Nierozłączalne to dwie potęgi! — I Boga i ludzkość należy kochać ludziom, — bo Bóg sam to za podstawę wszelakiego żywota i religii wszelakiej ogłosił... Najważniejszą rzeczą dziś dla katolicyzmu w Europie jest Polska... Kluczem sklepienia prawdziwego porządku i postępu świata chrześcijańskiego w Europie jest odbudowanie Polski. — Już nie jak Polak mówię, ale jako człowiek, — jak Europejczyk!”

Jest więc w tych listach cały Krasiński, jako poeta i człowiek, jako chrześcijanin i gorący patriota. Ale przede wszystkim jest w nich kochanek, dla którego główną sprawą osobistą wciąż jest Delfina. „Na de wszystko Cię kocham — pisze do niej — i tylko żyję przez Ciebie i w Tobie”. Tej wielkiej miłości Krasińskiego listy do Delfiny pozostaną wieczystym pomnikiem literackim.

1930 — 23. II. 1939.

Romantyczni przyjaciele

Jednym z największych uroków romantyzmu są jego przyjaźnie. W tej dobie ideałów i dylizansów stosunki między ludźmi duchowo spokrewnionymi bywały ogromnie poetyczne i nieraz dozgonnie trwałe. Wzajemnie się darzono bezinteresownym uczuciem, a wymiana myśli wśród przyjaciół wpływała z niekłamanej chęci i z najistotniejszej potrzeby serca i mózgu. I gdy w wiekach poprzednich spowiadano się przed sobą i wobec potomności w pamiętnikach, w dobie romantyzmu pamiętniki stają się rzadsze, bo w znacznej mierze zastępują je listy do przyjaciół. Nie lepiej nie charakteryzuje wywołanej przez romantyzm przemiany duchowej, jak obok pokrewnego obu epokom sentymentalizmu, właśnie różnice, które obserwujemy, porównując korespondencję romantyków z korespondencją ludzi oświecenia. Na listach romantycznych wyraźnym śladem odbija się piętno egocentrycznego indywidualizmu. Są to przede wszystkim wyznania i zwierzenia, nieraz przedziwnie szczere, choć mocno zaprawione uczuciową przesadą. W listach tych dochowały się do naszych czasów również dokumenty i pamiątki romantycznych przyjaźni. W całości zaś są one niezastąpionym dla nas materiałem do poznania epoki, pozwalają nam jakby bezpośrednio wnikać w tamte czasy i ich ludzi.

Pod tym względem w polskiej literaturze romantycznej miejsce naczelne zajmuje korespondencja Krasińskiego. Nie tylko przez osobę poety, odznaczającego się bystrą przenikliwością spostrzeżeń i dużą samodzielnością sądów. Nie tylko dla piękna jego listów, z których np. poprzednio omówiona korespondencja z Delfiną Potocką jest w swoim rodzaju jedyną opowieścią miłosną, ekspresją i nawet świadomym artyzmem dorównującą najlepszym

działom poety. Nie tylko przez wyjątkową obfitość i rozległość tej korespondencji, z której ledwo część wydano drukiem, a jej dochowana do wojny w rękopisach całość zajęłaby napewno ponad 30 tomów dużego formatu. Nie tylko przez nieprzerwaną ciągłość, jaką mają oddzielne człony korespondencji Krasińskiego, np. z ojcem poety, z Reeve, z Delfiną, z Cieszkowskim. Lecz przede wszystkim ze względu na jej charakter pamiętnikowy. Gdy kiedyś dojdzie do zupełnego wydania wszystkich listów Krasińskiego, będzie to wyjątkowy dokument autobiograficzny i zarazem bezcenny dokument epoki.

W korespondencji Krasińskiego, oczywiście, znajdujemy też fragmenty stosunków z ludźmi raczej dorywczych, luźniejszych, mniej żywotnych, lub choćby słabiej wyrobionych. Francuska korespondencja Krasińskiego z artystą-malarzem Ary Schefferem jest bardzo szczupła, ale w kilkunastu składających ją listach przekazał poeta wyznania i poglądy, wrażenia i doznania nader ważne i nieraz bardzo znamienne, jak dobitnie o tym świadczy monografia Juliusza Kleinera o dziejach myśli poety, które właśnie w listach do Scheffera w pewnej swej epoce wyraźnym zaznaczyły się śladem.

Źródłem przyjaźni poety polskiego z francuskim malarzem romantycznym stało się wrażenie, jakie na Krasińskim wywarły idealistyczne obrazy Ary Scheffera, zwłaszcza jego *Francesca da Rimini*. Krasiński przesadnie lecz zapewne szczerze przeceniał Scheffera, dopatrując się w nim Rafaela nowych czasów, a jego stanowisko w malarstwie francuskim już mniej górnie zestawiając z tym, jakie w poezji francuskiej miał... Laprade. Czytając dziś tę ocenę, bodaj wzruszamy ramionami. Nasuwają się smutne refleksje na temat trwałości sądów estetycznych, choćby były ustalane przez ludzi o najwyższej kulturze umysłowej i artystycznej. Zawsze okażą się względne. Bo niedość, że Scheffer, lekceważony już wprawdzie przez Baudelaire'a, ale przez współczesnych naogół ceniony nawet wysoko, w perspektywie czasu

zajął miejsce ledwo drugorzędne, dla nas zaś zachował wartość przede wszystkim jako portrecista Krasińskiego, jego rodziny i otoczenia. Gorzej rzecz się ma z drugim w mniemaniu naszego poety bardzo pochlebnym porównaniem, skoro Laprade, jakże przez Krasińskiego wynoszony, jest dziś nazwiskiem zapomnianym i martwym. Trzeba wszakże mieć na uwadze, że Krasiński, który właśnie w korespondencji z Schefferem szeroko rozwijał własne poglądy estetyczne, cel sztuki mierzył zawsze moralnym sumieniem artysty i wzniosłym idealizmem jego dzieła.

W Schefferze widział Krasiński malarza idei, jakim zresztą istotnie był ten artysta. Czym zaś idea dla Krasińskiego, o tym najlepiej świadczą własne słowa poety z listu do Scheffera: „Widok śmierci idei straszniejszy od obecności przy śmierci człowieka, choćby to był twój pierworodny, choćby to była twoja matka“. Kiedy indziej zaś, w chwili ciężkiej choroby swego synka Adzia, pociesza się nasz poeta, że dziecka tego już nie dotknie knut carski.

W korespondencji z Schefferem, Krasińskiego wyręczała niekiedy żona Eliza, dla której malarz francuski żywił wielki kult uwielbienia, wyrażony i w listach, i w portretach. W rewolucyjnym roku 1848 Krasińscy z nagłym pośpiechem opuszczają podminowane kraje niemieckie i chronią się do Szwajcarii. Dla autora *Nieboskiej* rewolucja to „choroba ludzkości“. Żona poety, będąc zapewne rezonatorką poglądów męża, pod wrażeniem rewolucji pisze do przyjaciela: „Bóg jest tak dobry! Ziemia tak piękna! Dlaczego człowiek tak mało i tak źle umie kochać pierwszego i drugą!“

Wskutek zamieszek rewolucyjnych, Scheffer znalazł się w krytycznym położeniu materialnym. Ratuje go Krasiński, oddając mu do dyspozycji swój rachunek w banku paryskim. I w ogóle poeta polski mecenasował malarzowi francuskiemu, w nader subtelny sposób wynagradzając mu zamawiane przez siebie portrety i obrazy, albo też kierując do niego swych znajomych z arysto-

kracji polskiej. Z drugiej zaś strony Scheffer, na prośbę Krasińskich, starał się o interwencję ambasadora francuskiego w Wiedniu w sprawie uwięzionego przez Austriaków Adama Potockiego. Pośredniczył też w anonimowo przez Krasińskiego udzielanej pomocy pieniężnej dla cierpiącego nędzę Norwida.

Po bliskiej sobie następstwem czasu śmierci obu przyjaciół, poety i malarza, nie przerwały się wzajemne stosunki ich rodzin. Jeszcze w r. 1870 pisze Eliza Krasińska do córki Scheffera, Kornelli Marjolin, szczerze zmartwiona i aż przerażona zwycięstwem Niemiec: „Wszyscy i bezustannie prosimy Boga o litość nad Francją, aby Bóg zmiłował się, aby okazał większe miłosierdzie, niż miał dla nas. To straszne. Jakbyśmy szli poprzez przeraźliwy koszmar“.

Przytoczone urywki i szczegóły są tylko przykładem ciekawszych momentów z korespondencji Krasińskiego z Schefferem. Wydana przez Leopolda Wellisza w r. 1909 w oryginale francuskim, lecz z polskim komentarzem, w nowym wydaniu francuskim z r. 1933 została uzupełniona później odszukanymi listami oraz nowymi wiadomościami o wzajemnych stosunkach obu przyjaciół i ich rodzin, nadto o zażyłości Scheffera z Chopinem i Norwidem. Wreszcie podano szczegółowy opis portretów polskich Scheffera oraz innych jego dzieł znajdujących się w Polsce. Do wytwornie wydanej książki dołączone reprodukcje nie są identyczne z poprzednią jej polską redakcją, pod tym więc względem oba wydania poniekąd się uzupełniają.

Piękne i staranne wydanie zawiera też możliwie dokładny i sumienny komentarz krytyczny Wellisza. Drobne zastrzeżenie budzi w nim tylko mniej szczęśliwie dobrane objaśnienie, że Krąszewski to „polski Dumas“. Raczej chyba — „polski Balzac“, nawiasem mówiąc, niedoceniany w należytej mu mierze, względnie sądzony przeważnie według części przedrukowywanych, więc szerzej rozpowszechnionych powieści historycznych, stosunkowo — poza kilku wyjątkami — najsłabszych w twórczości pi-

sarza, który był nielada mistrzem polskiej powieści obyczajowo-psychologicznej, o czym u nas niesłusznie się dzisiaj zapomina.

Książkę Wellisza poprzedza entuzjastyczna charakterystyka Krasińskiego przez Gabriela Sarrazin, autora znanego studium francuskiego o polskich poetach romantycznych. Znając ich tylko z przekładów, krytyk francuski najwyżej stawia twórcę *Nieboskiej*. „Zygmunt Krasiński — pisze Sarrazin w tej przedmowie — był nie tylko jednym z największych poetów Polski, lecz także jednym z największych umysłów, jakie ludzkość wydała. Mniej narodowy od Mickiewicza, mniej zatopiony w marzeniu i mniej lotny od Słowackiego, przerasta ich obu bystrością intuicji i sumienia, siłą i głębią myśli, trafnością i szerokością poglądów”. Taka ocena porównawcza nam nie wydaje się słuszną, ale warto ją przytoczyć, jako głos cudzoziemca, a choćby także jako jeszcze jeden dowód na względność oceny krytycznej.

1933.

Uwagi o Fredrze

Dzieje sławy mistrza komedii polskiej przedstawiają wyjątkowo ostry objaw sporu między poetą a krytyką. Jak wiadomo, Seweryn Goszczyński w rozprawie z r. 1835 o *Nowej epoce poezji polskiej* wręcz potępił Fredrę, nie tylko ze stanowiska ideowego, co w imię własnych przekonań każdemu wolno, lecz także jako artystę. Napisał bowiem dosłownie: „Niemoralność, poziomość uczuć jeszcze trudniej wybaczyć poecie, jak karykaturaowanie zdarzeń. — Obok tej wady błędą inne, panujące w komediach Fredra (*ta!*) jako to: niedoleżne cieniowanie charakterów, powszednia nienaturalność i deklamacja w rozmowach, naśladownictwo, a niekiedy żywe przyswajanie włoskiego lub francuskiego teatru, wiecznie tegoż samego ducha i kształtu dowcipki bez względu na charakter, na położenie osoby — jednostajność stylu, oklepane miłosne intrygi, jednym słowem, wszystkie niedorzeczności pseudoklasycznych komedii”. W dalszym ciągu zarzuciwszy Fredrze brak... polskości, charakteru narodowego, wręcz szkodliwość społeczną, mniema Goszczyński, iż „trochę czasu, trochę więcej oświaty, a będziemy skąpić w oklaskach dla komedii takich, jakimi są Fredrowe”.

Zupełnie innego wprowadzie zdania był Kraszewski, który w *Studiach literackich*, wydanych w książce w r. 1842, stawiał Fredrę ponad wszystkich ówczesnych polskich autorów dramatycznych, bliżej wskazywał wartości poszczególnych jego komedii, w ogóle zaś uważał, iż Fredro „za mało dziś w miarę swej wartości znany, za mało ceniony, albo powiedzmy lepiej, nie oceniony zupełnie; później zapewne odbierze sprawiedliwość od wnuków”. Tamże Kraszewski bystro dojrzał wyższość Fredry nad Korzeniowskim. Współcześnie jednak Jan Majorkiewicz, młody krytyk warszawski, o bardzo wybitnej indywidualności umysłowej i o głębokiej kulturze filozoficznej, zasługujący zresztą na odgrzebanie z niepamięci i bliższe z nim poznanie, w danym wypad-

ku myląc się, wręcz odmienną od Kraszewskiego układał hierarchię. Według Majorkiewicza bowiem Korzeniowski wyżej stoi od Fredry, bo komedie Fredry „ściągną może uśmiech na usta, ale nie pobudzą człowieka do zastanowienia się nad sobą, nad światem i życiem“.

Stanowisko Majorkiewicza, w zasadzie zgodne z poglądem Goszczyńskiego, dowodzi, że ówczesna walka krytyki z Fredrą wynikała z głębin ducha narodowego, który czując się pod uciskiem, do wszystkiego stosował miarę katońskiej cnoty, byle nie dopuścić choćby do pozoru moralnego ustępstwa, do jakiegokolwiek ugody z rzeczywistością życia w niewoli. Rzecz inna, że taka wiecznie odświętna postawa nie wypełniała zadania społeczno-wychowawczego, co właśnie i Goszczyński, i Majorkiewicz, i im podobni mieli na uwadze, a czego ofiarą padł Fredra, w którym — jak wiadomo — był i duch narodowy i rzetelna miłość Ojczyzny, tylko właśnie nie było w nim poczucia niewoli. Wbrew wpływowemu głosowi Kraszewskiego, owe sądy Goszczyńskiego i Majorkiewicza sprawiły, że Fredro publicznie zamilkł i pisał już tylko dla potomności, czyli do auterskiej „szuflady“.

I tak się stało, iż mimo wcześniejszych przemian w życiu społecznym, dopiero śmierć Fredry w r. 1876 stanowi datę, od której sądy o komediopisarzu doznały skutecznej rewizji, rozpoczętej studiami krytycznymi St. Tarnowskiego. W latach 1876—1878 pomieszczane w czasopismach, następnie w t. II *Rozpraw i sprawozdań*, dotąd zachowały wartość, mimo pojawienia się w r. 1917 wyborczego dzieła Ign. Chrzanowskiego *O komediach Aleksandra Fredry*. Mniej więcej już od r. 1906 zaznaczyło się w krytyce żywe zaciekawienie Fredrą, od tej pory nie słabnące, a wzrastające i coraz lepiej utrwalające nasze poglądy i na polskość i na artyzm wielkiego twórcy komedii polskiej. Chwała poety nie tylko ostała się, lecz nabrała mocy i została podniesiona do najwyższych szczytów narodowej twórczości.

Dawniej ustalone poglądy nie uległy zasadniczym zmianom. Do arcydzieł, za jakie uważano i dotąd się uważa *Śluby Panieńskie* i *Zemstę*, nowych tytułów nie dodano. Jenó całość zjawi-

ska ukazała się nam we właściwym świetle. Dzięki temu co najmniej te dwie komedie Fredry w naszych oczach urosły do miary, jaką przykłada się do dzieł Kochanowskiego, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Sienkiewicza, a w węższym zakresie, jako rodzaj literacki, twórczość Fredry porównuje się z Plautem i Molierem. Przypuszczać wolno, że dzisiaj zmiana nazwy teatru im. Fredry na teatr im. Słowackiego nie obyłaby się bez żywych bojów polemicznych, bo komedia walczyłaby z tragedią o lepsze i, kto wie, czy nie odniosłaby zwycięstwa. Nie dlatego, aby Fredro miał być od Słowackiego większym geniuszem, ale że komedia jest rodzajem literackim równorzędnym tragedii, że *Śluby Panieńskie* są w swoim rodzaju arcydziełem, jak *Lilla Weneda* w swoim. Jako geniusz poetycki Słowacki bez wątpienia przerasta Fredrę dużo więcej niż o głowę, ale jeśli zapytamy, co jest lepszym teatrem, Słowacki czy Fredro, pierwszeństwo wypadnie przyznać zapewne Fredrze.

Zastanawiano się nad tym, azali Fredro jest klasykiem lub romantykiem, ostatecznie jednak zgody w tej sprawie nie osiągnięto. Kiedy t.zw. klasycyzm warszawski, albo pseudoklasycyzm, sięgający od czasów Stanisława Augusta aż w głąb pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia, zostanie dokładniej zbadaany i sprawiedliwiej oceniony, nie tylko pod kątem walki klasyków z romantykami, wtedy, być może, Fredro okaże się słoncem, świecącym z wysoka nad drobniejszymi gwiazdami na tym widnokręgu. Tymczasem miejsce Fredry na mapie polskiego nieba literackiego dziejowo nie zostało wystarczająco określone. Od naszych wielkich romantyków różni się Fredro przede wszystkim tym, że gdy oni główne swe dzieła tworzyli na emigracji, na obczyźnie, komediopisarz nasz nie tylko pozostawał i działał w kraju, lecz również jako gospodarujący na roli ziemianin. Związany był z warstwą społeczną, siłą rzeczy najdłużej zachowującą ciągłość tradycji. Przy tym Fredro, o pięć lat starszy od Mickiewicza, głębiej w czasie związany był osobiście z dziejowymi wypadkami, bo wprawdzie ta różnica wieku mniejsza niż między Mickiewiczem a Słowackim, ale w danym wypadku o tyle ważna, iż Fredro sam już mógł być i istotnie był

uczestnikiem legendy napoleońskiej. Niełada to była przecież odmiana dziejowych widoków, gdy się na nie patrzyło z orlich szlaków wzdłuż całej Europy, a gdy się je oglądało z celi więziennej w Wilnie i poprzez kłeski powstańczej wojny listopadowej. Dowodem Chłopicki, jakim go znamy choćby z *Warszawianki* Wyspiańskiego, i jego stosunek do wojny polsko-rosyjskiej, właśnie do klasycznej wojny, a nie do romantycznego powstania. I ta zasadniczo odrębna postawa wobec dziejowej polskiej rzeczywistości musiała też zaważyć na psychice Fredry, osobiście bliższego napoleońskim klasykom, niż powstańczym romantykom, dla których legenda napoleońska była już tylko legendą.

Związek Fredry z warstwą społeczną musiał być tym wyraźniejszy, że była to rzeczywistość, z którą nadal w życiu obcował. Bohaterami komediowymi Fredry są też ludzie z jego sfery, czyli ze sfery zamożnego ziemiaństwa, albo z bliższego otoczenia tej warstwy. Patrzy na nich Fredro nie okiem satyryka czy filozofa, lecz okiem poety, i właśnie dlatego jest raczej romantykiem, niż klasykiem. Tam gdzie Molier nienawidzi, a Wolter przybiera oblicze wojującego apostoła rozumu, Fredro podchodzi z humorem miłującego człowieka i, nawet ośmieszając, nie odejmuje swym postaciom rysów dobrych stron natury ludzkiej. Takiego Jowialskiego istotnie uważać można za wcielenie starczego skostnienia, a jednak ów jego sposób, sypiący z rękawa przysłowiami i bajkami, staje się w dzwoli sympatycznym. Byle nie dopatrywać się w nim alegorii, a brać go za to, czym jest i jak w rzeczywistym życiu zobaczyć go było można. Obu bohaterów *Zemsty*, Cześnika i Rejenta, oglądamy w oświetleniu komicznym, ale w scenie ostatniej, gdy podają sobie ręce do zgody, wynikło to nie tylko z potrzeby pomyślnego rozwiązania dramatycznego węzła, lecz że tak zdarzało się w życiu i że zwłaszcza było to wskazaniem dla życia polskiego, aby z takiego pojednania przeciwników wyrósł w naszych oczach akt symboliczny, ogarniający szersze zagadnienia dobra społecznego.

Wyłącznie ironiczny stosunek do swych postaci zachowuje Fredro bodaj tylko w *Mężu i żonie*. Jedną to z najlepszych

jego komedii, na co już dawno zwracał uwagę Kraszewski, ale — mimo niezaprzeczone zalety — nie zdobyła uznania publiczności, bo brak jej tego liryzmu, jaki cechuje większość utworów poety, sięgając szczytu w *Ślubach Panieńskich*, zapewne dlatego uważanych za komedię romantyczną co jednak sprawy jeszcze nie rozstrzyga.

W komediach Fredry prawie niepodzielnie panuje ta sama atmosfera życiowego optymizmu, co w *Panu Tadeuszu*, ale gdyby Mickiewicz nie napisał był również *Dziadów*, to zapewne i o niego spieranoby się dziś, czy romantykiem był, lub klasykiem. Będąc niewątpliwie romantykiem, Mickiewicz był także wielkim realistą. Takim realistą był też Fredro, będąc zarazem klasykiem. Ale raczej klasykiem, niż romantykiem, bo jak słusznie zauważono, istota sporu między dwoma obcymi miała tylko pozory walki o program literacki, u jej dna zaś tkwiły przede wszystkim różnice przekonań społecznych, a pod tym względem Fredro jawnie stał po stronie klasyków. Wprawdzie powołać by się tutaj można na stanowisko Krasińskiego, w nim jednak na tym właśnie tle rozwinęło się duchowe rozdwojenie, objaw dogłębnie romantyczny, co u Fredry nie mogło powstać, właśnie dlatego, że duch był w nim klasyczny. A jeśli potracąły nim fale romantyzmu, to zapewne nie mocniej, niż np. takim klasykiem, jak Franciszek Morawski, który nawet Byrona tłumaczył, lub raczej przyswajał, nadając przekładowi *Manfreda* klasyczną ogładę wierszowej formy.

Nie ma w komediach Fredry dydaktyzmu, jaki był właściwy wszystkim jego polskim poprzednikom i w ogóle był charakterystyczną cechą klasycyzmu. Co do tego znowu nader ciekawe zjawisko przedstawia skłonność do dydaktyzmu u Mickiewicza, tak wspaniale rozwinięta w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Jeszcze jeden widok wskazujący, że istota literackiego sporu tkwiła nie w takich czy owakich formach, lecz w psychicznej strukturze działaczy. Więc na odwrót, Fredrze obcy był dydaktyzm, i do tego nawet stopnia, że *Męża i żonę* po premierze teatralnej pomawiano o niemoralność, a przecież z powodu

Pana Jowialskiego świeżo jeszcze wznowiono polemikę, w której także zarzut niemoralności podnoszono. Fredro jako demoralizator! Oto perspektywa bynajmniej zresztą nie nowa, skoro szeroko już ją rozwinął Goszczyński i jawnie otworzył Majorkiewicz. Sam Fredro pisze w swych pamiętnikach: „trzeba prawdy kłamstwa, aby kłamstwo zająć mogło“. To też podejmując zagadnienia obyczajowe, Fredro nie stawał się satyrykiem, jakim np. był u nas Krasicki, lecz odsłaniał dusze ludzkie, odtwarzając na scenie człowieka z jego zaletami i wadami, człowieka nie tyle złego, co głupiego, przeważnie jednak nie pozbawionego cech dobroci, choć również oglądanych ze stanowiska komicznego, bo tak w oczach poety kształtował się ów świat, któremu w swych komediach dawał nową rzeczywistość. Jeśli nawet zamiar twórcy w stosunku do wprowadzanych na scenę postaci bywał w założeniu surowszy, to w miarę jak ich charakterystykę rozwijał w tok akcji i dialogów, brał w nim górę poeta, dla którego również w śmiesznych przygodach przeciętnych ludzi istnieje ów niepokonany czar złudy, co choćby trwał ledwo chwilę, opromienia prozę całego ich życia.

Właściwym polem mistrzowskiego artyzmu Fredry był komizm, występujący w jego twórczości we wszelkich możliwych rodzajach. Jako komediopisarz Fredro nie ustępuje Plautowi ani nawet Molierowi, owym dwom największym twórcom na tym polu, i od nich obu jest inny. Porównywano też Fredrę z pisarzem mniejszej od niego miary, ale który wywarł nań niezaprzeczony wpływ, z Goldonim; zapewne, usposobieniem Fredro bliski był komediopisarzowi włoskiemu, artyzmem przeraża go jednak tak wysoko, że całe to pokrewieństwo ogranicza się do mniej istotnych związków, mniej więcej takich, jakie np. wykryto między *Panem Tadeuszem* a powieściami Waltera Scotta, czyli do podobieństw zewnętrznie dotykalnych, lecz w istocie rzeczy tylko powierzchownych, bynajmniej nie sięgających do jądra artyzmu. Stawiając Fredrę obok Plauta i Moliera, tym więcej należy go cenić, że jest odrębny, że — słowem — Fredro jest po prostu Fredrą.

Snując te przygodne uwagi, nie zamierzamy zastanawiać się dokładniej nad twórczością naszego komediopisarza. Niektóre

z głównych jej rysów przypominamy tylko lub nieco uwydatnia-
my. Szczegółowy rozbiór najobszerniej i najdokładniej rozwinął
Ign. Chrzanowski we wspomnianym już dziele. Po nim nieje-
den nowy pogląd lub lepsze pogłębienie przedmiotu przynieśli
m. in. W. Borowy, Wł. Günther, B. Kielski, J. Kleiner, S. Ko-
laczkowski, E. Kucharski, A. G. Siedlecki, T. Sinko, J. Stem-
powski, S. Windakiewicz, T. Żeleński... jak wiele zaś artyzmu da
się odkryć niemal w każdym zdaniu Fredry, świadczy najlepiej
piękne studium Wacława Borowego o znanej bajce Jowial-
skiego o *Pawle i Gawle* (w tomie: *Ze studiów nad Fredrą*,
1921). 26-wierszowy utwór dał tu sposobność do bardzo cie-
kawej i nader żywo napisanej 42-stronicowej rozprawy. Ze
względu na tę dysproporcję rzecz swoją autor nazwał „humo-
reską krytyczną“, którą jednak — mimo jej rozmiar — takim
zakończył wnioskiem: „Dom Pawła i Gawła został wzniesiony
z budulcu w pewnej części obcego, ale został wzniesiony w Pol-
sce i w polskim guście. Ciekawy i miły to dom i długo zapewne
możnaby o nim jeszcze opowiadać“. Dosłownie to samo powtó-
rzyć wolno o całej twórczości Fredry.

Zanim przerwiemy obecne nasze uwagi o Fredrze, w ko-
mediach jego pragnę wskazać jeszcze jeden rys bardzo zna-
mienny, którym na ogół mniej się zajmowano, mimo że w cha-
rakteryście człowieka i pisarza odgrywa rolę poważną. Jest
nim kult honoru. Jedyny to moment, kiedy Fredro staje się pa-
tetycznym, aczkolwiek patos zresztą występuje u niego nader
rzadko. Trudno tu roztrząsać, ile w tym kulcie honoru było
z tradycji sfery, w jakiej urodził się i żył Fredro, a ile z pobytu
w szeregach wojsk napoleońskich. Dość, że był on zarówno dla
człowieka, jak dla pisarza, czynnikiem rozstrzygającym. Rys ten
nie najmniej stanowi także o męskości postawy duchowej Fredry.
Fredro bowiem to jeden z mniej licznych, najbardziej męskich
pisarzy nie tylko w naszej, ale w literaturze powszechnej.

1928.

Nowy kult Fredry

W dobie narodowej niewoli nasz stosunek do Fredry nie był jasno postawiony. Nazywano wprawdzie Fredrę polskim Molierem. W tym samym jednak Krakowie, z którego katedry uniwersyteckiej i Tarnowski i jego następca Chrzanowski wysoko Fredrę sławili, w nazwie teatru miejskiego Fredrę bez oporu zastąpiono Słowackim. Bo co tam Fredro wobec Słowackiego, zwłaszcza w triumfalnych latach Młodej Polski. Tarnowski napewno miał zdanie odmienne, ale wtedy już go nie słuchano. Nie wiedziano zaś jeszcze, co pisał Norwid w roku 1865, że „najskończenniejszym poetą polskim jest nie Mickiewicz, Zygmunt, Juliusz etc. etc., ale Fredro!!!“ Ten sam Norwid, którego późno odkryty *Pierścień wielkiej damy* pomieścić by można gdzieś po środku między *Ślubami Panięskimi* Fredry a *Fantazym* Słowackiego. A oto, co Hoesickowi mówił Klaczko: „My jeszcze nie cenimy tak Fredry, jak na to zasługuje. Nie domyślały się nawet, jaką wielkość posiadamy w twórcy *Zenisty*! To jeden z najbardziej narodowych naszych pisarzy... Jestem przekonany, że nastanie taka epoka, w której przyjdzie kolej na kult Fredry. A przy tym Fredro nigdy się nie zestarzeje, nie wyjdzie z mody, bo jest nawskroś polski i ludzki. Może przyjdzie taka epoka, że ludzie zapomną o Słowackim, o Krasińskim, że nie będą czytali *Wuillenroda* lub *Dziadów*, ale *Pana Tadeusza* i komedie Fredry — najcenniejsze oczywiście — będą czytali zawsze“. Taki pogląd Klaczki, jeśli nie odosobniony, skoro nie inaczej sądził Kraszewski, nie mógł być popularny. Lecz w roku 1919 rzecz się już miała inaczej. Przyszła zapowiadana przez Kraszewskiego i Klaczkę kolej na Fredrę.

W tym właśnie roku inicjatorem nowego kultu Fredry w nowej Polsce stał się Boy-Żelenski. W zamieszczonej następnie na czele drugiej części *Obrachunków Fredrowskich* recenzji

z krakowskiego przedstawienia *Ślubów Panieńskich* pisał wtedy Boy w *Czasie*.

„Fredro to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monotonii, nie ta której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopą; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tę niespożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, niedość rozumiano za jego życia, nie prędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości, poezji, utożsamilo się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; nie jeden wieszcz, nie zawsze nawet najczystszej wody, który górnio rozdierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszymu sercu i pamięci. Fredro szat nad ojczyzną nie rozdierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przelom, jaki dziś zaszedł w naszym życiu narodowym, stanie się nieodzownie zaczątkiem ogromnych przemian polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwii polskiej literatury spokojnie w proch zetleje w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki”.

Ani spodziewał się Boy-Żeleński, gdy pisał przytoczone słowa, że w ciągu następnych lat kilkunastu w świadomości młodych pokoleń polskich zajdą przemiany tak gruntowne, iż nawet najlepsze komedie Fredry będą kwestionowane. Nad sądami literackimi, w imię doktrynerskiej wyłączności ryczałtem potępiającymi wszystko, cokolwiek wiąże się z przeszłością szlachecką, nie ma potrzeby zatrzymywać się dłużej, bo nawet najzagorzalsi wyznawcy urojonej kultury proletariackiej dojdą wreszcie do zrozumienia, że miarą kultury są jej żywe tradycje, tylko stosunek do tych tradycji podlega ciągłym przeobrażeniom.

Na tym właśnie opiera się rozwój kulturalny, że w perspektywie następujących po sobie pokoleń i epok, pod innymi kątami widzenia, w dziejowym zasobie odkrywa się coraz nowe wartości. Wszakże nawet pod probierzem najgruntowniej radykalnego rewizjonizmu, kulturalne tradycje przeszłości, chociaż inaczej oceniane, winny być zachowane. Przecież ich wyrzeczenie się całkowite oznaczałoby powrót do barbarzyństwa.

Wysoki artyzm wielkich komedii Fredry pozostanie im zawsze najlepszą obroną przed napadami niedowarzonych burzycieli kulturalnego dziedzictwa narodu. W świetle zaś naszej nowej rzeczywistości dziejowej twórczość Fredry nic nie traci, i owszem, świeżych nabiera blasków. Przyczyny, dla których przyszła właśnie pora na nowy kult Fredry, celnie określił Horzyca w przemówieniu, wygłoszonym przed wznowieniem *Zemsty* w teatrze lwowskim.

„Romantyzm — mówił Horzyca — był w dużej swej części zapowiedzią świata, który ma się urodzić, Fredro zaś myślał tak, jak my dziś myślimy: w kategoriach świata, który już się narodził, który stał się i jest dotykalnym konkretem i który wymaga, aby go traktować jako realność, a nie jako zamysł i ideę“.

Ten doskonały pisarz, tak bardzo szlachecki, iż także Boy-Żeleński nazywa go raczej klasowym, niż rasowym, w perspektywie nowej rzeczywistości dzisiejszej okazuje się żywym i żywotnym. Przygodnie nasuwa się tutaj pewien sprawdzian literacki, nieobojętny dla stwierdzenia, że komedie Fredry pod powłoką narodowego tradycjonalizmu zawierają ogólne prawdy ludzkie. Oto przy czytaniu *Belli* Giraudoux, powieści z współczesnego życia francuskiego, coraz się nam *Zemsta* przypomina, i przez motyw wzajemnych nieprzyjaźni dwóch klanów rodzinnych, i przez charakterystyki Rebendarta i Dubardeau, których utożsamić łatwo z Cześnikiem i Rejentem, i przez społecznie natchniony epilog pojednania. Jak zaś dla nas artyzm Fredry ze swej wartości nic nie uronił, jak poprzez jego komedie otwierają się nowe perspektywy na czasy dzisiejsze i na ludzi dzisiejszych, najbystrzej to dostrzegł i najwzrękliwiej spenetrował Boy-Żeleński w swych recenzjach teatralnych.

Z Fredrą zżył się Boy przez teatr, a że teatr, mimo cały swój konserwatyzm, co się dziś tak jaskrawo uwydatnia, dla naszego znakomitego krytyka stał się przede wszystkim *ośrodkiem* na życie, przeto i na Fredrę patrzy on pod kątem nowej rzeczywistości społecznej. Spojrzenie takie, rozszerzane i sprawdzane przy sposobności powtarzanych wznowień tych samych komedii, tylko utwierdziło przekonanie o artyzmie i niepożytej aktualności Fredry. Czytelnikowi Boya, a któż nim nie jest, nawet wśród tych, co go gromią, nie trzeba wyjaśniać, że Boy nie ogranicza się wyłącznie do bezpośredniego obcowania z działem literackim, lecz własne wrażenia porównuje z krytyczną literaturą przedmiotu. Z tego właśnie powodu doszło do *Obrachunków Fredrowskich* Boya.

Obrachunki te mają charakter wybitnie polemiczny. I stwierdzić trzeba, że dla naszej oficjalnej fredrologii stają się one wręcz zabójcze. Okazuje się bowiem, że różni komentatorzy Fredry dawali się ponosić własnym urojeniom i dowolnym kombinacjom, nieraz kunsztownym i uderzającym, lecz odbiegającym daleko i od istotnego znaczenia tekstu komediowego i nawet od materiału faktycznego. Z tych komentatorskich legend i szarad oczyścił Boy naszą fredrologię w sposób chyba ostateczny. Wiadomo zaś aż nazbyt dobrze, że takie przewietrzenie przydałoby się wielu składom wiedzy polonistycznej. Główny winowajca zaciemniania Fredry nie lepiej i Wyspiańskiemu się przysłużył. Dokonana przez Boya na przykładzie Fredry wiwisekcja prac historyczno-literackich powinna stać się przedmiotem szczegółowych rozważań na uniwersyteckich seminariach polonistycznych. Wprawdzie już Fredro orzekł, iż „prędzej złodziej przyzna się, że ukradł, niż profesor, że głupstwo powiedział“, ale po obrachunkach Boya jedyna uczciwa droga do rehabilitacji wiedzy przez zaprzeczenie aforyzmowi Fredry. Zresztą Boy zaatakował nie tylko katedry, lecz także krytykę pozauniwersytecką, i na wielu pozycjach na głowę ją pobil. Że i Boy się sam zagłupiał, gdy bez sprawdzenia trudnych do uzgodnienia faktów, na domysł objaśnia sprawę małżeństwa Fredry, drobny ten szczegół nie pomniejsza ogólnej zasługi *Obrachunków*, jak nie

poniejsza ich rzeczowej wartości jakaś jedna czy druga krzywda wyrządzona naszym fredrologom, co się dostatecznie tłumaczy zapalem walki o słuszną sprawę.

Wyszedłszy z linii polemicznego ostrzału, sięgnął Boy do najistotniejszych zagadnień fredrologii, przeświecił je z bystrym krytycyzmem; gruntownie odświeżył ich zatęchłą atmosferę; nie jedną legendę w niwecz obrócił, jak i rzekomy molieryzm Fredry; wskazał natomiast i poniekąd ustalił nowe widoki w pojmowaniu pisarza i jego twórczości. Nie dał wyczerpującego studium o Fredrze, bo go nie zamierzał, lecz właśnie *obrachunki*, pisane z bojowym temperamentem i z nawskroś żywym odczuciem przedmiotu. Założył fundamentalne podstawy pod nowy kult Fredry.

Kult to oczyszczony z wszelkiego bronzownictwa, oparty na poznawaniu rzeczywistego Fredry, jakim był on naprawdę, na rzetelnym szacowaniu dzieł pisarza, czyli na bezpośredniej i dokładnej znajomości poprawnych tekstów. Zbyteczne udowadniać, że tylko taki kult ma dobre i trwale widoki powodzenia.

1935

Rodowód poetycki Berwińskiego

Dla większości czytelników dzisiejszych, Ryszard Berwiński, najwybitniejszy przed Kasprowiczem poeta wielkopolski, to postać niemal mityczna. Co najwyżej, utrzymuje się o nim dobra opinia na wiarę Przybyszewskiemu, który w *Szląkiem duszy polskiej* i w innych pismach wyrażał się o Berwińskim z wielkim entuzjazmem, wymieniał go obok Norwiða i obok niesłusznie też zapomnianego Leonarda Sowińskiego; aczkolwiek od nich obu z różnych powodów Berwiński się różnił, zbliżony raczej do Zmorskiego i jemu podobnych przedstawicieli egzaltacji przekwitającego romantyzmu. Egzaltacji ściśle związanej zresztą z ówczesną rzeczywistością dziejową, z przełomową dobą lat 1846 i 1848, przez bohatera tych lat Mierosławskiego dobitnie nazwaną epoką *niedoczynu*. Wszelako z tego polistopadowego pokolenia poetów rozpacz i buntu w niewoli, Berwiński pozostał chyba najmniej znanym, lub raczej najbardziej nieznany, skoro mało kto sięgnął nawet do łatwo dostępnego dwutomowego wyboru jego pism w wydaniu Eustachego Czekalskiego z r. 1913.

Wprawdzie co pewien czas objawiało się odosobnione zaciekawienie osobą oryginalnego poety i znaczną tajemniczością okrytego człowieka, np. w poświęconych mu studiach Bądzkiewicza z r. 1887 i Wyleżyńskiej z r. 1913. Ze względu na wrogą kościołowi postawę Berwińskiego, tym bardziej zaciekawia nas świadectwo wybitnie katolickiego filozofa i krytyka, Mariana Zdziechowskiego, który w więcej sławnym niż znanym dziele o *Byronie i jego wieku* zajął się również naszym byronistą, umiał go wnikliwie odczuć i wskazawszy na gwałtowność serca poety, dał trafne uwagi o jego artyzmie. Także Piotr Chmielowski w *Historii literatury polskiej*, powołując się na Bądzkiewicza, dość obszernie scharakteryzował „poetę namiętnego, egzaltowanego, chwilowego przedstawiciela prądu ultra-demokratycznego, potem zgorzkniałego sceptyka, szukającego zapomnienia w ryzykownych

przygodach". W dalszym ciągu Chmielowski przyznał, że „jako liryk odznaczał się Berwiński głębią i szczerością uczucia, namiętnym tonem w wypowiedaniu tego wszystkiego, co wrzało w duszy gorącej, która widzi ubezwładnienie woli własnej wśród mialkiej powszedniości objawów życia“.

Berwiński nie poprzestał jednakże na działalności poetyckiej, którą przerywa z wydaniem zbiorowym swych utworów w roku 1844, Z natury ruchliwy i czynny, zajął wydatne stanowisko w społecznym ruchu wielkopolskim, więziony w Moabicie, potem posel na sejm berliński, drugą połowę życia spędzał na włóczędze po Turcji, jako oficer dragonów otomańskich Sadyka-Paszy.

Żywot wielce romantyczny, nie pozbawiony osnutego mgłą tajemnicy wątku miłosnego, już sam przez się pociągać musiał badaczy. Chęć dokładniejszej charakterystyki człowieka, poety i działacza rozbijała się jednak o powikłany splot trudnych do pokonania zagadnień biograficznych, wymagała bliższego spoufalenia się z niedostatecznie opracowaną epoką dziejową, samodzielnego dotarcia do historycznych źródeł dla rozmaitych środowisk, w których Berwiński był czynny lub z którymi wiązały go stosunki bądź osobiste, bądź też społeczne. Łatwiej było już o to w odrodzonej Polsce, kiedy otwarto dostęp do zamkniętych przedtem archiwów. Obchodzącego nas tutaj zadania podjął się Tymon Terlecki. W latach poprzednich ogłosiwszy luźne fragmenty swych źródłowych badań nad poetą wielkopolskim, w roku 1937 wydał jako osobną całość część pierwszą szeroko zakrojonej monografii historyczno-literackiej pt. *Rodowód poetycki Ryszarda Berwińskiego*.

Terlecki, wnikliwy krytyk współczesnej poezji i dramatu, przy czym odznaczający się rzetelnie wyrobioną samodzielnością sądu i ładnym polotem syntetycznym, zajął się Berwińskim przede wszystkim jako poetą. W poszukiwaniach biograficznych dotarł jednak do nieznanych przed nim albo niedostatecznie przez poprzedników wyzyskanych źródeł, dzięki czemu zdołał dokładniej i wszechstronniej oświetlić także życie poety. Rozwinął zaś swój obraz na szczegółowo podmałowanym tle epoki i prądów, w sposób zawsze związany ściśle z określonym celem monografii, ogarniając wszakże rozległy widok ówczesnych stosunków dziejowo-

kulturalnych. W przedstawieniu Terleckiego opis epoki wypadł żywo i przekonująco, przynosząc zarazem wiele istotnych a nie-raz nowych wiadomości do naszej wiedzy nie tylko o środowisku wielkopolskim, lecz także o lwowskiej grupie *Ziemonii*, o tzw. *Cyganerii warszawskiej* i w ogóle o literaturze krajowej po powstaniu listopadowym. Również stosunek Berwińskiego do Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, charakter walterscottyzmu i byronizmu w twórczości poety, jego związki z neoheglizmem i przyjaźń z Edwardem Dembowskim, wyjaśnił Terlecki możliwie dokładnie i wyczerpująco.

Z tak ujętego tła dziejowego tym wyraziściej i tym ciekawiej występuje charakterystyka polskiego poety-rewolucjonisty, pieśniarza *Marszu w przyszłość*, o namiętnie krańcowym tonie walki społecznej, w którym rzucił takie hasło :

Więc gdy stary Bóg nie słucha,

Pomódlmy się do obucha,

Uściśnijmy noże

I dalej za morze

Krwi !

Za czerwone morze !

Poety, co *Bohaterom dni naszych* poświęcił jeden z najbardziej wstrząsających wierszy całej poezji porozbiorowej. W wierszu tym Berwiński może najbezpośredniej wyraził ciężące na duszy poety przekleństwo epoki przejściowej. W poecie tym aż przepalała się konradowa walka z Bogiem o naród. Stąd owe ostre zwroty bogoburcze. Stąd *W Częstochowie* woła poeta:

O ! biedny, biedny ludu, gdyby ten Bóg żywy,

O którym ciebie uczą, że jest sprawiedliwy,

Gdyby on berło władzy w moje złożył ręce,

I gdybym w każdej takiej pochmurnej sukience

Mógł utkwąć piorun czynu — a w każdym łapturze

Mógł zbudzić błyskawicę — o biedny mój ludu,

Zwiastowałbym ci wtedy nie modły, lecz burze !

Lecz ten poeta burzy nosił też w sobie duże bogactwo poetyckiego natchnienia, które w bardziej sprzyjających warunkach wydać by mogło dojrzałe i trwalsze owoce. O szerokiej rozpiętości poetyckiej skali w twórczości Berwińskiego dostatecznie już świadczą trzy niewielkie tomiki jego utworów prozą i wierszem, wydane w latach 1840 i 1844. Obok świetnych fragmentów w *Don Juanie Poznańskim*, w którym nadto uderza wewnętrzna walka romantyka z romantyzmem, obok nieprzeciętnego artyzmu niektórych liryków społecznych, jak *Ubogim w duchu* czy *Na wysokości Tatrów*, obok niewielu ślicznych perelek liryzmu osobistego, jak *Moje słońce*, *Moja gwiazda*, *Byłaś dla mnie aniołem...*, obok wreszcie wysokiego niekiedy umiaru estetycznego, jak w wierszu *Na przesileniu dnia z nocą*, obok tu i ówdzie rozrzuconych pięknych opisów głęboko odczutej przyrody, w twórczości Berwińskiego spotykamy nadto duży kunszt prozy artystycznej, a jego *Bogunka na Gople* stanowi ważne ogniwo pośrednie między prozą Krasińskiego a prozą Żeromskiego. Wszelako najmocniejsze piętno na twórczości Berwińskiego odcisnęła przełomowa epoka. To też Terlecki wskazuje w niej przede wszystkim „dokument, psychogram epoki. I to nie tylko w tym, co stanowiło jej pragnienie, jej dążenie życiowe, ale i w tym, co w niej było na pół świadome lub nieświadome, co usiłowała stłumić lub przezwyciężyć“. Ten przez Terleckiego obszernie uzasadniony wygląd poezji Berwińskiego nadaje jej w naszych oczach nowe wartości, jako że przez nią odsłania się możliwość głębszego wnikięcia w psychikę pokolenia, którego autor *Marszu w przyszłość* okazuje się przedstawicielem bardzo znamienym, a w literaturze bodaj naczelnym.

Bolesne odczucie narodowej niewoli, skrajny rewolucjonizm społeczny i proces wyzwiania się ze złudzeń w ostatniej fazie twórczości Berwińskiego znalazły żywe i aż jaskrawe odbicie. Bo — jak słusznie stwierdza Terlecki, objaśniając rimbaudowski aspekt losów poetyckich Berwińskiego — twórczość jego „wzrosła z rzeczywistości i idąca przeciw rzeczywistości — na niej się załamała i rozbila“... Konfrontacja ideałów „buntowniczego natchnienia“ z galicyjskim rokiem 1846 była tak dotkliwie gwałtowna,

że zabiła w człowieku — poetę, który potem z intuicjonisty i wybuchowca przeradza się w racjonalistę i nawet pozytywistę. Od twórczości wyobrażeniowo-uczuciowej Berwiński przechodzi do badania naukowego i w *Studiach o literaturze ludowej* z roku 1854 przeprowadza „pierwszą i bezwzględną rewizję ludomanii romantycznej”. Stawia tutaj Berwiński wniosek, że lud bynajmniej nie jest żywiołem twórczym, że mylnie przypisywano jego duchowi oryginalność, bo wręcz przeciwnie lud bardzo silnie ulega różnorodnym wpływom i właściwie sam nic nie tworzy, lecz tylko przetwarza. Dalszy rozwój myśli Berwińskiego wiąże się z krystalizacją stronnictwa pracy organicznej, dokonującą się od r. 1856 także w łonie emigracji.

W wydanej pierwszej części monografii, doprowadzonej do roku 1844, zamykającego dzieje twórczości poetyckiej, Berwińskiego widzimy jeszcze jako niepoprawnego romantyka, sztandarowego przedstawiciela literackiego epoki przedlutowej. W jego bogatej skali ewolucyjnej, obejmującej wiele różnorodnych nurtów poezji polskiej pierwszej połowy XIX stulecia, tragicznie się zalamuje duchowe rozdzielenie, wynikające ze zmagania się krajowego indywidualizmu z tendencją społeczną, wymagającą od jednostki uległości wobec spraw ogólnych.

W związku z wspomnianą późniejszą przemianą poglądów Berwińskiego na zagadnienia ludowości, tym ostrzej przeciwstawiają się im wcześniejsze zapatrywania poety, tak na wskroś romantyczne, że w jego poezjach — jak porównawczo wskazuje Terlecki — nie zjawia się nigdy „lenartowiczowski realizm chłoparacownika”. Inaczej też niż w pierwszych już utworach Norwida, w stosunku Berwińskiego do ludu brak „znamion, choćby najłżejszych śladów realizmu”. Zestawienie nieobojętne dla właściwego wytyczenia granic między romantyzmem a realizmem, współcześnie już wtedy działającym. Zarazem historycznie uzasadniony dowód, że Norwid i Lenartowicz nie dadzą się pomieścić, jak dotąd czyniono, w ramach romantyzmu. Dalecy od epigonizmu, jaki daremnie im usiłowano tu i ówdzie narzucić, mocno jednak osadzeni w idealizmie, oparli się duchowo na katolicyzmie, na którym wznieść się mogła budowla realizmu, przeciwna

nie tylko pierwotnemu romantyzmowi, lecz także i zwłaszcza tej jego polskiej przemianie, którą określa się nazwą mesjanizmu. Realizm to wprawdzie nie pozytywistyczny, lecz właśnie katolicki, co wpłynąć musiało na ich obcość w atmosferze antyklerykalnej. Tymczasem Berwiński, będąc na wskroś romantykiem, choć nie mesjanistą, był również zagorzałym radykałem i bojowym antyklerykałem. Nie miał on już w sobie romantycznej wiary w związek świata nadzmysłowego ze sprawami ziemi, nurtowało nim zwątpienie religijne, a jako demagogiczny rzecznik buntu społecznego w rozpaczliwym zmaganiu się z rzeczywistością był stanowczym i aż jaskrawym przeciwnikiem kościelnego oportunizmu. Zjawisko dobitnie przełomowe i w takim charakterze swoim krańcowo bezwzględne, co do poezji Berwińskiego wnosi ów rozmach siły, burzliwej i nieokiełzanej, a żywo działającej na umysły zwłaszcza młode.

Niezależnie od tego, stał się też Berwiński pierwszym świadomym regionalistą wielkopolskim, co jego twórczości znowu odrębne nadaje znaczenie, wręcz wyjątkowe na tle przysłowiowej ugorowości tej dzielnicy dla poezji. W związku z tym prowincjonalnym zabarwieniem poezji Berwińskiego, także sprawa polska nabiera u niego rysów antyniemieckich, wbrew ogólnemu kierunkowi całej literatury emigracyjnej, ostrzem swym zwróconej przeciw Rosji. Z tego względu warto zwrócić uwagę na wprowadzone przez Berwińskiego polskie wyobrażenie diabła, a raczej na jego odróżnienie od wyobrażenia niemieckiego. Bo — według Berwińskiego — „diabeł niemiecki, jak wszyscy Niemcy, jest mistykiem i filozofem. A że filozofia i moralność niemiecka (umysł i serce) strasznie rozmazane, gęste i ciężkie — to też utwory ich wyobraźni muszą dźwigać u nóg owe potężne kamienie filozoficzne, z którymi nawet Mefistofelesowi Goethego tak trudno chodzić po ziemi“. Nawet w takim więc wyznaniu Berwińskiego objawiła się życiowa postawa żywej walki o rzeczywistość.

Charakterystyka Berwińskiego jako poety w nowej, źródłowej interpretacji Terleckiego doznała poważnego rozszerzenia i pogłębienia. Dzięki tej sumiennej i pięknej, świetnie opracowanej, obejmującej rozległe widnokręgi, bogatej w szczegóły,

przejrzystej w konstrukcji, żywo napisanej monografii, znaczenie Berwińskiego w literaturze polskiej zostało zapewne już ostatecznie ustalone. Fragmentaryczność i poniekąd dorywczość twórczości Berwińskiego, przerwanej zresztą w pełni jej młodzieńczego rozwoju, odbić się musiała ujemnie na jej wartościach artystycznych, lecz wśród pomniejszych poetów romantycznych autor *Bogunki na Gople* wybija się na jedno z czołowych miejsc, w hierarchii poetyckiej godny stanąć na równi np. z Goszczyńskim ze starszego pokolenia, wśród zaś swych rówieśników staje w pierwszym ich rzędzie, jako bardzo typowy wyraz czynnego w kraju pokolenia polistopadowego.

Tragizm poety, wynikający z dziejowej rzeczywistości, tym głębszy, że bezpośrednio z życiem związany, czyni nam postać Berwińskiego niezmiernie sympatyczną i zaiste godną uwagi i lepszej niż dotąd pamięci. Jej wskrzeszenie jest rzetelną i do brze wypełnioną zasługą Terleckiego, który tym samym wziął też na siebie obowiązek opracowania dalszych dziejów tego „autentycznego bohatera byronowskiego”. Wprawdzie druga część żywota Berwińskiego dla literatury mniejszą ma doniosłość, skądinąd wszakże otwiera wielce zajmujące perspektywy ówczesnego życia polskiego na bliskim Wschodzie.

Silą rzeczy powstaje nadto potrzeba zupełnego krytycznego wydania utworów Berwińskiego. Jedyne łatwiej dzisiaj dostępne wydanie Czekalskiego nie jest zupełne, gdyż ze względów cenzuralnych pominięto w nim szereg wierszy i nawet w utworach wydaniem tym objętych sporo miejsc zastąpić musiano kropkami. Najbliższą zaś drogą do poznania może być tylko własna jego twórczość.

1937



Dygasiński w naszych oczach

Rzecz niniejszą, poświęconą znakomitemu twórcy *Godów życia*, poprzedzić muszę wstępem, poniekąd osobistym. Trzeba bowiem zdać sobie sprawę, czyje to są owe nasze oczy, którymi patrzymy na Dygasińskiego. Sprawa bynajmniej nieobojętna dla naszego tematu oraz dla stosunku piszącego do podjętego zadania. Niechaj wolno mi powołać się na pewne fakty.

Oto niedawno jeden z naszych wybitnych polonistów uniwersyteckich w artykule o Dygasińskim wyraził się, że nie można dzisiaj spodziewać się jakiegoś renesansu tego pisarza w takich rozmiarach, jak dzieje się to z Prusem, i nawet z Orzeszkową. Pomijając rzeczowe błędy dalszych wywodów, że np. Dygasiński był młodszy od Prusa i Orzeszkowej, kiedy na prawdę był od nich datą urodzenia starszy, od Prusa o osiem, od Orzeszkowej o trzy lata, przyjąć jednak można, że dziejowo był od nich młodszy, co właśnie pozwala snuć wniosek o perspektywach renesansu Dygasińskiego — moim zdaniem — w szansach swoich przedstawiających się nie mniej pomyślnie jak dla Prusa, pomyślniej niż dla Orzeszkowej.

Aby to jednak było jasne, trzeba znać Dygasińskiego, nie tylko jako powszechnie sławionego twórcę polskiej powieści z życia zwierząt, lecz również jako odkrywcę duszy ludowej i jako epika wsi polskiej, w ogóle jako wnikliwego i bystrego obserwatora rzeczywistości społecznej i jej filozoficznego satyryka, tudzież jako bardzo wszechstronnego, a w poglądach swoich i w swej sztuce powieściowej wybitnie niezależnego, samodzielnego, od innych odrębnego pisarza. Było to zaś nielatwe, skoro większość utworów autora *Beldonka* w dawniejszych wydaniach została przez ówczesnych czytelników tak skwapliwie „zaczytana“, że nie ma ich nawet po zasobnych bibliotekach

publicznych. Dopiero teraz podjęte nareszcie pierwsze zbiorowe wydanie *Pism* Dygasińskiego (pod redakcją Władysława Wolteta) pozwoli na dokładniejszą i rzetelniejszą ocenę całej twórczości pisarza, który bez wątpienia znowu znajdzie wielu gorliwych czytelników.

Oczywiście, zdaje sobie sprawę, że poczytność bynajmniej nie jest jeszcze miarą wartości pisarza, że nawet szeroka poczytność nieraz staje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do głębszych myślowych i artystycznych zalet dzieła. Nie mniej jednak ideałem wielkiej sztuki jest pogodzenie obu sprzecznych postulatów, zdobycie takiego uniwersalnego znaczenia, jakie w naszej literaturze mają np. *Pan Tadeusz* Mickiewicza, *Trylogia* Sienkiewicza, *Lalka* Prusa. Otóż wydaje mi się, że prawie cała twórczość powieściowa Dygasińskiego, chociaż nie zawsze wznosi się na wyżyny artyzmu *Godów życia*, ma właśnie znamiona, zapewniające jej szeroką poczytność, ale również i takie, dzięki którym w pełni zasługuje na głębsze powodzenie u bardziej wybrednych intelektualistów i nawet u estetycznych smakoszy.

Ten dla mnie bezsporny fakt starałem się konkretnie uzasadnić w szkicu o *Adolfie Dygasińskim w setną rocznicę urodzin*, wydanym w osobnej broszurze, i w dalszym ciągu postaram się jeszcze podtrzymać właściwymi argumentami. Tutaj potrzebne jest jeszcze jedno wyjaśnienie, w którym muszę zahaczyć o sprawę osobistą. Oto pewien młody krytyk, którego zresztą cenię bardzo wysoko i pokładam duże nadzieje, że nasze nowe pokolenie literackie w nim właśnie zyska — być może — to swoje sumienie krytyczne, jakie w starszym pokoleniu piastuje Karol Irzykowski, oto ów krytyk, pisząc o mojej *Najnowszej polskiej twórczości literackiej*, bardzo pochlebnie, lecz nie bez wyraźnej złośliwości, zauważył, że „w kołach artystycznych głos Czachowskiego może mniej waży, bardzo natomiast liczą się z nim koła czytelnicze“. Przytaczając to cudze o sobie zdanie, czuję się nieco zawstydzony, bo przynosi ono szczerą satysfakcję, ale w danym razie myślę z tego powodu o innej — jak mi się zdaje — ważnej sprawie.

Wydaje mi się bowiem, że jest u nas sztucznie pielęgnowana jakaś zupełnie fałszywa sytuacja literatury, w czym bodaj tkwi główna przyczyna tego nieraz zauważonego zjawiska, że literatura nasza traci swe właściwe podłoże społeczne, że — słowem — nie ma czytelnika. W słusznym dążeniu do pionu moralnego i stalowego hartu artyści wyrabia się szkodliwa tendencja społecznego abstrakcjonizmu, tworzą się zamknięte kapliczki wtajemniczonych, z pogardliwym wzruszeniem ramion lekceważących potrzeby ogółu. Powstają nowe wieże z kości słoniowej na przewyciężonym już terenie sztuki dla sztuki. Współdziałają z tym niektórzy młodszy krytycy, według których zbrodnią artystyczną jest pisanie o rzeczach trudnych w sposób jasny i przystępny, według których konkretne fakty to tylko suche szczegóły, obojętne dla mgławicowej syntezy duchowego arystokratyzmu, czy też dla rygorystycznego kultu czystej formy.

Nie przeocząc istotnej potrzeby duchowej wzniosłości i artystycznego piękna, i owszem, uznając całkowicie, że są to kardynalne zasady każdej rzetelnej sztuki, ośmielam się jednak stanowczo przeciwstawić mniemaniu, jakoby te dążenia osiągnąć się dały tylko w ciasnym kręgu literackich kapliczek. Nie przeczę, że istnieją ascetyczne typy twórców, że nawet z nich to rodzą się niekiedy wielkie dzieła, ale twierdzę, że sprawa kultury literackiej nie może być ograniczona kołem wtajemniczonych rabinów literackiego zakonu, lecz musi stać się dobrem powszechnym. Właśnie dlatego ucieszyłem się, że z moim zdaniem krytyka literackiego liczą się koła czytelników, że więc spełniam to zadanie, które było i jest świadomym moim zamiarem. Nie znaczy to bynajmniej, aby się miało schlebiać bylejakim, tuzinkowym gustom publiczności, lecz dążeniem każdego pracownika na niwie twórczości literackiej winno być utrzymanie kontaktu z czytelnikiem.

Bo, proszę zważyć, że także dla krytyka jego najgłębsze zadowolenie tkwi w osobistym przeżyciu czytanego dzieła, w odnalezieniu w nim własnej przygody duchowej, jaką jest każde wzruszenie estetyczne, oraz w świadomym zdaniu sobie sprawy z tego, na czym to wzruszenie polega, co mu ta przygoda przyniosła. Skoro zaś ima się pióra, aby swoim wrażeniem i swoją wiedzą podzielić się z innymi, wtedy nie jest to już tajemna roz-

mowa między duchem twórcy a duchem krytyka, ani pisanie „sobie a muzom“, bez oglądania się na to, czy i jakim refleksem odbijają się jego myśli. W chwili t.zw. ratchnienia, że użyję tu niesłusznie pogardzonego dzisiaj wyrazu, sprawa to istotnie obojętna, bo mojemu indywidualnemu poczuciu wystarcza samo doznanie duchowej przygody. Gdy się jednak pisze po to, aby być czytany, nie idzie wtedy o jakieś zawile, jakże nieraz mętne, mędrkowanie, lecz właśnie o porozumienie z czytelnikiem. Piszę się nie dla siebie tylko, lecz także dla czytelnika. Nie do siebie się przemawia, lecz właśnie do słuchacza.

Otóż mówiąc o Dygasińskim w naszych oczach, nie myślę o tym, czym Dygasiński stać się może dla takiego lub owakiego mędrca, chociaż Dygasiński sam był nielada mędrce i niejednego dzisiejszego mędrca zadziwić potrafi. Zadanie moje jest dużo skromniejsze, aczkolwiek zasięgiem swoim ambitne. Pragnę bowiem ustalić, czym i jak przemawia Dygasiński do naszych czasów, lub raczej do naszej w tych czasach świadomości kulturalnej. Czym Dygasiński stać się może i powinien dla dzisiejszego czytelnika?

*

*

*

W dotychczasowych rozważaniach tylko pozornie odbiegliśmy od tematu. Albowiem Dygasiński, podobnie jak Prus, stawiony być może za wzór pisarza, w najlepszym znaczeniu słowa, popularnego. Moment to — oczywiście — ważny dla poczytności, ale nie w nim tkwi istota zagadnienia, chociaż u Dygasińskiego zawsze obserwować można, jak sprawy najbardziej zawile dają się ujmować w sposób dla wszystkich jasny i zrozumiały, a przy tym świeży i oryginalny, u swego dna głęboko przemyślany, w swym wyrazie zajmująco i żywo postawiony. Od dawna znana to prawda, że ciemność stylu zazwyczaj — lecz nie zawsze — zdradza nieporadność lub niedokształcenie myśli. Skądinąd wszakże i o tym pamiętać trzeba, że styl gładki, potoczysty, może wynikać z wprawy umysłu płytkiego, ślizgającego się po powierzchni zagadnień, co o tyle łatwo wykryć, że najczęściej styl

to bezbarwny, nijaki. Prostota stylu dopiero wtedy staje się wyrazem wewnętrznej głębi, kiedy się do niej dochodzi własnym, indywidualnym wysiłkiem, kiedy nie jest tylko zewnętrznie wyuczona oglądą, lecz osobistym trudem duchowym zdobytą siłą twórczą.

Taka właśnie dojrzała prostota oryginalnie napiętnowanego stylu Dygasińskiego opiera się na bogatych złożach osobowości twórczej. Nie kusząc się tymczasem o szczegółowy i wyczerpujący rozbiór składających ją czynników, pragnę pokrótce wskazać te wartości, które — moim zdaniem — mają dla nas szczególne dzisiaj znaczenie. Mieszczą się one w charakterze narodowym, w samodzielnym realizmie i w artystycznej oryginalności Dygasińskiego.

Narodowy charakter twórczości Dygasińskiego był nieraz podnoszony i to przez pisarzy na swych społeczno-politycznych stanowiskach tak rozbieżnych, że zgodność ich świadectw stanowi argument zupełnie kategoriyczny.

Oto Antoni Sygietyński, współtowarzysz literacki z *Wędrowca* i bliski przyjaciel Dygasińskiego, widzi w nim poetę, w którym „wcieliła się polskość współczesna... ześrodkowała się dusza zbiorowa i poezja krajobrazu“.

Adam Grzymala-Siedlecki, krytyk należący już do późniejszego pokolenia literackiego, pisze o Dygasińskim, że jest to „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*“.

Żeromski nazywa Dygasińskiego „zapomnianym władcą pewnego obszaru mowy naszej, języka nizin i dalekości słowiańskiej, lasów i pól, pracy w polach i po chalupach“, pisarzem, który „bardziej nas zbliżył do pierwoźródła mowy słowiańskiej, niż wszyscy pisarze ostatnich lat kilkudziesięciu, razem wzięci...“.

Wreszcie Zygmunt Wasilewski powtarza o Dygasińskim własne słowa autora *Godów życia* o Mysikróliku: „On jest synem Ziemi rzetelnym, jej ludem, a jego pieśń — podaniem, pieśnią ludową...“.

Takie świadectwa na piśmie, które wydatnie pomnożyć by się jeszcze dało innymi głosami, znajdują nadto potwierdzenie w re-

akcji czytelników na dzieła Dygasińskiego w chwili, kiedy się ukazywały.

Oto np. warszawska młodzież uniwersytecka interpretowała *Asa* w sensie narodowo-politycznym. Pod tą biografią wspaniałego psa, który przez całe życie nie dał się ujarzmić, wciąż walcząc o swe prawa do wolności, rozumiano aluzje do polskiej rzeczywistości.

Że i cenzura carska podejrzewała Dygasińskiego o ukryte cele polityczne, świadczy fakt, iż z tego powodu tytuł broszury w obrobie zwierząt: *W niewoli u człowieka* musiał autor zmienić na inny: *Nędzarze życia*.

Był też Dygasiński daleko patrzącym patriotą polskim, gdy w noweli *Demon* zwracał uwagę na rabunkowe zakusy Niemców w Ojcowie, a w broszurze politycznej z r. 1876 pt. *I my czuwamy*, której autorstwo dopiero teraz ujawniono, wyraźnie ostrzegał przed niebezpieczeństwem, grożącym nam od przeciskającej się różnymi drogami niemieckiej akcji rzekomo kulturalnej, a w istocie wyłącznie zaborczej.

Jakże zresztą dla ówczesnych nieco uważniejszych czytelników przeraźliwie bolesną wymowę miała szlachecka powieść Dygasińskiego: *Pan Jędrzej Piszczalski*, o człowieku pełnym fantazji i temperamentu, marnotrawiącym swe żywiołowe siły w bezużytecznych awanturach, a o którym powiada jedna z osób powieściowych, że „tylko tacy mogli chodzić na wyprawy krzyżowe, oswobadzać Wiedeń od Turków, bić się pod Warną...“.

Aliści najwspanialsza, nie tylko w naszej literaturze, księga przyrody, jaką są *Gody życia* Dygasińskiego, to przecież także walna rozprawa z polityczną ideologią pozytywizmu, artystycznie i myślowo najmocniejszy wylew tego nurtu walki o wolność, który płynie przez całą twórczość autora.

Niepodległościowa idea narodowa u Dygasińskiego, który też sam, czasu swej młodości, czynny brał udział w powstaniu styczniowym, nie była jakąś sztuczną nadbudową, lecz wynikała organicznie z jego rdzennej postawy duchowej. Wyraźnie zdawał sobie z tego sprawę sam Dygasiński, pisząc już w jednym

z wcześniejszych utworów: „Podobno cuda są nad Tybrem, Sekwaną, Renem; podobno szczęście do ludzi śmieje się tam z nieba, z ziemi... Ale są tacy, którym ojczyzna szeroki świat zamknęła, którzy nawet poprzez lzy swoje w niej tylko szczęście dla siebie znajdują. Ci tęsknią za rodzinną wierzbą, za sosną, za dziką gruszą na miedzy, za krzyżem znad drogi. Tacy bogate winnice świata oddaliby za jedną piędź ziemi zarosłą na Powiślu wikliną; dla takich kurne, lepiące chaty, z ich jaskółkami i wróblami są droższe, niż rycerskie kiedyś zamki, a pieśń ludowa dzwoni im a dzwoni w uszach, jeszcze na łożu śmierci jest dla nich sakramentem“.

Urodzony na małopolskim Ponidziu, z tego rodzinnego kraju, z jego ojczystego krajobrazu i z przechowanego w jego ludzie dawnego obyczaju plemiennego i nieskażonej polszczyzny, wchłoniął w siebie Dygasiński ducha swej ziemi w sposób wyjątkowo zupełny i dogłębny. Już u kresu swego życia znalazłszy się chwilowo na obczyźnie, wyznaje Dygasiński w liście do córki: „...Tam gdzieś daleko śmieje się do mnie ziemia Małopolska i czuję, że człowiek jest niewolnikiem swej Ojczyzny. Ziemię kocha się po synowsku“.

Ow duch narodowy i ta miłość ojczyzny nieprzerwanym wije się pasmem przez całą twórczość pisarza. Czytając jego utwory, bez względu na ich treść i wątki powieściowe, odczuwa się na każdym calu, że Dygasińskiego ludzie, zwierzęta i przyroda to jest zawsze — Polska. Każdy jego krajobraz, każde jego stworzenie, każdy jego człowiek nosi na sobie odrębne piętno, co do którego nie sposób się omylić, że jest to piętno polskości. Co zaś nadto, że w stylu o wyglądzie gawędowym i w swym języku, zasilanym u źródeł mowy ludowej, Dygasiński ma wyraz tak bezspornie swojski, że zaiste, uznać w nim trzeba jednego z najrdzenniejszych rasowych, na wskroś narodowego pisarza.

Wpływa na to również rodzaj realizmu Dygasińskiego. Wbrew sugestiom historyczno-literackim, wynikającym z faktu wielkich triumfów narodowego romantyzmu, zgodzić się trzeba na to, że w swoim charakterze ogólnym literatura polska rozwija się najsa-

modzielniej i najpełniej na glebie realizmu, co zresztą potwierdzają także nasi romantycy, bądź Mickiewicz *Panem Tadeuszem*, bądź nawet Słowacki, w którego twórczości sporo pięknych kart zrodziło się z podłoża realizmu. Dygasiński był — jak wiadomo — naturalistą, ale nie z racji jakiegoś programowego założenia, lecz po prostu dlatego, że nie brał nic z drugiej ręki, że w jego utworach nie ma śladu jakichś obcych nalotów literackich, że czerpał pomysły i obrazy z bezpośredniej obserwacji przyrody i życia, z tego, co sam widział i samodzielnie w myśli swej przetrawił.

Pod tym względem był Dygasiński najszczerzym — jak dzisiaj się określa — autentystą. Przecistawiając się pozytywistycznym hasłom politycznej abnegacji, bynajmniej nie popadał w jakikolwiek romantyzm. Romantyzm bowiem, to przeszłość i przyszłość, wspomnienie i marzenie. Tymczasem Dygasiński w swej walce o wolność i postęp stał twardo na opoce rzeczywistości, najwyższe swe wloty poetyckie poczynął z realnego środowiska przyrody, a głębie myśli filozoficznej wydobywał z trzeźwej oceny ziemskiego bytu.

Naturalistyczny indywidualista, jakim był Dygasiński, czuł się korzeniami wrośniętym w glebę życia narodowego, w jego miazgę społeczną. Miał on w sobie żywe i filozoficznie uświadomione poczucie tragizmu istnienia, które rodziło się tyleż ze ścierania się przeciwnych sobie wartości, co i z życiowego współczucia z doczesną niedolą wszelkiego ziemskiego stworzenia. Mówi się o antynomii duchowej u Dygasińskiego, zapominając, że jest to w ogóle niezbędny czynnik twórczego umysłu, że antynomię odkrywa się i w pobłażliwym realizmie Prusa, i w sceptycznym racjonalizmie Świętochowskiego, i w pogodnym estetyzmie Sierkiewicza, i nawet w religijnej ufności Rostworowskiego.

Bywają zresztą rozmaite realizmy, ale przecież nie idzie tu o płytki realizm praktycznego użycia, czy też o realizm złotego cielca. Realizm to nie tylko sprawa struktury duchowej, ani tylko metody kompozycyjnej, lecz przede wszystkim sprawa poglądu na świat. Rozdźwięk między ideałem a rzeczywistością równie dobrze wieść może do romantyzmu, jak do realizmu, który staje

się wtedy siłą wyzwalaającą z konkretnej rzeczywistości twórcze czynniki kulturalnego rozwoju. Realizm Dygasińskiego nie ogranicza się do samej obserwacji życia, lecz przez obserwację naturalisty prowadzi do dociekania praw świata.

Z współczesnej rzeczywistości polskiej i z jej źródeł w życiu społecznym i w prawach przyrody, tudzież w tradycji dziejowej i w plemiennym obyczaju, wydobywał Dygasiński pełne, rozległe i głębokie widzenie realnego bytu. Wszelako trzymając się ściśle faktycznego stanu zjawisk, jaki da się opanować ludzkim umysłem na drodze badania środkami metody naukowo-przyrodniczej, Dygasiński swym opisem naturalistycznym sięgał do dna psychicznego i do tajemnej istoty bytu, przede wszystkim zaś demonstrował moralną ocenę charakterów i czynów. Ten parenetyczny aspekt realizmu Dygasińskiego, to również znamieny rys naszej literatury narodowej, której najwybitniejsze i najbardziej własne zjawiska, za czasów Reja i za czasów Mickiewicza, za czasów Sienkiewicza i za czasów Wyspiańskiego, noszą na sobie piętno moralistyczne, co bynajmniej nie traci zrędnym moralizowaniem i czego wcale wyrzekać się nie należy.

Że pareneza nie wadzi artyzmowi, tego jeszcze jednym oczywistym dowodem — sztuka pisarska Dygasińskiego. Jest w niej prawo moralne, samodzielnie pogłębione rozumieniem praw przyrody, ale nie ma w niej jakiegokolwiek sztucznie narzuconej tendencji. Prawo moralne wynika tu bowiem z autentycznego obrazu życia ludzkiego i życia przyrody. Wraz ze wskazanymi czynnikami, stanowiącymi o jej charakterze narodowym, sprawia to, że twórczość Dygasińskiego posiada znamiona zupełnie oryginalne i odrębne. Będąc szczerze polską, jest odmienna, inna, bardzo swojska, lecz zarazem całkowicie swoista.

„Czytelnik — zauważył kiedyś Dygasiński — szuka stawy dla swej duszy i od jego duszy zależy uznanie dla książki; co zgani spokojny mieszczanin, to się może podobać wrażliwemu młodzieńcowi, studentowi. Gust do książek zmienia się z przewrotami społecznymi. My żyjemy jeszcze zupełnie romantyzmem. Obywatelstwo chłopca nie odbiło się żywo na czytelnictwie naszym“.

Dygasiński jest właśnie tym pisarzem, co nie zrywając ze szlacheckimi tradycjami kultury narodowej, ani w niczym nie obniżając najwyższych ambicji umysłowych i cywilizacyjnych, wczuł się — jak nikt przed nim i mało kto po nim — w surowe życie przyrody i w twardy byt chłopski, temu życiu i temu bytowi zyskał pełne prawa obywatelstwa w naszej sztuce narodowej.

Zaiste: „On jest Synem ziemi rzetelnym, jej ludem, a jego pieśń — podaniem, pieśnią ludową...”.

7.III.1939.

Polskie powieści o chłopach przed Reymontem

W chłopskiej epopei Reymonta występuje postać epizodyczna, która zdaje się być wzięta jakby ze świata zupełnie innego niż właściwe tworzywo powieści. Jest to dziedzicowy brat, tajemniczy pan Jacek. Modelował go autor pono ze wspomnienia o żywym wzorze, którym był Józef Karol Potocki, znany w literaturze pod pseudonimem Mariana Bohusza, założyciel i współredaktor warszawskiego *Głosu*, wielki patriota i nie mniej gorliwy rzecznik idei ludowej. Pan Jacek z *Chłopów* Reymonta ma jednak swe dawniejsze a bardzo bliskie parantele literackie. Co najmniej kilku jego antenatów wskazać można w powieściach Kraszewskiego z połowy ubiegłego wieku. Jest nim zwłaszcza również tajemniczy „siermięgowy” arystokrata w *Dwóch światach*, hrabia Marcin Junosza. Jego słowa o kmieciu iż „poczuć musi godność swoją i człowieka nam równego w piersi swojej”, były wyrazem osobistych przekonań Kraszewskiego, który jako ziemianin wołyński, czynnie i bardzo wydatnie działał w sprawie zniesienia pańszczyzny i w ogóle dla poprawy stosunków włościańskich.

Na tym właśnie tle powstały ludowe powieści autora: *Ułana*, *Budnik*, *Ostap Bondarczuk*, *Jermola*, *Historia kółka w płocie* i kilka innych. Siłą rzeczy musiała się na nich odbić tendencja społeczna, lecz odznaczają się na ogół dobrym i świeżym realizmem, a nieraz wysokim artyzmem. Śmiało pominąć można naiwne sentymentalne obrazki sielskie lub nudnie moralizujące dygresje na temat ludowy u literackich poprzedników, z których jedynie Jaraczewska wyróżnia się żywszym poczuciem rzeczywistości. Jak niemal na całym obszarze nowoczesnej powieści polskiej, także w powieści ludowej Kraszewski okazał się skutecznym inicjatorem i właściwym twórcą. Dopiero u niego lud został pokazany zupełnie realnie i stał się istotnym czynnikiem artystycznego po-

stacjonowania życia. Pod tym względem zbyt wiele były jakiegokolwiek obce podniety literackie, bo tła i treści dostarczyły autorowi lata pobytu i gospodarowania na wsi poleskiej, częste podróże wołyńskie i właściwa mu zdolność życiowej obserwacji.

Pisze o tym Kraszewski w jednym z listów: „Wiele faktów wprost z życia pobrałem. Przez lat dwadzieścia nosiłem się, ciągle mając do czynienia z ludem, słuchając, patrząc, wywołując opowiadania. Otóż właściwa geneza tych powieści... Wiem, że z natury jest wiele, ale nie niewolniczo“.

Znamienne przy tym, że w ludowych powieściach Kraszewskiego występują wyłącznie znane mu bezpośrednio okolice Polesia i Wołyń, tylko raz jeden Podole. Pierwszą z nich sam w tytule nazwał „powieścią poleską“. Lud u Kraszewskiego, podobnie jak później u Rodziewiczówny i Weyssenhoffa, są to Poleszacy, również krajobraz jest poleski.

W ten sposób spełniał on postulat przez siebie postawiony, że „trzeba żyć w kraju, w kątku, który się ma opisać żywo; trzeba, by między nim a nami był związek nie tylko przedmiotu obserwacji z ciekawością postrzegania, ale związek żywotny, serdeczny; inaczej obraz da tylko powierzchnię bez ducha“. Ta właśnie obecność ducha autorskiego ożywiła jego powieści ludowe szczerym tchnieniem prawdy i naturalnej prostoty, a zarazem wypełniła je bogatym kolorytem uczuciowym.

Wbrew podniesionemu niedawno mniemaniu, że znajomość ludu u Kraszewskiego jest powierzchowna, stwierdzić należy, iż w psychikę swego *poleskiego* ludu wejrzał on głęboko i chociaż chłopskie postaci poniekąd jeszcze romantycznie idealizował, niejednokrotnie zdołał je ująć z wytrawnym realizmem. Rozwinał zaś duże bogactwo pomysłów i rozmaitość wątków. Bo przypomnijmy sobie choćby *Ulanę*, w której tak w literaturze wytarty motyw uwiedzenia chłopki przez pana dotychczas wznosi się ponad tuzinkową przeciętność, a bohaterka tego poematu miłosnego nie tylko jest żywa i tragiczna, lecz na wskroś prawdziwa i naturalna. Jakże znowu inaczej podobny motyw opracował Kraszewski w powszechnie znanym *Budniku*, na którym jednak dość mocno odbiły się wpływy Szekspira, ale samo malowidło stosunków wię-

skich zostało realnie zaobserwowane i oddane z dużą siłą plastycznego postaciowania. Z innych powodów zaciekawia *Ostap Bondarczuk*, dóktor z chłopów, godny uwagi literacki przodek doktora Judyma w *Ludziach bezdomnych* Żeromskiego. Również sienkiewiczowski *Jancho Mużykant* ma swój powieściowy rodowód w *Historii kółka w płocie* Kraszewskiego. Wreszcie garniarz *Jermola*, niezwykła postać ewangelicznego starca, to bodaj szczyt idealizacji ludu w literaturze, mimo to człowiek zupełnie żywy i w swoim typie prawdziwy. Na Jermole najlepiej widać, jak autor z tła ludowego wydobywał indywidua odrębne i jedyne, a jednak związane z rzeczywistością społeczną i mocno osadzone w swych krajowych realiach.

Bezpośrednim na tym polu następcą Kraszewskiego był Teodor Tomasz Jeż, którego *Wasył Holub* i niektóre późniejsze powieści z życia chłopów pańszczyźnianych osnute są przeważnie na tle kresowego środowiska ukraińskiego, skąd też autor pochodził. W swej demokratycznej ideologii społecznej Jeż poszedł wprawdzie dalej od bardziej zrównoważonego Kraszewskiego, który jednak w sprawie ludowej zajął od razu stanowisko zdecydowanie postępowe. Zresztą obaj ci pisarze kierowali się tą samą myślą, aby lud podnieść do szlachty. Tylko że Kraszewski był większym artystą, Jeż zaś namiętniejszym społecznikiem. Nie osiągając równej autorowi *Budnika* plastyki charakterystyk, Jeż zdaje się być wierniejszym realistą, ale w istocie jest to realizm tego samego gatunku, jaki się wyrobił w atmosferze romantyzmu, a którego uczuciowy koloryt przetrwa dobie pozytywizmu. Zwłaszcza w powieściach na temat ludowy, czego typowym zjawiskiem będzie jeszcze twórczość Orzeszkowej, nie wyłączając jej kapitalnego *Chama*, albo w nim nawet wskazując nową i oryginalną przemianę idei zaszczerpionej w powieści polskiej już przez Kraszewskiego. Różnice wynikają raczej z psychologicznego i artystycznego pogłębienia ludzkiego tworzywa.

Mimo świeżych obserwacji rodzajowych słoncem malowane obrazki ludowe Sewera-Maciejowskiego nie wnoszą jakichś przełomowych zdobyczy. Wyższym stopniem artystycznego realizmu odznaczają się nieliczne nowele ludowe Sienkie-

w i c z a z niezapomnianym *Barłkiem* zwycięzcą na czele. U Sienkiewicza i u Sewera występuje już chłop z rdzennych ziem polskich, którego widzimy również w mazurskich obrazkach rodzajowych Klemensa J u n o s z y, zaprawionych jednym choć łagodnym humorem, tudzież w głębszym ujęciu społecznym w naturalistycznej *Placówce* P r u s a. U Prusa to najmocniej się zaakcentowała chłopska teżyzna w twardym bycie i w żywiołowej namietności do ziemi. Wszelako pisarzem, który w drugiej połowie XIX wieku, jako autor powieści ludowych zdobył znaczenie równe temu, jakie w pierwszej połowie miał Kraszewski, jest przede wszystkim Dygasiński.

Dygasiński, oczyma naturalisty obserwując otaczający go świat, u biologicznych źródeł życia odkrywał jego swojską, narodową odrębność. Siłą rzeczy zająć się więc musiał ludem polskim, a znalazł go, odczuwał i rozumiał dogłębnie i wyjątkowo wszechstronnie. Badał on charakter i życie chłopu nie tylko w kraju, lecz także na terenie jego brazylijskiej emigracji. Dygasiński był właściwym odkrywcą polskiej duszy ludowej i on też do literatury artystycznej w *Beldonku* pierwszy wprowadził regionalną gwara ludową. Przed Reymontem największy epik ludu polskiego, Dygasiński widział go z równie wyostrzoną i samodzielną spostrzegawczością, jak widział i opisywał świat polskiej przyrody. Bodaj najlepszym sprawdzianem realizmu Dygasińskiego jest właśnie stosunek do życia ludowego, które w twórczości autora zostało przedstawione w sposób tak wszechstronny, jak przez żadnego z jego poprzedników i nawet następców. Zarazem bez jakiegokolwiek sztucznej stylizacji, lecz na tym stopniu autentyzmu, jaki osiągnęli dopiero później pisarze, pochodzący z ludu i znający jego duszę od wewnątrz. Dygasiński bynajmniej nie przeoczał ani ukrywał ujemnych stron życia ludowego, żywił jednak szczerą kult dla chłopskiej pracy. Chłop jest w oczach Dygasińskiego rdzeniem narodu i chłopu umieszcza w swej apoteozie pracy, jaką dał w *Godach życia*. Nie jest to już podnoszenie ludu do szlachty, lecz stwierdzenie, że „bez chłopów-mysikrólików nie byłoby panów-kukulcząt”. O jednej z licznych jednostek ludowych, jakie w dziełach swoich nakreślił z wielkim zamiłowaniem artysty i człowieka,

pisze Dygasiński: „Według obyczaju zegnał się krzyżem, poprawiał czapkę na ucho, prowadził dalej świętą robotę chłopską: orał, siał albo żął, kosił. Rycerz bohaterski ziemi, choć bez pan-cerza! Ocierał rękawem koszuli pot z czoła, a powtarzał w myśli przy orce: Ziemia pachnie chlebem!”

Bardzo obszerny poczet postaci ludowych w powieściach i nowelach Dygasińskiego, przedstawiony w konkretnie i żywo zindywidualizowanych osobnikach, obejmuje całość rozległego terenu społecznego. Od wsi i pola aż po karczme, folwark i kościół, Dygasiński wnikliwie dostrzegał i dokładnie widział rozmaite formy i objawy życia, co już wtedy różnicowały gromadny byt masy ludowej. Nie brak w twórczości autora *Corzałki* nawet owych *ludzi stamtąd*, którzy w naszej dobie stali się przedmiotem sławnego cyklu nowelistycznego Dąbrowskiej. Zresztą jako epik życia ludowego, autor *Beldonki*, *Dramatów Lubądzkich*, *Margieli* i *Margielki*... był prekursorem i pierwszym wybitnym realizatorem tego literackiego kierunku, którego rozwój datuje się dzisiaj dopiero od Orkana i powojennych pisarzy chłopskich. Nad nimi zaś ma Dygasiński nadal tę przewagę, że nie ograniczał się do pewnych tylko zagadnień, lecz na swym rozległym polu widzenia całość ich ogarnął i na swój czas wyczerpująco przedstawił. Jak zauważył Płomiński w ładnym na ten temat studium, twórczość Dygasińskiego „odzwierciedla życie wsi polskiej na wszystkich niemal poziomach jej moralnej i społecznej hierarchii, od bezdomnych nizin, świata najmitów i komorników, do chłopskiej arystokracji”. O czulej zaś wrażliwości społecznej Dygasińskiego wymownie świadczy powieść *W swojczy*, w której już w roku 1899 przedstawił obraz wsi polskiej, zorganizowanej według zasad kooperacji. Tak szeroka skala widzenia bytu chłopskiego, od jego biologicznych podstaw aż po nadzieje przyszłości w nowej kulturze ludowej, nadaje utworom Dygasińskiego szczególne znaczenie w całej polskiej literaturze, tudzież żywotną aktualność społeczną dla czasów dzisiejszych.

Będąc naturalistą lub raczej naturystą na swój własny i odrębny sposób, niezależnym i wybitnie oryginalnym pisarzem, był też Dygasiński synem swej pozytywistycznej epoki. Więc nie

tylko artystą, lecz również badaczem i satyrykiem społecznym. Czysto artystyczne widzenie życia chłopskiego dał uczeń Dygasińskiego, Wacław Karczewski, pod pseudonimem Mariana Jasińczyka autor powieści *W Wielgiem*. Ta niesłusznie zapomniana powieść, którą i dzisiaj czyta się z żywym zajęciem, zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że jak wiadomo, dość wydatnie oddziaływała na pomysł i niektóre szczegóły fabuły *Chłopów* Reymonta. Skądinąd odnaleźć w niej można pewne echa Kraszewskiego. Ale istotną a dużą wartością powieści Karczewskiego jest malowniczy obraz wsi polskiej, oglądany wzrokiem tylko artysty, bez jakichkolwiek ubocznych tendencji. Oko zaś artysty tak się zachwyciło swoim widokiem wiejskiego życia, że spod pióra pisarza wyszedł opis w tym rodzaju przed Karczewskim w literaturze naszej nieznanym. Przewyższył go wprawdzie Reymont swym arcydziełem, ale nawet po *Chłopach* barw swych *W Wielgiem* nie utraciło.

Upodobaniom dzisiejszym z poprzedników Reymonta najlepiej odpowiada zapewne Dygasiński. Od Kraszewskiego jednak po Karczewskiego polskie powieści o chłopach przed Reymontem przedstawiają już całą możliwą skalę artystycznego i ideowego opracowania tematu. Co zaś szczególnie godne uwagi, że właśnie ten motyw w naszej powieści wyrabiał się samodzielnie i niezależnie od wzorów obcych. Że już Kraszewski był jednym z pierwszych twórców realistycznej powieści ludowej nie tylko w literaturze polskiej. Że mamy nadto innych autorów wybitnie utalentowanych i na wskroś rodzimych, zanim w *Chłopach* Reymonta powszechnie uznano europejskie arcydzieło.

Regionalny idealizm Rodziewiczówny

„Jeśli jaki kraj cichy, jeśli jaki spokojny, to Polesie nasze. Kiedy przez którą wieś gościniec pocztowy nie idzie, albo trakt kupiecki, to prócz pospolitego odgłosu wsi, który jest jakby jej oddechem, nic nie słyhać obcego, nic nie widać cudzego. Wszystkie świty jednakowo siwe, wszystkie chustki jednakowo białe, i sosny jednakowo zielone, i chaty jednakowo niskie i nieforemne, i ten sam zawsze dym czarny ponad ich dymnikami się wzbija. Jednakże jak dwóch liści jednakowych na krzaku, tak dwóch wiosek zupełnie jednakowych na Polesiu nie znajdziesz; tam cerkiew wyższa z ciemnymi gałęziami do koła, tam las gęstszy, tam chat więcej — wszystkie podobne jak siostry rodzone, a dwóch nie ma jednakowych zupełnie, jak dwóch twarzy ludzkich“.

Tymi słowami rozpoczyna się *Ułana*, powieść poleską J. I. Kraszewskiego, napisana w r. 1842. Także do kilkunastu następnych powieści ludowych i do wielu innych utworów autora *Budnika* i *Historii kółka w płocie* tła i treści dostarczyły mu lata pobytu na Polesiu i Wołyniu, obserwacje i wrażenia z dzierżawionych tam folwarków i z częstych podróży po zakątkach tego kraju. Warto przypomnieć ów zapomniany motyw regionalny u twórcy nowoczesnej powieści polskiej w związku z rozważaniami nad autorką, u której często i to w najlepszych jej utworach jako tło miejscowe występuje również Polesie. Rzecz zaś godna uwagi, że lud białoruski, którego pieśni i podania tak żywo oddziaływały na romantyzm młodego Mickiewicza, stał się także wybitnym motywem polskiej twórczości powieściowej. Ów to bowiem lud dawnej Litwy i Polesia widzimy przecież u Kraszewskiego i Orzeszkowej, u Weyssenhoffa i Rodziewiczówny.

W twórczości Marii Rodziewiczówny ścisły związek z rodzimą ziemią poleską osiąga wyraz wyjątkowo zupełny, albowiem objawia się nie tylko w powieściach przez autorkę regionalnie umiejscowionych, lecz również w innych jej utworach, których akcja

dzieje się w rozmaitych okolicach i miastach Polski. Idea regionalna nurtuje całą twórczością autorki *Dewajtisa*, objawiając się zwłaszcza poszukiwaniem tego typu człowieka, który — jak Marek Czerwan — zrodził się i ukształtował w klimacie fizycznym i psychicznym Polesia. Człowiek to o charakterze skupionym w sobie i milczącym, o mocnej woli wytrwania i przetrwania, wyrobionej w walce o utrzymanie narodowego stanu posiadania na tej ziemi kresowej, trudnej do uprawy i często mało urodzajnej, lecz zniewalającej swoistym urokiem przyrody i jakąś dziwną siłą przywiązywania do siebie.

Pozytywni bohaterzy Rodziewiczówny bynajmniej nie rążą swym wyidealizowaniem, gdyż odczuwa się w nich prawdę, wynikającą ze szczególnych warunków bytu tego kraju, o wyglądzie dla Polaków z innych okolic niemal egzotycznym. Rodzą się oni, żyją i pracują w stosunkach, przypominających swą atmosferą dziewicze lądy zamorskie. Stąd właśnie wynika to żywe pokrewieństwo Rodziewiczówny z Londonem, pokrewieństwo polegające na zahartowaniu duchowym i cielesnym ich bohaterów powieściowych, na zdobytej przez nich w walce z przyrodą męźności, na upartym dążeniu do wytkniętego sobie celu, przyjętego i uznanego za święty i umiłowany obowiązek. Są to ludzie twardej pracy i niezłomnej woli, ale również ludzie rzetelnie prawi i w trudach dnia powszedniego heroicznie wierni synowie swej ziemi.

W przenikniętej swoistą psychiką regionalnego idealizmu twórczości Rodziewiczówny łatwo odróżnić ów dwoisty aspekt umiłowanego przez autorkę typu charakterologicznego, co również stanowi o właściwym wydźwięku tak nazywanej prawdy artystycznej.

Ten wyidealizowany typ człowieka Rodziewiczówny został jednak urobiony według pewnych wzorów rzeczywistości i jest na miejscu w odpowiadającym mu środowisku, czyli tam, gdzie postaciuje sobą żywotną siłę społeczną rodzimej swej gleby. Natomiast przeniesiony w obcy sobie klimat czyni wrażenie sztuczne, co się też odbija na ogólnej kompozycji powieściowej.

Wcielona w charakter człowieka żywotność regionalizmu

u Rodziewiczówny wynika z dogłębnego zżycia się z ziemią rodzimą, czyli z przyrodą. Za tym idzie istotne znaczenie krajobrazu w twórczości autorki *Z gluszy i Czaharów*. Wybitny pod tym względem talent przyznawano Rodziewiczównie nawet za czasów Młodej Polski, kiedy na ogół nie doceniano jej powieści, których myśl społeczna i zwłaszcza tej myśli kierunek były kamieniem obrazu między autorką a ówczesną opinią literacką. Dzisiaj właśnie moralne wartości dzieł Rodziewiczówny zyskują jej coraz wzrastające uznanie. Wszelako jako artystka zajęła Rodziewiczówna w literaturze polskiej stanowisko własne i odrębne swymi głęboko odczutymi i wybornie uchwyconymi obrazami życia wiejskiego na Polesiu, jego ludzi, zwierząt i zwłaszcza przyrody, szczęśliwe zaś połączenie atmosfery moralnej z bytowaniem w bezpośredniej łączności z naturą znalazło najlepszy swój wyraz w tym niewątpliwym arcydziele pisarki, jakim jest *Lato leśnych ludzi*.

Choćby w pobieżnym rzucie oka na literacką działalność Rodziewiczówny uderzyć nas musi od razu jej zdolność do tworzenia zajmującej fabuły, co właśnie było rozstrzygające dla ogromnej poczytności jej powieści, nawet wbrew głosom krytycznym. Zdolność tę, której nauczyć się trudno, lecz trzeba ją mieć w naturze talentu, posiadała Rodziewiczówna w stopniu bardzo wysokim. Stało się to nawet powodem wyraźnej skłonności do sensacyjnego układu akcji, lecz sensacyjność u Rodziewiczówny jest zawsze ujarzmiana przez społeczną lub moralną ideę powieściowej osnowy. Etyczne ugruntowanie wątków sprawia więc, że ich baśniowość nabiera znaczenia mitów, wyrażających życiowe prawdy z zamierzonym patosem tragicznego uwznioślenia.

U podłoża mitów Rodziewiczówny tkwi głęboko zakorzeniona myśl chrześcijańska. Niewielu też mamy w naszej literaturze pisarzy, w których twórczości objawia się katolicyzm z tak mocnym jak u Rodziewiczówny przeświadczeniem wiary, aczkolwiek autorka *Ragnaröku* i *Atmy* bynajmniej nie zasklepiała się w kościelnej prawowierności.

Tradycjonalizm Rodziewiczówny wypływa z jej regiona-

lizmu, który zresztą u niej nazwać by należało raczej rodzimością. Owa rodzimność przeradza się poniekąd w prowincjonalizm, w pewną aż zaściankowość poglądów, zwłaszcza przy ujmowaniu zagadnień ogólnonarodowych w okresie powojennym. Zwężenie widnokręgów czasami aż zadziwiające u autorki, która twórczością swą obejmowała wielorakie sprawy życia polskiego, a choćby w zapatrywaniach na zagadnienie kobiety i małżeństwa w *Nieoswojonych ptakach* i *Wrzocie* umiała zająć stanowisko niezależne i na swój czas nawet bardzo śmiałe.

Niezależność i śmiałość przekonań Rodziewiczówny nadaje także jej tradycjonalizmowi swoistą siłę moralną, która budzi szacunek nawet u tych, co się nie godzą na wskazania autorki. Jej patriotyzm jest równie głęboki i rzetelny, jak jej katolicyzm. W całej zaś twórczości Rodziewiczówny widoczna jest niezłomna moc charakteru, ta sama co u jej bohaterów powieściowych. Z tej zgodności wynika właśnie owa szczerość, która czytelników Rodziewiczówny najbardziej zniewala.

1937

Jest w ludzie siła niespożyta

W styczniu 1939 r. minęło pół wieku od daty wydania *Poezji* Jana Kasprowicza. Pod takim prostym, ogólnikowym tytułem — co wówczas było jeszcze powszechnym zwyczajem poetów — ukazał się pierwszy zbiór wierszy przyszłego twórcy *Mojej pieśni wieczornej i Księgi ubogich*. Pominąwszy pierwodruk młodzieńczego *Poranka* w odpowiedziach redakcji poznańskiego *Lecha*, publikował Kasprowicz swe poezje poczynając od r. 1885 w petersburskim *Kraju* i w czasopiśmie warszawskich: *Przegląd Tygodniowy*, *Głos* i *Życie*. Niektóre z nich zwróciły szerszą uwagę, zwłaszcza w młodych kołach demokratycznych. Pierwszej zaś książce Kasprowicza patronował powstańczy pułkownik Zygmunt Milkowski, w literaturze znany pod pseudonimem T. T. Jeża, który od śmierci Kraszewskiego stał się niejako duchowym ojcem całej polskiej demokracji. Społeczny radykał nie przystał do socjalistów, chociaż w gronie Bolesława Limanowskiego idea narodowa była stanowczo podkreślana. Atoli dla Milkowskiego, nieustraszonego szermierza i emisariusza zbrojnej walki o niepodległość, sprawa ludowa była tylko sprawą narodową, a święte uczucie patriotyzmu nie dopuszczało do komplikowania najważniejszej sprawy wyzwolenia ojczyzny przez międzynarodową akcję walki klasowej.

Na tych samych przesłankach była oparta ideologia warszawskiego *Głosu*, w którym wszakże mocno się wybijał akcent ludowy. Kasprowicz, syn chłopski, który w dedykacji dla Orzeszkowej podpisał się: „Autorce Chama — cham“, w tym właśnie kręgu T. T. Jeża i warszawskiego *Głosu* znalazł najlepiej sobie odpowiadającą atmosferę psychiczno-ideową. On też dał tej atmosferze bodaj najwcześniejszy i najlepszy poetycki wyraz w wierszu p. t. *Excelsior*, napisanym 16 września 1888 r. w Szymborzu i zamieszczonym w tomie *Poezji* z r. 1889.

Czytamy tam słowa, które stały się nawet hasłem dla polskiej młodzieży demokratycznej, a które były też wyznaniem wiary młodego Kasprowicza:

*Jest w ludzie siła niespożyta,
Zbawienie leży pod siermięgą,
Niby w popiele skra ukryta:
Choćby ostatnią płuc potęgą
Dmuchałmy w tę skrę bożą, aż lun sponie wstęgą!
Witajże, siło! Ucieśnij
Co rychlej w kształty się prześwieże
Na ryk cierpienia, na grom pieśni!...
Oto już, patrzcie! ciało bierze,
Siega po puklerz, jak rycerze,
Co snuli niegdyś chwały przędzę;
Smych archanielskich skrzydeł pierze
W wielkiej rozwija już potędze
Więc w górę! więc excelsior: ponad lzy i nędzę!...*

Tenże jednak zbiór zawiera dłuższy cykl sonetów *Z chalupy*, w którym Kasprowicz z ostrym realizmem przedstawia rzeczywistość chłopskiej doli, mierząc jednocześnie ciętym ostrzem bolesnej satyry w oświatowo-filantropijną obłudę *jaśnie panów*, przybierających strój demokratyczny tylko dla pozyskania chłopskich głosów przy wyborach do parlamentu. Kiedy zaś syn chłopski, znalazłszy się na wspólnej ławie szkolnej z paniczem, zwraca się doń z braterskim uczuciem —

*...panicz śnać nie tak kąpany —
Jakby uczuł ukąszenie gada,
Dłoń mu wyrwie i spyta: „Co ?... chamie! ?...”*

Pierwszy tom Poezycji Kasprowicza nie ograniczał się do takich tonów ludowego buntu i ludowego idealizmu, bo występował w nim od razu poeta o pełnej skali życia uczuciowego. Ów to jednak ton nadawał jego pierwszym utworom odrębne piętno, które odbijało się nie tylko w treści lecz i w formie.

Ukazał się cały dość obszerny zbiór w skromnej szacie popularnej serii wydawniczej lwowskiej pod nazwą *Biblioteki Mrówki*. Na czele 250-stronicowego tomu w formacie kieszonkowym jako przedmowę wydrukowano list T. T. Jeża do młodego poety, datowany 8 listopada 1888 r. w Genewie. Był on nie tylko dobrą rekomendacją powszechnie znanego i bardzo cenionego pisarza dla debiutującego kolegi, lecz również wnikliwą i trafną oceną jego talentu. Wprawdzie Jeż zastrzegał się, iż nie „podaje się na krytykę”, ale w danym razie okazał się nim do tego stopnia powołanym, że ta jego ocena dotąd pozostała miarodajną. W półwiekową rocznicę *Poezycji* Kasprowicza, warto więc przypomnieć, co Jeż o nich pisał.

„Kochany Panie — zwraca się Jeż do Kasprowicza. — Ponieważ czynicie mi ten zaszczyt, że życzyście sobie, ażebym pierwszemu utworów waszych poetycznych tomikowi za ojca chrzestnego służył — niech tak będzie..... Owóż, zdaje mi się, kochany Panie, że Wy, wśród poetów naszych współczesnych, jawiacie się z fizjonomią odrębną, z indywidualizmem rzeźko zaznaczonym i własnym, z wypiętnowanym na czołe waszym dowodem, że źródło kastalskie w Polsce nie wyschło..... Utwory wasze, gdym się z nimi po raz pierwszy lat temu kilka spotkał, od razu uderzyły mnie tak formą, jak treścią. W formie dostrzegłem łamania się z trudnościami, sprawiającymi wrażenie takie, jakby wywoływane były umyślnie; w treści odczułem oddźwięk tych tęsknot, bólów i skarg, jakie stanowią istotę życia ludów w niewoli.

„Co do formy utwory wasze przedstawiły mi się jako przeciwieństwo Bohdana Zaleskiego, który językowi nadał giętkość melodyjną, czyniącą z mowy polskiej jakąś promiennością przeniknioną pyłkowością, przeznaczoną na „kojenie serca i ucha“, podczas kiedy akcenty mowy tej samej w ustach waszych mają w sobie coś surowego, twardego, szarpiącego, targającego, rzekłbym dzikiego i mimo to, raczej dlatego właśnie wywierającego urok dziwnie pociągający. Skąd to pochodzić może? — czy stąd, żeście wykazać chcieli, że mowa nasza

nadaje się zarówno do łagodnych, kwilących, jako też do surowych, twardych tonów? — czyli stąd, że sama źródła natchnień waszych natura taką nie inną formę Wam narzuciła?...

„Kwestii tej jednak rozstrzygać nie będę..... a dodam jeszcze słów parę w rzeczy treści, w której dopatrzyłem pewnej na znaczenie zasługującej analogii. Czerpaną jest owa treść ze źródła tego samego, z którego czerpali pieśniarze ukraińscy bezimienni. Źródło to bije w krainie niedoli, pogrążonej w smutku głębokim i pojękującej rozpaczą. Dotyka mnie to osobiście niejako. Na pieśniach ukraińskich wyhodowałem się i dlatego zapewne odczułem lutni waszej nastrój, natchnień waszych zaród. Niedola jest niedolą tak samo nad Bohem jak nad Wartą. Jedna i druga to siostry rodzone, gdy przeto opiewacie wielkopolską, w pieśniach waszych odzywa się wyraz, pobrzmiewający w pieśniach ludowych rusińskich i w utworach poety najbardziej ludowego, jakim jest Szewczenko. To — toż samo, przeniesione jeno na grunt wielkopolski i wypowiedziane językiem takim twardym, w formie tak trudnej, jak twardym i trudnym jest życie ludu, skazanego „na wymarcie na bezechowy koniec bytu“, jak w przeslicznym waszym, nadzieja i otuchą przeświecającym *Excelsior* powiadacie.

„..... Wyprawiliście w świat, pomiędzy ludzi, dziecię wasze pierworodne. Niech idzie i oby — ze swojej dodaje strony — szczęściło mu się. Ono na to zasługuje, wyszło bowiem z naszej chaty, jest płodem naszych cierpień, bólów i smutków spólnych, wypowiedzianych tak, jak się wypowiada skarga, domagająca się nie zlitowania, ale sprawiedliwości. Powinno więc być to dziecko wasze powitane i przyjęte życzliwie przez wszystkich..... Ja się o losy jego nie trwożę: przebije się ono, chociażby je na wstępie miny jakie spotkać miały z powodu, że nie w haftowanym i prasowanym przedstawia się stroju; przebije się — rodzic zaopatrzył je w siłę, która mu na przebój starczy“.

Nie omylił się sędziwy patron. Kasprowiez przebojem zdobył serca demokratycznej inteligencji polskiej. Ale ten syn chłopski dokonał potem znacznie więcej, bo w swej dojrzałej twórczości

wzniósł się na ogólnie ludzkie wyżyny poetyckiego natchnienia. Pozornie odwrócił się nawet od ludowej ideologii, gorzko wyznając: *Byłeś mi dawniej bożyszczem, o, tłumie!* W tym wszakże marcholtowym zernaniu z plebejską pospolitością nie było nigdy jakiegokolwiek zaparcia się chłopskiej ojcowizny. Kasprowicz i w swych głębokich hymnach *Ginącemu światu*, w których myśl metafizyczna człowieka zmagą się z zagadnieniami bytu, i w późniejszej *Księdze ubogich*, w której tamta zwada z Bogiem przeobraziła się w dostojne ukojenie mądrości, i w autobiograficznym *Marcholcie*, w którym z ludowych źródeł wysnuł on arcypolskiego, lecz na wskroś nowoczesnego i indywidualnego *Fausta*, pozostał zawsze wiernym chłopskim synem swej ziemi. Tylko, że ziemia ta od wielkopolskiego nizinnego Nadgopla rozszerzyła się w sercu poety aż po *Mój świat* tatrzańskiego Podhala. Samodzielną pracą myśli kulturalnej i własnym wysiłkiem twórczym osiągnąwszy szczyty poznania i sztuki, Kasprowicz, pierwszy co z ludu wyrósł na wielkiego mocarza polskiej poezji, przez to właśnie najoczywiej potwierdził prawdę swego młodocianego przeświadczenia, iż „jest w ludzie siła niespożyta...”.

Jak w każdym wielkim poecie, w Kasprowiczu życie duchowe wznieść się musiało wysoko ponad rodzinną kolebkę człowieka. Więc i w twórczości Kasprowicza jego synowstwo chłopskie nie zamknęło mu dalekich widnokręgów świata zaściankowym płotem wiejskiej chalupy. Nie na tym wszakże polega niespożyta siła ludu, aby ograniczać się miała jeno do ciasnych opłotków. Więc Kasprowicz-Marcholt jawi się także Jowiszem na ogólnonarodowym i wszechludzkim Olimpie. Przeczytajmy jednak we wspólnym zbiorze wspomnień na *Karłach z kalendarza*, jak sobie tego Jowisza zapamiętał Kornel Makuszyński:

„Szeroko rozparty siedział brodacz wspaniały, w barkach niepomierne rozrosły, prawie kwadratowy, mocny, jurny i potężny: Jan Kasprowicz. Grzmiał głosem, kiedy opowiadał, cudownie szczerem, dziecięcym śmiechem śmiał się, kiedy słuchał.... Różne go gryzły nędze i różne trapiły zgryzoty, lecz jak chłop śnieg z siebie otrząsa, tak on je otrząsał z siebie i wchodził między bractwo z jasnym, ślicznym spojrzeniem...”.

I oto znowu ów ponad swój rodowód, zresztą ponad wszelki ziemski rodowód wysokim lotem poety wzniesiony człowiek, jawi się w swym odrębnym, własnym stylu rdzennie chłopskim Wali-górą, Wyrwidębem, czy — jak on się sam nazwał — Marcholtem-królem. „Jest w ludzie siła niespożyta“, skoro rodzą się z niej takie mocarze.

W rocznicowe wspomnienie budzi się dzisiaj pytanie, jakież to poważanie ma ten wielki chłopski syn w nowych chłopskich pokoleniach odrodzonej Rzeczypospolitej? Pozornie zdawać się może, iż teraźniejszy kult Kasprowicza krzewi się wyłącznie w szczupłym gronie inteligencji. Bo przecież z niej to wywodzą się takie objawy tego kultu, jak założone w r. 1935 Towarzystwo Literackie im. Jana Kasprowicza w Poznaniu i z inicjatywy Zygmunta Zaleskiego nakładem Zarządu Miejskiego w Poznaniu od roku 1936 wydawany *Rocznik Kasprowiczowski*. Nie słychać, aby po Zygmuncie Wasilewskim i Stefanie Kołaczkowskim zjawił się jakiś nowy wybitny badacz twórczości Kasprowicza i żeby tym badaczem był jeden z synów chłopskich, którzy dzisiaj już nie w pojedynkę i bez oglądania się na jaśnie-pańską łaskę, zdobywają własne prawo do najwyższej kultury duchowej w sposób bez porównania łatwiejszy, niż przyszło to Janowi Kasprowiczowi i Władysławowi Orkanowi. Mamy już dzisiaj liczną gromadę pisarzy i poetów z synów chłopskich. Jakież więc jest ich stosunek do Kasprowicza? Do Kasprowicza, który w chłopskim narodzie Bułgarów zyskał pono dość znaczną popularność, ale który również wśród bogatych w tradycje kulturalne Włochów liczy sporo swych oddanych miłośników? Czy takie pytanie pozostać ma głuchym zwrotem retorycznym, nie znajdującym oddźwięku w rzeszy chłopskich następców poety?

Wiadomo, że Kasprowicz w literaturze odrodzonej Polski oddziałał swym wpływem nawet na wybitnych poetów, jak np. na Zegadłowicza i Wittlina. Nie są to jednak synowie chłopscy i w ich stosunku do Kasprowicza nie było jakiegś dogłębnej więzi, która rozstrzygnęłaby o istotnym duchowym pokrewieństwie. Ale i w poezji Wojciecha Bąka, który problematyką religijną i nawet wielkopolskim pochodzeniem Kasprowiczowi mógłby być bliski,

z innych już powodów owej wiezi nie widać. Wśród liczniejszych zaś synów chłopskich między poetami awangardy, surrealizmu i autentyzmu spotkało się raczej — co prawda odosobniony — negatywny pogląd na Kasprowicza. Zjawisko o tyle zrozumiałe, że Kasprowicz nie może być naśladowany, że naśladowanie Kasprowicza jest trudne do zamaskowania. Rzecz wszakże jasna, iż nie o naśladowanie tu idzie, lecz o głębiej ukryty nurt duchowego powinowactwa.

1939

Poeta w oczach żony

W stosunku Jana Kasprowicza do kobiety rolę rozstrzygającą miały dzieje jego drugiego małżeństwa z Jadwigą Gąsowską. W rękach rodziny znajdują się listy poety, świadczące jak głęboko przeżywał miłość do kobiety, po której zostały mu ukochane córki, ale która od niego odeszła, wskutek irracjonalnych powikłań uczuciowych, wywołanych w jej życiu przez znajomość z Przybyszewskim. Kasprowicz, którego twórczość była w wysokim stopniu subiektywna, i pod tym względem wypowiedział się poetycko z właściwą sobie żywiołową siłą namietności. Jego listy do Jadwigi z okresu narzeczeństwa (wydane drukiem przez Stefana Kołaczkowskiego w I tomie *Rocznika Kasprowiczowskiego*, Poznań 1936, str. 87—177) przynoszą też autentyczny komentarz do tych rzadkich w twórczości poety utworów, które jak: *Amor Vincens*, *O poranku*, *Z gór*, *Przy szumie drzew...* drgają uczuciem szczęścia. Ale i bez tego życiowego sprawdzianu, choćby tylko porównawszy cykl z tomu pt. *Miłość* z tragikomedią o *Marcholcie*, dostatecznie wyraźnie zdajemy sobie sprawę z przełomowego znaczenia osobistych przeżyć sercowych człowieka dla duchowego rozwoju twórcy. Skądinąd na życiową stronę konfliktu uczuciowego ciekawe światło rzucają też odpowiednie ustępy *Synów ziemi* i *Godów życia* Przybyszewskiego.

W twórczości Kasprowicza zamknięciem tych dziejów bolesnych był *Marcholt*, którego część pierwszą drukował poeta w *Chimrze* już w r. 1907. Całość, ukończoną przed wojną, ale w ostatecznej redakcji wydaną dopiero w r. 1920, dedykował poeta *Marusi*, następnej swej żonie. W akcie IV tej tragikomedii, po uprzedniej rozprawie z niewierną żoną, Marcholt kończy swój żywot samotnie. Kobieta, występująca w tym akcie, jest posługująca Marcholtowi Gospodyni. Jak dla Wyspiańskiego, podobnie i dla Kasprowicza kobieta miała już teraz znaczenie w ży-

ciu. mężczyzny podrzędne. Była mu zaspokojeniem potrzeb fizjologicznych i domowo-gospodarczych, zmysłowo mógł się nawet czuć z nią silnie związanym, ale nie była mu potrzebą duszy, ani nie odgrywała roli w jego życiu intelektualnym. Zawiódłszy się osobie na kobiecie, w której widział (jak potwierdzają to i listy narzeczęńskie) współrzedną sobie towarzyszkę życia, Kasprowicz, będąc naturą jednolitą, w wysokim stopniu emocjonalną, ale dogłębnie etyczną, o tragicznej postawie moralnej — w swoim poglądzie na świat zajął w stosunku do kobiety stanowisko wyraźnie pesymistyczne, zbliżone do zapatrywań Nietzschego.

W r. 1911 Kasprowicz zaślubił Marię Bunin, Rosjanke, córkę generała, poznaną w r. 1907 we Włoszech. Ta przelotna włoska znajomość ze znacznie młodszą od poety kobietą, w czasie powtórnego spotkania we Lwowie w r. 1910 rozwinęła się w nowe uczucie, które odbiło się w cyklu poetyckim *Chwile*, a po odwiedzinach Kasprowicza u Buninów w Petersburgu, doprowadziło do małżeństwa, zawartego w Dreźnie. Dzieje tego związku między poetą polskim, w którym tradycje religijne były bardzo żywe a patriotyzm nieposzlakowany i nawet odpokutowany więzieniem pruskim, a kobietą innego wyznania i obcej, aż wrogiej narodowości, nie znającą przy tym języka polskiego, są zagadką biograficzną, do której rozwiązania nie znajdujemy żadnych śladów w późniejszej twórczości poety. Twórczość jego w tym ostatnim okresie, poza przekładami, ogranicza się już tylko do dwóch cyklów: *Księga ubogich* i *Mój świat*, których treścią subiektywną jest — jak wiadomo — pojednanie poety z Bogiem. Pierwszorzędnego to znaczenia zagadnienie psychologiczne, które dla przyszłego biografy poety będzie niesamowicie niepokojącym.

Z niezwykle przeto zaciekawieniem bierzemy do rąk *Dziennik* Marii Janowej Kasprowiczowej, obejmujący okres życia od r. 1910 do zgonu poety. W przedmowie do wydania czytamy, że „są to notatki, spisywane z dnia na dzień, równoległe z biegiem samego życia“, że — choć w znacznej części pisane po rosyjsku, z którego tłumaczono je przed drukiem — zawierają autentyczne wyznania poety, dokładnie zapisywane przez żonę, że występuje w nich wielostronny stosunek poety do świata, zwła-

szcza — jak powiada autorka — „jego namiętna potrzeba posiadania sprawdzianu wiary w absolutną wartość życia“, poeta zaś „chciał, ażeby jedynym tym sprawdzianem była kobieta-człowiek, któremu wierzył“.

W miarę czytania *Dziennika*, zwłaszcza po przytoczonych z przedmowy zapowiedziach, coraz potęguje się w nas dwojakie wrażenie, które utrwała się po skończeniu lektury i w świetle krytycznych refleksji nad całością książki i nad jej najbardziej charakterystycznymi wątkami i szczegółami. Gdy bowiem czytamy książkę z rosnącym zaciekawieniem, coraz lepiej zdajemy sobie sprawę, że w stosunku do poprzedzającej ją przedmowy i do naszych oczekiwań spotykamy się z nader przykrym zawodem. Zaciekawienie nasze różnie o tyle, o ile poddajemy się sugestii autorki, aby śledzić jej własną psychikę kobietą, w swoim rodzaju niezwykle typową, choć dla czytelnika polskiego nieco egzotyczną.

Jest to psychika wybitnie egocentryczna, o tym odrębnym powabie neurastenicznej zmysłowości, w której fizjologiczna strona natury ludzkiej nabiera pozorów głębi duchowej, gra nerwów staje się treścią, bezustannie podniecane napięcie zmysłowe jedynym nakazem, zadowolenie naskórka wyłączną przyjemnością. Dla umysłowości rosyjskiej, skłonnej do t.zw. *prycypialności*, objaw to wielce znamienny, a dobrze znany z literatury rosyjskiej, nieraz w niej przedstawiany krańcowo, np. w *Saninie* Arcybaszewa. Ta *biesowatość* natury ludzkiej, tak znakomicie u swego dna ujęta przez Dostojewskiego, wytworzyła typ kobiecy z rodzaju tzw. kobiet niebezpiecznych, pod których urokiem najsilniejsi duchowo mężczyźni dochodzą do zatracenia nawet własnej godności. Typ to — oczywista — bez porównania ciekawszy od typu *polskiego dziewczęcia* czy *polskiej matrony*, lecz w swej przeciętności nie mniej p o s p o l i t y, rzucony jednak na odrębne tło społeczne i postawiony w obcych sobie warunkach, zawsze góruje nad otoczeniem, zwycięża je choćby swą niesamowitością.

Z niezwykle szczerych wyznań autorki *Dziennika* poznajemy bezpośrednio życie kobiety, mającej w sobie wiele z takiego właśnie typu, aczkolwiek w naszych warunkach lepiej opanowanego,

brać też poniekąd pokonanego przez siłą, nie pozbawioną nawet despotyzmu, indywidualność mężczyzny.

Mimo to, właściwy autorce egocentryzm przebija się z każdej karty jej *Dziennika*, którego część pierwsza już w samym tytule: *Moje życie z nim* nosi wyraźne piętno, że nie jest to pamiętnik o poecie, lecz przede wszystkim pamiętnik o sobie. Gdy więc autorka nie pomija żadnej ze scen zazdrości, wyrządzanych jej przez męża, choćby on przez to chwilowo się poniżał, lub gdy dokładnie opowiada o tych zdarzeniach i rozmowach towarzyskich, w których znajdowała zadowolenie własna jej próżność kobieca, czy też kiedyindziej napomyka tylko o swym powodzeniu u mężczyzn, jak np. w zanotowanej mimochodem pogłosce o d'Annunziu, albo wręcz z perfidią, choć zapewne nieświadomą, przedstawia się poprzedniej żonie Kasprowicza — są to na prawdę ciekawe, psychologicznie wierne, bezwzględnie szczere, aż rewelacyjnie odkrywczе zwierzenia kobiety, dla której wrodzonej kokieterii nie istnieją żadne przeszkody.

I w tym znaczeniu cały *Dziennik* jest dokumentem pierwszorzędnym, aczkolwiek — wbrew zapewnieniom przedmowy — przed drukiem, jak łatwo zauważyć, niejedno w nim zmieniono, dodano lub przerobiono, w czasie zaś pisania autorka notowała przede wszystkim to, co obchodziło własny jej świat wzruszeń osobistych. Nie wchodząc w szczegóły, za typowe uzupełnienia późniejsze wypadnie uznać sądy o twórczości Kasprowicza już na początku *Dziennika*, gdy autorka nie знаła jeszcze języka polskiego. Sądy to zresztą ogólnikowe, jak i później. Wprawdzie pamiętnikarka zastrzega się, że we wspomnieniach swych starała się uchwycić tylko wewnętrzny rytm duchowy twórczości poety, lecz z tego rytmu — poza wrażeniem czysto powierzchownym — niewiele się do *Dziennika* dostało. I odtąd zaczyna się nasz zawód.

Do charakterystyki Kasprowicza, jako człowieka, szczegółów znajduje się w *Dzienniku* sporo, ale są to bądź rzeczy już znane choćby z najlepszej dotąd biografii poety, napisanej przez Zygmunta Wasilewskiego, bądź też nasuwające poważne zastrzeżenia. Zapewne nie z winy autorki, lecz dla tej przyczyny, którą dostatecznie objaśnia przypisek na str. 262 tomu I *Dziennika*, że autorka

dopiero po latach i od osób postronnych dowiedziała się o działalności konspiracyjnej Kasprowicza podczas wojny. Moment to bardzo ważny do biografii poety i pośrednio możnaby go uważać za komentarz do IV aktu *Marcholla*. Potwierdza się ów schematyczny, więc z konieczności uproszczony pogląd na stanowisko Kasprowicza wobec kobiety, jaki staraliśmy się określić na wstępie naszych rozważań. Wyjaśnia się zarazem, dlaczego autorka *Dziennika* nie spełnia tych zapowiedzi, o których pisze w przedmowie do książki. Kasprowicz miał własny świat myśli, do którego żona jego nie miała dostępu. Nic też dziwnego, że odczuwając ów brak, notowała ona takie wypowiedzi poety, których forma a nawet treść, choć autorka o tym nie wspomina, wskazuje wyraźnie na mocniejsze podniecenie winem, czym Kasprowicz — jak wiadomo — nie gardził, zwłaszcza w gronie miłych sobie a dość licznych przyjaciół. Uwaga ta wydaje się nam niezbędną, gdyż na podstawie niektórych ustępów *Dziennika* posądzać by można Kasprowicza o megalomanię, czy nawet kabotynizm, co — o ile nam skądinąd wiadomo — byłoby wręcz fałszywe.

Jeśli skrzywienie charakterystyki poety w zwierciadle wspomnień żony jest poniekąd zrozumiałe wobec przesłanek, które staraliśmy się zaznaczyć, na karb świadomej winy autorki *Dziennika* położyć trzeba sposób oświetlenia stosunku poety do ludzi współczesnych. Że Kasprowicz żywo odczuwał potrzebę przyjaźni i jak oddanych sobie miał przyjaciół, o tym świadczą choćby własne jego do nich listy poetyckie. Tymczasem, zdaniem autorki *Dziennika*, Kasprowicz miał być tragicznie osamotniony. Niewątpliwie, jak każda wybitna indywidualność, Kasprowicz musiał mieć w sobie spotęgowane poczucie samotności wobec ludzi i świata. Lecz na terenie zewnętrznej rzeczywistości obcował z wielu ludźmi i wśród najwybitniejszych niejednego miał przyjaciela. Autorka *Dziennika* wymienia nawet w tym znaczeniu Staffa lub Jarockiego (zięcia poety), na tym jednak poprzestaje i daremnie szukalibyśmy u niej jakichś konkretnych wiadomości o szczegółach tych i innych przyjaźni. Obszerniej autorka przytacza rozmowy z Żuławskim czy z Żeromskim, zapewne jednak dlatego, że były to rozmowy z nią lub o niej. Z osób postronnych,

poza rodziną autorki, w związku z czym znajduje się też znamienna wiadomość o Leninie, w *Dzienniku* najobszerniej mowa o pułkowniku misji francuskiej, bo to był jeszcze jeden podbój kobiecy. Ale rozmów Kasprowicza z przyjaciółmi, czego przecież autorka nieraz chyba bywała świadkiem, nie znajdujemy. W owym zaś czasie do grona najbliższych znajomych Kasprowicza należeli m. i. Jan Czekanowski, Stefan Dąbrowski, Andrzej Gawroński, Juliusz German, Władysław Jarocki, Władysław Kozicki, Kornel Makuszyński, Antoni Mueller, Jan Gwalbert Pawlikowski, Władysław Reymont, Eugeniusz Romer, Kazimierz Sichulski, Aleksander Skarbek, Leopold Staff, Mieczysław Tretez, Kazimierz Twardowski, Zygmunt Wasilewski, Stefan Żeromski... Osobistości na tyle chyba ciekawe, aby wolno się było spodziewać, że w *Dzienniku* żony Kasprowicza znajdzie się o nich nie tylko wzmianka, tymczasem i tej nieraz brak zupełny. (Pisano to po ukazaniu się I tomu *Dziennika*, którego dwa następne wydane tomy w zasadzie nie wpływają na zmianę oceny, powziętej na podstawie tomu pierwszego. Na II tomie jeszcze widoczniejsze są ślady późniejszych przeróbek, co obniża bezpośredniość dokumentu, który zresztą w tomie III, poświęconym już pośmiertnemu kultowi poety, pod wpływem głosów krytycznych o I tomie, doznał pewnych istotnych uzupełnień).

Podobnie jak z przyjaciółmi Kasprowicza, ma się rzecz z córkami poety z poprzedniego małżeństwa, a które — jak wiadomo — u niego mieszkały. Wprawdzie jest o nich mowa; ich macocha, a bez mała rówieśnica, osobisty swój do nich stosunek przedstawia przyjaźnie. Każdego niemile jednak uderzyć musi choćby taki fakt, iż choć wspomniano w *Dzienniku* o małżeństwie starszej córki, w dalszym ciągu pokryto je milczeniem, aczkolwiek stosunki między zięciem a ojcem były bardzo serdeczne. Tym ojcem, który w cyklu *O bohaterskim honiu i walącym się domie* poświęcił osobny rozdział swym *Główkom dziecięcym*. „Wiszą — pisał tam Kasprowicz — u mnie na ścianie dwie główki dziecięce o wyrazistym, smutnym spojrzeniu. Nie ma godziny, abyśmy z sobą milczącej nie prowadzili rozmowy...” Z drukowanych już luźnych wspomnień przyjaciół o Kasprowiczu wiadomo, że były to główki jego

córek. Przytoczonych własnych słów poety nie zatrą w pamięci jego czytelników żadne inne zwierzenia, zwłaszcza zwierzenia, w których osoba poety, aczkolwiek otoczona wielkim kultem, staje się nade wszystko tłem dla kobiecych ambicji.

Autorce *Dziennika* bynajmniej nie czynimy zarzutu ze sposobu w jaki pojęła swą rolę, ani tym bardziej z formy, w jakiej zechciała ją przedstawić. I owszem, wysoko cenimy jej szczerość pamiętnikarską i z rzetelnym zaciekawieniem czytaliśmy jej pozbawione obłudy zwierzenia kobiece. Że jednak w świetle tych zwierzeń pokazany obraz poety wypadł co najmniej jednostronnie, często powierzchownie, a niekiedy wręcz fałszywie, uważaliśmy za swój obowiązek podjęcie krytycznej oceny *Dziennika*, który siłą rzeczy nie będzie mógł być pominięty przez żadnego z biografów poety.

1932

* * *

W nawiasowej uwadze, obecnie dołączonej do pierwotnego tekstu powyższych rozważań, nadmieniono już o uzupełnieniach, jakie następne tomy *Dziennika* przynoszą dla czasów objętych I tomem. Zresztą nawet właściwy nurt zwierzeń II tomu doznał znacznej zmiany. Odczuwa się w nim bliższą zażyłość duchową, zwłaszcza odkąd pogarszający się stan zdrowia poety wymagał coraz troskliwszej opieki kobiecej. Nie obeszło się tu jeszcze bez pewnych zgrzytów, które nas tak raziły przy czytaniu I tomu, ale stanowczo już nad nimi przeważa coraz pogłębiający się kult dla twórczego ducha, nawet wtedy, kiedy go widzimy w jego codziennym ludzkim bycie.

Materiał do biografii poety jest tu znacznie obfitszy. Przede wszystkim do ostatnich lat jego życia : o pracy nad przekładami Szekspira i antologii poetów angielskich ; o dziejach powstawania cyklu *Mój świat*; o chorobie i — najbardziej to wzruszające karty pamiętnika — o śmierci poety. Wartość dokumentu mają również zanotowane tu opowiadania Kasprowicza ze wspomnień dzieciństwa i młodości : o matce i rodzinie, o pierwszych wrażeniach z czytanych książek, o latach szkolnych, o zajęciu z nauczycielem Quade, o wierszach niemieckich, o pobycie w Raciborzu i o zwią-

kach z działalnością socjalistyczną. Jest to autentyczne świadectwo osobiste o latach młodości i biedowania poety. Dokument nie mniej cennym staje się również relacja żony poety o jego latach ostatnich. Bogactwo tych i innych szczegółów biograficznych, jak m. i. także o stosunku poety do krytyki, czyni z II tomu *Dziennika* niezastąpione i w swoim rodzaju jedyne źródło historyczne. Odrębną uwagę zwraca ocena portretów Kasprowicza, z których pamiętnikarka najwyżej stawia dwa studia głowy poety, naszkicowane przez St. Ig. Witkiewicza.

Pod tym biograficznym ciężarem wcale jednak nie niknie osobisty nurt autorki *Dziennika*, który w dalszym ciągu zajmuje nas również jako pamiętnik kobiety, budzącej w nas coraz więcej sympatii. Wyznanie autorki w zakończeniu, dającym jakby syntetyczny rzut oka na przedstawione w *Dzienniku* dzieje życia kobiety z poetą, w dużym stopniu wynagradza nam wszystko to, co niemal w całym I tomie i w niektórych jeszcze ustępach II tomu niechętnie musiało do niej usposabiać, a z czego sama autorka dokładnie zdaje sobie sprawę, kiedy pisze o swej „kobiecej dra pieżnej duszy“.

Ostatni III tom *Dziennika*, pisany już po śmierci poety, siłą rzeczy nabrał odmiennego wyrazu. Zwłaszcza, że na wielu miejscach widoczna jest pobudka polemiczna. Wprawdzie sporo tu poprzednio pominiętych szczegółów do biografii poety, ale co do tego budzą się w nas nieraz zastrzeżenia. Oto np. wyznaje autorka: „Z dnia na dzień śledziłam powstawanie *Marcholta*“. Tymczasem wiadomo, że akt I *Marcholta* był w całości wydrukowany już w r. 1907, czyli w roku pierwszego spotkania poety z późniejszą panią *Marusią*, której zresztą poświęcił książkowe wydanie faustycznej tragikomedii. Przykład ten dla przyszłego biografy poety daje ostrzeżenie, że w korzystaniu także z rzeczowego materiału *Dziennika* należy być oględnym. Odnosi się to zwłaszcza do stosunków poety z przyjaciółmi, z których pamiętnikarka wymienia teraz Makuszyńskiego, Staffa i Wasilewskiego. Ci trzej zresztą ogłosili już własne wspomnienia o Kasprowiczu, do duchowej charakterystyki poety i do dziejów jego twórczości bez wątpienia donioslejsze od *Dziennika* żony. Bo właśnie pod tym

względem, mimo korzystnej zmiany między I a następnymi tomami *Dziennika*, poglądy autorki bywają przeważnie ogólnikowe lub powierzchowne, a niekiedy wątpliwe lub nawet wyraźnie mylne.

Na ostatnim tomie *Dziennika* odcisnęło się jednak odrębne piętno, nadające mu szczególną wartość uczuciową. Jest to uchwycony w nim duch Harendy, ostatniej siedziby Kasprowicza. Istotne piętno tych końcowych zwierzeń wdowy po poecie mieści się właśnie na kartach natchnionych przez *legendę Harendy*. Pod tym wrażeniem zamykamy nasze krytyczne sprawozdanie, w którym nad względami dla istotnego literackiego talentu autorki przeważać musiał kult prawdy o wielkim polskim poecie.

1934

O Stanisławie Witkiewiczu

Pod koniec 1936 r. wydano książeczkę, która łatwo ująć może uwagi, pomieszczono ją bowiem w serii, przeznaczonej dla młodzieży szkolnej i zawierającej przeważnie przedruki znanych już skądinąd wybitnych utworów literackich. Tym razem zaś jest to zupełna nowość wydawnicza, rzecz przy tym z wielu względów bardzo ciekawa i nader cenna. Mianowicie: *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, spisane przez jego siostrę Marię Witkiewiczównę. Z własnych wspomnień, z tradycji rodzinnych i z relacji bliskich osób zebrała autorka sporo źródłowych a ważnych wiadomości z życia swego ukochanego brata, dodatkowo wzbogacając treść książeczki pełnymi tekstami kilku listów Józefa Piłsudskiego, Stefana Żeromskiego, Władysława Orkana, Józefa Chelmońskiego i Heleny Modrzejewskiej.

Największą wartość biograficzną w tych wspomnieniach siostry mają rozdziały o młodości i ostatnich latach życia wielkiego Polaka, kim Witkiewicz był przede wszystkim. Na dokładnie podmalowanym tle domu rodzinnego, wśród powstańczej działalności rodziców i ich doli wygnańczej, wyraziście występuje charakterystyka człowieka, który od wczesnego dzieciństwa uczył się żyć dla ojczyzny i dla bliźnich.

Z trzynastorga dzieci Stanisław był z kolei dziewiątym. „Jest legenda — fakt ten komentuje autorka wspomnień — że jak na morzu dziewiąta fala uderzająca o brzeg jest najsilniejsza, najwspanialsza, tak i dziewiąte dziecko z kolei urodzone jest najbardziej udane”. Wobec teraźniejszych stosunków obyczajowych i warunków społecznych trudno byłoby naocznie sprawdzić słuszność takiej legendy, ale w pełni ją potwierdzają wielostronne a wciąż za mało doceniane zasługi tego właśnie dziewiątego dziecka, o którym mowa.

Widzimy je naprzód „dobrym, czułym i cichszym niż reszta rodzeństwa.... Ten chłopak o rumianej buzi, czasami tylko swawolny, przeważnie chodził czegoś markotny i często płaczący, ale zawsze na kogoś, czy przez kogoś. Często brał cudze winy na siebie, karany był za innych i zawsze ujmował się za czyjąś krzywdą“.

W roku 1863 dwunastoletni chłopiec spełniał już ważne zlecenia w powstańczej służbie łączności. Okazał ducha rzutkiego, z powierzonych zadań wywiązywał się pomysłowo i sprawnie, stał się na prawdę pożyteczny. Wraz z rodzicami przebywając potemi na zesłaniu w Tomsku, „Staś wchłaniał w siebie wszystko, co było bólem narodu, przeżywał to w sobie, bo pozornie ciągle był uśmiechniętym, pracowitym, użytecznym i miłym chłopcem“. Gdy zaś dla ocalenia chorego ojca trzeba było zabiegać o pozwolenie na powrót do kraju, wysłano Stasia, który „miał już siedemnaście lat, był odważny, mądry, można mu było powierzyć tę misję“. Udało mu się dotrzeć do krewnych w Petersburgu i Rydze, starania o powrót rodziców załatwiono wreszcie pomyślnie, ale już w drodze do kraju ojciec zmarł nagle na statku na rzece Obi.

Staś, który od dziecka objawiał zdolności artystyczne, począł się kształcić w malarstwie. Z okresu studiów wspomnienia siostry przynoszą ciekawe wiadomości o pobytach wakacyjnych w Urdominie w Suwalszczyźnie; na podstawie listów brata: o trybie jego życia w Monachium, o ogarniającym go zwątpieniu co do potrzeby sztuki w Polsce, wreszcie o marzycielskich nastrojach malarskiego realisty.

W r. 1873, po wyjeździe matki z Urdomina do Warszawy, poczynają się doświadczenia krajowe przyszłego autora *Sztuki i krytyki u nas*. Sprawy to już skądinąd lepiej znane, lecz i do nich wspomnienia Witkiewiczówny dorzucają sporo cennych szczegółów biograficznych, podanych przy tym zawsze w sposób żywy i zajmujący. Również o kolegach i znajomych brata. Trudno tu nie tylko streszczać, ale choćby wskazywać bogatą treść niewielkiej książeczki, do której zresztą czytelnik sam trafić może. Wspomnę więc tylko o przyjaźni Witkiewicza z Heleną Modrzejewską, przyjaźni trwałej, bo od czasów warszawskich się-

gającej w późniejsze lata zakopiańskie, kiedy to znakomita artystka wraz z niemniej sławnym Sabalą trzymała do chrztu kilkoletniego syna Witkiewicza, Stanisława Ignacego, który równie wybitnie miał się zaznaczyć w nam już współczesnych dziejach kultury polskiej, jako malarz, pisarz i filozof (tragicznie zmarły wśród wrześnieowej tragedii narodowej 1939 r.)

Wspomina też Witkiewiczówna, że namawiano brata, aby z Chłapowskimi i Sienkiewiczem wyjechał do Ameryki. „Tylko jakaś mała sprawa zatrzymała go. Gdyby pojechał, może zupełnie inne byłyby jego losy, pewnie uniknąłby strasznej choroby, która przez resztę życia kładła pęta jego skrzydłom. Zamiast do Ameryki pojechał na południe Francji z krewnym, którego bardzo kochał i któremu chciał ocalić życie. Był to młody człowiek w ostatnim stopniu gruźlicy; już wyjeżdżając czuł się tak źle, że z wagonu do wagonu trzeba go było przenosić. Przebył z nim kilka miesięcy w Hyères, gdzie ten kochany najzaciejśzy człowiek na rękach Stacha zmarł. W kilka lat potem opowiadał, że kiedy się opamiętał po śmierci przyjaciela, miał uczucie, że jest chory. Ale zjechał do Paryża, gdzie przebywał Chelmoński, tam moralnie odżył i wrócił do kraju pozornie zdrowy; niedługo potem pojechał do Kazimierza nad Wisłą dla zwiedzenia go, ułokował się w klasztorze, gdzie była wilgoć i zimno; zaziębił się, dostał zapalenia płuc, po którym wywiązała się gruźlica. Odtąd zaczęła się męka wynikająca z tej choroby, którą on znośił z taką rezygnacją i pogodą“.

W okresie lepszego stanu zdrowia w r. 1884 ożenił się, wyjechał z żoną do Połagi, „gdzie czuł się dobrze, dużo rysował szkiców, obcował z rybakami; zdawało się, że siły się wzmogły, z nową energią, szczęśliwy wrócił do Warszawy i rzucił się w wir intensywniej pracy“. Lakoniczny ten ustęp wspomnień Witkiewiczówny dotyczy ważnej daty w życiu jej brata i w dziejach kultury polskiej. W roku bowiem 1884 rozpoczął Witkiewicz słynną swoją literacką kampanię o sztukę i krytykę w Polsce. Kampania to przełomowa dla polskiej sztuki i literatury. Witkiewicz przez nią stał się głównym i właściwym inicjatorem nowego zwrotu artystycznego, odkąd zaczy-

na się współczesna epoka sztuki polskiej, której prawa, dotychczas i nadal obowiązujące, przez niego wtedy zostały ustalone i potem szerzej rozwinięte. Do niedawna niesłusznie przeoczano, że również w dziejach literatury polskiej to wystąpienie Witkiewicza, jako krytyka i teoretyka sztuki, jest słupem granicznym, wyraźnie oddzielającym nową epokę od poprzedniej. Dokładniej to uzasadniłem w I tomie mego *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, dokąd niechaj mi wolno odesłać po argumenty, które w latach ostatnich, w sposób zresztą niezależny, inni także podnieśli i pomnożyli, co zdaje się ostatecznie utwierdzać słuszność tego poglądu.

Autorka wspomnień nieraz daje wyraz swemu żalowi, iż zapominane są zasługi jej brata. Bez wątpienia, tak jest, i to mimo przypomniane tu nowe próby krytycznego oświecenia wielostronnej działalności Witkiewicza, który w rozmaitych dziedzinach sztuki i myśli polskiej okazał się inicjatorem i twórcą o trwałym i wciąż żywotnym znaczeniu. Dlatego też nader pilną i niezwykle ważną potrzebą jest zupełne wydanie pism Witkiewicza, który w dziejach naszej współczesnej literatury i sztuki znaczy więcej, niż znaczył Mochnacki w dziejach romantyzmu. Mochnacki bowiem był tylko krytyczną świadomością istniejącego już w poezji przełomu. Witkiewicz natomiast jednocześnie tworzył i uświadamiał nowy zwrot na całym obszarze narodowej sztuki. Dopiero zbiorowe wydanie jego pism, bądź to dzisiaj trudno dostępnych, bo przeważnie wyczerpanych, bądź też nawet nie ogłoszonych z zachowanych rękopisów, objawi nam pełną wartość pisarza, który — nieraz pod nie zapowiadającym tego tytułem książki — w sposób głęboki i samodzielnie przemyślany docierał do dna wielorakich zagadnień sztuki polskiej i życia polskiego, w całej zaś swej literackiej puściźnie pozostawił nam wyjątkowo wszechstronną, a ze świetnym rozmachem pióra i wspaniałą polszczyzną napisaną filozofię ducha narodowego.

Pisarska działalność Witkiewicza, bujnie się rozwijająca od r. 1884, wzmacnia się jeszcze od pierwszego w r. 1886 wyjazdu do Zakopanego, gdzie od r. 1890 zamieszkał już na

stałe, aby i tutaj być znowu inicjatorem i głównym twórcą stylu zakopiańskiego, tudzież jednym z naczelnych przedstawicieli Tatr i Podhala w polskiej literaturze i sztuce. Z okresu zakopiańskiego wspomnienia siostry mniej przynoszą nieznanych szczegółów biograficznych, ale również w ramach już pobieżnie podanego materiału informacyjnego, piękną duszę człowieka i Polaka charakteryzują z serdecznym pietyzmem i z głębokim współczuciem.

(Nawiasowo nadmienić warto, że *Nielota* Tad. Micińskiego zrodziła się ze zżycia się autora tej „tajemnej księgi Tatr“ ze środowiskiem Witkiewicza. Według ustnej relacji Stan. Ign. Witkiewicza, osoby występujące w *Nielocie* mają swe wzory w rzeczywistych ludziach, więc Wieszcza Mara — to Maria Dembowska, Mag Litwor — Jan Witkiewicz, Zmierchoświt — Stanisław Witkiewicz, Książę Hubert — Stan. Ign. Witkiewicz, Zolima — Zofia Abakanowicz (Pstrokońska), muzyk Merlin — Karol Szymanowski, Kserkses Jakszma — etnolog Bronisław Malinowski, Elenej Mironowicz — Tadeusz Szymberski, Mangro — Władysław Zamoyski w połączeniu ze swym rywalem Pstrokońskim, Muzaferid — stary Abakanowicz).

Z wielkim wzruszeniem czytamy karty wspomnień opisujące kilkuletni pobyt w Lowranie, dokąd Witkiewicz musiał wyjechać dla ratowania zdrowia i gdzie umarł. Siostra z nim być tam nie mogła, chorem opiekowała się bliska przyjaciółka Maria Dembowska i zapewne z jej bezpośrednich relacji spisano ten ostatni rozdział, zakończony zakopiańskim pogrzebem.

U kresu swego życia Witkiewicz, mimo gnębiącej go choroby, nie przestał twórczo myśleć i pracować piórem. Tego ostatniego myślowego trudu najpiękniejszym wyrazem pozostały listy do siostry Marii, z których wyjątki, poświęcone głównie sprawie Polski i Legionów Piłsudskiego, wydano wkrótce po śmierci Witkiewicza pt. *Ostatnie słowa* (okrojone przez cenzurę austriacką, tekst uzupełniony w nowym wydaniu pt. *Testament*).

Wspomnienia Marii Witkiewiczówny, dziełko niezwykle piękne swą celwoą prostotą i głęboko treścią swą wzruszające, są nader cennym nabytkiem polskiej literatury pamiętnikarskiej o powstaniu styczniowym i czasach późniejszych, przede wszystkim jednak, obok obszernej monografii Kazimierza Kosińskiego (któremu nie były wszakże dostępne ważne listy Witkiewicza do syna), głównym źródłem do biografii Stanisława Witkiewicza, tym zaś donioślejszym, że przez siostrzane widzenie oddania się serce człowieka.

Przytoczone we wspomnieniach dwa listy Józefa Piłsudskiego, zwłaszcza drugi z r. 1911, zawierają nieobojętne szczegóły biograficzne. (Listy te odbito nadto w fac-similach na końcu książeczki). List Żeromskiego z r. 1910 przynosi ciekawe wiadomości o planach twórczych co do dalszego ciągu *Popiołów* oraz o wrażeniu wywołanym przez *Różę*. List Chełmońskiego z r. 1909 dobrze charakteryzuje malarza, człowieka i przyjaciela. List Orkana z r. 1911 jest prośbą o współudział w księdze pisarzy podhalańskich ku czci Tetmajera.

Skądinąd już są nam znane wspomnienia Orkana o Witkiewiczu. Świeżo je przypomniano w 12 z kolei tomie zbiorowego wydania *Dzieł Władysława Orkana* pt. *Czantoria i pozostałe pisma literackie*. Najpiękniejszy to bodaj hold pisany złożony pamięci Witkiewicza, który — zdaniem Orkana — był Sokratesem polskim i o którym „z pochyleniem głowy we czci jak przed niewielu polskimi świętymi, powiedzieć trzeba: Oto człowiek wielki. Już nie w rozumieniu jednostronnie wysokim — jako wielki artysta, pisarz czy architekt — lecz po prostu: wielki człowiek. Wielki budowniczy życia“.

Wspomnienia siostry dają nam poznać przede wszystkim żywego człowieka. Oby zbiorowe wydanie pism Stanisława Witkiewicza (czego nie zastąpił dwutomowy popularny *Wybór pism* w oprac. K. Kosińskiego z r. 1939) co najrychlej rozpowszechnić mogło w społeczeństwie prawdy wielkiego budowniczego.

Ze studiów Wyspiańskiego nad Odysem

Jak Shakespeare na twórczości Słowackiego, tak, w dużo większym tylko stopniu, na twórczości Wyspiańskiego zaważył Homer. Życie Wyspiańskiego ze światem Homera było tak bezpośrednie i istotne, że nie dość tego, iż bohaterom epopei greckiej poświęcił osobne utwory, ale nadto wprowadził ich na scenę jako aktorów w dramatach polskich i w nich czynnie współdziałać im kazał. Skamander wiślaną polyskał mu falą, a Wawel był mu Akropolem.

Znaczenie Homera w twórczości Wyspiańskiego wyczerpująco opracował prof. Tadeusz Sinko w obszernym tomie o *Antyku Wyspiańskiego* (II wyd. powiększone 1922). W rozdziale XI, zawierającym rozbiór tragedii Odyseusza, na podstawie notatki prof. Tadeusza Estreichera, kolegi poety, ustala Sinko, że Wyspiański pracował nad swoją rewizją Odysei w r. 1904. Według objaśnień W. Feldmana, wydawcy II tomu *Pism pośmiertnych Wyspiańskiego*, fragment dramatyczny *U Feaków* oraz wydany przez poetę w r. 1907 dramat: *Powrót Odysa* były pisane w latach 1904—1905.

Przypadkowo stwierdzić możemy, że Wyspiański już w r. 1902 poświęcał się źródłowym studiom nad Odyseuszem. W lutym 1926 r. w pewnej księgarni krakowskiej antykwarycznie nabyliśmy tom I dzieła znakomitego francuskiego tłumacza i komentatora Odysei Victora Bérarda pt. *Les Phéniciens et l'Odysée* (Paris, Armand Colin, 1902). Egzemplarz (w maju 1928 r. darowany p. Franciszkowi Biesiadeckiemu) był własnością Wyspiańskiego, gdyż nosi na okładce jego pełny podpis z datą roku 1902, czyli że poeta postarał się o książkę natychmiast po jej wydaniu. Sinko, podkreślając opinię o Wyspiańskim jako „pożeraczu książek”, tudzież jego znajomość antyku głównie za pośrednictwem Francji, przytoczywszy

odnośną literaturę, którą poeta czytał lub mógł czytać, o Bérardzie nie wspomina. Tymczasem, jak należy wnioskować z zakreszeń poety na egzemplarzu, który był jego własnością, książkę Bérarda studiował Wyspiański gruntownie.

Charakter tych zakreszeń znamy już z ogłoszonej w *Przeglądzie Współczesnym* pracy Sinki o uwagach Wyspiańskiego na marginesie *Literatury* Feldmana. W Bérardzie znajdujemy zakreslenia poety kredkami niebieską, czerwoną i czarną. Niektóre miejsca są zakreslone dwojaką kredką, co zdaje się wskazywać, że Wyspiański czytał książkę nie jeden raz.

W pomieszczonym przed tytułem spisie dzieł Bérarda zakreslił Wyspiański dwukrotnie kredką czerwoną: *De l'Origine des Cultes Arcadien. Essai de méthode en mythologie greque*. Możliwe więc, że o to dzieło Bérarda postarał się Wyspiański i że je czytał. Że poeta badał symbolikę kultów antycznych i nawet wprowadził ją do swych utworów, zaznaczył to już Sinko.

W przedmowie do dzieła Bérarda podkreślił Wyspiański kredką czerwoną następujące tytuły rozdziałów z zapowiedzianego tomu II: *Kirké et les Pays des Morts. Les Sirènes. Ithaque*. W dalszym ciągu podkreślił pogląd Bérarda, że pieśń XVII Odysei o walce z zalotnikami wydaje mu się poematem odrębnym, oraz zapowiedź wydania tomu II z początkiem r. 1903. Tego II tomu poeta nasz poznać już nie mógł, ukazał się bowiem ze znacznym opóźnieniem dopiero po kilkunastu latach. Z *Powrotu Odysa* i z fragmentu o Feakach wiadomo, jakie znaczenie dla Wyspiańskiego miały powyższe zakreslenia.

Znany Wyspiańskiemu I tom dzieła Bérarda zawiera następujące księgi: Topologia i toponymia. II. Telemakeja. III. Kalypso. IV. Żeglarstwo fenickie. V. Nauzykaa. W spisie treści tomu podkreślił Wyspiański kredką czerwoną: w rozdziale IV księgi III *Wyspę Kalypso*; w księdze IV cały rozdział II (*Artistes étrangers. Devins. Io et la belle Maltaise. Entrepôts. Vivres. Vin. Esclaves et Métaux*), kilka ustępów rozdziału III (*La camelote. Chiton, phare et othons. La pourpre. Étain et bronze. Armes et ustensiles. Verroterie et ambre.*), jeden ustęp rozdziału IV (*La semaine*), oraz kredką czarną: w księ-

dze II jeden ustęp rozdziału II (*Iles Pointues*) i w księdze V jeden ustęp rozdziału I (*Kerh̄yra*). Te zakreslenia w spisie rzeczy dają pogląd na zagadnienia, których Wyspiański szukał (zakreslenia czerwone) lub które znalazł (zakreslenia czarne) u Bérarda.

Na str. 21 poeta podkreślił kredką czerwoną przytoczoną pracę J. Wimmera: *Lōkalisierung der Homer. Inseln*, na mapce na str. 39: wyspę Patmos, na str. 49: uwagi o przyswajaniu przez lud nazw obcych. Dla komentatorów Wyspiańskiego nie obojętne, że poeta podkreślił tu zdanie, iż lud nie umie przetłumaczyć nazwy, którą sobie przyswaja, ale nie zadawała się jej transkrypcją, „on ją opanowuje i urabia, skraca, przedłuża lub przekształca na miarę swej wyobraźni i swych wiadomości“.

Na str. 50 Wyspiański podkreślił przytoczone zdanie Tucydidesa o mieszkańcach Archipelagu; na mapce na str. 75: Smyrnę; na str. 88: uwagę o położeniu stolicy Odyseusza oraz że Telemakowi nie wystarczyłyby dwie noce na przybycie do Pylos messeniskiej. Na str. 91 o dalszej podróży Telemaka, że część dnia jechał na wozie Pizystratesa, że stracił czas na wybrzeżu i że statek podniósł żagle dobrze po południu. Na str. 100: pytajnik Bérarda, azali święto Posejdona nie jest związkowym świętem amfiktionii Pylijskiej? Na str. 126 przy wywodzie pochodzenia nazwy Fei Wyspiański postawił pytajnik kredką niebieską. Tą samą kredką na str. 188 podkreślił wysepkę Asteris.

Na str. 240 powraca kredka czerwona, którą Wyspiański zaznacza określenie położenia wyspy Kalypso, na str. 243—247 niektóre szczegóły opisu góry Atlas, na str. 248 przytoczoną z Maspera uwagę o poglądzie Egipcjan na budowę wszechświata, na str. 249—250 dalsze o tym uwagi Bérarda. Na str. 250 nazwisko Hannona napisał poeta na marginesie. Na str. 256 podkreślił topograficzne objaśnienia o górach homeryckich. Zamieszczony na str. 261 widok grzbietu Gibraltaru Wyspiański zapewne przerysowywał, gdyż na marginesie czarnym ołówkiem oznaczył wymiar.

Na str. 274—280 liczne podkreślenia kredką czerwoną w przytoczonym opisie J. Bonniera z pobytu na wyspie Perejil. Na marginesie str. 276 notuje Wyspiański wyrazami: „rzeki“, „ptaki“, że są wyliczone w tekście, gdzie je podkreślił. Przy opisie roślin dwukrotnie podkreślił przeważający w nich kolor fiołków. Fiołki te, jak przypomina sobie czytelnik Wyspiańskiego, wystąpią w *Akropolis* w scenie Parysa z Heleną.

Na str. 447 zaznaczył Wyspiański nazwy broni homeryckich (niektóre z nich Bérard wywodzi za Helbigiem z języków semickich), na str. 449 opis naszyjnika.

Na str. 485 czarną kredką Wyspiański podkreślił, że Feacja to wyspa Korfu. Tą kredką na str. 489 zaznaczył przytoczony w przekładzie francuskim ustęp z *Odysei*, że nie ma człowieka, który byłby zupełnie bez imienia, „czy jest nikczemny, czy dzielny, dość że jest urodzony, gdyż wszystkim przy powieściu rodzice dają imiona“. Wyrazy: „dają imiona“ Wyspiański podkreślił parokrotnie. Równoległe przytoczonego tekstu greckiego poeta wcale nie zakreslił. Na str. 490 na marginesie postawił pytańnik przy podkreślonym zdaniu, że Alkinoos „nie zobowiązywałby Feaków, a ci nie zgadziliby się odprowadzać Odyseusza“. Na str. 491 podkreślił, że „wyspa Korfu uchodziła u starożytnych za królestwo Alkinoosa“ i dalej przytoczone zdanie ze starożytnych scholiastów, że „Demeter prosiła Posejdona o wstrzymanie wód potopu, aby nie zalały wyspy, i wody zatrzymały się“. Na str. 492 i 493 kilka zakreszeń w opisie wyspy Korfu. Na mapce na str. 495 kredką czerwoną podkreślone miejscowości Fano, Samotraki, Parga. Na str. 497 i 498 znowu kredką czarną trzykrotnie podkreślony wyraz *Kerkhira*, będący nazwą statku. Na str. 500 mocno dwukrotnie podkreślony wyraz „schronienie“, jako wywiedziony z etymologii semickiej przekład nazwy wyspy Melita (dzisiejsza Malta). Na str. 507—516 liczne zakreszenia kredkami czerwoną i czarną w opisie wyspy Korfu. Na str. 508 opis skały podobnej do statku żaglowego oraz wysepki Karavi zakresłony podwójnie kredkami czerwoną i czarną. Na marginesie str. 515 przy podkreślonej wysepce

Koloviri postawił Wyspiański krzyżyk. Na str. 517—519, 541—542 i 547 zakreslenia w opisie stolicy i kraju Feaków. Na str. 518 przy podkreślonych w tekście nazwach na marginesie zaznaczone uwagi: „rzeki“, „wioski“. Na str. 531 na mapce środkowej części wyspy Korfu liczne podkreślenia i uzupełnienia nazw kredką czerwoną. Przy wysepce Koloviri adnotacja: „str. 515“ (por. wyżej).

Na str. 562, 566, 567, 568, 569 i 571 zakreslenia kredką czerwoną w opisie miasta Parga na wybrzeżu albańskim (stolica Alkinoosa).

Na str. 574 kredką czarną zakreslił poeta przytoczone zdanie Herodota o lnianym ubiorze Egipcjan; na str. 575 uwagę, że Alkinoos i żona jego Areta byli rodzeństwem oraz następny ustęp o poglądach Greków na małżeństwo wśród bliskich krewnych. W dalszym ciągu na str. 576, 577 i 578 zakreslone ustępy o Alkinoosie i Arcie.

Żywe, mocne, czasem kilkakrotne zakreslenia kredką przeważnie czarną, rzadziej czerwoną, w następnych ustępach, opisujących Feaków i ich kraj, na str. 579, 580, 581 (tu szczególnie mocno podkreślona uwaga o stosunkach Feacji z Pylosem Nestora), 582, 583, 584, 585 i 591. Kółkiem kredką czarną na marginesie str. 583 zwrócona uwaga na podkreślone w tekście zdanie: „Historia zaczyna się przy rzece, toczy się dalej przy basenach i na drodze do miasta, i kończy się głównie w mieście, na agorze i w pałacu Alkinoosa“. Na tej samej stronicy Wyspiański podkreślił kredką czerwoną: „Poeta nie zmyśla. Lecz układa i ustawia“.

Śladem kredki Wyspiańskiego przejrzelśmy jego egzemplarz dzieła Bérarda. Zakreslenia i ich wygląd dowodzą, że poeta gruntownie dzieło to studiował. Że studia te odbiły się na jego twórczości, zauważyć nie trudno. W szczegółowy rozbiór tego wpływu nie wchodzimy, pozostawiając to ocenie interesujących się Wyspiańskim filologów klasycznych. Zadaniem naszym było wskazać tylko, że jednym z głównych źródeł Wyspiańskiego do zamierzonego dramatu *U Feaków*, który miał poprzedzać wydany przez poetę *Pomrót Odysa*, było dzieło

Bérarda. Bardzo to nawet prawdopodobne, że Bérard właśnie dał poecie podniecie twórczą. Nasze pozornie suche zestawienie podkreśleń Wyspiańskiego posiada jednak pewną ogólniejszą wymowę. Świadczy bowiem, że poeta sięgał do szczegółowych źródłowych opracowań przedmiotu; że umiał trafić do dzieł gruntownych, choć nieznanym naszym filologom, skoro przeczył je nawet taki erudyta jak Sinko; że wreszcie w swych badaniach nad Homerem zagłębiał się w zagadnienia zupełnie specjalnie i rozpatrywał je z naukową dokładnością. Przygodnie wskazane u Bérarda źródło wiadomości o fiołkach do sceny w *Akropolis* jest tego przykładem nader dobitnym. Staranniejsza filologiczna interpretacja tekstów Wyspiańskiego mogłaby być zadaniem wdzięcznym i pouczającym. Przyniosłoby ono zapewne liczniejsze dowody naukowo uzasadnionych podstaw w twórczych natchnieniach poety.

Dwie książki o Wyspiańskim

W ciągu roku 1935 pojawiły się dwie nowe książki o Wyspiańskim, na uwagę zasługujące podwójnie. Raz, jako rzeczy istotnie wzbogacające obfitą już literaturę krytyczną o wielkim poecie. Po wtóre, że są wyrazem poglądów wybitnych przedstawicieli starszego i najmłodszego pokolenia polskiej krytyki współczesnej. Książki to Ostapa Ortwina i Tadeusza Makowieckiego.

Ortwin działalność swoją rozpoczął i rozwinał w dobie Młodej Polski. Wraz z Brzozowskim, na którego często się powołuje, wraz z Lackiem, z którym łączy go duchowy stosunek do Wyspiańskiego, Ortwin należy do wspólnej rodziny krytyków ideowych. Jedynym bodaj dzisiejszym ich następcą jest Horzyca. Wprawdzie Ortwin, wyznawca samoistnego stanowiska krytyki jako twórczego rodzaju literackiego, skłania się do autonomicznego pojmowania dzieł sztuki. Przeciwstawia się więc biografizmowi i psychologizmowi, lecz bynajmniej nie ogranicza się do czysto estetycznych dociekań. Forma nie jest dla niego wszystkim, ani też zaliczyć by go nie można do obozu integralizmu literackiego. Uważa on bowiem, że „zabiegi techniczne w ścisłej stoją zawsze łączności z intencjami postawy moralnej autora, jego założeniami filozoficznymi i merytorycznym podejściem do opracowywanych w utworze zagadnień i zjawisk”. Bardzo wrażliwy na wartości artystyczne i tych wartości wnikliwy znawca, Ortwin doszukuje się przede wszystkim ideowego gruntu twórczości. Jest on krytykiem walczącym nie tylko o poziom sztuki, lecz także o jej ducha.

Studia o Wyspiańskim stanowią tylko część, lecz bardzo poważną, pierwszego zbiorowego wydania wyboru pism krytycznych Ortwina z lat 1901—1935 pt. *Próby przekrojów* (staraniem komitetu jubileuszowego trzydziestolecia działalności

autora). Rzeczy to przeważnie znane z czasopism, ale dopiero wydane razem objawiają w pełni swe odkrywcze i bynajmniej nie przedawnione znaczenie. Zwłaszcza studia o Wyspiańskim. Dobrym tego przykładem sprawa Krasińskiego w *Legionie*. To właśnie Ortwin pierwszy ją poruszył, co przeoczono jedynie dlatego, że jego studium na ten temat utonęło w przedwojennym roczniku lwowskiej *Gazety Wieczornej*. Łatwo zaś teraz sprawdzić, że zagadnienie to Ortwin oświecił lepiej i głębiej od swych następców.

Szerzej znane, ale dla dzisiejszego czytelnika trudno dostępne były dotąd studia drukowane w *Krytyce* Feldmana. Sporo odkrywczych zdobyczy Ortwina przyjęło się i utrwaliło. Należy tu zwłaszcza, streszczając słowami Juliusza Kleinera z przedmowy do omawianej książki — „to kształtowanie ideowego posągu poety, odsłanianie istotnego duchowego oblicza, czy gdy z Wawelu go wywodzi i w dziełach, pełnych perspektyw przeszłości i przyszłości, widzi udratyzowanie dziejów terenu, czy gdy ukazuje „swoiście polski akt obcowania z przeszłością“ jako podłoże jedynego w swoim rodzaju dramatu zbiorowego i narodowego, dającego nie fakt historyczny, lecz osnutą dokoła faktu przez wieki legendę — czy gdy wyczuwa i z ironią i sarkazmem i bólem wyraża, jak autor *Wesela* i *Wyzwolenia* zatagać chciał wnętrzościami narodu — czy gdy charakteryzuje kompozycyjną rolę momentu w strukturze dramatów Wyspiańskiego — czy gdy dramaty te mieni ustawiczną prowokacją, wzywaniem człowieka do życia bohaterskiego“.

Ortwin nie poprzestaje na określeniu zagadnień, lecz podjąwszy je, drąży do dna, dociera do istoty zadania twórczego, przeświecla je od stron rozmaitych, aby tym wyraźniej ujawniać wielkość poety, oryginalność jego sztuki, ale i jej związek z kulturą narodową. Zdaniem Ortwina: „Krytyka problematyzuje literaturę“. Rzecz jasna, iż krytyk, który na to wybijanie dna w dziele literackim kładzie szczególny nacisk, kierować się musi busolą własnego poglądu na świat. Przeto i zdolności swoje rozwija najlepiej na terenie, który daje odpowiadające mu tworzywo. Odnalazł je dla siebie Ortwin przede

wszystkim w twórczości Wyspiańskiego, o której też studia jego pozostaną trwałym nabytkiem polskiej literatury krytycznej.

Stosunek Ortwina do podejmowanych zagadnień ma w sobie wiele z poety. Charakteryzuje go więc nie tylko odkrywczość, ale i zaborczość. Nie tylko chęć krytycznego poznania, ale i wola twórczego działania. Przejawia się to zwłaszcza w niektórych charakterystykach współczesnych liryków polskich, w których Ortwin pragnąłby również widzieć zdobywców wielkości. Dlatego w ocenach swych bywa niekiedy subiektywnie stronnictwem, lecz mimo to zawsze umie wskazać ukryte związki wewnętrznej jedności dzieła sztuki. Wyznaje zaś sam, że docieranie do dna zagadnień „uważa za pierwszy obowiązek i naczelne zadanie w myślowej wyprawie na łowach literackich, choćby za cenę spudłowania przy tym kilku na ślepo oddanych strzałów“.

W studium Tadeusza Makowieckiego o Stanisławie Wyspiańskim pt. *Poeta-Malarz* odczuwa się również wyraźną troskę badawczą o narodowe wartości kulturalne i o poziom sztuki, ale krytyk zajął tu postawę uczonego, co się przejawia nie tylko metodycznym układem monografii, lecz też początkowo aż mentorskim tonem wykładu. Na szczęście, w miarę coraz pogłębiających się rozważań, wykład się ożywia, a rozszerzające się perspektywy otwierają nowe widoki na twórczą osobowość artysty i wielkość jego dzieła. Ścisłe naukowo opracowana metoda nie została tu bowiem narzucona z góry, lecz wynika z konkretnie określonego przedmiotu badań oraz z dobrego i samodzielnego przemyślenia zagadnień.

Za punkt wyjścia przyjął Makowiecki przedstawienie wzajemnych związków między malarską a poetycką twórczością Wyspiańskiego. Wskazawszy naprzód ogólne założenia zagadnienia na podstawie kilku odpowiednio dobranych przykładów (Słowacki, Krąszewski, Norwid, Lenartowicz, Noakowski) przedstawił Makowiecki rozwój twórczości Wyspiańskiego poprzez kolejne fazy działalności poety-malarza i ustalił ich następstwo i granice. Pod tym względem wyniki badań Makowieckiego uznać wypadnie bodaj za ostatecznie rozstrzygające. Sprawy to przy tym w takim związku dotąd nie poruszane, albo ledwo napomykane. Pomniej-

sza jednak Makowiecki znaczenie swej pracy, gdy powiada, że celem jej było tylko poznanie i określenie stosunków między malarzem a poetą w twórczości Wyspiańskiego. Monografia ta daje bowiem pełny obraz syntetyczny rozwoju ducha twórczego, jak się on kształtował i przejawiał w swych dziełach, a nawet sięga po próbę ujęcia ludzkiej osobowości artysty i jej znaczenia dla zrozumienia indywidualności twórczej.

Otwierają się więc widoki na ogólny mechanizm twórczy Wyspiańskiego, co pozwala dokładniej zbadać mechanizm tego czynnika i doskonale ułatwia poznanie istotnych wartości artysty, zwłaszcza artystycznej oryginalności wobec występujących w dziełach Wyspiańskiego związków z innymi zjawiskami kultury polskiej. Tak rozległe zadania młody krytyk zdołał opanować bardzo umiejętnie, wszechstronnie i w znacznej mierze w sposób zupełnie przekorywający.

O bystrości samodzielnego krytycyzmu Makowieckiego korzystnie świadczą nawet takie spostrzeżenia, które nazwać można marginesowymi. Np. uwagi o odrębnym charakterze linii malarzkiej u Wyspiańskiego w stosunku do stylu secesji, co ostatecznie powinno usunąć pokutujące gdzieś na ten temat odmienne poglądy. Albo o portretach dzieci, że Wyspiański, „który zniechęcał maski, musiał rozmiłować się w twarzy dziecka, twarzy bez maski“.

Z zagadnień obszerniej rozwiniętych szczególną uwagę zwraca sprawa realizmu w twórczości Wyspiańskiego, co nasuwa ciekawe porównanie z podobnymi wnioskami w książce Ortwin, aczkolwiek Makowiecki doszedł do nich niezależnie i na podstawie innych założeń poznawczych. Również z Ortwinem zgadza się Makowiecki, gdy dostrzega, że w tragediach Wyspiańskiego toczy się nie walka wartości etycznych, lecz bój o zwycięstwo życia.

1936

O liryce i lirykach

„Poemat liryczny, wykwit wzruszeń najosobistszych i najskrajniej subiektywnych, jest przetworem ulotnej, pierzchliwej, mijającej chwili. Zarazem jednak, jako dzieło sztuki, dochodzi do pełni znaczenia i wartości estetycznej wtedy dopiero, gdy umie za pomocą środków i metod artystycznych wznieść się ponad tę znikomość doraźnej chwili i ponad zmienną, nietrwałą doczesność jednostki, gdy z potocznych, przygodnych i przypadkowych pierwiastków czysto indywidualnego przeżycia wysnuwa ich wiekiusty, ogólnoludzki wątek, gdy w wiecznotrwałym materiale języka uzewnętrznia je, przygważdża raz na zawsze i upowszechnia, czyniąc je dla wszystkich uchwytymi i zrozumiałymi”.

Streszczając to rozwinięte zdanie Ostapa Otwina o źródłach i wartościach poezji lirycznej, najkrócej powiedzieć można, że utwór liryczny jest poetycką obiektywizacją indywidualnego wzruszenia.

W dalszym ciągu rozważań tenże krytyk wskazuje na związki poety ze społeczeństwem. Albowiem „poeta nie tworzy z niczego i nie działa w próżni. W środowisku, w którym się rodzi, wychowuje i kształci, zastaje on już pewne w historycznym rozwoju języka urobione formy wyśłowienia poetyckiego, które ustną i pisemną tradycją z pokolenia na pokolenie przekazują”.

Przeto poeta wyraża także wspólne wartości narodowe i dziejowe, ujęte wszelako w artystyczną formę utworu poetyckiego. W twórczości artystycznej nowa forma stwarza nową treść, ale u swych źródeł forma i treść wypływają z ogólnego narodowego dobra kulturalnego, które jest zarazem i materialem, czyli tworzywem, i podstawą, czyli społecznym uzasadnieniem wartości estetycznych.

Oba te czynniki stawiają opór twórczym wysiłkom, dążącym do nowych indywidualnych zdobyczy. Poeta zatem, „aby cei

swój osiągnąć, musi przestarzałe formy łamać, nowe wiązać, musi walić i na nowo dźwigać, burzyć i odbudowywać. W rezultacie charakterystyczny styl poety jest zawsze wypadkową między tym ustrojem języka, jaki w środowisku swym zastaje, a odrębnymi wymogami jego własnej, nowy ton wprowadzającej indywidualności, stanem równowagi między tworzywem a siłą konstruktywną i organizatorską, która je ugniata“.

Łatwy stąd wniosek, że czym po obu stronach tej równowagi większe występują wartości, tym wydatniejszy rezultat. Idzie tu jednak o to, iżby nie tylko obie szale, czyli szala tworzywa kulturalnego i szala twórczej indywidualności, były najpełniej obciążone, lecz żeby właśnie utrzymać je w równowadze. Na tym to bodaj polega cała tajemnica ścisłego porozumienia geniusza ze społeczeństwem, jakiego przykładem wyjątkowym Mickiewicz, a na poziomie nieco bardziej nachylonym ku prozie życia — Sienkiewicz. Odchylenia od tej równowagi na stronę tworzywa kulturalnego obniżają indywidualną wartość twórczości, czego najczęstsze bywają objawy; odchylenia zaś na stronę wysiłku indywidualnego utrudniają — choćby chwilowo — porozumienie między twórcą a społeczeństwem, czego krańcowym przykładem twórczość Norwida lub Micińskiego. W miarę jednak reprezentatywnego znaczenia indywidualności twórczej, jak to było ze Słowackim, jak się dopiero teraz dzieje z Norwidem, jak się w przyszłości stać jeszcze może z Micińskim — powstawać mogą i zazwyczaj powstają nowe przesunięcia w tym wzajemnym stosunku. Oto nowe zdobycze indywidualne „wchodzą w życie i ustalają się jako obiektywne“, stają się znamienym wyrazem epoki i „wzorem pewnego szczególnego typu odczuwania rzeczy i zjawisk, pewnej osobliwej wizji świata i życia“.

W ramach tak szerokich pomieścić da się artystów rozmaitego rodzaju i różnej wartości. Zadaniem krytyki jest przede wszystkim odkrywanie, albo wskazywanie, określanie i objaśnianie indywidualnych wysiłków twórczych, ale istotne tych wysiłków znaczenie daje dopiero ich ocena w stosunku do ogólnych wartości kulturalnych. Pod tym względem nader łatwo o nieporozumienia, wynikające z błędnego przykładania dzieł sztuki pod miarę ich

użyteczności społecznej. Od subtelności i wyrobienia krytyka zależy właśnie, aby nie tracąc z oczu perspektywy dziejowej, odnajdywać w dziele sztuki jego istotne wartości artystyczne, w twórczości artysty jego indywidualne zdobycze.

Wśród polskich krytyków współczesnych starszego pokolenia Ostap Ortwin należy do tych mniej licznych, co nie ograniczając się do powierzchownych impresji, przedzierają się do sedna badanych zjawisk, z pełną świadomością swych odrębnych zadań krytycznych stają się odkrywcami i filozofami nowych wartości twórczych.

Krytyk tego typu i na taką miarę rzadko bywa obiektywnym, gdyż biorąc bezpośredni, własny udział w walce o ideały sztuki, posiadać musi osobiście przetrawione dążenia, czuje się w obowiązku stawiać postulaty, w których zwycięstwie widzi właściwe drogi rozwojowe swej epoki. Ortwin rozpoczął swą działalność z początkiem nowego stulecia, w dobie rozkwitu Młodej Polski. Zagadnieniem, które stało się od razu umiłowanym przedmiotem jego badań, jest twórczość Wyspiańskiego, której poświęcił szereg poprzednio tu omówionych wybornych studiów krytycznych o nie przedawnionej żywotności.

Dla Ortwina sprawą w poezji zasadniczą jest wielkość ducha twórcy. Sprawę tę jednak wiąże on zwykle z wysokimi wymaganiem kultury artystycznej i z żywym stosunkiem do współczesnej rzeczywistości dziejowej. Występuje to wyraźnie w powojennych studiach Ortwina, których głównym przedmiotem są charakterystyki wybitnych liryków polskich. Oprócz rzeczy o Wyspiańskim, studia te wypełniają poważną część zbiorowego wydania wybranych pism krytycznych pt. *Próby przejęć*.

W dziale tym zajął się Ortwin najobszerniej Kasprowiczem i Staffem. W twórczości Kasprowicza wskazuje dwa współrzędne żywioły: przyziemność i wniebosięgłość, czyli poczucie zmysłowej rzeczywistości bytu ludzkiego i wzniosły idealizm prometejski, co z jednakowo potężnym wyrazem objawiły się w *Hymnach* poety. W ogóle w dziejach poezji narodowej twórczość Kasprowicza — zdaniem Ortwina — „reprezentuje

zachowawczy, niepożyty pierwiastek chłopskiego hartu i chłopskiej odporności, nieustępliwy instynkt prostego, biologicznego trwania i nieugiętą moc ostania się wśród wszelkiej, jakie by bądź były, zmiennych losów kolei”.

Natomiast poezję Leopolda Staffa nazywa Ortwin filozofią liryki, w której poeta przezwyciężył wszelkie naiwne nastroje, a poprzez poszukiwanie kamienia mądrości, stał się wy-bawcą samego instynktu życia, jego nowoczesnym piewcą i organizatorem nowego ładu poetyckiej harmonii.

W dalszym ciągu swych studiów nad współczesną liryką polską, w poezji Bolesława Leśmiana widzi Ortwin niepospolity czyn odkrywczy, nową, nieznaną przed nim w literaturze formę obcowania z przyrodą. Józefa Ruffera i przedwcześnie zmarłego Ludwika Marię Staffa (młodszego brata Leopolda) przedstawia jako poetów wzruszeń religijnych. W poezji Eugeniusza Małaczewskiego uderza go przede wszystkim szerokie tchnienie stepowe, z czym się wiąże i żywiołowe odczucie przyrody, i umiłowanie służby żołnierskiej, i czynna miłość ojczyzny. W rozbiórce energetycznej liryki Juliana Tuwima dał Ortwin bodaj najlepszą charakterystykę naczelnego poety *Słamandra*. Bardzo wnikliwie odkrywa dyskursywne podłoże wlotów poetyckich Antoniego Słonimskiego. Nie docenia Marii Pawlikowskiej, której uskrzydłony epigramatyzm niesłusznie wydaje się krytykowi tylko gestem „rozesztetyzowanego pięknisiostwa”. Z wielkim zrozumieniem wnika natomiast w „dziewiczość odczuwania” Maryli Wolskiej. Z wyjątkową wreszcie dobrocią rozgrzesza Henryka Zbierzchowskiego z kapitulacji artysty na rzecz gustów pospolitych, ale to dlatego, że — zdaniem Ortwin — poeta ten rdzeniem swej duszy i serca nigdy się ideałom poezji nie sprzeniewierzył.

Traf zdarzył, że w niedługim czasie po *Próbach przekrojów* wydane trzy nowe zbiory czołowych liryków spośród ocenionych w książce Ortwin, pozwalają na aktualną konfrontację jego sądów krytycznych z twórczością poetów w ich późniejszej fazie rozwojowej. Są to: *Barwa miodu* Leopolda Staffa, *Napój cie-*

nisty Bolesława Leśmiana i *Treść gorejącą* Juliana Tuwima. Otóż i do tych nowych a nader pięknych utworów filozoficznego liryzmu Staffa, mitologii przyrodniczej Leśmiana i ekstazy ubóstwiania słowa przez Tuwima — wytyczone przez Ortwiną szlaki charakterologiczne znajdują na ogół dobre zastosowanie. Probierz to najlepiej chyba świadczący o wnikliwości krytyka i o jego współczującym przeżywaniu indywidualnych dzieł poezji.

1937

Żeromski a nagroda Nobla

Kandydaturę Żeromskiego do nagrody Nobla postawiono w r. 1920. Wniosek zgłoszono jednak późno i grunt nie był przygotowany dostatecznie. Nagrodę za r. 1920 otrzymał Knut Hamsun. Poselstwo polskie w Stockholmie, zaszczytnie znane z zabiegów około propagandy polskiej literatury i sztuki, dokładało usilnych starań, aby znajomość polskiego kandydata jak najlepiej w Szwecji rozpowszechnić. W r. 1921 w redagowanej przez znanego krytyka szwedzkiego F. Bööka serii *Romansów Klasycznych* ukazał się przekład *Wiernej rzeki*, dokonany przez zasłużoną tłumaczkę autorów polskich Ellen Wester (E. Weer). Przekład ten prasa szwedzka przyjęła obszernymi pochlebnymi sprawozdaniami, omawiając przy tym całą twórczość Żeromskiego.

W *Svenska Dagbladet* z d. 27 listopada 1921 r. dał Anders Osterling artykuł pt. *En polsk diktare* (222 wiersze druku). W *Stockholms Tidningen* z dnia 11 grudnia 1921 r. dr Kjell Strömberg w artykule pt. *En modern polsk klassiker* porównywał powieści Żeromskiego z *Karolinerną* Heidenstama. W *Göteborgs H. o. S. Tidning* z dn. 3 lutego 1922 r. znany sławista Ad. Stender-Petersen w artykule pt. *Stefan Żeromski* (287 wierszy, z portretem pisarza niewyraźnie odbitym) omawiał całą twórczość pisarza. W *N. D. Allehanda* z dn. 15 grudnia 1921 r. pisał o *Wiernej rzece* Olle Holmberg w artykule pt. *En polsk roman* (115 wierszy). W *Figaro* z dn. 17 grudnia 1921 r. Felix Bryk w artykule pt. *Polens stora diktare* (253 wiersze, z mało znanym portretem pisarza w czapce sportowej), zajmując się obszerniej także *Dziejami grzechu*, zestawiał Żeromskiego z Mickiewiczem, jak Piłsudskiego z Kościuszką. W *Social-Demokraten* z dn. 14 marca 1922 r. zamieszczono o *Wiernej rzece* artykuł Ek Hn pt. *En polsk nationaldikt* (277 wierszy).

Zmarły w r. 1921 sprawozdawca literatur słowiańskich przy Instytucie Nobla, znany przyjaciel Polski dr A. Jensen przygotował obszerną i gruntowną pracę o twórczości Żeromskiego. Odpisy tej pracy rozesłano do wszystkich członków Akademii Szwedzkiej, decydującej o wyborze laureata. Doskonale opracowany referat wywarł bardzo dobre wrażenie i był przychylnie komentowany na posiedzeniu Akademii Szwedzkiej w grudniu 1921 r. Następca Jensena, dr A. Karlgren sprzyjał kandydaturze Żeromskiego; pracę swą w Instytucie Nobla rozpoczął od gruntownego zaznajomienia się z twórczością pisarza polskiego. Żeromski był już wtedy brany pod uwagę jako kandydat bardzo poważny, i były wszelkie dane za tym, że nagroda za r. 1921 zostanie mu w r. 1922 przyznana. Według statutu Fundacji Nobla, kandydatura winna być zgłaszana corocznie przed 25 stycznia przez powołane do tego instytucje naukowe ojczystego kraju kandydata. W r. 1921 zaniedbano tego ze strony polskiej, mimo nacisku, jaki w tym kierunku wywierano z kół polskich w Szwecji.

Wobec dużego powodzenia przekładu *Wiernej rzeki*, nakładca szwedzki rozpoczął starania o tłumaczenia innych dzieł Żeromskiego. W r. 1922 ukazała się *Uroda życia* w przekładzie również Ellen Wester. Sprawozdania krytyczne ogłosili: Cl. L.-g.: *En fullödigt litterärt konstvert* w *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* z dn. 13 listopada 1922 r. (155 wierszy), Olle Holmberg w *Nya Dagligt Allehanda* z dn. 2 grudnia 1922 r. (138 wierszy), Fredrik Böök w *Sv. Dagli* z dn. 6 listopada 1922 r. (188 wierszy), — ex.: *En stark roman* w *Aftonbladet* z dnia 21 listopada 1922 r. (74 wiersze), Ad. Stender-Petersen w *Göteborgs H. och S. Tidning* z dnia 21 listopada 1922 r. (205 wierszy). Z blizkich czasem artykułów o Żeromskim wspomnieć też trzeba o studium Ad. Stender-Petersena o *Wietrze od morza* w *Göteborgs H. och S. Tidning* z dn. 28 lipca 1922 roku (329 wierszy).

Tymczasem obok kandydatury Żeromskiego, ze strony polskiej wysunięto wnioski o przyznanie nagrody Reymontowi. Dzieje Reymonta w Szwecji szczegółowo opracował prof. Sta-

nisław Wędkiewicz w *Przeglądzie Współczesnym* z r. 1925 i w osobnej odblacie. Było mniemanie, że nagroda zostanie podzielona między obu polskich pisarzy, jak w r. 1904 między Mistrała i Echegaraya, a w r. 1917 między Gjellerupa i Pontoppidana. Ostatecznie nagrodę literacką Nobla za r. 1924 przyznano wyłącznie Reymontowi.

1927

POST - SCRIPTUM

Artykuł powyższy, przedrukowany tutaj ze względu na jego znaczenie informacyjno-dokumentarne, oparty na autentycznym materiale korespondencyjnym, znalezionym przygodnie wśród luźnych papierów Polskiej Akademii Umiejętności, które następnie przeniesiono do właściwego tamże archiwum, został celowo zredagowany w sposób ściśle rzeczowy. Pominięto w nim więc z korespondencji poselstwa polskiego w Szwecji z ówczesnym sekretarzem generalnym Polskiej Akademii Umiejętności, prof. Stanisławem Wróblewskim niezbitcie wynikające wnioski, że kandydatura Żeromskiego nie była przychylnie widziana, że nagłać w tej sprawie wezwania zrywano milczeniem i że wreszcie wysunięto już tylko kandydaturę Reymonta. Dokładne odpisy tej korespondencji wraz z kolekcją wycinków z artykułami pism szwedzkich przekazałem w swoim czasie prof. Wacławowi Borowemu do jego zbioru dokumentów o Żeromskim. Oryginały powinny się znajdować w archiwum Polskiej Akademii Umiejętności.

Powyższy artykuł w tej jego oględnej formie wydrukowano w nr 205 *Wiadomości Literackich* z r. 1937. Tamże w nr 215 zamieszczono redakcyjne streszczenie artykułu Szweda Svecanusa, drukowanego w niemieckiej *Die Weltbühne*. Wywołało to polemikę w nr 218 i 219, którą w imię bezstronności przytaczamy:

REYMONT A NAGRODA NOBLA (Do redaktora *Wiadomości Literackich*):

W nr 205 *Wiadomości Literackich* w artykule pt. *Żeromski a nagroda Nobla* czytamy, że w r. 1920 przedstawiono Stefana Żeromskiego do nagrody Nobla, którą byłby niewątpliwie otrzymał, ponieważ zarówno Akademia Szwedzka, jak i cała intelektualna część społeczeństwa szwedzkiego były za tym. Lecz ktoś „ze strony polskiej” miał przeforsować Władysława Reymonta, który tę nagrodę istotnie w r. 1925 otrzymał. Wiadomość powyższa jest całkowicie zmyślona i niezgodna z prawdą.

Reymont do nagrody Nobla był przedstawiony w r. 1917, i to w następujących okolicznościach. Gdy wydawca niemiecki Diederichs bawił w Sztokholmie, dowiedział się, że Reymont napewno dostanie nagrodę Nobla, jeśli Polska postawi jego kandydaturę (koniecznie dany kraj musi stawiać swego kandydata). Na tej zasadzie Niemcy zwrócili się do krakowskiej Akademii Umiejętności, jedynie do tego uprawnionej, aby zgłosiła odpowiedni wniosek, co też pod koniec r. 1917 Akademia krakowska uczyniła. W związku z tym już w r. 1918 napłynęły ze Szwecji i Danii telegraficzne propozycje wydania dzieł Reymonta, gdyż spodziewano się, że w r. 1919 nagrodę otrzyma i chciano mieć już przygotowane na tę chwilę przekłady jego dzieł.

A więc nie „ze strony polskiej“ wyszła inicjatywa, aby zobaczyć zaś, jak „polska strona“ na te rzeczy reagowała, wystarczy przejrzeć prasę z października r. 1925, na wiadomości ze Szwecji, że w tym czasie rozgrywał się pojedynek pomiędzy Anglikiem Hardym a Polakiem Reymontem — więc różni pisarze w gorących i energicznych słowach wzywali, aby Polska popała polskiego kandydata — naturalnie napróżno!

Autor znów drugiej notatki (*Za kulisami nagród literackich*, *Wiadomości Literackie* nr 215) już całkiem bez ogródek twierdzi, że Reymont otrzymał nagrodę wbrew opinii i życzeniom całego społeczeństwa polskiego, tylko dzięki temu, że Akademia Szwedzka, na żądanie Polski przyznania nagrody Żeromskiemu, „zareagowała całkiem swoim“, przyznając tę nagrodę, nie wiadomo dlaczego — Reymontowi.

W jakim celu pisze się podobne rzeczy? Czy aby jakiś przyszły tzw. „historyk literatury“ mógł snuć na podstawie takich informacji dowolne wnioski i jak zwykle krzywdzące wnioski dla kogoś ze stron? Chcąc temu zapobiec, przesyłam niniejsze sprostowanie.

Władysława Reymontowa.

W SPRAWIE NAGRODY NOBLA (Do redaktora *Wiadomości Literackich*:

W związku z cennymi uwagami p. Reymontowej w nr 218 *Wiadomości Literackich* dodatkowo zaznaczam, że informacje, podane przeze mnie w artykule *Żeromski a nagroda Nobla* (nr. 205) są oparte na autentycznych dokumentach. Kandydatura Żeromskiego przypadła dlatego, że w r. 1923 postawiono ze strony polskiej kandydaturę Reymonta. Dla ścisłości pozwolę sobie przypomnieć, że losów kandydatury Reymonta w artykule mym nie omawiałem, odsyłając w tej sprawie do wyczerpującej pracy prof. St. Wędkiewicza.

Kazimierz Czachowski

O Josephie Conradzie – Korzeniowskim

Wśród wielu wspaniałych charakterów ludzkich, stworzonych przez Josepha Conrada, czyli Konrada Korzeniowskiego, jedną z najciekawszych postaci powieściowych jest bez wątpienia Tom Lingard, Don Kichot morza, ulubiona kreacja autora, którą poznajemy już w pierwszych jego utworach, w *Szaleństwie Almayera* i *Wyholejencu*, najpełniej wszakże w *Ocaleniu*, jednym z późniejszych arcydzieł wielkiego twórcy współczesnej powieści europejskiej.

W przedmowie do *Ocalenia* wspomina autor, że pomysł tej powieści kształtował się w jego myśli przez lat dwadzieścia. Zaczął ją pisać w roku 1898, pracę nad nią podjął ponownie w roku 1918, wydał rzecz drukiem w roku 1920. Jest to więc bez mała dzieło całego literackiego okresu działalności Conrada. Wyznanie to ma dla nas znaczenie tym ważniejsze, że pod maską Lingarda skłonni jesteśmy dopatrywać się autorskiego duchowego sobowtóra.

„Jestem — powiada Lingard — człowiekiem białym i z wyglądu i z duszy; nie pozwolę, aby niewinnym ludziom — i to kobiecie w dodatku — stało się coś złego, jeżeli mogę temu zapobiec”. Wszelako później, wskutek nie pożądanego zbiegu wypadków, kiedy dla uratowania honoru białego człowieka nie ma innego wyjścia, Lingard wydaje Malajczykom dwóch białych ludzi, lecz wraz z nimi sam się też oddaje w ręce wrogich mu w danej chwili dzikusów. Tą samą etyką honoru i sumienia Lingard powoduje się zawsze w stosunku do każdego człowieka, czy jest to jego malajski przyjaciel, który uratował mu życie i któremu chce dopomóc do odzyskania władzy królewskiej, czy też podróżujący Anglik, który mimowoli nie tylko przeszkadza zamiarom Lingarda, będąc mu przy tym mocno niesympatycznym i nawet wroгим, lecz jest także mężem kobiety, pierwszej białej kobiety, którą Lingard pokochał wielką miłością.

Urok miłosny jest aż tak silny, że Lingard na chwilę zapomina o wszystkim, w co włożył cały wysiłek kilku lat swego życia i w czym utopił całe swe mienie. Lingard nie wyzyskuje jednak sytuacji, gdyż na użycie przemocy nie pozwala mu jego osobista godność. Wyrzeka się więc zatrzymania przy sobie ukochanej kobiety i gdy ona odpływa na południe, Lingard zwraca się na północ.

W każdym czynie i w każdej myśli Lingarda najwyższą i zarazem jedyną miarą postępowania jest ludzkość. Wysoko ceniąc własną godność człowieka, kierując się zawsze wrodzoną i na morskim szlaku *wielkiej gry* zahartowaną etyką honoru i sumienia, Lingard w stosunkach z ludźmi spodziewa się od nich wzajemnego szacunku na tę samą miarę. Wzniosłością swej postawy moralnej zniewala sobie wielu, wśród białych i wśród Malajczyków. Nawet dla najlepszego celu nie uświęci niegodnych go środków. Nie zmusza siłą, ani przewagą mocniejszej pięści. Gdy zaś zginęli jego wierni przyjaciele, wraz z jedynym jeszcze pokrewnym mu duchowo Carterem osamotniony Lingard odpływa na północ, na puste morze. Lingard to w *Wykolejencu* powiada: „Dla uczciwego człowieka jest tylko jedno miejsce na świecie. Morze, mój chłopcze, morze!”

„Kiedy — w *Ocaleniu* Lingard wyznaje — byłem chłopcem na trolerze i przypatrywałem się wam, ludziom z jachtów, w portach kanału Angielskiego, byliście mi tak obcy, jak ci Malaje tutaj obcymi są dla was. Opuściłem kraj przed szesnastu laty i wywalczyłem sobie drogę naokoło całej ziemi. Miałem czas zapomnieć, skąd wyszedłem“. Tak mówi Lingard w chwili swej pierwszej, jedynej *przygody* z białą kobietą. „Co — zwraca się do niej — miłość lub nienawiść może mieć wspólnego z panią lub ze mną? Nienawiść. Miłość. I cóż panią może osiągnąć? Dla mnie pani stoi nawet ponad śmiercią; bo widzę teraz, że nie umrze pani póki ja żyję“. Tymi słowy Lingard żegna umiłowaną kobietę, aby pozostać samemu ze wspomnieniem w duszy o niej, dla której „to było zupełnie bez znaczenia“.

W swym studium o Conradzie przytoczył Żeromski zdanie wypowiedziane przez Horzycę, który w rozmowie zwrócił „kie-

dys uwagę na tajemnicę *Lorda Jima*, rzucając pytanie — czy utwór ten nie jest przypadkiem symboliczną spowiedzią?“ Czytelnikowi polskiemu pytanie to nieraz uporczywie się narzuca z powodu wielu utworów Conrada, może jednak nigdzie w sposób równie wstrząsający, jak przy streszczonej powyżej sytuacji miłosnej Lingarda w *Ocaleniu*. Wszelako w dziełach Conrada *każdej ważkiej chwili* ma w swym bezpośrednim realizmie tak dogłębnie ludzką wymowę, że doszukiwanie się w niej dodatkowej treści symbolicznej jest doprawdy zbyteczne. Nie ulega żadnej wątpliwości, że człowiek w stylu Lingarda musi pozostać samotny.

Krytyk angielski R. B. Cunninghame Graham, pisząc o Conradzie, wyraził się, że „otchłań między człowiekiem genialnym a człowiekiem utalentowanym jest znacznie głębsza, niżli między człowiekiem utalentowanym a dobrym rzemieślnikiem, pracującym przy pomocy środków swego zawodu“. Słowa te zostały zastosowane do określenia wielkości Conrada, jako pisarza, ale w danym razie śmiało je można użyć także do właściwego wyjaśnienia tego stylu życiowego, którego przez Conrada stworzonym przedstawicielem jest Lingard. Nie mogąc tutaj mnożyć cytatów, przypuszczając zresztą, że wszystkie spolszczone dzieła Conrada muszą być czytelnikowi znane, bo nie znać ich wszystkich, bez wyjątku byłoby to nie tylko kulturalne zaniedbanie, lecz dobrowolne pozbawienie się najmocniejszych i najgłębszych przeżyć, jakie w literaturze powieściowej równych sobie mają zaiste niewiele — przypominam tylko postępowanie Lingarda w *Wykolejencu*. Nie darmo zasłużył on na miano morskogo Don Kichota, do której to nazwy należy zgłosić jedno zastrzeżenie, iż ten moralnie wyidealizowany rycerz honoru jest na wskroś realnym, zupełnie rzeczywistym człowiekiem. Na tym właśnie polega siła artyzmu Conrada, że jego idealizm w pojmowaniu ludzkiej godności rozwija się zawsze w wymiarach normalnego ziemskiego bytu, uniezwyklenie zaś wynika z etycznej oceny charakterów i zdarzeń, z wewnętrznego poczucia tej oceny w sumieniu człowieka, lub może raczej w duszy pisarza. Stąd też powstaje to dogłębne przejęcie się autora swym wysiłkiem w docieraniu do

rdzenia, czyli do istotnego sensu wszelkich zjawisk, co sprawia, że w pewnych przedstawionych przez Conrada powieściowych ludziach i zjawiskach odczuwamy jakby ich ściślejszy związek z własną psychiką autora. Zwłaszcza Lingard wydaje się pod tym względem szczególnie znamieny. Albowiem jak Lingard, samotnym był też Conrad w swym wzniosłym odosobnieniu duchowym i w powściągliwym obiektywizmie wynurzeń o sobie.

W naszych wiadomościach o życiu Conrada, poza znanymi faktami młodzieńczej wyprawy z Krakowa ku obcym morzom i długoletniej służby w angielskiej marynarce handlowej, nie ma z tego, co dokoła innych wielkich pisarzy snuje się biograficzną plotką. Duchowej rzeczywistości Conrada tylko doszukiwać się można poza maskami jego postaci powieściowych. Jest to rzeczywistość w naszym pojmowaniu pisarza jedynie ważna, a w zjawiskowej twórczości Conrada tak bogata w emocjonalną treść na rozległym widnokręgu morskiego szlaku, że dosłownie każdy utwór tego pisarza staje się dla czytelnika wyjątkową przygodą, niezwykle osobistym przeżyciem, które z książką w ręku wielokroć powtarzać można i za każdym razem ze świeżym wzruszeniem, z nieosłabionym w swej mocy zainteresowaniem, bo w dziele Conrada znajdujemy wypełnione najrzetelniej, co on sam określił jako zadanie artysty. „Jest to — powiada Conrad w przedmowie do *Murzyna z załogi Narcyza* — usiłowanie, aby wykryć w kształcie prawdy, w jej barwach, w jej świetle, w jej cieniach — w zmienności materii i w przejawach życia — to, co jest podstawowe, co jest trwale i zasadnicze; jedyną cechę, która wyjaśnia i przekonuje — r d z e ń w s z e l k i c h z j a w i s k”.

Był Conrad nie jedynie artystą, bo w swej zadumie rad losami człowieka, na równi głębokim myślicielem, który zachwyca nas nie tylko pięknem, lecz także sensem swych utworów, owym ujętym w żywy kształt powieściowych dziejów *rdzeniem wszelkich zjawisk*. Forma jego opowiadań, a niemal każde dzieło Conrada jest *opowiadane*, prosta, pozornie wcale nieskomplikowana. Tę fabulę często jakby powrotnymi falami powtarza to samo zdarzenie, ale za każdym razem inaczej widziane, oczami

innego świadka oglądane, przez co podnosi się stopień realistycznego obiektywizmu, ale zarazem pogłębia się wiedza o danych ludziach, cały zaś splot zdarzeń, zwłaszcza uwikłana w nie gra ludzkich charakterów coraz lepiej się odsłania w swym istotnym nurcie, czyli w swym rdzennym znaczeniu. Rozwija się to wszystko w sposób zupełnie naturalny, jakby się przy czytaniu bezpośrednio uczestniczyło w biegu żywych ludzkich spraw. Nie czuć zupełnie zabiegów o ten wysoki kunszt artyzmu, jaki jest w tych utworach i jaki z nich bezpośrednio wypływa. Nieraz opowiadanie Conrada robi wrażenie jakiejś zwyczajnej *gawędy* ze współtowarzyszami na dalekich morzach, gdzie narratorem jest człowiek, który widział wiele, a ma za sobą tak ogromny zasób życiowych doświadczeń, iż pozwala słuchaczom swoim przegłądać się w nich, jak w *zwierciadle morza*, samemu własną swą osobowość ukrywszy gdzieś na dnie największej głębi, dostępnej tylko dla tych, co sięgać tam są zdolni, ale do czego każdy czytelnik książki ma w niej wszystko sobie dane.

O jednym ze swych bohaterów powiada Conrad, iż jego „cóрка i zięć nie wierzą, aby był dobrym znawcą ludzi... uważają, że daje się zaledwie powodować uczuciem“. Otóż wnikliwa uczuciowość Conrada, objawiająca się zwłaszcza w doskonałym humanitaryzmie, w subtelnej wyrozumiałości i w bezinteresownej dobroci niektórych jego postaci powieściowych, występuje tym wyraźniej, że bohaterami Conrada są zazwyczaj romantycy albo ludzie egzaltowani, skazani na przebywanie w środowisku praktycznych interesów i nawet na obcowanie z wszelką kanalią, ujawniają zaś potęgę swego ducha, stając oko w oko z wrogością losu lub wobec zmagania z rieludzką przyrodą. Nie ma ani jednego utworu Conrada, gdzie by się nie otwierała przed nami realna dziedzina tajemnic bytu, objawiająca się nie w wymiarach abstrakcyjnej metafizyki, lecz jako ukryty sens życiowych zdarzeń. Cały obraz ludzkiego bytu, wraz z jego dążeniami i zawodami, z nieczyszczalnością pragnień i tragizmem powikłań, ale także z moralną ostoją w indywidualnej sile człowieczego ducha, pod piórem Conrada kształtuje się z sugestywno-

ścią prawdy nieodwołalnej, w istocie swej pesymistycznej, lecz jest to pesymizm, w którym hartują się dusze.

„Ktokolwiek — pisze Żeromski w przedmowie do polskiego wydania *Pism zbiorowych* Conrada — pragnie zapoznać się z twórczością tego pisarza, winien, według mnie, zacząć od *The Mirror of the Sea*. Jest to w istocie *Zwierciadło morza*, podobne w swej dokładności, w niezrównanej precyzji odtworzenia wszystkiego, co na morzu postrzec się daje, do lustra, umieszczonego na dnie tuby periskopu łodzi podwodnej. Widać w nim cały widnokrąg tak dalece, iż oko spokojnie obserwujące może mieć w sobie wszystek ocean, a nawet te jego części, które leżą poza oczami, bo w tyle głowy obserwatora”. — Prof. Roman Dybowski *Zwierciadło morza* Conrada nazwał „encyklopedią poglądów na morze i doświadczeń marynarskich“, nadto orzekł, że „wyraz ostateczny dojrzałego stosunku Conrada do morza znajdujemy w tej jego książce, w której złożył najwięcej ze swych wspomnień osobistych o życiu żeglarskim i najgłębsze rozmyślenia o jego czynnikach i składnikach“. — Te zdania wielkiego naszego pisarza i znakomitego polskiego anglisty potwierdzają własne słowa Conrada, który w przedmowie do *Zwierciadła morza* napisał, że „ta książka jest spowiedzią sięgającą bardzo głęboko“.

Po szczegóły tej spowiedzi odsyłając do wydanego już polskiego przekładu *Zwierciadła morza*, w którym autor sam najlepiej nas informuje o swych poglądach nie tylko na morze i na stosunek człowieka do morza, lecz również o swym pojmowaniu pełnienia zadań człowieka, obywatela i artysty, zwrócić tu pragnę szczególną uwagę na centralny rozdział *Zwierciadła morza*. Jest to opowieść o wiatrach. Zawarł w niej Conrad całą wiedzę żeglarską, ale uczynił z niej wspaniały poemat. Od strony ujęcia tematu jest to poetycka proza dydaktyczna. Wszelako w widzeniu Conrada wiatry to już nie żywioły, lecz personifikacje potęg przyrody, zaiste — jak je nazywa — władcy wschodu i zachodu. Działanie ich przedstawił autor w opowieści doskonale epickiej, uwidocznił je z drobiazgowym realizmem, nadał im dynamiczną ekspresję dramatycznej charakterystyki. Zarazem poemat to nasy-

cony nurtem subiektywnego liryzmu. Ów to właśnie liryzm, pozornie utajony pod ściśle rzeczową powłoką opisywanych szczegółów, stanowi w dużym stopniu o sugestywnym uroku conradowskiej prozy. Kiedyindziej liryzm ustępuje humorowi, specyficznemu humorowi Conrada, bardzo dyskretnemu, rzec by można — poważnemu, lecz nie mniej celnie trafiającemu w sam rdzeń rzeczy.

„Dowiedzieć się, co robiłem, przyjechawszy tutaj i do jakiej pracy biorą się zazwyczaj przyjezdni; dokąd się stąd udają; co się im może przytrafić, tak jak gdybym z własnego doświadczenia mógł wiedzieć i opowiedzieć o losach tych ludzi, którzy tu przyjeżdżają z tysiącem różnych projektów, dla tysiąca różnych przyczyn, lub też bez żadnych przyczyn, po prostu, przygnani duchem niepokoju, przyjeżdżają, wyjeżdżają i giną!” — Tymi słowami z *Plantatora* z *Malaty* można by scharakteryzować atmosferę realizmu powieściowego Conrada. W przedmowach do późniejszych wydań swych utworów dał też autor sporo wskazówek, objaśniających jak powstawały i rozwijały się jego pomysły twórcze. Są to wyjątkowe w swoim rodzaju autokomentarze, z których uczyć się można tajemnic artystycznego realizmu, ale przede wszystkim pozwalają nam one wnikać w psychologię twórczości Conrada, i to na podstawie własnych wskazówek autora.

Pod tym względem może najciekawsze są powieści tematem swoim wykraczające poza zakres osobistych doświadczeń Conrada. Np. *Tajny agent*, ostatnio wydany w doskonałym przekładzie polskim Anieli Zagórskiej, której zresztą głównie zawdzięczamy polskiego Conrada. Ta powieść o rewolucyjnym prowokatorze, w wątku swym wyjęta jakby z sensacyjnej kroniki sądwoej, od podanych przez autora podniet twórczych wyrosła na głęboko ujęte studium psychologii konspiracyjnej, ale co ważniejsze, stała się odkrywczą penetracją w taki zbieg okoliczności, z którego przypadkiem i mimowoli, lecz z jakąś fatalistyczną siłą dokonuje się zbrodnia. W takiej zaś perspektywie pokazana dusza kobieca z bardzo pospolitego środowiska mieszczańskiego odsłania inny sens rzeczy, ów rdzeń dziwnego zjawiska, w którym faktycznie spełniona zbrodnia wydaje się niezawinioną, a jednak sama groza

winy prowadzi do nieuniknionej rozpacz. W tym rozszerzaniu się myśli Conrada od zdarzeń ziemskich na ich realne, lecz jakby już metafizycznie uwarunkowane konsekwencje, jawi się źródło owej właściwej utworom Conrada temperatury uczuć, którą Kaden-Bandrowski celnie określił jako *powietrze wieczności*.

W swym życiu wędrowca po dalekich morzach, obywatel świata i rzecznik ideałów ludzkości, jakim był Conrad, który zresztą w *Zwierciadle morza* złożył jasne i wyraźne oświadczenie, że nie tylko formalnie stał się naturalizowanym Anglikiem, bezpośrednio się zetknął z zagadnieniem charakterów narodowych. Odbiło się to i na jego twórczości. Najmocniej w ujemnej ocenie Niemców i literatury rosyjskiej. Wszelako takie narodowe cechy charakterologii występują u Conrada w objawach jednostkowych, więc choć ich zastosowanie do zbiorowości da się niekiedy uogólnić, wnioski takie grożą zawsze dowolnością tendencyjnej interpretacji. Stosunek Conrada do jego polskiej ojczyzny był bardziej skomplikowany i nie da się go jednoznacznie rozstrzygnąć. Wielość aspektów tej szeroko w naszej literaturze dyskutowanej sprawy najtrafniej i najwszechstronniej pokazał prof. Józef Ujejski w swej monografii o Conradzie, będącej najlepszym polskim źródłem krytycznym do naszej wiedzy o człowieku i twórcy. Przypomnieć jednak warto słowa narratora noweli Conrada o bohaterskim Polaku *Księżu Romanie*, które są nieobojętym świadectwem narodowego poczucia pisarza.

„Zdaje mi się — czytamy tam — żeśmy zeszli na ten temat po wymianie zdań o patriotyzmie, uczuciu poniekąd też zdyskredytowanym, gdyż wrażliwość naszych wyznawców humanitaryzmu uważa je za pozostałość z czasów barbarzyńskich. A jednak nie byli barbarzyńcami ani wielki malarz Florentyńczyk, któremu myśl o rodzinnym mieście świeciła jasno do grobu; nie był również barbarzyńcą św. Franciszek, który ostatnim swym tchnieniem ślał błogosławieństwo ojczystemu Assyżowi. Aby należycie ocenić patriotyzm, potrzeba koniecznie pewnej wyższości duchowej, albo szczerości uczuć, co odmówione zostało pospolitemu wyrafinowaniu nowoczesnej myśli, która ogarnąć nie może do-

stojnej prostoty uczucia, płynącego z samej natury rzeczy i człowieka“.

Ustęp ten, zwłaszcza ostatnie jego słowa, komplikują nasz pogląd na osobisty stosunek Conrada do zagadnienia ojczyzny. Są one — być może — wyrazem dojrzałej świadomości Conrada, który przed tym ulegał wahaniom pod wpływem kosmopolitycznego ideału ludzkości. Napisał też Conrad, że „człowiek jest znacznie więcej podobny do morza, którego ruchy zbyt są złożone, żeby je można wytłumaczyć, i które ze swej głębi każdej chwili może wydać, Bóg wie co“. — Conrad nawet z takiego *Bóg wie co* wydobywał *rdzeń wszelkich zjawisk*. W swej sztuce pisarskiej, samodzielna praca artysty stworzył własną prawdę, wobec której wszelkie wątpliwości nikną w kornym podziwie.

1928 — 1939

Polska książka o Conradzie

Konrad Korzeniowski, sławny w całym świecie kulturalnym pod pseudonimem Josepha Conrada, pisał wprawdzie po angielsku, ale wielkim artyzmem swej twórczości powieściowej stanął w rzędzie największych twórców literatury powszechnej, w psychicznym nurcie swego odrębnego stylu zachował mocno się w nim zaznaczający strumień polskości. Zbiorowe wydanie pism Conrada w przekładzie polskim stało się więc jakby powrotem z obczyzny do naszej narodowej literatury jej własnych wartości. Dla nas Polaków przedstawia nadto Conrad zjawisko tym bardziej niezwykle, iż jest on przede wszystkim wielkim poetą morza i życia na morzu. Moment ów nadał mu też tym donioślejsze znaczenie dla kultury społeczeństwa w odrodzonej Rzeczypospolitej, jako literackie dopełnienie tej narodowo-państwowej potrzeby, którą Stefan Żeromski głęboko odczuł i pięknie nazwał *Wiatrem od morza*.

Tymczasem losy twórczości Conrada w Polsce wcześniej już rozpoczęły swoją odrębną historię. Naprzód była to znana polemika na temat emigracji zdolności, do czego pobudkę dała Orzeszkowa, a co w *Iskierkach warszawskich* Lutosławskiego z r. 1911 dokładnie przedrukowano. Przypomniano tę polemikę w latach następnych, gdy z paru stron podjęto dociekania nad ostatecznie bodaj nierozstrzygalnym zagadnieniem decyzji życiowej Conrada. Dość rychło zwrócono też uwagę na twórczość pisarza. W r. 1904 ukazał się polski przekład *Lorda Jima*, na którego wielkim artyzmie — mimo wątpliść tego przekładu — od razu się poznała Maria Komornicka, oryginalna i bystra, a wyjątkowo ostra i nieraz dotkliwie cięta referentka krytyki powieściowej w *Chimerze*. Po artykułach Kazimierza Waliszewskiego i Marii Rakowskiej, dłuższe studium o Conradzie zamierzał napisać Stanisław Brzozowski, ale ledwo naszkicować zdołał po-

czątek, zamieszczony na końcu pośmiertnego wydania *Głosów wśród nocy*, tamże uzupełniony zanotowaną w pamiętniku autora *Legendy Młodej Polski* glassą o *Lordzie Jimie*.

Atoli na prawdę wprowadził Conrada do Polski Żeromski. Jego to przedmowa, poza głębokim prześwieceniem twórcy przez twórcę zawierająca także dobre wiadomości biograficzne, poprzedza zbiorowe wydanie polskie pism Conrada, podjęte zrazu przez Towarzystwo Wydawnicze: Ignis, potem przez Dom Książki Polskiej, w dalszym ciągu przez Instytut Wydawniczy: Biblioteka Polska w Warszawie. W wydaniu tym większość utworów Conrada jest już czytelnikowi polskiemu dostępna w wiernym i dobrym, często wręcz doskonałym przekładzie, zwłaszcza Anieli Zagórskiej.

Jednocześnie z wydawnictwem pism, wzmagą się zainteresowanie Conradem w naszej literaturze krytycznej. M. in. dłuższe na jego temat artykuły i studia piszą: Maria Dąbrowska, Roman Dybowski, Konrad Górski, Zbigniew Grabowski, Stefan Kołaczkowski, Manfred Kridl it.d. Szczegółową ich bibliografię zestawil Piotr Grzegorzczak w *Ruchu Literackim*, ograniczamy się tu do wymienienia nazwisk tych autorów, którzy zagadnieniem Conrada zajmowali się głębiej i dokładniej. Wśród tego dość już obfitego plonu znajdują się rzeczy istotnie piękne i rozumne. Brakowało jednak książki, która by czytelnika polskiego możliwie wyczerpująco informowała o twórcy i zarazem ułatwiała lepsze pojmowanie jego dzieł. Książkę taką, której napisanie nie było łatwym zadaniem, dał prof. Józef Ujejski w monografii: *O Konradzie Korzeniowskim* (1936).

Polskie dziedzictwo Conrada stało się już przedmiotem zainteresowania krytyki obcej. Bynajmniej więc nie jest to objaw narodowej megalomanii, lecz wynika z istotnej, wewnętrznej potrzeby zagadnienia, że Ujejski na czele swej książki zajął się stosunkiem Conrada do Polski. Na tle pierwszych polskich głosów o Conradzie zostajemy tu od razu wprowadzeni w zawiły spłot trudnej sprawy. W bezstronnym a nader przejrzystym oświeceniu Ujejskiego rozjaśnia się wiele wątpliwości, nagromadzonych przez komentatorów, zwłaszcza polskich, którzy nie zawsze bywali na-

leżycie poinformowani, choćby dlatego, że nie znali całości dostępnego w oryginale angielskim przedmiotu. Ujejski zbadał go gruntownie i wyczerpująco, przemyślał samodzielnie i wszechstronnie, a zbliżywszy się do Conrada i jego dzieła nie tylko ze stanowiska badacza, lecz przede wszystkim z umiłowania pisarza przez czytelnika, przedstawia rzecz z tym istotnie głębokim wczuciem się w psychikę człowieka i twórcy, które wywodom krytyka, najcisłej zresztą popartym faktami i dowodami, nadaje siłę omal bezspornie przekonującą. Tym zaś skuteczniej, że Ujejski za podstawę swych wniosków bierze zawsze utwory i inne własne wypowiedzi Conrada. W danym wypadku, gdy idzie o pisarza i jego twórczość literacką, jest to jedyna słuszenie uzasadniona metoda, prowadząca zarazem do należytego zrozumienia i pogłębionego objaśnienia dzieł autora.

Rzecz jednak ważna, bo dla Conrada czynnikiem rozstrzygającym było sumienie, czyli w jego poglądzie na świat przeżywały zagadnienia etyczne, wśród których za postulat naczelny uznawał obowiązek honoru. Otóż wydaje się, że Ujejski dał w tej sprawie wyjaśnienie ostateczne, stwierdzające, że swój węzeł sprzeczności usiłował Conrad rozplątać ogromnym wysiłkiem artysty. Wszelako sprawę stosunku Conrada do Polski przedstawił Ujejski w jej wielorakich aspektach i osobistych przemianach, jak się one kształtowały i ujawniały w rozwoju psychicznym człowieka i pisarza oraz wobec wypadków politycznych. Należy tu zapisać na dobro obiektywizmu badacza, że nic nie roniąc ze swego umiłowania dla Conrada, całe to trudne zagadnienie wyjaśnił najzupełniej rzeczowo i pokazał we właściwej perspektywie tej prawdy, jaką tylko człowiek o drugim człowieku poznać jest w stanie.

W drugim rozdziale monografii widzimy Conrada wobec świata. Wnikamy tu w krąg tej atmosfery, w której rozwijało się życie naszego rodaka, marynarza na dalekich morzach i wreszcie znakomitego pisarza angielskiego. Ów autentyczny obywatel świata pozostał wszakże wierny tradycjom dziedzicznym i europejskim, tym ostatnim w tej mierze, jak się one urobiły w dobie romantycznego liberalizmu. Że zaś — jak to zauważył Ujejski

już w rozdziale poprzednim — „dusza Conrada zawsze była łatwiej dostępna niepokojom i obawom niż nadziejom i radościom“, pod tym więc pesymistycznym kątem widzenia kształtował się Conrada pogląd na świat, którego ostoją stało się wspomniane poszukiwanie sensu moralnego. W świetle szczegółowego przedstawienia przez Ujejskiego, który wyszedłszy od bezpośrednich wypowiedzi pisarza, pogłębia je analizą jego dzieł, bodaj w tym właśnie rozdziale, zapewne najlepszym w całej monografii, osobowość Conrada występuje najpełniej i najprzejrzystej.

Stosunek Conrada do sztuki, rozważany w trzecim rozdziale monografii, ujawnia wreszcie najgłębszą prawdę psychiki człowieka, który po burzliwych doświadczeniach życia odnalazł swe powołanie w twórczości artystycznej. Estetyka Conrada, najściślej związana z jego etyką, została tu wyłożona w sposób podobny, jak w poprzednich rozdziałach jego stosunek do Polski i do świata. Naprzód więc śledzimy krytycznie zreferowane poglądy Conrada na zagadnienia twórczości literackiej. W dalszym ciągu wykładu daje Ujejski wnikliwe analizy porównawcze, a na tej podstawie ustala odrębny gatunek realizmu Conrada, w którego twórczości zmysł rzeczywistości był nie tylko władzą kontrolującą pracę imaginacji, ale jakby jej wewnętrznym składnikiem. Moment przypominania sobie zdarzeń, będący specyficznym rysem stylu Conrada, właśnie w zmyśle rzeczywistości ma swe głębokie uzasadnienie. Cała problematyka tego zagadnienia znalazła w Ujejskim komentatora na równi współczującego z twórcą, jak i zdolnego do krytycznej oceny jego dokonania. Wyjaśniono tu również w sposób właściwy romantyczny charakter realizmu Conrada. Stwierdziwszy zaś, że u tego największego piewcy morza, jakim niewątpliwie jest Conrad, nie morze jest przedmiotem twórczości, lecz „nieopanowany ocean ludzkiego życia“, w czwartym rozdziale monografii wprowadza nas Ujejski w świat powieści Conrada. Zamyka książkę może aż nazbyt zwiezła charakterystyka syntetyczna.

W przedmowie nadmienia Ujejski, że nie jest to monografia naukowa, ani też impresjonistyczny essay literacki. Zadaniem autora było, jak wyznaje, ułatwić czytelnikom przeżycie i prze-

myślenie Conrada w całości, „nie tyle jako smakoszem literackim, co jako ludziom“. Jest to właściwy cel każdej na prawdę pożytecznej pracy krytycznej. Ale Ujejski zbyt skromnie ocenia swą książkę. Zaiste, jest ona napisana w sposób dostępny i zaciiekawiający, czyli każdy czytelnik Conrada przeczyta ją z nieklamana przyjemnością i z rzetelnym pożytkiem. Zasluga autora tym większa, że we współczesnej krytyce literackiej poczynają rozpowszechniać się tendencje, zmierzające do uczynienia z niej nowej wiedzy, do której tylko wtajemniczeni trafić mogą. Otóż Ujejski przemawia do swykłego czytelnika jasno i po prostu, lecz zarazem wykładem swoim obejmuje wszystko istotne, co w stosunku do Conrada mają do powiedzenia *fachowcy*. Jeśli w niektórych punktach rozdziału czwartego i zamknięcia, temat zasługiwałby na rozszerzenie, to jednak w całości książka Ujejskiego jest najlepszą z dotychczasowych, zresztą nielicznych, monografii syntetycznych o życiu i twórczości Conrada, nie tylko polskich, lecz i obcych, w pełni też zasługuje na rozpowszechnienie w przekładach. Dla czytelnika polskiego jest to na prawdę piękna i mądra inicjacja w obcowaniu z pisarzem, w którego twórczości wszechobecny żywioł morza stanowi tylko tło dla człowieka poszukującego prawdy życia we wzniosłości ducha. Albowiem Conrad należy do tej samej rodziny wielkich poetów, co nasi naczelnicy twórcy romantyczni, od Mickiewicza do Żeromskiego. Choć był i pozostał pisarzem angielskim, przyswojony w przekładzie, staje się nieodzownym składnikiem naszej kultury narodowej. Takiego właśnie Conrada książka Ujejskiego uczy nas rozumieć, podziwiać i wielbić.



Pojmowanie Prousta

Dzielo Marcelego Prousta jest bezspornie klasycznie. Jedno z tych wielkich arcydzieł powieściowych, które w dziejach literatury nowoczesnej najwięcej znaczą i swym ciężarem gatunkowym artystycznego realizmu, i zawartą w nich sumą epoki. Właśnie sumą, czyli dokonaniem, ujęciem w kształt słownego obrazowania jakiejś w pewnym stylu już zamkniętej rzeczywistości obyczajowej. Ale również w takich ramach ściślej określonych, czasem swoim ograniczonych dziejów społecznych — dochodzeniem prawdy człowieka, który w swych podstawowych zagadnieniach życiowych wciąż się obraca w tym samym kole bytu, między miłością a śmiercią.

Poszukiwanie tej odwiecznej ludzkiej prawdy odbywa się zawsze poprzez docieranie do dna indywidualnych uczuć, poprzez odkrywanie wewnętrznego mechanizmu osobistych wzruszeń, jak się one rodzą, rozwijają, przekształcają i zanikają w życiu jednostki i w jej obcowaniu z otaczającym światem. Wynikające stąd wzajemne stosunki jednostek tworzą dramatyczne dzieje indywidualnych, rozmaicie pokrzyżowanych losów. Wewnętrzne losów tych przenikanie w jednostkach to cała psychologia, której wszak nie da się abstrakcyjnie wyodrębnić, izolować od ogólnego kolorytu społeczno-obyczajowej rzeczywistości, bo bez takiego kolorytu to już tylko filozofia, nie życie w swych realnych zjawiskach, lecz rozmyślnie o zjawiskach życia, które w kategoriach idealnych sprowadzają się do martwych, choć mądrych, schematów. Zrozumiałą zaś tęsknotą człowieka jest odnalezienia swej żywej prawdy, ocalenie jakiegoś swego indywidualnego trwania w świecie, czyli po prostu spełnienie postulatu nieśmiertelnej duszy.

Obok religii sztuka jest dziedziną, w której ów postulat może być zaspokojony. Jest to właśnie przewodnią ideą wielkiego

dziela Prousta, dla którego *Poszukiwanie straconego czasu* wynikało z duchowej podnieci uchwycenia całego psychicznego strumienia indywiduum w trwały kształt powieściowego wcielenia.

U źródła zamiaru twórczego Prousta tkwiła chęć odnalezienia zagubionej wiary w nieśmiertelność duszy. Zapewne, na drodze religijnej zagadnienie to dałoby się rozwiązać skuteczniej. Wszelako Proust był indywidualnie spotęgowanym wykładnikiem epoki i środowiska bez wiary, więc wraz z swym filozoficznym mistrzem Bergsonem dążył do zaspokojenia swej irracjonalnej tęsknoty poza wiarą. Znalazł je, przynajmniej tak mu się zdało, w sztuce, w swoim dziele.

To metafizyczne podłoże aktu twórczego nadało dziełu Prousta sankcję dogłębnej szczerości, z której właśnie wywodzi się ów dzieła jego charakter zupełnie wyjątkowy, w swej warstwie psychologicznej autentycznie spowiedniczy. Dzięki temu psychologia w dziele Prousta — a całe to dzieło jest przede wszystkim psychologią — stała się tak dojmująco i bez jakichkolwiek zastrzeżeń prawdziwa.

Osobiste warunki życia, środowisko towarzyskie i własne skłonności duchowe autora, wyrobione w cieplarnianej atmosferze bytowego trybu chorobliwie wrażliwej jednostki, sprawiły, że tematem psychologii Prousta jest głównie miłość, a nawet tęsknota do miłości, do jakiejś doskonałej miłości, w której bez żadnej reszty dałoby się zrealizować, konkretnie urzeczywistnić zespolenie dwojga ludzi w nieosiągalnej jedni. To znowu drugi metafizyczny aspekt dzieła Prousta, w swych ułomnych ludzkich wcieleniach narażający zwłaszcza czulsze jednostki na cierpienia niedosytu, co w szczególnych wypadkach wyradza się w rozmaite zboczenia. Takie zaś zwyrodniałe objawy erotycznego głodu w swej perspektywie psychologicznej odsłaniają nowe możliwości dotarcia do duchowego dna miłosnych opętania, w których wyzwajające się żywiołowe instynkty na uniezwykłej płaszczyźnie ludzkiego obcowania w swej perwersyjności stają się jakby demonicznie nagie.

Proust, który jedną część swego dzieła nazwał *Sodomą i Gomorą*, nie zawahał się przed opracowaniem i tego zagadnienia,

co posłużyło mu jako jeszcze jeden próbiez psychologii uczuć. Trzeba tu stanowczo zaznaczyć, że jak w całej psychologicznej analizie erotyzmu w powieściowej obiektywizacji Prousta, i pod tym względem nie ma w jego dziele dosłownie żadnych naturalistycznych szczegółów. Znajdujemy w nim realistycznie ujęte charakterystyki osobników w ich stosunkach ze środowiskiem i z ludźmi, charakterystyki indywidualnie pogłębione i subtelnie wycieniowane, ale jest to coś innego niż skandaliczna anegdota, zupełnie co innego niż jakiegokolwiek grzebanie się w drażliwych sensacjach. Kto w dziele Prousta chciałby wyłowić jakieś niezdrówie podniety erotyczne, czy też podręcznik zakazanej miłości, zawiódłby się srodze. Są to bowiem zawsze tylko życiowe preteksty do zgłębiania duszy ludzkiej.

Pod rozmaitymi kątami osobistych przeżyć oglądane indywidualia stanowią dla Prousta niejako materiał doświadczalny do psychologicznych badań, które zresztą ogniskują się w duszy powieściowego narratora, będącego w dużym stopniu autobiograficznym sobowtorem. W nim to krystalizują się oba wskazane metafizyczne aspekty dzieła Prousta i w nim najgłębiej i zarazem najostrzej załamuje się filozoficzny sens tego olbrzymiego studium natury ludzkiej. Ów sens zupełnie jasno i wyraźnie dopełnia się w *Czasie odnalezionym*, ostatniej części wielotomowej powieści Prousta, która wszakże od początku jest podszyta mocnym nurtem metafizycznym, stopniowo narastającym i w sumie stanowiącym główny motyw przewodni ideowej kompozycji dzieła.

Ze sprawy tej należy nie spuszczać oka, aby uniknąć manowców i krzywdzących autora nieporozumień, które tu i ówdzie dość ostro wystąpiły u niektórych recenzentów polskich, omawiających poszczególne części dzieła w miarę ich ukazywania się w polskim przekładzie. Do takiej interpretacji nieco się przyczynił i polski tłumacz, który dzieło Prousta przyswaja nam w sposób znakomity, ale w poświęconych mu artykułach krytycznych położył nadmierny nacisk na życiowe wątki genetyczne, na realia twórczego autentyzmu Prousta. Wprawdzie w świetle tych doskonale poinformowanych i niezmiernie wnikliwych studiów tym wspanialej uwydatnia się potęga artyzmu powieściopisarza, który

swą wielką spowiedź psychologiczną zdołał ująć w szeroko rozbudowane łóżysko realistycznego tworzywa i całą atmosferę powieściowego postaciowania wypełnił dokładnie zaobserwowanym, nawet więcej, bo subtelnie odczuty i żywo oddanym kolorytem społecznego obyczaju autentycznego ludzkiego środowiska.

Z powodu muzyki, która również jest jednym z ważnych wątków powieści Prousta, powiada jednak narrator: „Owa nieznaną jakość jedyne go świata, którego żaden inny muzyk nigdy nam nie pokazał, może to jest najautentyczniejszy dowód geniuszu, o wiele bardziej niż zawartość samego dzieła“.

Słowa te całkowicie zastosować się dadzą do dzieła Prousta, w którym zaiste odkrywa się nam jakaś nieznaną jakość w swoim rodzaju jedyne go świata i w tej zupełnie odrębnej jakości, wydobyczej z realnie zaobserwowanej i z niezwykłym prawdopodobieństwem oddanej rzeczywistości, tym żywiej występuje coś innego, niż ów jakby zmysłowo wyczuwalny koloryt bytu ludzkiego w jego pewnym dziejowym obyczaju francuskich stosunków towarzyskich. Aczkolwiek bowiem w dziele Prousta studium środowiska, cała zewnętrżność tworzywa obserwacyjnego i nawet aktualne w danej dobie kwestie publiczne zostały rozwinięte z niepospolitym, nieraz wręcz genialnym kunsztem powieściowego realizmu, jest to tylko bogato wypełnione, barwnie odmalowane i szczegółowo wycieniowane tło społecznego krajobrazu, z którego wyrasta i nad które się wznosi sprawa ludzkiej duszy w jej życiowej prawdzie.

I ten moment otrzymał wprawdzie wymiary realistycznie uziemione, lecz tkwiący w nim sens twórczego wysiłku Prousta sięga najdalej i najgłębiej, jak tylko racjonalnymi władzami umysłu dotrzeć może artysta do nieznanych i dlatego irracjonalnych tajemnic duchowej treści człowieka, do jego wewnętrznej, nawet przed własnym okiem ukrytej prawdy. Wysiłek demaskowania nie tylko obludy, ale zwłaszcza złudzeń, w jakich się żyje, w spowiedniczej psychologii Prousta przerasta wszystko, cokolwiek w tym kierunku w literaturze powszechnej przed nim dokonano.

Bez uciekania się do jakże nieraz wątpliwych metod *dowolnego* psychologizowania, lecz zawsze w oparciu o konkretny świat charakterów i zdarzeń, nic i nigdy nie zmysłając, Proust stworzył własną artystyczną wizję rzeczywistości jedynej i niepowtarzalnej. Jest ona najściślej kontrolowana w tworzywie wspomnieniowym i najdokładniej analizowana w tworzywie obserwacyjnym. Zdarzają się chwile, że jakiś szczegół zewnętrzny wydać się może naciągniętym, ale *wewnętrzny* sens takiego szczegółu jest zawsze prawdziwy. Zresztą zamiarem Prousta było obie strony realistycznie zharmonizować i w całości zamiar udało mu się przeprowadzić z tak nieposzlakowanym artyzmem, że jakieś wyjątkowe niedociągnięcia trafiają się chyba dopiero w tych ostatnich częściach dzieła, które wydano po śmierci autora.

Należy do nich już *Uwięziona*, ostatnio wydana w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego (Boya) jako tomy 14 i 15 polskiej edycji Prousta. Nie zawahałbym się jednak w tej części uznać najpiękniejszą książkę autora. W niej to bowiem psychologia miłości, której Proust jest chyba największym w literaturze mistrzem, została najsubtelniej prześwietlona i aż jakby krytycznie wycinowana, zwłaszcza w stosunku narratora z Albertyną, w jego miłosnej strategii i w jego zdumiewająco wnikliwie zgłębionej zazdrości.

Równolegle snute dzieje sodomickiego stosunku barona Charlus z Morelem, w których tle znowu pełno owych bystrych, specyficznie proustowskich spostrzeżeń o ludziach, znalazły tutaj swój niespodzianie uwznioślony moment w koncercie nieznanego septyetu Vinteuila, a który w kompozycji powieściowej stanowi ważny punkt kulminacyjny, w losach duchowego dojrzewania narratora również doniosły, w ideowym nurcie poniekąd mający znaczenie symboliczne, w układzie zaś zdarzeń jakby oznaczający przełom ku filozoficznemu pogłębieniu psychologii, co w ostatnim tomie dzieła będzie już rozumowo wyjaśnione.

W związku z tym podkreślić warto, że w oryginale francuskim 15-tomowe, w przekładzie polskim 19-tomowe, wielkie dzieło Prousta nie jest bynajmniej tak zwaną powieścią-rzeką, do której wnikają epizody-dopływy, luźno połączone tylko realistyczną

wspólnością tworzywa, lecz jest to przemyślana, jednolita całość kompozycyjna, w której każdy szczegół ma swe artystyczne uzasadnienie w harmonijnej budowie utworu.

Niejeden — oczywiście — z takich szczegółów sam przez się, nawet wyrwany z dzieła, ma swój własny urok. W *Uwięzionej* znajdują się dwa słynne ustępy Prousta: patrzenie na jej sen i odgłosy paryskiej ulicy, które już powszechnie zaliczono do klejnotów francuskiej prozy powieściowej.

Doskonały przykład także tych fragmentów jest najlepszym sprawdzianem artyzmu, z jakim Tadeusz Żeleński dokonuje tej swej jeszcze jednej pomnikowej pracy tłumacza arcydzieł literatury francuskiej. Dobiega ona szczęśliwego zakończenia, do którego niewiele już brakuje. Można więc stwierdzić, że nareszcie mamy Prousta po polsku, i to w przekładzie w najlepszym tego słowa znaczeniu akademickim.

Dopisek. Ostatnia część dzieła Prousta, przetłumaczona w rękopisie przez Boya-Żeleńskiego, spaliła się w Warszawie.

1939

Listy Przybyszewskiego

Cała twórczość Przybyszewskiego jest właściwie jedną wielką spowiedzią autora. Cokolwiek pisał Przybyszewski, pisał głównie, może nawet jedynie, o sobie. Już jako 21-letni student architektury wyznał w liście do przyjaciela: „Będę powiastki pisał, to jest będę fotografował własne życie, bo napisać coś nowego, na to nie mam talentu“. Taki za wczasu uświadomiony sobie program literacki zyska później uzasadnienie efektowniejsze, rozwinie się w szereg artystycznych proklamacji modernistycznego indywidualizmu, stanie się głównym motorem powieści, dramatów i innych utworów Przybyszewskiego.

Kopiówanie własnego życia nieraz pisarzowi ganiono. Musiał się nawet bronić przed zarzutami zbyt jaskrawego odsłaniania stosunków osobistych, zwłaszcza że nie brakowało momentów skandalicznych. Naga rzeczywistość zresztą była mu tylko tłem dla sondowania głębin nagiej duszy. Owey słynnej *nagiej duszy* Przybyszewski doszukiwał się w swych dziełach poprzez pryzmat własnej osobowości zbuntowanej przeciw jakimkolwiek więzom czy obowiązkom społecznym, trawionej niedosytem ucieleśnień, wiecznie łaknącej zaspokojenia swych egotycznych pragnień i dążeń, wybłrzynianych w poczuciu i poglądach autora do miary metafizycznej tęsknoty za absolutem.

W liście do Servaesa z r. 1895 pisał Przybyszewski: „Przedstawić *indywidualne*, *transcendentalne* życie.... pokazać człowieka, który zdaje sobie sprawę z położenia — oto jest właśnie zadanie nowego dramatu a także nowej powieści“.

„Dla mnie — wyznaje Przybyszewski w liście do Alfreda Neumanna z r. 1897 — i dla moich bohaterów nie jest ważny kształt czy barwa spodni, lecz stan duszy, w którym się znajdują, wzajemna reakcja wrażeń, zatargi z tego wynikające“.

Wszelako wtedy nawet, kiedy w formie powieściowej obiektywizował, w nader zwartych kompozycjach dramatycznych stawiał problemy etyczne, czy też w studiach krytyczno-estetycznych poszukiwał pokrewnych sobie dusz ludzkich — zawsze i tylko wyrażał samego siebie. Od lat najmłodszych obudziła się w Przybyszewskim dusza skrajnie egotyczna, gwałtownie pożądaną pełnego wyżycia się, z niczym nie okielzaną wolą idącą za wrodzonym sobie popędem, wciąż pożerana głodem wrażeń niezwykłych, poszukująca ich zaspokojenia w sztuce i w miłości.

Z zadziwiającą szczerością 21-letni Przybyszewski wyznał w liście do Pauliny Pajzderskiej: „Jestem dziwnie do Pani przywiązany, chociaż co prawda, to ja tylko siebie samego w Pani ukochałem“.

Ów motyw świadomego egotyzmu, idea przewodnia człowieka i artysty, przez całe jego życie i przez jego twórczość przewija się z uporczywą, aż maniacką konsekwencją.

Ze wszystkich też utworów Przybyszewskiego ceniony jest dzisiaj najwyżej jego pamiętnik osobisty pt. *Moi współcześni*, bo w nim najbezpośredniej i najprzejrzystej wyraziła się najgłębsza istota twórcy. Pamiętnik ów wszakże był pisany już na schyłku życia autora i z góry przeznaczony do druku, co — mimo nie dający się powstrzymać ekshibicjonizm i mimo wynikającą stąd szczerość wyznań — zaważyło jednak, z tych i wielu innych powodów, na nieuniknionych przedstawieniach, stłumieniach, przeinaczeniach i nawet fałszach. Niejedno sprostował lub odmiennie oświecił w książce o *Ludziach żywych* Boy-Żeleński, który też wskazał listy Przybyszewskiego, jako istotnie najciekawszy pamiętnik człowieka i artysty, jako najwierniejsze samemu sobie dzieło egotysty.

Zbiorowe wydanie *Listów* (pod redakcją Stanisława Helsztyńskiego) w zupełności potwierdza tę opinię Boya-Żeleńskiego. Z. wydanych dwóch tomów, tom I obejmuje lata 1879—1906, czyli młodość i najważniejszy okres twórczej działalności autora, tom II lata 1906—1917, czyli okres upadku straconego z piedestału bożyszcza *młodych*, tułaczki i biedowania, wreszcie nowego wzlotu ożywionej działalności w dobie współpracy z poznańskim

Zdrojem Hulewiczów. Przygotowany do druku, ale nie wydany tom III objąć ma listy z ostatnich lat życia pisarza.

Księga ta doprawdy w swoim rodzaju wyjątkowa, całkowicie odsłaniająca nagą duszę i żywego człowieka, dokument psychologiczny i literacki o wręcz niespotykanej przejrzystości i wyrazistości, jedyny i nieoceniony komentarz, w którym, przez indywidualny pryzmat duchowy niepospolitego artysty i nie mniej wyrafinowanego sztukmistrza, objawia się niepodrabiana prawda jednostki i przedziwnie się załamuje od dna pokazany obraz epoki modernistycznej.

Listy Przybyszewskiego są lekturą wręcz pasjonującą, chociaż często bardzo przykrą. Nasuwają się nawet poważne wątpliwości, czy należało je publikować, zwłaszcza w wydaniu dostępnym dla wszystkich i oddającym pisarza na łup niezdrowego głodu sensacji. Różne szczegóły osobistego życia autora i nadto związanych z nim ludzi, zwłaszcza kobiet, znajdują bowiem w tych listach oświetlenie aż brutalnie jaskrawe. Gdy się jednak zważy, że w znacznej mierze sprawy to już znane z krążących legend lub plotek, a w części z własnych utworów lub wyznań osobistych pisarza — skrupuł powyższy odpada, tym bardziej, iż dopiero z tego dokumentu wylania się prawdziwy stan rzeczy. Jeśli zaś pewne sprawy w świetle *Listów* odsłaniają swe arcy-ludzkie oblicze, to nie brak w nich również tak przedziwnie ujmujących odkryć ludzkiego piękna, jak np. cudownie czysta i jasna postać Anieli Pająkówny, matki zmarłej przed kilku laty naturalnej córki pisarza, znanej autorki dramatycznej Stanisławy Przybyszewskiej. Do galerii kobiet w polskiej biografii historyczno-literackiej przybywa z nią postać wyjątkowo wzniosła i szlachetna. Jest to odkrycie pierwszorzędnej wartości moralnej, na którego tle tym obrzydliwiej przedstawia się rola Przybyszewskiego w swej grze wśród trzech kobiet, lecz zarazem tym dobitniej występuje problematyka etyczna dramatów autora. Poza swą literacką i autobiograficzną wartością, *Listy* przynoszą nadto bardzo obfity i bogaty w szczegóły materiał rzeczowy i analityczny, istną kopalnię faktów i po-

glądów do charakterystyki epoki i rozmaitych środowisk artystycznych, w których Przybyszewski tak wybitnie czynną odgrywał rolę.

Stosunek czytelnika, a zwłaszcza krytyka, do wypowiedzi Przybyszewskiego w *Listach* winien być wszakże nader czujny i nawet nieufny. Także wtedy, kiedy Przybyszewski sam siebie przedstawia w najgorszym świetle, aby jednak za taką cenę osiągnąć jakiś zamierzony cel, jak np. w liście z r. 1906 do żony Jadwigi na temat swych plagiatów z Gautiera, Micheleta, Rostafińskiego, Huysmansa, Dostojewskiego... Mimo krytycyzm, jaki należy zachować wobec tego wyznania, sprzecznego z dawniejszymi publicznymi oświadczeniami pisarza, jakże ono intymny daje wgląd w jego i nie tylko w jego *warsztat literacki*!

Spory kawał listów wypełnia sprawa alkoholizmu Przybyszewskiego, która nawet sama przez się być może przedmiotem odrębnego studium psychologicznego, sięgając też poniekąd w tajniki mechanizmu twórczego, w znaczeniu jednak raczej negatywnym. Szczególną wymowę posiada samo zestawienie takich dwóch wyznań. W liście z r. 1905 do rodziców stwierdza Przybyszewski: „Wódka już mnie doprowadziła na sam brzeg przepaści“. W jednym zaś z późniejszych listów użala się: „Może na nikim nie pomścił się alkoholiczny obłęd tak krwawo jak na mnie. A straszna, straszna rzecz wytrzeźwieć. Życie na trzeźwo jest męką nie do opisanía. A nawet oduczyć się nie mogę, bo zaraz kurczy dostaje“.

Z listów do wydawcy Stefana Dembego i do innych adresatów pieniężne molestacje autora it.p. są to nie tylko anegdotyczne ciekawostki, lecz bardzo cenne przyczynki do psychologii człowieka i jego twórczości.

Zresztą każdy utwór Przybyszewskiego znajduje w tych jego listach wyczerpujący i dokładny komentarz. Czasami bywa to komentarz otwarty i bezpośredni, kiedy indziej łatwo go powiązać z właściwymi utworami pisarza. W ogóle, w całym swym ciągu, są te listy jedną wielką, życiowo i moralnie powikłaną, lecz zawsze aż przeraźliwie szczerą spowiedzią artysty i człowieka, który mimo swe beznadziejne upadki i przepastne grzechy, do końca zachował

w sobie dziwną moc duchową, co pozwalała mu wciąż się odradzać i do nowych przystępować zadań. Wbrew bowiem wszystkiemu, w Przybyszewskim gorzał zawsze duch wiekuiście młody. Tajemnica to również zasługująca na odrębne studium.

Jakże znów odmienny widok odsłaniają wyznania Przybyszewskiego o jego osobistym, wewnętrznym stosunku do Kasprowicza. Do poety, którego on sam mienił się Janem Chrzcicielem, i do człowieka, którego boleśnie w życiu uraził. Poczucie winy, krzywdy wyrządzonej człowiekowi, rzuca ważne światło na moment etyczny w dramatach Przybyszewskiego, który chociaż sam się głosił jawnym przeciwnikiem moralności *mieszczańsk*iej, aczkolwiek i w listach wychwalał się z przekorną dumą, że jest *mocnym człowiekiem* — wbrew temu wszystkiemu dogłębnie się w sobie zmagal o sprawy sumienia ludzkiego.

Co zwłaszcza w listach Przybyszewskiego szczególnie nas uderza, to jego krytycyzm w stosunku do własnych utworów. Jakże ciekawe są np. w listach do żony Jadwigi z r. 1906 uwagi autora o dostrzeganych przez siebie błędach we własnych dramatach. Albo też u byłego prawodawcy estetyki modernistycznej jakże zadziwi nas takie wyznanie w jednym z późniejszych listów: „Najwyższym moim ideałem artystycznym było i jest osiągnięcie takiej prostoty środków artystycznych — że prosty robotnik nawet zdoła mnie zrozumieć“. Jednocześnie cieszy się Przybyszewski poczytnością, jaką w dzielnicy robotniczej na Woli miały jego *Dzieci nędzy*, drukowane w odcinku *Kuriera Porannego*.

Rzecz jasna, że w listach pisarza tego typu psychicznego łatwo wyłowić liczne sprzeczności. Więc czytamy np. o pojęciu woli jako prostego afektu, a zaraz na następnej stronicy wyznanie głębokiej religijności, związane z poczuciem winy i kary. Bądź co bądź, co zresztą uważny czytelnik dostrzec musiał w utworach Przybyszewskiego, a co tym wyraźniej przebija się z jego listów, przeważało w nim zawsze to, co sam nazwał „przeczułeniem nadmiernym swego sumienia“. Właśnie to przeczulenie sumienia sprawia, że mimo swój mocno grzeszny posmak, *Listy Przybyszewskiego* mogą być też uważane za lekturę budującą. Był to bowiem wielki grzesznik, w którym jednak nigdy nie zagasła iskra cdro-

dzenia. Wiadomo zaś z przypowieści ewangelicznej, jak uroczyście są przyjmowani synowie marnotrawni i nawróceni grzesznicy. W Przybyszewskim niemal zawsze odnaleźć można ów czynnik wewnętrznego oczyszczenia, choćby tylko w stanie potencjalnym lecz nie mniej żywo nurtujący całą jego twórczością. Być może, iż na tym właśnie polegała owa wspomniana tajemnica jego niezmiennej młodości ducha. Obecność tej swoistej siły duchowej, jak promień słońca nad padołem nędzy, rzuca ożywcze światło na bagnisty klimat *Listów* Przybyszewskiego. Stanowi ona o tej wartości moralnej, którą w twórczości Przybyszewskiego tak bystro dostrzegł już Brzozowski. Bo dla Przybyszewskiego sztuka była w istocie — przeżyciem moralnym.

Wydane dwa tomy zawierają z górą tysiąc listów. Na drodze bardzo uciążliwych poszukiwań zebrał je Stanisław Helsztyński, który dokonane przez siebie wydanie poprzedził zwięzłym zarysem biograficznym i opatrzył wyczerpującymi przypisami krytycznymi, podając w nich mnóstwo cennego materiału informacyjnego, najskrupulatniej opracowanego. Przygodnie dorzucić tu możemy jedno uzupełnienie. Na str. 236—237 tomu I poruszono sprawę zatargu Przybyszewskiego z Micińskim. Otóż do sprawy tej odnosi się przeoczony przez Helsztyńskiego wyrok sądu honorowego, ogłoszony w artykule pt. *Zza kulis literackich* w krakowskiej *Krytyce* z r. 1900, str. 45—47. Przypisy Helsztyńskiego, który w okresie *Zdroju* osobiście zbliżył się do Przybyszewskiego, są obok *Listów* drugą kopalnią wiadomości historyczno-literackich, nie tylko do biografii autora *Listów*, lecz do całej objętej nimi epoki. Słowem, w wydawnictwie *Listów* zyskałszy pierwsze-rzędne źródło do znajomości czasów i ludzi, od doby rozkwitu Młodej Polski aż po dobę nowych poczynąń poznańskiego *Zdroju*.

O sztuce pisarskiej Struga

W charakterystyce Andrzeja Struga, zamieszczonej w II tomie mego *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, z naciskiem podkreśliłem rozległą skalę wrażliwości i psychologicznej ciekawości pisarza, jego wciąż czynny, wyteżony wysilek twórczego artysty, oraz dociekliwość w dochodzeniu indywidualnej prawdy człowieka.

Zastanawiając się teraz nad zakończoną już działalnością znakomitego autora *Ludzi podziemnych*, *Mogily nieznanego żołnierza*, *Kroniki świeciechowskiej* i *Żółtego Krzyża*, utwierdzam się w przekonaniu, że zaiste był Strug przede wszystkim wielkim artystą psychologicznego realizmu. Świadomość takiego literackiego powołania widać już na pierwszych opowiadaniach i powieściach Struga, składających się na wielotomowy cykl *Ludzi podziemnych*, poczynawszy od *Nekrologu* aż po *Portret* i *Chimerę*.

Wprawdzie wszystkie te utwory zrodziły się z autentycznie zaobserwowanego tworzywa i stanowią ściśle powiązany szereg dokumentów historyczno-społecznych, ale Strug nawet wtedy, kiedy — jak zwłaszcza w *Chimerze* — odzwierciedlał rzeczywistość chwili dziejowej, pokazywał ją zawsze przez pryzmat literackiego załamania. Mając wyraźnie określony i konsekwentnie wyznawany program ideowy, należąc przy tym do czynnych tego programu szermierzy, bynajmniej się nie sprzeniewierzając swym zasadom życiowym, jako pisarz wznosił się ponad aktualną tendencję, poszukiwał całej prawdy człowieka i tę prawdę wcielał w formę rzetelnie artystyczną. Refleksje ideowo-społeczne — można to śledzić i na *Miliardach*, ostatniej jego powieści — nie były przez autora czytelnikowi narzucane, lecz obiektywnie przedstawiane jako przeżycia postaci powieściowych, wynikały bezpośrednio z tworzywa psychologicznego, z jego takiej właśnie rzeczywistości.

Mylny jest pogląd, jaki podnoszono w niektórych artykułach pośmiertnych, że Strug stał się pisarzem dopiero pod wpływem przeżyć okresu rewolucyjnego. Jego debiutem literackim było studium o Żeromskim, nagrodzone w r. 1901 na konkursie literackim. Nastąpiły potem inne szkice krytyczne, jak o Wyspiańskim, o Berencie, o *Popiołach*. I już wtedy przyszły powieściopisarz sformułował swój program literacki, który będzie realizował.

Otóż w twórczości literackiej Strug poszukiwał zawsze głębszej treści, ideowej czy zwłaszcza psychologicznej, bo jej tematem powinna być przede wszystkim wnikliwie analizowana dusza ludzka. Wyrażające się w utworze powieściowym sumienie społeczne ma wynikać ze szczerego, prawdziwego uczucia. Świadomość społeczna, stając się przyczyną tragedii samotnego człowieka w zapasach z całym światem, nie ma wypaczać dzieła tendencją, lecz wypływać organicznie z wizji artysty-psychologa, poszukującego w życiu prawdy. Wreszcie postaci powieściowe powinny być żywymi ludźmi, głęboko czującymi i pragnącymi, może najlepszymi z ludzi, lecz tylko ludźmi.

Są to w streszczeniu własne słowa Struga z jego studium o Żeromskim, ale zarazem i przez niego samego bacznie przestrzegany program literacki.

Strug uchodził — poniekąd słusznie — za literackiego ucznia Żeromskiego, ale od tego mistrza swego odszedł daleko i jako artysta różni się od niego dość znacznie. Prawdopodobnie zresztą, że pokrewieństwo literackie Struga z Żeromskim z jednej strony wynikało z tożsamości podłoża społecznego, z drugiej — prowadzi do wspólnego upodobania w sztuce psychologicznej Dostojewskiego. Wiadomo zaś, że i Prus, którego był pilnym czytelnikiem, i Dostojewski, któremu już w latach powojennych poświęcił ładne studium, należeli do ulubionych przez Struga pisarzy. Rodzajem techniki pisarskiej zbliżył się raczej do Dostojewskiego. Bo aczkolwiek w stylu swoim odznaczał się bardzo pokrewną Prusowi sugestywnością prostoty wyrazu i realistycznego obiektywizmu, rzadko dorównywał temu swemu polskiemu poprzednikowi pod względem kompozycyjnym. Jest to właśnie wada i Dostojewskiego i Żeromskiego.

Sądząc po *Miliardach*, Strug z tej wady się wyzwalał, być może kosztem psychologicznych uproszczeń. Ale główną siłą sztuki pisarskiej Struga pozostanie dla nas psychologia, czyli owa dociekliwość w dochodzeniu indywidualnej prawdy człowieka, która wszystkim jego dziełom nadaje piętno dogłębnej szczerości. I ta właśnie odkrywcza siła talentu Struga zjednała i nadal mu jednać będzie pełne zaufanie czytelników.

1938

Droga K. H. Rostworowskiego

Z powodu *Judasza, Kaliguli i Niespodzianki*, trzech arcydzieł współczesnego dramatu polskiego, dawniej już zauważył Jan Lorentowicz, że „nie ma dziś w Polsce drugiego pisarza, który by posiadał w takim stopniu, jak Rostworowski, poczucie tragedii”. Zaiste, wzięwszy pod uwagę siłę twórczego ducha, głęboki nurt problematyki moralnej, indywidualny artyzm ekspresji teatralnej i monumentalny styl dramatycznego realizmu — w Rostworowskim uznać trzeba klasycznego twórcę nowoczesnej tragedii chrześcijańskiej.

Był zaś Rostworowski chrześcijaninem, a nawet ściślej — katolikiem w całym tego słowa znaczeniu, jako pisarz i jako człowiek, dla którego żywa religia stanowiła wewnętrznie odczuta i intelektualnie uświadomioną potrzebę osobistą i społeczną.

Kiedy po długiej chorobie, którą znosił z cierpliwą a wzniosłą rezygnacją, w ostatnią zimową noc jego życia (4 lutego 1938 r.) przyszedł gwałtowny, zupełnie niespodziewany atak płucny, zwiastujący koniec, na pytanie żony: „Wierzysz?” odpowiedział umierający: „Wierzę”. W chwilę potem zapytała jeszcze żona: „Kochasz Pana Boga?” — „Całym sercem...” — odpowiedział Rostworowski i były to już ostatnie jego słowa.

Bliski przyjaciel zmarłego, rektor Uniw. Jag. ks. Konstanty Michalski w mowie żałobnej na pogrzebie Rostworowskiego nie zawahał się nazwać poety — „heroldem Pana Boga”. W poświęconych mu artykułach pośmiertnych zyskał on miano chrześcijańskiego Sofoklesa, gdyż — co podniósł Adam Grzymała-Siedlecki — „w wyczuwaniu pierwiastków tragicznych i w umiejętności nadawania im wyrazu artystycznego miał Rostworowski coś z siły tragików antycznych”, zapewne dlatego, „że czuł on związek człowieka z Bogiem tak samo żywo i dogłębnie, jak Sofokles czuł rękę bogów na życiu ludzkim”.

Myliłby się wszakże, kto wyobrażałby sobie Rostworowskiego, jako kontemplacyjnie w Bogu zanurzonego ascetę. Albowiem Rostworowski był człowiekiem i poetą zupełnie świeckim. Mimo choroby, która w ostatnich paru latach nie pozwalała mu opuszczać mieszkania, brał czynny udział w życiu społecznym i literackim. Jako członek Polskiej Akademii Literatury, jako prezes krakowskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich, wreszcie jako radny miasta Krakowa i jako prezes Stowarzyszenia Opieki Społecznej nad młodzieżą szkolną, do końca swego życia uczestniczył Rostworowski w pracach publicznych. U niego zbierano się na posiedzenia, a jeśli nie było to możliwe, zasięgano przed tym jego zdania, którego nigdy bezwzględnie nie narzucał, ale które nieraz bywało rozstrzygające.

Ze szczególnym zainteresowaniem śledził twórczość młodego pokolenia, z entuzjazmem witał pojawianie się nowych talentów, niejednemu z nich z całą gotowością służąc radą i poparciem moralnym. Pamiętam, jak był szczerze uradowany, kiedy pierwszym laureatem konkursu powieściowego, którego jury Rostworowski przewodniczył, okazał się nieznany przed tym Juliusz Kędziora, autor *Marcyny*. Dostrzegł od razu, co później niektórzy krytycy przeoczyli, moralny węzeł tej naturalistycznej powieści i w ogóle etyczną postawę młodego autora, który dobitniej i mocniej objawił ją wkrótce w wystawionej na scenie krakowskiej *Burzy*, tragedii z życia chłopskiego. Widział też Rostworowski w Kędziorze jeden z najsilniej teatralnych i najciekawiej zapowiadających się talentów dramatu polskiego.

Drzwi jego mieszkania stały otworem dla odwiedzających, którzy — jak sam mawiał — przynosili mu żywe wieści ze świata, ale na prawdę to on ich hojnie obdarzał życiową energią, jaką zawsze się odczuwało w obcowaniu z tym na wskroś żywym i żywą myślą natchnionym człowiekiem.

Nie tylko stanowisko w hierarchii kulturalnej, ale już sam wygląd jego narzucał dystans szacunku. Był to bowiem mężczyzna — rzecz można — dostojnie piękny. Wysokiej i zgrabnej postawy, z twarzą o szlachetnie ostrych rysach i o masce jakby rzymskiego patrycjusza. Kto jednak zbliżył się do niego,

co on sam ułatwiał z ujmującą towarzyską uprzejmością, rychło uległ atmosferze szczerej poufaleści. Aczkolwiek — jeśli Rostworowskiemu nie trafiało coś do przekonania — jasno i otwarcie głosił swoją prawdę. Darzył przyjaźnią i miał oddanych mu przyjaciół nie tylko wśród ludzi zasłużonych, ale również wśród młodych i nawet małuczkich.

W ogóle, o czym i twórczość jego wyraźnie świadczy, Rostworowski, będąc bardzo wybitnym intelektualistą, daleki był od abstrakcyjnego uduchowienia. Całym sobą tkwił w życiu i jego myśl, sięgając do istoty metafizycznych zagadnień, korzeniami była mocno wrosnięta w realną glebę życia.

Stąd również rodziła się jego religijność, albowiem — jak słusznie zauważono — żywo i dogłębnie czuł on związek człowieka z Bogiem, lecz i poczucie tego związku on sam dopiero zdobył sobie jako własną prawdę życiową. Droga jego życia, myśli i twórczości nie o drazu była w nim jasno i świadomie wytknięta.

Urodził się Karol Hubert Rostworowski 3 listopada 1877 roku na wsi w okolicy Krakowa, jako syn arystokratycznej rodziny ziemiańskiej. Na wsi spędzone lata dzieciństwa i młodości wyrobiły w przyszłym dramaturgu realistyczne widzenie świata, czyli to żywe poczucie rzeczywistości, jakie występuje w stosunkach ludzkich, rozwijających się na tle bezpośredniego obcowania z przyrodą. Nawet na języku poety dostrzec można jak gdyby odbicie wiejskiej mowy ludowej. Filozoficzne abstrakcje, ujęte w dosadne i jędrne zwroty, kształtują się u niego w zwartej, przysłowiowej, obrazowo uzmysłowanej postaci, podobnie jak to bywa w ustach chłopskich mędrców. Tylko — oczywiście — pod taką prostą i lapidarną ekspresją poety nurtuje myśl kulturalnie pogłębia. Ale również chrześcijańska etyka Rostworowskiego cpięra się na tych węzłach ludzkiego tragizmu, którego perypetie najostrzej się rysują w surowym zmaganiu się człowieka z siłami przyrody, co skądinąd stwarza naturalne podłoże dla przymierza z Bogiem, dla wiary w Opatrzność Boską.

Nauki szkolne pobierał Rostworowski w gimnazjum św. Anny w Krakowie, starej uczelni polskiej, założonej przed trzydziestu laty przez Bartłomieja Nowodworskiego, słynnego rycerza i kawalera maltańskiego. Historyczne tradycje szkoły i starej stolicy, w której później zamieszkał, nie odcisnęły się jednak jakimiś wyraźnymi śladami na twórczości poety, myślą swoją wybiegającego ku szlakom ogólnoludzkim. Także jego wczesne próby poetyckie odbijają od atmosfery literackiego Krakowa, który naówczas stał się głównym środowiskiem modernizmu i neoromantyzmu. Tymczasem zresztą Rostworowski, śladem ojców zamierzając pracować na dziedzicznym majątku ziemskim, kształcił się na rolnika, naprzód w Czernichowie pod Krakowem, potem na niemieckiej politechnice w Halle. Ale już wtedy przyszły poeta marzył o muzyce i pisał wiersze. Przeniósł się wreszcie na kilkoletnie studia muzyczne i filozoficzne do Lipska, potem do Berlina. Swoją kulturę artystyczną uzupełniał w podróżach po Niemczech, Włoszech i Francji.

Rostworowski miał wyraźny talent muzyczny. Jego kompozycje muzyczne znajdowały pełne uznanie u poważnych znawców, rokowano mu na tym polu wielką przyszłość. „Ale — pisze sam we fragmencie autobiograficznym — muzyczne wróżby jakoś mi brzmiały inaczej. Były to wróżby profesorów, wywodzonych w pole przez bardzo sprytnego uczniaka. Im więcej mnie wychwalano, tym bardziej śmiałem się w kulak, stwierdzając w sobie najzupełniejszy brak muzycznej inwencji. A czemu mnie wychwalano? — Ba! Przecie stworzyłem teorię! Tak jest! Stworzyłem zupełnie nowy kierunek! Modulowałem w myśli, a na papier wyrzucałem tylko owoce myślowego modulowania, czyli zestawiałem obok siebie najdziwniejsze dziwy, w których bez komentarza absolutnie nikt nigdy się nie mógł polapać. Ponieważ jednak dziwactwo logicznie skonstruowane musi robić wrażenie logicznej (choć treściowo bezsensownej) całości, przeto kiwano nade mną głowami dopóty, dopóki sam nie odsłoniłem moich kart i nie oznajmiłem zdumionym profesorom, że wszystko, cokolwiek uczyniłem, nie było sztuką, ale

sztuczką. — I przerzuciłem się na literaturę. — Tym razem na prawdę bez sztuczek“.

Własne to wyznanie poety jest nader znamienne dla charakterystyki indywidualności twórczej, której nie wystarczała techniczna doskonałość, pragnęła bowiem odnaleźć osobistą pełnię i jej wewnętrzną prawdę. Autokrytycyzm Rostworowskiego wynikał z poczucia duchowego bogactwa i z bujnego temperamentu artysty. W stosunku do swych zdolności muzycznych był on sędzią aż zbyt surowym, skoro krytyka muzykologiczna przyznaje jego kompozycjom młodzieńczym poszukiwanie własnego stylu i świadome dążenie ku wyższemu celom. Sam jednak porzucił tę drogę, chociaż muzyki nie zaniedbał. Z zamiłowaniem grywał na fortepianie. „Grał — stwierdza kompetentny znawca prof. Zdzisław Jachimecki — nie jak zawodowy pianista, lecz jako pełen temperamentu muzyk“. Było to zaś dla niego jednym z najboleśniejszych wyrzeczeń osobistych, kiedy w ostatnich latach życia, ze względu na stan zdrowia, lekarze grać mu zabronili.

Studia muzyczne i próby kompozytorskie okazały się tylko szkołą dla przyszłego dramaturga. Już w okresie swych pierwszych prób dramatycznych mawiał Rostworowski, że każdy pisarz dramatyczny powinien być muzykiem-kompozytorem i filozofem. I jednym i drugim był właśnie Rostworowski. A jeśli to jego zdanie uogólniać się nie da, w stosunku do niego jest zupełnie prawdziwe. W dramatach Rostworowskiego motyw akustyczny posiada znaczenie bardzo wybitne, stanowiąc wraz z ideą filozoficzną, plastyką akcji i postaci, oraz doskonałą optyką sceniczną — o teatralnej ekspresji. Do dramatycznej twórczości Rostworowskiego całkowicie przystaje formuła młodego Nietzschego o narodzinach tragedii z ducha muzyki. Przy estetycznej analizie techniki dramatycznej Rostworowskiego jest to zagadnienie zasadnicze, skoro nawet podawane przez autora wskazówki inscenizacyjne bywały objaśniane znakami muzycznymi, a instrumentacja indywidualnie rozbitych głosów chóru w scenach zbiorowych przypomina partyturę orkiestralną. Także niezwykle sugestywna i wręcz wyjątkowo ruchliwa forma eks-

presji słownej i dynamiki dialogowej w dramatach Rostworowskiego ma charakter muzyczny i muzycznie harmonizowany.

„Rostworowski — pisze na ten temat muzykolog Jachimecki — operuje całą skalą dynamicznych odcieni, z pianissimem grup i fortissimem solów, wprost zdaje się instrumentować swój dramat, nie rzadko zaś korzysta z kakafonii, ze zniekształcenia dźwięków. Drugim czynnikiem tej muzycznej koncepcji dramaturga naszego jest rytmika jego poezji. Jest ona dla niego ważniejszą od melodii wiersza i wysuwa się nawet na pierwsze miejsce przed obrazową i pojęciową treść słowa. Osobistości dramatów Rostworowskiego stają się podobne do motywów rytmicznych, każda z nich rysuje rytmem swojej mowy swój temperament...“

To fachowe określenie muzyczne można uzupełnić jeszcze tak, że postaci dramatyczne Rostworowskiego posiadają swój wyraźnie zaznaczony duchowy ton i że ten ton jest w całej ich akcji wygrany środkami techniki scenicznej. Mimo to, logika kompozycyjna Rostworowskiego opiera się zawsze na ściśle przeprowadzonym wątku myślowym, charakterystyki zaś jego osób scenicznych mają w pełni realistyczną wymowę życiowej prawdy.

Miał już Rostworowski za sobą wielkie triumfy teatralne, kiedy nagle objawił się w nim jeszcze jeden talent znakomitego mówcy. Talent ten zajaśniał pod wpływem wzruszenia patriotycznego na rynku krakowskim w lutym 1918 roku. Jego żywiołowe przemówienie porwało wielotysięczny tłum narodowej manifestacji. To też kiedy podczas wojny polsko-rosyjskiej w r. 1920 Rostworowski jako ochotnik zgłosił się do służby wojskowej, przydzielono go do służby propagandowej, aby przemawiał do żołnierzy w koszarach i szpitalach. Odtąd słowo żywe stało się jeszcze jednym jego powołaniem. Nieraz później przemawiał w rozmaitych aktualnych sprawach społecznych, które myśl jego pobudzały. Mówił zwykle z wielkim zapalem improwizatorskim i ze świetną duchową modulacją głosu, czym głęboko wzruszał nawet obojętnych słuchaczy. Piszący te słowa miał sposobność wielokrotnie to stwierdzić podczas

wspólnej z Rostworowskim i kilku innymi pisarzami krakowskimi wycieczki odczytowej do Czechosłowacji w r. 1931. Improwizowane mowy Rostworowskiego wywierały na słuchaczach czeskich tak mocne wrażenie, że nawet chętnym do jakiejś repliki polemicznej odbierało to odwagę.

Nie mniej świetnie jak po polsku, przemawiał Rostworowski także po francusku. Po jednym z takich przemówień, na międzynarodowym zjeździe kulturalnym w Krakowie, wyraził się pewien słuchacz zagraniczny, badacz starożytnej retoryki (według relacji prof. Tad. Sinki): „Dopiero słuchając mowy waszego Rostworowskiego zrozumiałem w pełni słowa anonimowego autora greckiego *O wzniosłości*: Pod wpływem prawdziwej wzniosłości mówcy dusza nasza podnosi się i wzlatą, napelniając się radością i dumą, jakby sama zrodziła to, co usłyszała. Słuchając takiej mowy, nie rozważa się słów i myśli, bo one działają na nas jak piorun, jak błyskawica. A czyjegoż oka nie olśni błyskawica? — Mówców o tak szczerzej poetyczności świat słyszał niewiele. Cieszę się, że słyszał człowieka wielkodusznego. Bu tylko z wielkoduszości płynie szczerą poetyczność i prawdziwa wzniosłość...”

W świetle takich świadectw tym wyraźniej i tym jaśniej występuje istotne powołanie Rostworowskiego, jako twórcy nowoczesnego dramatu idei. Zanim się ono dokonało, zaszedł jednak jeszcze jeden doniosły przełom w duszy poety. Dłuższy w latach 1898—1908 pobyt na studiach zagranicznych, wpływy obcego środowiska w abstrakcyjnym świecie muzyki i filozofii, wreszcie i duchowe niepokoje młodości zatarły uczucia religijne i narodowe. Wojna i związana z nią działalność niepodległościowa roznieciły w poecie gorący patriotyzm. Na krótko zaś przed tym przyszło nawrócenie religijne. Miało ono ten sam żywiołowy charakter, jak wybuchowym był płomienny duch Rostworowskiego.

Pochłaniający go głód absolutu, skoro znalazł trwałe już oparcie w związku człowieka z Bogiem, pod pierwszym wrażeniem nawrócenia skierował myśl ku religijnemu poświęceniu się służbie dla bliźnich. Zamierzał więc Rostworowski wstąpić

do franciszkańskiego zakonu braci Albertynów, opiekujących się bezdomnymi nędzarzami i dziećmi ulicy. Ale założyciel tego polskiego zakonu miłosierdzia, brat Albert, w dawnym życiu świeckim Adam Chmielowski, choć sam dla tego celu porzucił sztukę malarską, odwiódł od niego Rostworowskiego, jakby przeczuwając, że rozpalony w jego duszy płomień Chrystusowej wiary skuteczniej świecić będzie krzakiem gorejącym w twórczości poety.

I zaiste — jak zauważył Adam Grzymała-Siedlecki — „rzeczą nie dającą się odeprzeć jest, że wraz ze zdobytą religią rozpoczęła się wielkość jego twórczości. Przed *Judaszem* był autorem rozciekawiającym, ale chaotycznym. Wiara wprowadziła ład w jego myślach, dała twórczości oś krystalizacyjną i przypięła skrzydła natchnieniom.“

Dopiero u tej mety znalazł się nareszcie Rostworowski na właściwej swej drodze, do której nieświadomie od początku zmierzał, ale czego poznanie zyskał po długim błędzeniu w poszukiwaniu światła. Nie chodził jednak manowcami, skoro nabyte przed tym doświadczenia przyniosły mu później owocną pomoc. W jednym ze swych artykułów (o których zbiorowym wydaniu należy pomyśleć) napisał Rostworowski, że „magnetyczna siła i popularność teatru polega prawdopodobnie na fałszu, iż oglądanie scenicznych dzieł nie jest niczym innym, jak rzutem ołki na samego siebie.“ — Wyjaśnia to, dlaczego Rostworowski w swych dramatach podejmował zagadnienia ludzkiego grzechu i upadku. Scena była bowiem dla niego trybuna moralnego oddziaływania na duszę człowieka, w którym obudzić pragnął żywe i dogłębne poczucie osobistej odpowiedzialności wobec Boga.

Jan Lorentowicz jako krytyk teatralny

Wszelka krytyka, literacka, artystyczna czy teatralna, bywa aż nazbyt łatwo terenem dowolnego impresjonizmu. Nie ma tu bowiem kryteriów, które możnaby uznać za istotnie obowiązujące. Brak takich rozstrzygających sprawdzianów, jakie skutecznie są stosowane w myśleniu naukowym. Nadto rzecz się wikła i wskutek tego, że dość często wrażenie przygodnego czytelnika lub widza w swym bezpośrednim odczuciu i świeżym sformułowaniu, okazuje się ciekawsze i nawet więcej warte od oceny wytrawnego krytyka. Tym bardziej, że zwłaszcza w stosunku do twórczości współczesnej trudno jest określić swe stanowisko w sposób bądź co bądź obiektywny. Mimo to, wbrew odwiecznym a nieuchronnym pretensjom do krytyki, takie stanowisko jest do pewnego stopnia możliwe.

Trafnie zauważył już Michał Grabowski, że „krytycy są to adwokaci, którzy wyjaśniają interes, ale nie piszą dekretu. Ten dekret pisze dopiero *sąd przysięgłych*; to jest naród”. Aby jednak naród mógł taki dekret uchwalić, ktoś musi mu sformułować orzeczenie. Wiadomo, że *sąd przysięgłych* odpowiada tylko twierdząco lub przecząco na postawione mu pytania, lecz w tych pytaniach zawiera się już prawnicza ocena. Przyjęcie lub odrzucenie oceny wyznacza miarę jej słuszności. Tą miarą w krytyce jest powaga bezstronnego sądu. Zależy to przede wszystkim od wszechstronnej znajomości przedmiotu, poziomu kulturalnego i osobistej sumienności krytyka, ale również od jego zdolności intuicyjnego wnikania w dzieło i psychikę twórcy. Oczywiście, granice obiektywizmu krytyka są mniej lub więcej zamknięte, a pewien dopływ subiektywizmu pozostaje zawsze nieunikniony i jest nawet konieczny.

W literaturze polskiej wskazać można Chmielowskiego i Matuszewskiego, których wyroki krytyczne odznaczają się znaczącym obiektywizmem dobrze uzasadnionego sądu. Pod tym względem ich obu może nawet przewyższa Jan Lorentowicz.

Oto mamy przed sobą IV i V, czyli dwa ostatnie tomy jego *Dwudziestu lat teatru* (1935) zbiór recenzji z teatrów warszawskich. Są to dla nas dzieła tego tomy najciekawsze, zawierają bowiem *Współczesny teatr polski*, więc przegląd nowego repertuaru polskiego, ogółem 38 pisarzy, od Zapolskiej i Rostworowskiego, do Pawlikowskiej i Rybickiego, przy czym zaznaczyć trzeba, że Wyspiański, Rydel i Przybyszewski znaleźli się już w I tomie dzieła, razem z całą dawniejszą, począwszy od Kochanowskiego, naszą literaturą dramatyczną. Są to sprawozdania pisane po premierach, należą zatem do krytyki bezpośredniej. Zbiór ich z długiego okresu lat dwudziestu pozwala na konfrontację następujących po sobie ocen utworów tego samego autora, co poniekąd służyć może za dobry sprawdzian miarodajności krytyka.

Uderza nas tu przede wszystkim, że Lorentowicz nie tylko rozporządza rozległym przygotowaniem kulturalnym, lecz swoje recenzje starannie opracowuje przez dokładne przemyślenie przedmiotu i związanych z nim zagadnień, a napewno korzystając też w miarę potrzeby z właściwej literatury krytycznej. Co jednak ważniejsze, iż ma on zawsze na oku całą, dotychczas znaną twórczość danego autora. Sądy Lorentowicza nie są więc nigdy zawieszane w próżni, bo opierają się na rzetelnie przetrawionej myśli kulturalnej. Już to samo zapewnia im trwalszą wartość. Zwłaszcza, że w wielu wypadkach krytyk daje zwięzłe ujęte, lecz nieraz wręcz wyczerpujące charakterystyki autorów, a niemal w każdej recenzji bardzo wnikliwe spostrzeżenia, które teraz zebrane razem składają się na pełną sylwetkę twórcy dramatycznego. Do najlepszych zaliczyć trzeba charakterystyki Zapolskiej, Rostworowskiego, Rittnera, Żuławskiego, Nowaczyńskiego, Kiedrzyńskiego, Grubińskiego, Morstina i Szaniawskiego.

Miarą bezstronności Lorentowicza jest jego stosunek do pisarzy naturalistycznych. Z powodu *Niespodzianki* Rostworowskiego Lorentowicz wręcz wyznaje: „Nienawidzę naturalizmu na scenie“. I ten swój pogląd nieraz mocno zaznacza. Tak więc pisze np.: „Sztuka zaczyna się tam, gdzie się kończy naśladownictwo natury“, co na innym miejscu bliżej wyjaśnia: „Bezpośredniość musi w dzisiejszej sztuce iść w parze z wyteżoną kulturą“. Mimo taką jednak jasno określoną postawę, nawet w jaskrawej naturalistce Zapolskiej umie docenić „mistrzinię w odtwarzaniu miernoty życiowej“, „jej władzę wielorakiego widzenia“, „najbardziej wyrazisty talent dramatyczny i wyborną znajomość rzemiosła scenicznego“. Trudniej natomiast przyjąć zdanie Lorentowicza o Zapolskiej, że jest „w charakterystyce mężczyzn tendencyjna, pamfletowa“, bo zaprzeczyć temu można na podstawie wielu innych dowodów, poczynawszy od pary małżeńskiej Dulskich w dramatycznym arcydziele autorki.

Z celniejszych spostrzeżeń Lorentowicza tylko dla przykładu wskazujemy świetne uwagi o poczuciu tragedii w twórczości Rostworowskiego, ale też o czuwaniu autora nad wewnętrznymi przeżyciami bohatera; o sile realizmu Żeromskiego, jednak zmagającej, gdy patos duchowy transponuje się w symbolikę; o namiętym amatorstwie dusz Grubińskiego i jego poszukiwaniu nowej formy wyrazu; o podwójnym obliczu twórczości Grzymały-Siedleckiego, jako krytyka i jako pisarza; o niezaradności Morstina w stosunku do problemów narodowych itd. itd.

Nie mniej cenne, zwłaszcza dla autorów, są ogólne uwagi Lorentowicza na temat twórczości dramatycznej: o różnicy między robotą o twórczością; o potrzebie idei moralnej; o niebezpieczeństwie patetycznego frazesu, jeśli pokrywa całość charakterystyki; o formie wierszowej, że stawia na jednym poziomie rzeczy ważne i nieważne itp. Godne zapamiętania są też niekiedy takie uwagi przygodne: że widz ma się wzruszać, a nie odgadywać; że niejeden autor okazałby znacznie więcej talentu, gdyby

mniej dbał o powodzenie; że pewien poeta ulega złudzeniu, iż sama forma wierszowa może ocalić błahość i szablonowość postaci; że wreszcie publiczność chce na scenie twórczości oryginalnej, tymczasem nasz dramat jest dziwnie ubogi i zwłaszcza w swej technice szablonowy. Podkreślić warto niebezpieczeństwo, zdaniem Lorentowicza nieuniknione dla każdej spółki autorskiej, mianowicie: obawa momentów twórczych. Na te zaś momenty Lorentowicz kładzie nacisk szczególnie mocny. A choć w zasadzie zajmuje postawę estetyczną, podnosi zawsze potrzebę kultury duchowej i pogłębienia psychologicznego, których brak nieraz szkodzi nawet wybitnym talentom dramatycznym.

Lorentowicz doskonale zna i wybornie czuje prawa optyki scenicznej, nie przeocza więc teatralnych zalet utworów, ale domaga się, aby posiadały one również pełne wartości literackie. Umie wszakże stosować właściwą miarę także do lżejszego rodzaju komediowego, a dyrekcje naszych teatrów do siebie przyjąć powinny powiedzenie Lorentowicza, iż wolimy polską groteskę Magdaleny Samozwaniec, niż 50 fars francuskich.

Objętościowo znacznie skromniejsze są uwagi krytyka o inscenizacji i grze aktorskiej, ale i w tym względzie *Dwadzieścia lat teatru* Lorentowicza przynosi sporo ciekawych i słusznych spostrzeżeń. Zanotujmy tu jedno, mające znaczenie ogólne, a nader pouczające dla kierowników scen prowincjonalnych. „Dzienniki — pisze Lorentowicz z powodu warszawskiej premiery *Złego szeląga Winawera* — przyniosły wiadomość, że sztuka nie miała powodzenia ani w Krakowie, ani we Lwowie, gdzie ją grano przed Warszawą. Takie ostrzeżenie rzadko bywa miarodajne. Od szeregu lat, w naszych stolicach prowincjonalnych poziom sztuki aktorskiej jest dość niski. Mamy wprawdzie na terenie Rzeczypospolitej 1.500 aktorów, ale wśród nowych serii adeptów scenicznych talenty zdarzają się nie często. Od pewnego czasu rozpanoszył się na prowincji zwyczaj występów gościnnych, trwających przez długie miesiące. Wskutek tego dyrektorowie teatrów

nie mają środków na tworzenie dobrych, stałych zespołów, które umiałyby tworzyć widowiska zajmujące“.

Maria Pawlikowska w odpowiedzi na ankietę tygodnika *Prosto z Mostu* napisała, że najciekawszą książką, jaką przeczytała w ubiegłym roku, są dwa tomy *Współczesnego teatru polskiego* Jana Lorentowicza, gdyż autor dramatyczny wiele się z nich nauczyć może. Do tej pochwały, jaka rzadko spotyka krytyka ze strony twórcy, dodać trzeba, że *Dwadzieścia lat teatru* Lorentowicza są to, obok 17 tomów wrażeń teatralnych Boya-Żeleńskiego, w swoim zakresie najcenniejsze dokumenty historyczno-literackie i zarazem najlepsze przeglądy naszego współczesnego repertuaru teatralnego.

1936

Myśli o Irzykowskim

O Irzykowskim należy napisać książkę. Taka biografia intelektualisty, w źródłach swych ograniczona wyłącznie do jego pism, kompozycyjnie rozwinięta wzdłuż wydobytej z nich linii emocjonalnej, cóż to za wspinały temat do wyjątkowego w swym rodzaju romansu myśli ludzkiej! Pokazać, jak oto myśl krytyczna sięga wysokich szczytów twórczego natchnienia, w jakim napięciu psychicznym dojrzewa, jak od wewnątrz wzbiera wzruszeniem, co za ładunek w niej uczuciowego bogactwa, wciąż żywotnego, kipiącego żarem poszukiwania prawdy, spalającego się od niedosytu, ale odradzającego się z własnych popiołów w pełnym uroku niepożytej młodości ducha.

Taki jest bowiem Irzykowski. Jakże dojrzały ponad wielu rówieśnych w *Palubie*, wydanej drukiem w 30 roku życia, czyli w wieku odpowiadającym cenzusowi nagrody „młodych“ Polskiej Akademii Literatury — od niejednego zaś z jej dzisiejszych laureatów o ileż duchem młodszy w swym *Lżejszym kalibrze*, chociaż jego autor liczy już sobie 65 wiosen, a pierwsze jego drukowane utwory wierszem i prozą pochodzą sprzed lat czterdziestu pięciu.

Gdy się zastanawiam nad tajemnicą duchowej młodości Irzykowskiego, wydaje mi się, że tkwi ona w jego nie wyżytej pasji do twórczości poetyckiej. Pisma Irzykowskiego dają pod tym względem obfity materiał do analizy psychologicznej. Nie będę powtarzał przesłanek i wniosków, podanych w mej fragmentarycznej próbie charakterystyki Irzykowskiego w II tomie *Obrazu współczesnej literatury polskiej*, następnie w tomie III częściowo uzupełnionej z powodu *Słonia wśród porcelany*. Korzystając ze sposobności, pragnę zwrócić uwagę właśnie na to uzupełnienie. Przytoczyłem tam wyrażoną przez Irzykowskiego tęsknotę, że nie

narodził się jeszcze Szekspir krytyki, a szkic o nurcie uczucia w *Trenach* Kochanowskiego wskazałem jako jeden z dowodów, że takim Szekspirem stać by się mógł Irzykowski. Nasuwa mi się teraz wątpliwość co do formy warunkowej tego zdania. Ogarniając bowiem całość tego, co Irzykowski napisał, co ledwo w części zebrane w wydaniach książkowych, zresztą rozrzucone po rozmaitych czasopismach albo i zachowane jeszcze w szufladzie autorskiej, gdzie może niejedna tkwi niespodzianka, jeśli zdamy sobie sprawę z istotnej wagi całego dzieła Irzykowskiego, to nie będzie przesadą, aby w nim właśnie uznać jedyne krytyka, godnego odpowiedzieć takiemu zestawieniu. Nawet wzięwszy pod uwagę Irzykowskiego „pieluszki“ literackie, pewne jego słabizny czy potknięcia, od których — podobnie jak Szekspir — wznosi się przecież na wyżyny lotnej myśli lub sięga do dna przepastnych głębin, zawsze jednak zachowując pełną świadomość krytycznego poznania. I dopiero na tej drodze myślowego romansu, na której mieści się i *Paluba* i wszystkie Irzykowskiego pisma krytyczne, owa niewyżyta pasja twórczości poetyckiej została jednak w pełni zrealizowana.

Zresztą sam Irzykowski w kapitalnej swej rozprawie o *Godności krytyki* napisał: „A więc zarzut, że krytyk jest skrachowanym poetą i że za swoją „bezpłodność“ lubi się mścić na „prawdziwych twórcach“, jest wprawdzie bardzo tani i bardzo perfidny, ale oparty na trafnej diagnozie, mówi prawdę wielką i chlubną“. Tamże w dalszym ciągu stwierdził Irzykowski, że rozkwit krytyki „zależy od tego, w jakiej mierze zaczerpnie ona siły z tego źródła prątwórczości, które ma wspólne z poezją“. Ale kiedy indziej ostrzega Irzykowski przed niebezpieczeństwem owego czadu myślowego, jaki grozi czytelnikowi Brzozowskiego. Bodaj że na tym polega szekspirowski zasięg Irzykowskiego jako krytyka, iż nie doznaje on zawrotu głowy na szczytach i nad przepaściami swej myśli, że jego myśl krytyczna, czujna i lotna, nie unika momentów wstydlivych, śmiało przebija oporne ściany zakłamania, drąży własne tory poznania i dociera do jądra skomplikowanych zagadnień, ale chociaż logiczna i konkretna, jest zarazem natchniona i bujna, świadoma swej twórczej oryginalności, indywidual-

nie żywa i wiecznie młoda. Ma ona ów jakby nietzscheański krok taneczny, w którym nic nie roniąc ze swej siły poznawczej, zaiste staje się poezją.

Zanim osobiście poznałem Irzykowskiego, roił się on w mej wyobraźni w postaci jakby olbrzymiego mózgu, wypełnionego pofalowanymi zwojami i zakamarkami, skąd czyhają zasadzki i niespodzianki. Toteż w obcowaniu z nim zadziwił mnie swą ujmującą prostotą i życzliwą uprzejmością. Kiedy zaś usłyszałem go przemawiającego z trybuny odczytowej, doznałem wrażenia, że celowo stara się o to, by swój wątek myślowy uczynić zrozumiałym dla wszystkich. Niejako bezpośrednio pojąłem wówczas istotę walki Irzykowskiego z „niezrozumiałością“, jako też jego *walki o treść*. Zresztą choćby na podstawie *Paluby* stwierdzić można, że Irzykowskiemu obojętne są tzw. fakty życiowe i ich obrazowanie, dla niego wszystkim jest myśl, czyli akt poznania. Z tej czynności myślowej wywodzi się idea twórcza Irzykowskiego, z niej wyrasta jego wielkość.

Stąd jednak powstają też niektóre omyłki Irzykowskiego, kiedy zwłaszcza poezję na prozę chce tłumaczyć. Atoli są to omyłki, przez które również objawia się jakaś istotna częśćka rozumem pojmowanej prawdy, czyli prawdy dostępnej dla każdego myślącego, właśnie *myślącego* człowieka. Warto przypomnieć, co na lwowskim zjeździe naukowo-literackim Irzykowski zarzucał profesorom-badaczom: że oni wymyślili pojęcie geniusza, twórcy. „Ta — żartobliwie wtedy powiedział — pokora nauki, to jakieś dworactwo; nauka traci przez to swój rozmach. Przecież ci „twórcy“ nie są tacy straszni, my się ich nie boimy, spotykamy się z nimi w Akademii, rozmawiamy“. — To sprowadzanie wszelkiej „nadludzkości“ do czysto ludzkich wymiarów jest również jednym z istotnych aspektów postawy intelektualnej Irzykowskiego, o czym pamiętać należy, zwłaszcza gdy i w nim uznaje się twórcę, a nawet geniusza, lecz właśnie geniusza krytyki.

Nieraz się zdarza, że Irzykowski jakimś swoim ostrym cięciem wręcz prowokuje do doraźnej w podobnym stylu reakcji. Zdradzę się, że kiedyś napisałem kilka na jego temat złośliwych aforyzmów, które jednak pozostawiam do pośmiertnego wydania

mych pism. Jeśli do tego dojdzie, niechaj potomni mają uciechę. Tymczasem byłoby to uderzeniem w fałszywy ton przy ocenie pisarza, u którego złośliwość, będąc niekiedy celowym środkiem polemicznym, jest tylko pozorem, mimo woli demaskującym jego ukrytą lub stłumioną uczuciowość. Ową uczuciowość, jaką wyjątkowo przejawia się u niego w sposób bezpośredni, jak wtedy, kiedy Irzykowski pisze o swym zmarłym przyjacielu Stanisławie Womeli, albo w zakończeniu pięknego wspomnienia pośmiertnego o Stefanie Grabińskim, o którym napisał te proste a głęboko wzruszające słowa: „Był moim przyjacielem, kochałem go“. Jest to jeszcze jeden wybitny rys osobowości twórczej Irzykowskiego, że umie być wiernym przyjacielem.

Natomiast trudniej mu stać się wyrozumiałym dla przeciwnika, ale że najbardziej namiętne są właśnie walki toczone o myśl, więc fanatyzm jest w nich psychologicznie wytłumaczony. Fanatyzm zaś Irzykowskiego ma za sobą tym lepsze usprawiedliwienie, że bądź co bądź celem jego ataków, choćby najbardziej zaciętrzewionych, jest zawsze dążenie do krytycznego prześwietlenia jakiejś istotnej sprawy. Dla przyszłego biografy Irzykowskiego zagadnieniem szczególnie nęcącym będzie porównanie jakże różnych metod polemicznych w dwóch jego głównych kampaniach krytycznych. W *Walce o treść* rozprawa Irzykowskiego ze Stan. Ign. Witkiewiczem odznaczała się wielkim dla przeciwnika szacunkiem. Zapewne dlatego, że obaj są psychicznie spokrewnieni, należą do tej samej rodziny twórczych intelektualistów. Natomiast walka Irzykowskiego z Boyem-Żeleńskim przybrała formę w swej zaciekłości aż jaskrawo niesprawiedliwą. Albowiem starły się w niej ze sobą dwa przeciwne poglądy na świat, intelektualizm i witalizm, rozgrywała się więc walka o prymat między myślą a życiem. Inny znowu aspekt tej walki miał kiedyś miejsce na zgola odmiennej zresztą platformie ideowej w polemice Irzykowskiego z Brzozowskim. Warto jednak przedmiotowo porównać wartości krytyczne *Słonia wśród porcelany* Irzykowskiego z jednocześnie wydanymi *Obrachunkami Fredrowskimi* Boya - Żeleńskiego, aby na tej podstawie zdać sobie sprawę, w czym Irzykowski nie dorasta do stanowiska Szekspira

krytyki, który zresztą według jego własnego zdania jeszcze się nie urodził. Otóż kto wie, czy nie spełniłaby się ta tęsknota, gdyby udało się zjednoczyć Irzykowskiego z Boyem. Może właśnie dlatego zdaje się im obu, że stoją na przeciwnych biegunach.

Spisując te luźne myśli o Irzykowskim, zdaję sobie sprawę z ich doraźności, wydaje mi się jednak, że jubileuszowy hołd Irzykowskiemu w 45-lecie jego pracy literackiej powinien być przede wszystkim zupełnie szczery, inny bowiem byłby nie na miejscu w stosunku do pisarza, którego najwięcej przez nas cenną siłą jest demaskowanie wszelkich pozorów.

Będę również szczery, wyrażając przekonanie, że w tym roku jubileuszowym powinno się ukazać nowe wydanie *Paluby*, która po latach 35 nie przestaje zadziwiać swą nie przewyższoną dociekliwością introspekcji psychologicznej, a po późniejszym o lat kilkanaście dziele Prousta, z którym jedynie porównywać ją można, wartość jej w oczach naszych tym wyżej wzrasta. Tymczasem dla obecnego pokolenia czytelników *Paluba* bywa przeważnie legendą, znaną raczej ze słyhu, niż z bezpośredniej znajomości książki, którą nie łatwo dostać. Czytelnicy dzisiejsi przyjęliby ją więc jak nowość wydawniczą, z której w niezatartych barwach objawilaby się ponownie owa pasja oryginalności, jaką Irzykowski świadomie u siebie podkreśla i jakiej od innych się domaga.

Na wstępie tych moich uwag jubileuszowych rzucona myśl, że o Irzykowskim należy napisać książkę, oby znalazła realizatora wśród młodego pokolenia krytyków, którego postawa umysłowa zamiłowania filozoficzne i zdolności pisarskie czynią je Irzykowskiemu tak bliskim. (Zwłaszcza Bolesław Miciński, autor *Podróż do piekieł*, wydaje mi się szczególnie do tego powołanym). Książka taka jest nam konieczna, abyśmy przez nią lepiej i powszechniej nauczyli się rozumieć wartość Irzykowskiego. On sam nie potrzebuje się oglądać w odmlodżonym zwierciadle, skoro wciąż nam imponuje żywym rozmachem i młodym zapalem swej twórczej pracy.

Pięciokłos Edwarda Kozikowskiego

Autor *Plomyka świecy* (1921), *Tęsknoty ramy okiennej* (1922), *Końca Hortensji Europy* (1925), *Wymarszu świerszczów* (1925) i *W towarzystwie wierzby* (1929) — wchodzi przede wszystkim za najbliższego ideowo-poetyckiego sojusznika Zegadłowicza z jego „Czartakowego” okresu. Mniemanie słuszne o tyle, że Edward Kozikowski (ur. w r. 1891) był istotnie współzałożycielem *Czartaka*, zamierzonego początkowo jako periodyk, którego jedyny zeszyt pierwszy, wydany w r. 1922, nie miał jeszcze wyraźnie zadeklarowanego programu, skoro, oprócz Zegadłowicza i Kozikowskiego, znaleźli się w nim nie tylko Leśmian i Miller, jako chwilowi sprzymierzeńcy ludowo-balladowi, ale także Miłaszewski i nawet St. Ign. Witkiewicz. Tylko dwaj pierwsi wraz z Brzostowską i Szantrochem wystąpią jako autorzy zbiorowego tomu *Czartaka* z r. 1925. To było już właściwe grono „zboru” poetów beskidzkich, złączonych wspólnym hasłem odrodzieńczego zwrotu od urbanizmu do kultu ziemi, przyrody i tradycji ludowej. W tymże roku osobno wydany *Wymarsz świerszczów*, cykl poezji beskidzkich Kozikowskiego, pozostanie indywidualnym świadectwem regionalizmu autora, który jednak — co stanowczo stwierdzić należy — zachował w swej postawie twórczej odrębny nastrój duchowy i samodzielny kierunek poetyckiego rozwoju. Ci właściwi „Czartakowcy” z roku 1925, z sąsiednich regionów przybrawszy do swego grona pokrewnych ideowo: Kossak-Szczucką, Wiktora, Hanysa oraz Józefa Birkenmajera, wydali w roku 1928 jeszcze jeden zbiorowy tom „*Czartaka*”. Była to już ostatnia wspólna publikacja beskidzkiego zboru poetów.

Na drodze poetyckiej Kozikowskiego ów „Czartakowy” etap miał wprawdzie znaczenie doniosłe i bodaj nawet przełomowe, ale oblicze twórcze autora *Tęsknoty ramy okiennej* ukształtowało

się już wcześniej, tylko w atmosferze beskidzkiego zboru zyskało jakby świeże barwy radosnego ożywienia. Wszelako znaczenie poety bynajmniej się nie ogranicza tym okresem, lecz rozciąga się na całość jego twórczości. Wydany na jesieni 1937 roku tom poezji zebranych Edwarda Kozikowskiego: *Pięciokłos*, zawierający utwory drukowane w poprzednich zbiorach, uzupełniony wierszami przedtem niedrukowanymi, ułatwia przegląd całkowitego dorobku poety z lat 1912—1929.

Pod pierwszym wrażeniem po przeczytaniu *Pięciokłosu* nabieramy przeświadczenia, że poezje Kozikowskiego nie tylko wychodzą zwycięsko z kilkunastoletniej próby czasu, lecz nawet nabierają w oczach naszych jakby na nowo podniesionej wartości. Jeśli się zważy, jak wiele publikacji poetyckich, nawet głośniejszych i chwalebnych w chwili wydania, pokryło się pyłem zapomnienia, spod którego wydobywać ich przeważnie nie warto, to ów korzystny dla Kozikowskiego probierz czasu tym mocniej usprawiedliwia potrzebę nowego i bliższego rozpatrzenia się w ogólnym dorobku poety.

W jednym z wierszy ostatniego swego cyklu zwierza się Kozikowski, jak „szukając malej dróżki w symetrii zagonów“, „z chłodem ziemi sprzymierza małość własnej treści, by w bezmiarach utonąć pożądaniem zbratań“, wreszcie „tęsknota stóp znajduje, jak cierń — ścieżkę własną. „Ten ujmujący ton człowieka — jakby rzecz można — „szarego“, lecz zarazem mającego świadomość swej odrębności, da się wysledzić już w pierwszym cyklu poety, skromność swoją zaznaczającego nawet tytułami zbiorów: *Płomyk świecy* i *Tęsknota ramy okiennej*. Niemniej tamże stwierdza: „umiem wierzyć w to, czego dusza moja pragnie“. Nie jest to czczy frazes, lecz szczere i uprawnione przekonanie o sobie. Albowiem Kozikowski od razu zajął stanowisko niezależne, oparte na poszukiwaniu wyrazu dla prawdy swoich uczuć. Wprawdzie w jego wcześniejszych utworach pobrzmiewają czasami echa liryków Tetmajera, rzadziej Staffa, częściej — co warto podkreślić jako upodobanie w trudniejszym i mniej zbanalizowanym mistrzu młodości poety — Micińskiego (np. *O hebanowej główicy*, *U wrót*, *W snach nagłych*). Ale nawet takie nieuniknione u de-

biutującego poety zależności literackie rosą piętno indywidualnego przyswojenia, przystają do ogólnego tonu cyklu, w którym autor mógł być powtórzyć za Mussetem, że czara jego poezji jest mała, ale własna.

Dominującym już w *Płomyku świecy* jest wątek egotycznej tęsknoty i smutku, połączony z niechęcią do „zgiełku miasta“ i „ludzkiej wrzawy“, szukający ukojenia w przyrodzie, która przynosi poecie nawet poczucie wewnętrznego odrodzenia, wyrażane nie bez nalotu młodopolskiej afektacji, przewyciężanej jednak na rzecz coraz lepiej krystalizowanej szczerości wrażeniowo-uczuciowej. Z widocznym upodobaniem białego kolorytu do obrazowania swego często wprowadza tutaj Kozikowski akacje, jaśminy i kasztany. Oto np. „kasztanów białe, rozkwitłe wieżyce tańczą w szerokich liściach“, co wypadło wiernie i ładnie. Nie obyło się wszakże bez symbolistycznej sztuczności, zwłaszcza w refleksjach intelektualnie wyszukanej lektury, co dzisiaj wydać się musi przebrzmiałym wdziękiem kwietyzmu.

Odrębną uwagę w pierwszej części *Pięciokłosu* zwraca motyw pariasa i nędzy miejskiej oraz w wierszu: *Przy kłęczcie*, oznaczonym datą 1916 r., ironiczno-satyryczny ton patriotycznego oburzenia. Jest to jakby przejście do społecznej tematyki następnego cyklu. Niejednym z wierszy tego cyklu mógłby się Kozikowski ubiegać teraz o miano jednego z pierwszych autentystów poetyckich, napewno przewyższając artyzmem wielu młodych wyznawców tego modnego hasła. Z tego powodu w swoim czasie zarzucano mu nawet przerost techniki reportażowej, co właśnie dzisiaj w pewnych kołach powinno mu zdobyć szczególne uznanie. Dla niego samego było to wyzwolenie się z sugestii młodopolskich mistrzów młodości, świadome odkrywanie źródeł poezji w bezpośrednim kontakcie z rzeczywistością, o czym już w następnym cyklu wyrazi się sam poeta, że „trudno budować zdania, gdy zabraknie przeżyć“.

W *Tęsknocie ramy okiennej*, gdzie talent poetycki Kozikowskiego stanął na własnych stopach i objął szeroką skalę wątków realistycznych, w dalszym jednak ciągu najmocniejszą ekspresję wydobył poeta z liryzmu na podłożu egotycznym. Do utworów

tych, oprócz pięknie zobiektywizowanego wiersza tytułowego, należą przede wszystkim *Tragedia*, w której temat pracy buchaltera otrzymał głębszą wymowę psychologiczną o bardzo dyskretnej poincie filozoficznej, oraz *Wybryk*, wiersz, którego nie powinno zabraknąć w żadnej antologii współczesnej poezji polskiej, gdyż w nim to motyw szarego syna miasta z jego ukrytą tęsknotą do bezkresów znalazł bodaj najlepszy, a w każdym bądź razie szczerze przekonujący wyraz poetycki. Zresztą ta część *Pięćciołtosu* zawiera w ogóle najbardziej urozmaicony ładunek uczuciowy i najwyższy polot naturalnej bezpośredniości. Również obrazowanie poetyckie Kozikowskiego, oparte na realistycznej obserwacji, przez niespodziewane lecz szczęśliwe skojarzenia posiada świeży wdzięk niezwyklej prostoty, jak np. owo „słońce pod rękę z lampą“ z wiersza pt. *Nie to, nie tamto...*, w swej zwartej a celowo szorstkiej rytmice przedstawiającego nadto wyjątkowo udatny przykład samodzielnego uderzenia w ton pieśni ludowej. Jest zaś dla twórczości Kozikowskiego wielce charakterystyczne i oczywiście dodatnie, że nawet w swych próbach balladowych i w okresie programowej ludowości *Czartaka*, autor *Wymarszu świerszczów* zachował zawsze niezależną, odrębną postawę poetycką, wyrażającą się i w treści i w formie jego wierszy. Świadectwem choćby dedykowana Zagadłowiczowi *Ballada o koczującym pociągu*. Albowiem dla Kozikowskiego wsłuchanie się w tworzywo pieśni ludowej stało się tylko podniętą, wyzyskaną w sposób oryginalny, podobnie jak zbliżenie do przyrody beskidzkiej było mu tylko drogą do odnalezienia swej własnej prawdy wewnętrznej. W obu więc kierunkach atmosfera *Czartaka* przyniosła Kozikowskiemu siłę wyzwalającą jego indywidualne powołanie poety.

Nazwać by go można poetą dnia powszedniego, gdyby nie tkwiąca w nim tęsknota do bezkresu i głębi, hamowana wprawdzie żywym poczuciem rzeczywistości, lecz przenikająca jego realistyczne widzenie świata zdecydowanie romantycznym polotem duchowym. W jednocześnie wydanych cyklach: *Koniec Hortensji Europy* i *Wymarsz świerszczów*, objawiło się to wyraźnie na obu płaszczyznach tematyki poetyckiej Kozikowskiego. Na pierwszej

z nich, leżącej w sferze mieszczańskich doznań i przeżyć, jest to więc akt pogardy dla tego środowiska, najdobitniej zaznaczony nie tyle jednak w poezjach społeczno-rewolucyjnych, co w wierszu pt. *Nigdy*, głoszącym nienawiść do miazmatów kawiarnianej czczości. Na płaszczyźnie poezji beskidzkiej dokonało się natomiast odrodzenie duchowe syna miasta, który w przymierzu z ziemią i przyrodą podnosi hasło nowego żywota i symbolicznego pojednania z Bogiem. Wraz z tym następuje zmiana tonu z szorstkiego na radosny, a zamiast ostrych migawek naturalistycznych, w jakie poeta ujmował swe widzenie miejskich obrazów, występuje tutaj szerokie tchnienie epickie, nabierające chwilami, np. w wierszu *Z Wadowic do Mucharza*, jak gdyby mickiewiczowskiej formy z *Pana Tadeusza*. „Miłość leczy serca z grzechu i beztroski“ — wyznaje poeta w bardzo ładnym wierszu o *Emilu Zugadłowiczu*, który jednak już wtedy budził w Kozikowskim niewiadomy niepokój jakiegoś „zagadkowego tematu“. W tych III i IV częściach *Pięciokłosu* również sztuka poetycka autora doznała wzbogacenia i technicznego udoskonalenia, co widać i w pewnym urozmaiceniu form rytmicznych i zwłaszcza w wynalazczym operowaniu asonansami, z których np. szczególnie piękne znajdują się w *Komentarzu do całości*.

Cykl *W towarzystwie wierzby*, zamykający na razie twórczość poetycką Kozikowskiego, zaznacza się powrotną falą smutku, ale inny to już smutek, wynika on bowiem nie z młodzieńczego niedosytu, lecz z pogłębionej świadomości wewnętrznej, albo i z jakichś przełomowych doświadczeń życia, co się nawet podnosi do akcentów bólu. Nie ma tu jednak, jak i we wcześniejszych erotykach i innych lirykach osobistych Kozikowskiego, nic z narcystycznego egotyzmu. Zgodnie ze wskazaniem Rilkego z listów do młodego poety, liryki miłosne Kozikowskiego nie są prywatnymi wynurzeniami, lecz wyrażają się tylko ogólnym nastrojem uczuciowym całego wiersza, w którym jeno przygodnie wpleciona aluzja potrąca o jakiś bliżej nieokreślony moment osobisty. Taka powściągliwość poety w sferze uczuciowej tym bardziej zadziwia, że Kozikowski w swych wierszach, czerpanych z wrażeń dnia powszedniego, odznaczał się przecież naturalistyczną szczerością

i ostrą rzeczowością. Ale właśnie szczerzy jest i ten liryzm miłosnych radości i zawodów, co w *Wymarszu świerszczów* i *W towarzystwie wierzby* ukrył się pod pozorami szerokich poetyckich przenośni, branych z otaczającego świata przyrody, w którym poeta ostatecznie siebie odnalazł. Stąd zapewne pochodzi również ogólne wrażenie kontemplacyjnego uspokojenia, jakie w końcowej części *Pięciokłosu* ujawnia się w przemianie formy poetyckiej, zwróconej tutaj ku klasycznym wzorom. Nadało to istotnemu autentyzmowi poezji Kozikowskiego tym szlachetniejszą czystość tonu.

Rzekomo na wąskiej a bezspornie na własnej ścieżce zebrany, poetycki *Pięciokłos* Edwarda Kozikowskiego przyniósł plon do prawdy piękny i nawet bogaty. W związku zaś z nowymi przemianami poezji polskiej nabiera on jakby na nowo zaktualizowanego znaczenia, a niezależnie od tego przemawia do nas szczerym wzruszeniem i rzetelnym artyzmem powołanego poety.

Filolog jako artysta

Nie tylko swego czasu, ale w ogóle największym z polskich historyków literatury jest Aleksander Brückner (29. I. 1856 — 24. V. 1939). Kiedy w r. 1927 obchodzono półwiecze jego twórczej działalności naukowej na całym obszarze dziejów naszej kultury zdołano wskazać jedno tylko nazwisko Lelewela, ogromem prac i zasług, wszechstronnością fenomenalnej erudycji i skalą badawczego talentu godne zestawienia z wielkim współczesnym sławistą. Zarazem powiedziano, iż aby ocenić miarodajnie całą Lelewela czy Brücknera działalność naukową, na to potrzeba całego szeregu uczonych specjalistów. Pod tym względem Brückner był zjawiskiem tym bardziej niezwykłym, że nauka dzisiejsza stoi przecież pod znakiem specjalizacji. Należąc właśnie do najwybitniejszych specjalistów w zakresie różnorodnych zagadnień i rozmaitych dziedzin najszerzej pojmowanej filologii słowiańskiej, w każdej z nich niebywale odkrywczy i na wskroś samodzielnie twórczy, Brückner był nie do porównania wyjątkowo uniwersalnym humanistą w wielkim stylu. Liczbą i wagą szczegółowych badań przewyższając wielu razem wziętych fachowców, ogarniał całe dzieje języka, literatury i kultury Polaków, Rosjan i Czechów, tudzież ich wzajemnych stosunków, od czasów najdawniejszych po najnowsze, i niemal na każdym polu swych wielorakich najściślej naukowych zainteresowań tworzył również własne, oryginalne, często najlepsze z istniejących, zawsze najbujniej płodne syntezy.

Zestawiona w r. 1927 bibliografia drukowanych prac Brücknera obejmuje z górą 1200 pozycji. Doliczywszy rzeczy tam przeoczone oraz z następnych lat dwunastu (do ostatniej zaś niemal chwili życia Brückner był pełen inicjatywy i pracowicie czynny) cały jego dorobek przekroczy napewno półtora tysiąca

dział, rozpraw i artykułów. Obok dzieł kilkotomowych, składają się na to wprawdzie nie tylko samodzielne rozprawy, lecz także recenzje. Słusznie jednak zauważył Julian Krzyżanowski, iż „recenzje te, mające nieraz postać drobnych poprawek, są prawdziwą kopalnią przeróżnych, niekiedy wprost bezcennych informacji, dopełniających w sposób bardzo istotny wywody ocenianych książek, obalających ich błędne wnioski, ustalających właściwy punkt widzenia. Często nawet recenzje te dają daleko więcej, aniżeli oceniane w nich studia“. Zważywszy zaś, że wśród wielkich dzieł Brücknera, oprócz szczegółowych opracowań monograficznych, spotykamy i tak szeroko zakrojone zarysy syntetyczne, jak *Dzieje literatury polskiej*, *Dzieje języka polskiego*, *Dzieje kultury polskiej* i *Historia literatury rosyjskiej*, oraz takie wydawnictwa pomnikowe, jak *Słownik etymologiczny języka polskiego* i *Encyklopedia staropolska*, które za zwyczaj bywają opracowywane przez całe zespoły uczonych, nadto i to wzięwszy pod uwagę, że każda karta tych prac syntetycznych lub encyklopedycznych jest ożywiona oryginalną myślą twórczą i naszpikowana nieprzebranym bogactwem nowych poglądów, dopiero w przybliżeniu zdajemy sobie sprawę, jak ogromną Brückner zostawił po sobie spuściznę. Ramy tej charakterystyki, ani zwłaszcza kompetencja piszącego, nie pozwalają na jako tako dokładniejszy przegląd 62-letniego trudu naukowego Brücknera. Trzeba się z konieczności ograniczyć do kilku ważniejszych dat biograficznych i przeważnie do prac historyczno-literackich.

Urodził się Brückner w Tarnopolu. Jego ojciec Piotr był urzędnikiem skarbowym w Brzeżanach, gdzie dziadek uczonego miał swoją kamienicę i przez długie lata był tam burmistrzem. Jako młody chłopiec często przebywał u dziadków i we wspomnieniu krajem lat dziecińczych ostały mu się Brzeżany. Pochodząc ze spolszczonej w drugim czy trzecim pokoleniu austriackiej rodziny urzędniczej, podobnie jak Pol, Lam, Szajnocha, był Brückner gorliwym i wiernym polskim patriotą. Studia gimnazjalne i uniwersyteckie odbył we Lwowie, który później często odwiedzał na paratygodniowe „wakacyjne“ poszukiwania w Ossolineum. O jego przywiązaniu do Lwowa wymownie zresztą świadczy zakończenie

najkrótszej, a jak zawsze oryginalnej, redakcji *Dziejów literatury polskiej*, wydanej w r. 1928 w złoczowskiej „Bibliotece Powszechnej”. Nadmieniam tam, że w odrodzonej i zjednoczonej Polsce siły umysłowe pochłania stołeczna Warszawa, wskutek czego „dawne centra spadają do roli miast wojewódzkich tj. prowincjonalnych i najbardziej odczuwa to Lwów”. (Z właściwym sobie wszakże trzeźwym realizmem dodaje: „Na razie, dla krótkości czasu, nie odgrywa jeszcze Warszawa roli Paryża w Polsce, ale na to grubo się zanosi; inne pytanie, czy z wielką dla literatury korzyścią, lecz nic już tego rozwoju powstrzymać nie zdoła“.) Po ukończeniu w r. 1875 uniwersytetu lwowskiego, w następnym roku doktoryzował się Brückner w Wiedniu, tamże oraz w Lipsku i Berlinie pogłębiał swe studia w latach 1876—78. W r. 1877 ogłosił w Weimarze po niemiecku pierwszą swą drukowaną pracę filozoficzną, poświęconą wyrazom słowiańskim w języku litewskim (*Die slavischen Fremdwörter im Litauischen*). Od tegoż roku drukuje swe artykuły i recenzje slavistyczne w *Archiv für slavische Philologie* Jagiśca, jednym z najpoważniejszych uniwersyteckich organów naukowych. Już w tych pierwszych badaniach językoznawczych objawił Brückner wybitne uzdolnienie komparatystyczne, przez które i dzięki przy tym olbrzymiej erudycji historyczno-kulturalnej znacznie rozszerzył tory naszej lingwistyki, wiążąc jej zagadnienia w sposób naukowy z innymi dziedzinami życia narodowego.

Najwspanialej cała ta jego wiedza obrodziła w późniejszym *Słowniku etymologicznym języka polskiego* (1927), o którym Jan Parandowski powiedział, że „jest to słownik osobliwy, nie do porównania z żadnym innym“, bo pod surowym kształtem dykcjonarza mieści treść wspaniałą, „jest niby wielki romans historyczny o mowie polskiej, pisany fragmentami, kapryśny, pełen przerw, niedomówień, nawrotów, i jak sam język — nieskończony“. To poetyckie zdanie wyraża istotną prawdę o pracy głęboko uczonej i fachowo przygotowanej, lecz ożywionej rozumieniem jej istotnego humanistycznego sensu, rzecz by się chciało — natchnionej miłością do słowa, jako pomnika przeszłych dziejów i w swych przemianach zachowującego od pradawnego źródła idącą żywotną

treść kulturalną. Żaden inny uczony nie dorównał Brücknerowi w etymologicznym odczytaniu całych tej treści nawarstwień w owych biologicznych atomach kultury narodowej, jakimi są słowa.

Po dwuletniej docenturze języków słowiańskich w Wiedniu i Lwowie, w r. 1880 powołano ledwo 24-letniego lecz już wysoko cenionego uczonego polskiego na opuszczoną przez Jagiça katedrę języków i literatur słowiańskich w uniwersytecie berlińskim, którą Brückner zajmował do r. 1924, odkąd przeszedłszy na emeryturę nadal zamieszkiwał w Berlinie, stale jednak utrzymując ściśle stosunki z krajowym ruchem naukowym i literackim.

Pierwszymi jego po polsku drukowanymi artykułami były w r. 1887 w lwowskim *Kwartalniku Historycznym* zamieszczone recenzje z książek Belcikowskiego *Ze studiów nad literaturą polską* i Chmielowskiego o Mickiewiczu. Odtąd pojawiające się w periodykach naukowych polskich i niemieckich, potem także w rozmaitych czasopismach literackich i innych o szerszym odbycie czytelniczym, nazwisko Brücknera rychło zdobywa coraz rozgłośniejszą sławę, zwłaszcza skoro poczęły się sypać jak z rogu obfitości jego rewelacyjne odkrycia historyczno-literackie.

Był już od r. 1888 członkiem krakowskiej Akademii Umiejętności, lecz tylko jako profesor berliński i wysłannik królewskiej Akademii berlińskiej w latach 1889—90 dotarł do niedostępnych naówczas dla polskich uczonych poloników średniowiecznych w zbiorach petersburskich, zwłaszcza z biblioteki Żaluskich. Wyniki tych poszukiwań Brücknera stały się dla dziejów literatury polskiej pod wielu względami przełomowe, zwłaszcza jednak dlatego, że odkrywca miał nie tylko wyjątkowo szczęśliwą rękę, co mu zjednało przydomek Kolumba rękopisów, lecz obok gruntownej a rozległej wiedzy także zdobywcą stopę władcy odnalezionych łądów. Najgłośniejszym triumfem Brücknera było wydobycie z oprawy nieciekawego łacińskiego rękopisu teologicznego użytych na materiał introligatorski skrawków papieru, na których w ten sposób dochowały się urywki tzw. *Kazań świętokrzyskich*, najstarszy zabytek naszego piśmiennictwa, przez szczęśliwego odkrywcę nazwany „złotą bullą“ języka polskiego. Obok tego jed-

nak znalazło się w wywiezionej do Petersburga bibliotece Załuskich (dzisiaj w znacznej części rewindykowanej i wcielonej do Biblioteki Narodowej w Warszawie) całe mnóstwo znanych przedtem ledwo fragmentarycznie lub nawet wcale nieznanych rękopisów i druków, zwłaszcza ze średniowiecza i z XVIII. Już w r. 1902 Chmielowski powiedział o Brücknerze: „Sam przez się w ciągu lat kilku wzbogacił wiedzę naszą o zabytkach rękopiśmiennych więcej, aniżeli w ciągu lat 25 wszyscy inni badacze razem wzięci“. Podjęte nad nimi badania Brücknera wprowadziły gruntowne przemiany w zapatrywaniach na literaturę polską tych dwóch epok. Dopiero dzięki odkryciom i opracowaniom Brücknera polskie średniowiecze i polski barok ukazały właściwe swe oblicze w dziejach literatury narodowej, co zarazem dało przyczynowe wiązania rozwojowe dla zawieszonego przedtem nieco w próżni rozkwitu epok Odrodzenia i Oświecenia polskiego. Nie trzeba podkreślać, że także Brückner pierwszy wyciągnął stąd właściwe wnioski syntetyczne. Może nawet poszedł za daleko w sławieniu narodowych wartości sarmatyzmu w porównaniu z kosmopolitycznie zabarwionym klasycyzmem Kochanowskich i Krasińskich.

Po pionierskich pracach o polskiej literaturze średniowiecznej (*Kazania świętokrzyskie* 1891; *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce* 3 cz. 1892—94; *Kazania średniowieczne* 3 cz. 1895—96; *Apokryfy średniowieczne* 2 cz. 1900—1904; *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej* 3 cz. 1902—1904 i in.) a nie ma wprost zabytku średniowiecznego, którym by się odkrywca *Kazań świętokrzyskich* nie zajął i którego by — jak stwierdza fachowy znawca J. Krzyżanowski — „w sposób mniej lub więcej gruntowny, a niekiedy definitywny, nie wyjaśnił“, po wydaniu dużego pocztu dzieł i rozpraw z tej dziedziny, których ostateczne wnioski najzwyczajniej sam ujął w tomikach krakowskiej *Biblioteki Narodowej* z r. 1923, poświęconych *Średniowiecznej pieśni religijnej polskiej* i *Polskiej prozie średniowiecznej*, drugim z kolei umiłowanym przedmiotem historyczno-literackich i nie mniej pionierskich badań Brücknera stał się wiek XVII: Wacław Potocki i inni współcześni mu poeci, tzw. literatura „sowizdrzal-

ska“ i w ogóle cały ten rodzajowo barwny barok staroszlachecki, któremu przed odkryciami Brücknera głównie Pasek przyświecał. Dopiero Brückner, do czego wcześniej nawoływał Kraszewski, odnalazł i w pełni nam uświadomił odrębne, rodzime piękno dawnych bajek, fraszek, przysłów, facecji, komedii mięsopustnych itd., wraz z ich jedynym i soczystym staropolskim humorem. Czego się tknął, zewsząd wydobywał z rękopisów lub z zapomnianych druków istne skarby rodzimej staropolszczyzny. Nie dosyć na tym. W nim to przecież *Różnowiercy polscy* zyskali swego pierwszego gruntownego badacza, on też dał podstawową monografię *Mikołaja Reja* (1905). Słowem, cała dawna literatura polska, bo zresztą i do wiedzy o Kochanowskim dorzucił trochę nowych szczegółów i napisał osobną charakterystykę czarnoleskiego poety we wstępie do popularnego wydania krytycznego z r. 1925, i do literatury stanisławowskiej samodzielnie sięgnął, zwróciwszy m. in. uwagę na bardzo ciekawą postać Jana Potockiego, lecz przede wszystkim ta mniej zbadana lub przedtem grubo niedoceniara literatura średniowiecza, reformacji i wieku XVII dopiero przez Brücknera została na prawdę odgrzebana, szeroko wzbogacona i w pełnym objawiona świetle.

Dla historii literatury polskiej i dla dziejowej świadomości kulturalnej jest to Brücknera największa, niepożyta i z nikim nie dzielona zasługa. On był tutaj jedynym założycielem naukowych podwalin i pierwszym budowniczym, który następców za sobą pociągnął do pracy na drogach przez siebie wskazanych, ułożonych i w dużej części trwale ubitych. Ze szczególnym naciskiem przypomnieć należy postawę Brücknera, który traktując literaturę jako bardzo doniosły czynnik kultury narodowej, nigdy nie tracił z oczu innych tej kultury dziedzin. On to właśnie zwrócił uwagę na wysoki poziom kultury umysłowej pod koniec średniowiecza, którego literatura składała się z niedoleźnie pisanych utworów, i z tego powodu Brückner gorzko ubolewa nad polską nie dbałością w sprawach artyzmu twórczości literackiej.

Już w roku 1901 podjąwszy niemieckie a w dwa lata potem polskie opracowanie syntetycznego zarysu ogólnych *Dziejów literatury polskiej*, wydawanych aż po lata ostatnie w rozmaitych

redakcjach, obszerniejszych i krótszych, zajął się Brückner samodzielnie całym materiałem aż do czasów najnowszych. Szczegółowymi badaniami wieku XIX mało dotykał, a w próbie opracowania poezji polskiej po roku 1863 (w II wyd. akademickich *Dziejów literatury pięknej w Polsce*) w dużym stopniu posługiwał się książką Feldmana, w literaturze zaś odrodzonej Polski nie zawsze trafnie się orientował. - Sprostować też należy mniemanie, jakoby synteza Brücknera lepiej i dokładniej informowała o wieku XIX, niż prace Chmielowskiego i Tarnowskiego. Od Chmielowskiego pisał Brückner ze znacznie większym talentem, więc jego charakterystyki są bardziej wyraziste, nieraz kapitalnie uchwycone. Choćby w takich określeniach, jak o Krasińskim, że „literata ubiły w nim kobiety i listy“. Albo o *Pieśniach Janusza Pola*: „te wiersze o zapachu chleba razowego a o barwach modraków polnych i maków, prochem wojerki okurzone, od razu serca zdobyły“. Że żywo odczuwał piękno poezji romantycznej, dowodem bardzo sugestywne uwagi o *Marii Malczewskiego*. O bystrej wnikliwości i niezależnym sądzie świadczy spostrzeżenie, że *Widzenie księdza Piotra* w III części *Dziadów* jest snem, przeto wyjaśnić go może raczej psychoanaliza niż „kombinacje polityczne“. Takich szczegółów znajdujemy u Brücknera bardzo wiele, barwnie urozmaicających wykład, unowocześniających poglądy, w ogóle odświeżających nasze patrzenie na przeszłość literacką. Świetnie rozumiał on i odczuwał Fredrę, może dlatego, że znalazł w nim godnego kontynuatora staropolskiego humoru i szlacheckiej werwy dawnych poetów. Największym kultem otaczał *Pana Tadeusza*, z którym jednak nie zawahał się zestawiać i szczególnie ulubionego Wacława Potockiego i przecenionego przezeń *Pana Balcera w Brazylii* Konopnickiej.

Ogółem wzięwszy, literatura XIX wieku w wykładzie Brücknera została ujęta ciekawiej i barwniej, ale powierzchowniej niż przez Chmielowskiego, a w wielu partiach mniej niż przez dość chimerycznie i z pańska beletryzującego Tarnowskiego. Żywością narracji, dosadnością lapidarnych charakterystyk, wreszcie polotem syntetycznym przewyższył jednak Brückner wszystkich dawniejszych i późniejszych historyków literatury polskiej. Porywał go

często temperament wręcz poetyckiej wyobraźni, hamowany niepospolitą pamięcią i ogromem erudycji, co czasami zawodziło w epokach nowszych, z którymi naukowo był stosunkowo słabiej obyty, krytyczną intuicję miał jednak wyborną, a tolerancyjny liberalizm i wyłączna miłość prawdy nigdy go nie opuszczały, więc mimo zastrzeżeń co do wielu szczegółów, syntetyczny zarys Brücknera pozostał dotąd najlepszym ze wszystkich jakie posiadamy. Gdzież zaś np. znajdziemy trafniejszą charakterystykę Skargi nad związane jej ujęcie przez Brücknera: „Ten Mazur przewyciężył w sobie wszystkie porywy natury polskiej, w samozaparciu uległ kornie przełożonym, pokorą zwalczał uprzedzonych, działalnością niestrudzoną do lat sędziwych zadawał gwałt śpiączce i sarmackiej skłonności do wygod”. Zapewne, w analizie formy artystycznej Brückner głębiej się nie zatapiał, lecz uczuciowy nurt artyzmu chwytal trafniej i zwłaszcza sugestywniej niż zdolali tego dokazać analitycy techniki literackiej. W wydobywaniu zaś tła kulturalnego i w wiązaniu literatury z jej podłożem historyczno-społecznym od Brücknera wytrawniejszego a równie wszechstronnego znawcy nie ma. Trafnie zauważył Tadeusz Grabowski, że będąc realistą trzeźwym i przedmiotowym, celował przecież Brückner zapalem, który nie opuścił go nigdy, i że zwłaszcza „skostniałe formy rozwoju literatury nabrały pod piórem Brücknera więcej życia, prawdopodobieństwa, organiczności”.

Ślawista, który dokładnie i wszechstronnie własnymi badaniami zgłębił języki i literatury zwłaszcza polską i rosyjską, dawniejsze ruskie i czeską, tudzież litewszczyznę, Brückner nie podzielał złudzeń co do słowiańskiej jedności ani wzajemności. „Mimo — pisał w związłym *Zarysie dziejów literatur słowiańskich* z r. 1929 — wspólnego podłoża etnicznego i językowego, bardziej zwarte niż u narodów germańskich i romańskich, rozeszły się literatury słowiańskie i oddaliły od siebie więcej niż romańskie i germańskie”. Brückner to jednak zwrócił należytą uwagę na wzajemne stosunki kulturalne i on pierwszy ustalił właściwy pogląd na wpływy polskie w dawniejszej literaturze rosyjskiej.

Obok polskiej, rosyjską literaturę najlepiej opanował, czego wyrazem jej syntetyczne opracowania niemieckie i polskie, rów-

niez w kilku wydaniach i rozmaitych redakcjach. Zarys niemiecki, wydany w r. 1905, był tłumaczony na języki czeski, francuski i angielski. Polska dwutomowa *Historia literatury rosyjskiej* z r. 1922 dotąd pozostała w naszym piśmiennictwie jedyną i miarodajną syntezą, doprowadzoną do r. 1914. Nowe jej opracowanie ukazało się w IV t. *Wielkiej Literatury Powszechnej* pod redakcją Stanisława Lema (1933). Wcześniej w zwięzłej wersji z r. 1932 w złoczowskiej *Bibliotece Powszechnej* dość obszernie zajął się Brückner literaturą powojenną, z krytycyzmem odnosząc się do kultury sowieckiej, cieplej zaś traktując emigrantów. Kiedy mało znany Bunin otrzymał nagrodę Nobla i niezbyt się orientowano, co i jak sądzić o laureacie, w tej małej syntezie Brücknera znaleźć można było już wystarczający materiał informacyjny. Wymowny to przykład orientacji naszego uczonego, nawet w materiale literackim zupełnie świeżym i historycznie nie odleżałym, tudzież owej bynajmniej nieobojętnej zalety talentu erudycyjnego, który w tak zwięzłym wykładzie podać zdołał duże bogactwo umiejętnie dobranych szczegółów i poniekąd dokładnie je objaśnić.

Wiadomo, że Brückner to również komentował *Słowo o wyprawie Igora* w nowym przekładzie polskim Tuwima, z poetą tym, którego wysoko cenił, znajdując nadto wspólne zamilowania do jędrnego staropolskiego humoru i do poszukiwań w materiale słownikowym. Przygodnie o tym wspominając, nadmienić należy, że Brückner został laureatem łódzkiej nagrody literackiej i był wybrany do stałego dorocznego sądu konkursowego *Wiadomości Literackich*, czyli wszedł do składu tzw. Akademii Niezależnych. Jeszcze jeden dowód niepożytej żywotności twórczego umysłu.

Wręcz żywiołowy rozmach myśli i pióra Brücknera najbujniej się objawił w polemikach. Uczony, obdarzony rzadkim wśród ludzi nauki połotem wyobraźni, nie unikał nawet bardzo śmiałych hipotez, które często okazywały się trafne, ale bywały też sporne lub błędne. Brückner w polemice aż się zaciętrzewiał, lecz przekonany, umiał przyznać się do omyłki i zmienić swój pogląd. Przed tym jednak dostawały się od niego przeciwnikom nielada ciągi, bo i swego przekonania pod korcem nigdy nie ukrywał i za swoim mocno obstawał. I wtedy, gdy się mylił, wprowadzał do

dyskusji nowe szczegóły lub godne uwagi argumenty, które nieraz się przyczyniały do należytego wyjaśnienia naukowego sporu. Niektóre boje polemiczne Brücknera miały szeroki rozgłos, jak dawniejsze i nowsze, z polskimi, rosyjskimi, niemieckimi i czeski-
mi uczonymi, dyskusje o pierwszych apostołów słowiańskich, o Bogurodzicę, o zagadnienia z dziejów języka polskiego, o by-
liny rosyjskie, o czeskie falsyfikaty Hanki itp. Niejedną wy-
cieczką polemiczną, dla laika ukrytą, bo sformułowaną bez imien-
nego wskazania adresata, lub tylko w aluzji podaną, obsiane są
też syntetyczne zarysy i monografie Brücknera, nawet przezna-
czone do popularyzacji.

Zwrócono już na to uwagę, iż Brückner w swych rozpra-
wach „popularnych“ nie był właściwym popularyzatorem, gdyż
zawsze poruszał w nich sporne zagadnienia w sposób nieraz su-
biektywny (przykładem jego „popularna“ książeczka o Słowac-
kim w złoczowskiej *Bibliotece Powszechnej*) i bynajmniej nie
unikał niedostatecznie umotywowanych sądów, narzucanych przy
tym apodyktycznie i bez jakiegokolwiek choćby bibliograficznego
udokumentowania. Stąd też korzystanie z prac Brücknera wyma-
ga dobrego krytycznego zorientowania w danym przedmiocie.
Wszelako nawet ściślej naukowe rozprawy jego są ożywione ta-
kim zapalem światłego humanisty i taką werwą pióra, iż choć
pisane stylem żywym lecz dość trudnym i czasami aż zawilym,
pociągają one i laików lepiej od najpoprawniej wypracowanych
lecz mdłych popularnych zarysów. Zresztą dla laika taki lub
inny błędny czy wątpliwy pogląd nie ma większego znaczenia,
byle istotny sens rzeczy został ujęty w światło naukowej prawdy.
To zaś zawsze przynosiły dzieła Brücknera, z którym o niejedno
sprzeczać się wypadło specjalistom, ale i oni wraz z szerszą rze-
szą czytelników ulegali sile nie tylko uczonej erudycji, lecz rów-
nież pisarskiego talentu autora.

Każda, choćby najdrobniejsza, praca Brücknera była na-
techniona szczerym i wielkim entuzjazmem. Ów niezwykle bogata
skalą wrażliwości kulturalnej obdarzony entuzjasta, był nade
wszystko rzecznikiem prawdy, nie oglądającym się na jakiegol-
wiek uboczne względy. Uczony prawdy nie obwijał w bawełnę,

a choć miał mocno uczuciowy, aż wojowniczy temperament, z trzeźwym realizmem widział i sądził fakty historyczne i zjawiska literackie. Jego prace o mitologii słowiańskiej, polskiej i litewskiej rozwiały mnóstwo pięknych lecz bajecznych legend, wyssanych z palca szowinistycznej wyobraźni lub przejętych z obcych romansów przez literackich twórców rozmaitego rodzaju mitów. Także niejedno z historycznych urojeń obalił, w zamian jednak dał ogromne bogactwo zupełnie nowej treści, z imponującą pewnością ręki arcyministra historycznej erudycji i naukowej syntezy w swym być może najbardziej pomnikowym dziele, jakim są *Dzieje kultury polskiej*, w trzech tomach z lat 1930—31 doprowadzone od czasów przedhistorycznych do roku 1831. Przed śmiercią, obok nie mniej monumentalnej *Encyklopedii staropolskiej*, zdołał jeszcze przygotować nowe ich wydanie, pomnożone o tom IV z obrazem wieku XIX. Zbyteczne przypominać, jak samodzielnie wyrobiony i własny dał w nich pogląd na rozwój naszej cywilizacji, jak wypełnił go wszechstronnie pogłębionymi perspektywami całego życia narodowego i jego związków ościennych i europejskich. To wszakże podkreślić należy, że cały ten encyklopedycznie bogaty skarb wiedzy kulturalnej został ujęty w drgający żywymi barwami dziejowy obraz życia, przedstawiony z pełnym poczuciem naukowej wierności i moralnej odpowiedzialności, odtworzony z niezrównaną plastyką przyczynowego wiązania budowy i jej wyrazistych szczegółów.

W całej puściźnie Brücknera uderza przede wszystkim niezależność i samodzielność naukowego badania, zarazem jednak obok krytycznej wytrwałości poglądu i bystrej przenikliwości erudyty, nie mniej zdumiewający połot artystycznej wyobraźni myśli i słowa. Miał oczywiście Brückner swą własną filologicznie ścisłą metodę, ale tajemnica tej metody nie da się wyjaśnić ani zasobem wiedzy, ani fenomenalną pamięcią, ani ogromem pracy. W jego obszernych dziełach syntetycznych zdarzają się partie z epok przez uczonego słabiej zgłębionych, gdzie w jakimś szczególnie odkrywamy tylko bardziej obrazową trawestację cudzych wniosków, jak np. przytoczona wyżej charakterystyka Pola, albo rzadziej żywcem brane cudze echa, jak w II wyd. *Dziejów lite-*

ratury polskiej do charakterystyki Sienkiewicza zużyta recenzja Kleinera z *Na polu chwały*. Dziwić się tylko można, iż takich odgłosów lub pożyczek jest bardzo mało.

Zgodnie ze swym zwyczajem, nie powoływał się Brückner na źródła, z których czerpał lub z którymi polemizował. Zapewne jego temperament bajecznie żywy nie zniósłby takiego dokumentowania swych wywodów zbędnym mu aparatem pomocniczym. *In verba magistri* Brückner zazwyczaj przemawiał i, *magnus paterens*, niezaprzeczone miał prawo. Prawo to jednak wywodziło się nie tylko z jego wiedzy, lecz również z jego sztuki. Naukowa tedy metoda Brücknera o tyle jest tajemnicą, iż jej nieuchwytnym wyznacznikiem był talent. Brückner to wielki uczony i olbrzym pracy, ale również mielada pisarz. Oryginalny, twórczy, bodaj z wszystkich naszych historyków literatury największy artysta.

Pionier naukowej poetyki

Nazwa poetyki w pojmowaniu ogółu uchodzi jakby za synonim oschłego, szkolarskiego, schematycznego, skostniałego stosunku do zagadnień sztuki literackiej. Kojarzą się z nią bowiem dwa wspomnienia. Jedno, tkwiące w powszechnej świadomości kulturalnej od czasów walki Mickiewicza z warszawskimi klasykami, wpoilo w nas żywe współczucie dla wszelkiego romantycznego buntu przeciw ograniczeniom bezdusznych, ciasnych formuł poetyckich. Drugie zaś wspomnienie wynosi się za zwyczaj z nauki szkolnej, w której osławione rozbiory literackie jakże często bywały i nadal bywają tylko nieznośną pilą, obrzydającą najwspanialsze arcydzieła poezji, nawet te, które zrdoziły się właśnie z owego romantycznego buntu.

Tymczasem właściwe rozumienie arkanów sztuki poetyckiej nie tylko pogłębia nasze odczucie artystycznego piękna, lecz również ogromnie rozszerza horyzont wiedzy o człowieku, czyli humanistycznego poglądu na świat. Nie inaczej pojmował swe zadanie już Arystoteles, wprowadzając do ogólnego systemu nauko-wo-filozoficznego także poetykę, czyli naukę o istocie, formach i rodzajach poezji. W dalszym jednak postępie dziejowym, poetyka miała charakter niemal wyłącznie normatywny, czyli podawała nakazy, przepisy, wzory i prawa, jako obowiązującą normę, od której odstępstwo uważano za wykroczenie przeciw artystycznemu pięknu.

Taką była zwłaszcza słynna francuska *Sztuka poetycka* Boileau, oparta na łacińskiej *Ars poetica* Horacego, a przyswojona przez polskich pseudoklasyków w przekładzie Fr. Ks. Dmochowskiego. Wśród dawniejszych teoretyków poetyki zdarzali się jednak i reformatorzy, którzy — jak u nas np. ks. Tadeusz Nowaczyński, autor dzieła z r. 1781: *O prorodii i harmonii języku polskiego*, nieco późniejsi Józef Elsner (1818) i Józef Franciszek Królikowski (1821) — torowali drogi rewolucyjnym twór-

com romantycznym. Zresztą poetykę łączono przeważnie z tzw. stylistyką w ramach gramatyki szkolnej, później z teorią literatury, w której klasyfikacja form i rodzajów poetyckich była z góry ograniczona przez jej dostosowanie do schematów tradycyjnych, odziedziczonych po klasycznym antyku.

Wzorów tych i wskazań trzymał się u nas jeszcze Jan Łoś w swym źródłowym zresztą dziele z r. 1920 o *Wierszach polskich w ich dziejowym rozwoju*. Dotąd one pokutują po większości używanych podręczników i na niektórych katedrach uniwersyteckich. Ale wraz z postępami nowoczesnej filologii, w której nowe metody badania dokonały radykalnego zwrotu od nauki normatywnej do poznawczej, czyli do nauki tzw. ścisłej, wszczęto również próby naukowej poetyki, które w swoim zakresie zdobyły już pełne uprawnienie dla swych celów i badań. Dokonały tego zwłaszcza dwie tzw. „szkoły” badaczy: rosyjscy formaliści, rozwijający swą działalność mniej więcej od roku 1914, oraz już w latach ostatnich fonolodzy prascy z R. Jakobsonem na czele.

Najlepszą przyszłość dla naukowego rozwoju poetyki rokować się zdaje szkoła praska, której wybitnym przedstawicielem polskim jest Franciszek Siedlecki, autor podstawowych *Studiów z metryki polskiej* (1937, 2 t.). Wprawdzie w kierunkach i wysiłkach tej młodej nauki, jaką się stała nowoczesna poetyka, występują nawet dość znaczne rozbieżności, czego jaskrawym przykładem ostra polemika między Fr. Siedleckim a Karolem W. Zawodzińskim, autorem nowego *Zarysu wersyfikacji polskiej* (1936), słabiej oswojonym z ostatnimi zdobyczami językoznawstwa, lecz wybitnym znawcą techniki poetyckiej. W tym polemicznym ogniu dojrzewa jednak i znacząco się rozwija istotnie naukowa poetyka, która nie mogąc rościć pretensji do całkowitego opanowania badań literackich, w pewnym ich określonym kierunku stanowi doniosły już postęp naukowy, opierający się przede wszystkim na wyrobieniu nowych metod poznania sztuki poetyckiej, na czym ona polega i jakim ulega przemianom w swej odrębnej strukturze językowej.

Ze względu na zdobycie metodycznych podstaw naukowych,

w swej ścisłości zbliżonych do metodyki nauk przyrodniczych, dzisiejsza poetyka naukowa nabiera ambicji, zagrażających ograniczeniem ogólnej nauki o literaturze do czystego formalizmu, czyli jedynie do badania tych właściwości utworu poetyckiego, które dadzą się ująć w kategorii wyłącznie filologiczne, niezależne od ich jakiegokolwiek interpretacji psychologicznej lub estetycznej. Rzecz jasna, że tak pojmowana poetyka nie może wyczerpać naszej wiedzy o literaturze, że nawet niektóre jej wnioski, jako oparte wyłącznie na technice struktury językowej i kompozycyjnej, muszą wydać się błędne w świetle oceny estetycznej, obejmującej całość utworu, o którym stanowi nie tylko forma lecz i treść.

W swoim jednak zakresie poetyka naukowa rozporządza istotnie obiektywnymi środkami badania i dla wiedzy o literaturze otwiera nowe i ogromnie rozszerzone pole działania o którego wynikach przesądzać jeszcze trudno. Wszelako jej istnienie i doniosłość jest już faktem bezspornym, którego obalić się nie da. Na naszym gruncie świadectwem tego faktu są także dwie serie wydawnicze: *Archiwum tłumaczeń z zakresu teorii literatury i metodologii badań literackich*, wydawane od roku 1934 przez Koło Polonistów Studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego w Warszawie, oraz *Z zagadnień poetyki*, zbiór prac oryginalnych, wydawanych od roku 1936 w Wilnie pod redakcją prof. Manfreda Kridla, którego serię tę rozpoczynający *Wstęp do badań nad dziełem literackim* był przedmiotem szerokiego rozgłosu i ożywionej polemiki.

W tejże serii wydany okazały tom *Prac ofiarowanych Kazimierzowi Wóycickiemu* (1937) bodaj najlepiej informuje o rozmaitych aspektach nowej nauki, jako też stwierdza, że z poetyką naukową współdziałała nie tylko formalisci i fonolodzy, lecz również tacy tędzy badacze zagadnień literackich, jak Wacław Borowy, Zygmunt Łempicki, Leonard Podhorski-Okółów i Stefania Skwarczyńska, którzy bynajmniej nie wyrzekają się estetycznego, psychologicznego, socjologicznego lub filozoficznego poznawania twórczości literackiej. Z młodszych polskich uczestników zawartego w tym tomie zbiorowym przeglądu sił, poza

Franciszkiem Siedleckim, zwraca uwagę zwłaszcza Kazimierz Budzyk. Są w nim nadto prace badaczy obcych, którzy wraz z Romanem Jakobsonem również przyczynili się do złożenia holdu Kazimierzowi Wóycickiemu, powszechnie dzisiaj uznanemu pionierowi polskiej poetyki naukowej, pracami swymi w tym kierunku wyprzedzającym późniejsze, z zewnątrz przeszczepione do nas zdobycze formalistów i fonologów.

Zagadnienia poetyki nie były obce naszym historykom literatury, z których obok Łosia wymienić należy zwłaszcza Wilhelma Bruchnalskiego, jako badacza dawnego wiersza polskiego, ale właśnie ich założenia metodologiczne w świetle nowych poglądów są kwestionowane. Z innych tego rodzaju prac odrębną uwagę zwraca Stanisław Mleczko (ur. 1854) książką pt. *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego* (1900), ale za częściowego prekursora dzisiejszej poetyki naukowej uchodzi raczej Michał Rowiński (1860 — 1925), autor *Uwag o wersyfikacji polskiej jako przyczynku do metryki porównawczej* (1893) oraz podstawowej rozprawy *O budowie wiersza u Słowackiego* (1909). Jego to bezpośrednim następcą i właściwym inicjatorem naukowej poetyki polskiej stał się Kazimierz Wóycicki (1876 — 1938) przez swe kapitalne dzieło o *Formie dźwiękowej prozy polskiej i wiersza polskiego* (1912) oraz przez szereg swych późniejszych z tej dziedziny prac, z których ważniejsze: *Wiersz „Barbary Radziwiłłówny“ A. Felińskiego jako wzór pseudoklasycznego trzynastozgłoskowca* (1912), *Historia literatury i poetyka* (1914), *Jedność stylowa utworu poetyckiego* (1914), *Polski ósmiozgłoskowiec trocheiczny* (1916), *Z pogranicza gramatyki i stylistyki* (1922), wreszcie ostatnia: *Rytm w liczbach* (1938).

Wóycicki, wybornie obeznany z aktualnym stanem badań naukowych, sam biorący w nich twórczy udział i bacznie śledzący nowe ich postępy, we wszystkich swych pracach bezwzględnie sumienny i gruntowny, rozporządzał przy tym bardzo subtelnym smakiem estetycznym, wszechstronnie wyrobionym i wnikliwym poczuciem poetyckim, oraz jasną i piękną formą wykładu. Jego

prace z zakresu poetyki, dopiero dzisiaj w pełni doceniane, o czym dowodnie świadczą głosy uczonych polskich i obcych, nie tylko torowały drogi nowym poglądom i metodom, lecz — mimo nieuniknione u inicjatora pomyłki — pod wielu względami nadal pozostały niezastąpione. Dlatego zwłaszcza, że — jak uznał to prof. Manfred Kridl we wstępie do *Prac ofiarowanych* — „święci tu tryumf nie tylko wiedza Wóycickiego, ale ta specjalna intuicja rytmiczna, niezbędna przy tego rodzaju badaniach, pozwalająca orientować się w skomplikowanych nieraz zagadnieniach charakteru wierszy, ustalać ich strukturę, związki syntetyczne, wyjaśniać znaczenie w zespole innych czynników utworu poetyckiego“.

W obfitej już dziś nowej literaturze teoretycznej autorzy jej coraz się powołują na kompetentny autorytet Wóycickiego. Oto np. młody uczony czeski Josef Hrabák, autor wysoko cenionych studiów o wierszu staropolskim, stwierdza, że „już Wóycicki w swej pracy *Polski ósmiozgłosłowiec trocheiczny* (1916) ukazał drogi poznania tendencjom metrycznym, lecz praca ta pozostała niestety bez oddźwięku, na jaki zasługuje, i jest wielu badaczom nieznana“. Wspomniany zaś wyżej Kazimierz Budzyk pisze z powodu rzeczy Wóycickiego o *Jedności stylowej utworu poetyckiego* (1914): „Naczelne sformułowania tak właśnie zatytułowanej rozprawy dziś również, mimo olbrzymiego postępu nauki o literaturze, mogłyby jeszcze spełniać rolę programowych hasel współczesnej wiedzy, zaś sama ta rozprawa powinna się stać nieodłącznym vade - mecum każdego badacza literatury. Odwrotnie proporcjonalny do wartości naukowej tej pracy był jej wpływ na kształtowanie się naszej rodzimej nauki o literaturze“. Tenże autor podnosi, że Wóycicki w niezwykle subtelnej rozprawie: *Z pogranicza gramatyki i stylistyki* „świadomie próbował zbudować nowe kategorie, które by mogły uchwycić pomijaną przez lingwistykę stronę artystyczno - językowej rzeczywistości“.

Wbrew jednak temu, że rzecznicy tzw. integralnej metody badań literackich podnoszą przede wszystkim zasługi Wóycickiego, jako pioniera naukowej poetyki i prekursora dążeń do wyraźnego wyodrębnienia przedmiotu badań literackich i teorii lite-

ratury, również oni, jak świadczy przytaczany już wstęp Kridla do *Prac ofiarowanych*, uznają doniosłość i gruntowność innych Wóycickiego prac historyczno-literackich. Należą tu przede wszystkim rozprawa: *Wyspiański i Szujski* (1917), oświetlająca źródła *Kazimierza Wielkiego* i sposób ich przetworzenia w poemacie, oraz dwa tomy krytycznego opracowania dokumentów z dziejów pozytywizmu polskiego: *Walka na Parnasie i o Parnas* (1928) i *Asnyk wśród prądów epoki* (1931). Są to również świetne wyniki nie tylko zdumiewającej skrupulatności i pracowitości badacza, lecz również jego ściśle naukowego obiektywizmu, do każdego celu poszukującego odmiennych a najlepiej dostosowanych metod.

Stwierdza Kridl, że ogólne stanowisko Wóycickiego „było raczej godzące, że rozwój wiedzy o literaturze widział w zgodnym spółzyciu obu kierunków, które nazywał *wewnętrzną* i *zewnętrzną* historią literatury“. Ale powołać się też można na słowa Zygmunta Łempickiego z rozprawy o *Formie i normie* (w *Pracach ofiarowanych*): „Raczej może przedstawiciele kierunku, kładącego nacisk na zawartość ideową w dziele sztuki, uświadomili sobie i uprzytomnili potrzebę uwzględnienia elementu formalnego, aniżeli tzw. formalisci chcą uznać potrzebę liczenia się z treścią psychiczną i zawartością duchową w analizie dzieła literackiego i w syntezie ruchu czy też rozwoju literackiego. Po stronie bowiem rzeczników kierunku, rozpatrującego historię literatury przede wszystkim z punktu widzenia rozwoju historii idei, uświadomiono sobie, że i sama forma uzewnętrznienia się idei i jej kształtowanie się w rzeczywistości literackiej nie jest obojętna — przynajmniej nieraz — dla jej sensu i charakteru“. — Otóż wydaje się bezsporne, że taką właśnie była postawa osobista Kazimierza Wóycickiego, tylko w swym dążeniu do metodycznego obiektywizmu ograniczał się on zawsze do wyrażnie określonego zadania szczegółowego, aby je najlepiej i najdokładniej wyczerpać w ściśle zamierzonym kierunku. Nadaje to wszystkim jego pracom z teorii i z historii literatury piętno rzetelnie naukowe.

Charakterystyka działalności Wóycickiego nie byłaby zupełna, gdyby pominąć jego pracę nauczycielską. *Prace ofiarowane* są właśnie świadectwem zapładniającej siły jego wiedzy. Jego podręczniki szkolne: *Stylistyka i rytmika polska* (1917), *Ćwiczenia porównawcze z dziedziny poetyki* (1918) i in. miały znaczenie przełomowe w metodyce nauczania. Należy tu wreszcie jego praca urzędowa w Wydziale Sztuki Min. W. R. i O. P., na którym to stanowisku Wóycicki był bardzo troskliwym opiekunem polskiego ruchu literackiego.

Niechaj mi wolno powołać się na osobiste wspomnienie, aby dać świadectwo jego i na tym polu inicjatywy. Osobiście zetknąłem się z Wóycickim po raz pierwszy w Inowrocławiu na uroczystości przeniesienia zwłok Przybyszewskiego w roku 1931. Podczas oficjalnego przyjęcia w tamtejszym starostwie Wóycicki wziął mnie na bok na dłuższą rozmowę, która skłoniła mnie do rozszerzenia mojej ówczesnej pracy nad zarysem współczesnej powieści polskiej w ten zamiar, którego dokonaniem stał się *Obraz współczesnej literatury polskiej*, o co sam bym się zapewne nie pokusił. Później, czy to w korespondencji, czy też przy osobistych spotkaniach, słowa Wóycickiego były mi zawsze zachętą i otuchą w mojej pracy. Nie narzucał on nigdy swoich uwag albo wskazań, lecz tylko pobudzał do samodzielnego przemyślenia zagadnień i do podejmowania zadań, które uważał za potrzebne. Również ostatnia moja z nim rozmowa, przed dwoma laty na drodze z ministerstwa do jego mieszkania na Hożej, toczyła się dokoła pomysłu monografii o Dygasińskim. Był to, jak się zdaje, jeden z jego ulubionych pisarzy, a że ta zwięzła próba charakterystyki Dygasińskiego, jaką dałem w I tomie *Obrazu*, trafiała Wóycickiemu do przekonania, przeto zachęcał mnie, abym podjął jej opracowanie dokładniejsze i szczegółowe.

Jeden zapamiętany moment tej rozmowy tyczył się świata zwierząt u Dygasińskiego a u Wiktora. Wóycicki, godząc się ze mną, że obaj pisarze antropomorfizują, co jest zresztą nieuniknione, zauważył jednak, iż postaci psów u Wiktora czują jakby „po chłopsku“, natomiast u Dygasińskiego jakby „po szlache-

cku". W powiedzeniu tym dosłuchać się było można pewnego uczuciowego nacisku na rzecz Dygasińskiego.

W swojej postawie osobistej i nawet w swoim wyglądzie miał też Wóycicki piękną godność szlachcica w dobrym stylu. Patrząc na niego i obcując z nim, odnosiło się wrażenie, że człowiek ten musi być niezmiernie dobrym i wielce szlachetnym. Zapominało się, że był on zawsze i twórczym uczonym i doskonałym nauczycielem. W swoich pismach nadal nim pozostał.

1938

Krytyk w opalach krytyki

Wydana pod jesień 1938 r. książka moja o *Najnowszej polskiej twórczości literackiej 1935—1937*, mimo zaznaczony w jej podtytule szkicowy charakter, obudziła zainteresowanie rozmaitych krytyków w stopniu znacznie mocniejszym niż trytomowy *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, w stosunku do którego nowa moja książka stanowi tylko chwilowe uzupełnienie i doraźną aktualizację. Zapewne nie tylko dlatego, iż szczuplejszy i świeższy materiał ułatwia krytyczną reakcję, ale że i ja sam w formie bezpośrednich roztrząsań współczesnych zjawisk literackich zająć mogłem i musiałem stanowisko bardziej subiektywne, niż w próbie bardziej obiektywnego przedstawienia naszej literatury na dystansie półwiecza.

Zdaję sobie sprawę, że w tych pracach moich niejedno wymagać będzie korektury, niekiedy aż znacznej, że nowe wydanie, zwłaszcza III tomu *Obrazu* trzeba gruntownie przerobić. Mimo świadome staranie o bezstronność, co nawet naraziło mnie na zarzuty bądź nadmiernej pobłażliwości w stosunku do niektórych autorów, bądź zbyt szerokiej dokumentacji własnych poglądów powoływaniem się na możliwie dokładnie cytowane głosy innych krytyków — nie udało mi się uniknąć dla mnie samego dzisiaj widocznych omyłek. Pocieszam się jednak faktem, iż nie było i zapewne nie będzie nieomylnego historyka literatury, tym bardziej literatury współczesnej, jeszcze nieokrzepłej i wciąż znajdującej się w płynnym stanie kształtowania się, którego fermenty wyczuć i uchwycić jest wprawdzie dla krytyka zadaniem nader kuszającym, ale również łatwo wiodącym na manowce.

Trudno mi przesądzać, czy zawsze i w jakiej mierze potrafiłem podolać postawionemu sobie zadaniu, aby utrzymać się w granicach dostępnej sprawiedliwości. W każdym bądź razie bez jakichkolwiek uprzedzeń, niekiedy może wbrew własnym upo-

dobaniom, ale nigdy wbrew przekonaniu, szczerze dążyłem do poszukiwania prawdy. Drugim moim założeniem było pisać o twórcach i zjawiskach literackich w sposób dostępny i zajmujący dla właściwych czytelników, czyli nie tyle dla szczupłego kółła pracowników na polu literatury, co przede wszystkim dla szerszego kręgu jej odbiorców. Sądząc ze znanych mi krytycznych ocen mojej pracy, tudzież z zaufania okazanego mi przez czytelników, oba te przewodnie cele udało mi się osiągnąć w sposób mniej lub więcej pomyślny. Atoli nie obeszło się bez pewnych bardziej zasadniczych nieporozumień, co wyraźniej wystąpiło dopiero w niektórych recenzjach z ostatniej książki, przy czym również poruszono sprawy związane raczej z głównym moim dziełem.

Pomijając milczeniem wszelkie wycieczki osobiste, jako mało istotne, a dyktowane najczęściej podrażnioną ambicją autorów, którym — ich zdaniem — należało się więcej linijek tekstu, albo bardziej reprezentacyjna pozycja, unikając też jałowych polemik z krytykami tendencyjnie niezadowolonymi, którym wystarczającą odprawę dało naogół zupełnie pozytywne przyjęcie mej pracy — czuję się jednak zmuszony zabrać głos, aby wyjaśnić albo przyczynić się do wyjaśnienia kilku momentów o szerszym znaczeniu. Nie tyle więc w obronie własnego stanowiska, co z chęci uzasadnienia go podejmując dyskusję z moimi krytykami, pragnę dla samego siebie i dla moich czytelników rozwikłać nieco istotnych wątpliwości. Podniętą zaś do tego stał się głównie artykuł Ludwika Frydego w styczniowym zeszycie *Ateneurn* z r. 1939, gdyż ten młody lecz wybitnie uzdolniony krytyk poważnym i uczciwym ujmowaniem zagadnień stawia sprawy na takiej płaszczyźnie artystyczno-ideowej, na której polemika może być owocna.

Rzecz jasna, iż z żadnym z moich krytyków, tak samo więc z Frydem, nie mam zamiaru toczyć sporu o ocenę mojej pracy. Jest to prawo każdego krytyka, którego wyrok jest dla autora pożyteczny o tyle, że albo uzna jego słuszość i postara się poprawić, albo nie uzna go i będzie usiłował mocniej ugruntować swe zaatakowane stanowisko. Droga do tego wiedzie jednak nie przez polemiki, lecz przez pośrednią wymowę następnych dzieł

autora. Pragnąłbym bardzo, aby to moje mniemanie nie uszło uwagi zwłaszcza młodych pisarzy, którym niekiedy się zdaje, iż krytyk winien rozstrzygać o ich przyszłości. Zdarzało mi się bowiem odbierać listy, nawołujące do czyjejś obrony, albo usiłujące nakłonić do zmiany wyrażonego o kimś poglądu. Tymczasem każdy odpowiedzialny pisarz sam dla siebie rozstrzyga o własnym powołaniu literackim, a jedyną istotnie słuszną walką autora o pozycję w hierarchii kulturalnej są nie polemiki ani listy, lecz własna jego twórczość. Na chronicznego impotentą ani na nieuleczalnego grafomana nie ma żadnej rady. Naprawdę twórcza indywidualność obywa się bez cudzych podpórek i samodzielnie zdobywać winna należne sobie uznanie, choćby wbrew krytyce.

Krytyka jest również tylko jedną z dziedzin twórczości literackiej, psychologicznie i społecznie jednakowo uprawnioną, jak liryka, powieść czy dramat. Różne są też rodzaje krytyki, z których każdy jest dobry, jeśli tylko wykonanie odpowiada zamiarowi. Nie może tu być żadnych przepisów, jak nie ma ich w ogóle dla twórczości artystycznej. Stąd też spory o wyroki literackie, choć literatura zawsze o czymś lub o kimś wyrokuje, mogą stać się w wynikach swoich płodne, ale nie w wyrokach tkwi istota twórczości literackiej, zatem i krytyki. Prawo pisarza i prawo krytyka do sądu mierzy się nie sentencją wyroku, lecz jego podstawą i uzasadnieniem.

Z takiego wychodząc założenia, w przedmowie do *Najnowszej polskiej twórczości literackiej* napisałem, że najbardziej istotny jest podział na krytykę współczującą i na krytykę przekorną, oraz że tylko krytyka współczująca kusić się może o obiektywne prawo sądu. Dało to powód do wielu nieporozumień, aczkolwiek moja formuła bynajmniej nie wyklucza innych podziałów, ani nie zaprzecza potrzeby tak nazwanej przeze mnie krytyki przekornej. Chcąc mnie pognębić lub choćby pomniejszyć zakres mej działalności, z paru stron zaliczono mnie do krytyki rejestrującej albo sprawozdawczej, odmawiając mi twórczego krytycyzmu. Także Fryde, trafnie ująwszy zadania i potrzebę krytyki sprawozdawczej, podniósłszy moje w tym kierunku poży-

teczne wysiłki, w dalszym ciągu nadmienia, że myśli moje, zazwyczaj słuszne i zdrowe, nie odznaczają się oryginalnością ani rozległością horyzontu. Nie będę kruszył kopii o taki wyrok, lecz muszę się upomnieć o jego uzasadnienie. Łatwo jest bowiem ferować wyroki, które nawet mogą mieć pozory słuszności, lecz jeśli się spróbuje wyrok swój uzasadnić, wtedy zdarzyć się może, iż powziętą z góry sentencję trzeba zmienić. Dlatego właśnie położyłem nacisk na proponowany przeze mnie podział krytyki.

Albowiem pod krytyką współczującą rozumiem taką krytykę, która chce pojąć i zrozumieć stanowisko autora, aby wydać o nim sąd na podstawie odpowiednio zastosowanych i wyłącznie dla danego zjawiska właściwych kryteriów poznawczych. Wyrok może wypaść nawet ujemnie, albo pozostać w zawieszeniu, byle interpretacja uzasadnienia nie robiła z literatury algebry, na co poluje niejeden z łowców oryginalności na drodze rzekomo naukowej schematyzacji zagadnień krytycznych. Taka scholastyka lub raczej scholiastyka może być pożyteczna jako ćwiczenie logiczne, ale niewiele ma wspólnego z twórczością literacką i z krytyką, uważaną jako osobny dział tej twórczości. Muszę się tu zastrzec, że w pełni doceniam znaczenie i potrzebę badań filologicznych, do których należą rozmaite zagadnienia języka i literatury, nie wyłączając naukowo pojmowanej poetyki. Z wyników tych badań wiele korzystać może literatura i zwłaszcza krytyka, ale nie znaczy to, aby literatura miała rozwijać tylko jakieś „chwyt”, krytyka zaś tylko wykrywać je i abstrakcyjnie systematyzować.

Twórcze zadanie krytyki polega właśnie na tym, że jest ona nie działem nauki filologicznej, lecz jednym z rodzajów twórczości literackiej. Nie tylko krytyka filozoficznie lub historiozoficznie wartościująca, wszelka krytyka, bez względu na jej kierunek, estetyczny, psychologiczny, czy socjologiczny, najczęściej zresztą będąc kombinacją tych czy jeszcze innych aspektów, ma swój twórczy charakter literacki, który rozstrzyga o jej znaczeniu w literaturze. Ze stanowiska zaś ściślej krytycznego, tudzież z psychicznej postawy krytyka naturalnie wynika podział na krytykę współczującą i krytykę przekorną.

Aby to lepiej skonkretyzować, wskazać można dwóch krytyków filozofujących, z których Brzozowski należy do typu współczującego, co nie przeszkadza, że nawet ostro pewnym zjawiskom się przeciwstawiał, znajdując jednak w sobie zrozumienie dla ich literackich wartości, jak np. w stosunku do Sienkiewicza, w ogóle zaś w swej *Legendzie Młodej Polski*, bardziej współczującym niż pozornie się zdaje, natomiast typem krytyka przekornym w dużym stopniu był Jellenta. Myli się Zawodziński, przygodnie ironizując, iż nie miał zaszczytu być zaliczanym do krytyki współczującej. W całej pełni jest on bowiem krytykiem współczującym, kiedy pisze o poetach *Skamandra* lub o Marii Dąbrowskiej, chociaż kjedyndziej bywa także krytykiem przekornym, zwłaszcza w stosunku do poetów awangardowych. Nie jest to hybrydyzm, lecz szczególna dwoistość postawy krytycznej, wiadomo zaś iż właściwa siła Zawodzińskiego jako krytyka mieści się właśnie w tych tematach, w których znajduje przedmiot godny jego współczucia. Nic w tym dziwnego, albowiem stara to prawda, że twórczą jest tylko miłość. Nienawiścią się burzy, ale nie buduje.

Zajmując postawę krytyka współczującego, bywa się niekiedy nazbyt tolerancyjnym, zwłaszcza w stosunku do zjawisk, w których dostrzega się jakieś poszukiwane wartości lub które zdają się rokować dobre nadzieje na przyszłość. Nie znaczy to jednak, aby w czambuł wszystko wychwalać. Uważny czytelnik moich książek i artykułów dostrzeże jednak, że pozytywnie odnosząc się do czyichś wartości literackich, podnoszę czasami zastrzeżenia społeczne lub kulturalne, czy też na odwrót. Że niezawsze ilość poświęconego jakiemuś autorowi lub dziełu miejsca idzie u mnie w parze z klasyfikacją literacką. Że niekiedy do rozważań nad pewnym zagadnieniem wprowadzam dygresję o tematycznie związanym z nim utworze, który mógł być nawet pominięty, lecz bądź służy za konkretyzację wywodów ogólnych, bądź miał swój niezasłużony rozgłos, co trzeba było oświecić. Przytoczony przez Frydrego przykład umieszczenia przeze mnie *Życia w łolorach Bunikiewicza* między *Trzynastoma wierszami Karpińskiego* a *Niebem w płomieniach Parandowskiego* jest

pod tym względem znamieny. Tylko że Fryde pokrył milczeniem moją krytyczną ocenę, co zmienia wygląd tego zestawienia.

Powołuję się na ten przykład także dlatego, aby posłużyć się nim do wyjaśnienia, dlaczego cytując cudze zdanie, staram się zawsze przytaczać je dosłownie i w możliwie obszernym cudzysłowie. Oto dlatego, aby wyrwanym z kontekstu zdaniem nie paść właściwej myśli autora. Tak np. myśl moją kiedyś wypaczył Wyka, cytując zdanie moje o Przybyszewskim, które w związku z dalszym jego ciągiem nieco inaczej wygląda. Inny znowu powód, dla którego cytuję w cudzysłowie, a nie streszczam lub przerabiam anonimowo cudze sądy, co zdarza się bardzo wybitnym i nawet skądinąd oryginalnym krytykom a zwłaszcza historykom literatury, wynika po prostu stąd, że właśnie takie są moje literackie obyczaje. Pod tym względem pozostanę zapewne niepoprawny do końca mej krytycznej działalności.

Na marginesie zauważę, że nie wadziłoby powieściopisarzom historycznym, aby w nawiasie podawali nazwiska autorów, z których jakieś zdania do tekstu swego bezceremonialnie włączają. Nie psułoby to czytelnikowi ciągłości lektury, a broniłoby przed zarzutami bądź co bądź plagiatu, w danym razie powszechnie zresztą praktykowanego. Próbował Berent w przedmowie do *Nurtu*, drukowanej w *Pamiętniku Warszawskim*, uprzedzić o swoich źródłach, ale w wydaniu książkowym przedmowy tej nie powtórzył. Trudno tu rozsądzać ogólnikowo, bo powieściopisarz czerpie z rozmaitych źródeł i nieraz dowolnie je kombinuje, przeinacza lub dopełnia. Natomiast krytyk siłą rzeczy może i musi ściślej i wierniej dokumentować. Ale i wśród krytyków bywają poeci, rządzący się własną fantazją lub według swego „widzi mi się” obchodzący się z tekstami. Takich właśnie krytyków najpochopniej zalicza się do twórczych i oryginalnych.

Miewa krytyka swoje fetysze i schematy. Znowu oryginalność polega na tym, aby obalać jedno, a wprowadzać inne. M. in. Fryde zarzuca mi, że ocena kompozycji jest dla mnie zasadniczym zagadnieniem. Chyba nie zawsze, bo to zależy od ocenianego przedmiotu, w którym czasami nad lichą kompozycję wznoszą się inne ciekawsze zalety. Przyznaję jednak, że na kompozycję kładę

duży nacisk, bo jej zaniedbanie najczęściej staje się w naszej literaturze główną przyczyną artystycznych niepowodzeń lub niedociągnięć. Przytoczone przez Frydę zdanie Alberta Thibaudet, że powieść jest kompozycyjnie mniej skrepowana od dramatu, jest prawdą oczywistą, o której niezależnie od tego i ja pisałem w uwagach o powieści, drukowanych w lutowym zeszycie *Przeglądu Współczesnego* z r. 1939. Nie będę się tutaj powtarzał. Proszę jednak wziąć pod uwagę, jak wiele zyskałyby niektóre powieści Kraszewskiego, np. mocne w substancji charakterologicznej *Interesa familijne*, albo i na wskroś oryginalne i zupełnie świeże powieści Dygasińskiego, gdyby nie uchybiały prawom kompozycji. W powieści i w ogóle w epice kompozycja jest mniej zwarta, może być bardzo rozciągliwa i wielokrotnie skomplikowana, ale stanowi w niej jeden z głównych czynników artyzmu, jaki nie powinien być zaniedbywany.

Fryde zaleca, aby zamiast kompozycji, od której ważniejsza jest substancja utworu, oceniać przede wszystkim jego fakturę. W związku z tym radzi wyszkolenie literackie krytyki uzupełnić wyszkoleniem plastycznym lub zwłaszcza muzycznym, jako wybitnie pomocnym do wyrobienia smaku artystycznego. Niechaj mi wolno wyznać że wyszkolenie malarskie nie jest mi obce. Ale w mojej działalności na polu krytyki literackiej więcej niż to wyszkolenie malarskie, dała mi dość rozległa praktyka w pracy życiowej, która zwłaszcza przy ocenie substancji utworów literackich bywa mi bardzo pomocnym sprawdzianem.

Trudno mi się też zgodzić z mniemaniem, jakoby treściowa analiza utworów poetyckich mijala się z celem. Dla zwykłego czytelnika jest ona ważniejsza od rozbioru formy poetyckiej, który właśnie najwięcej budzi zastrzeżeń nawet u fachowców, że wskaże zasadnicze pod tym względem różnice poglądów między Zawodzińskim a Siedleckim. Uznaję wszakże, iż jest to zagadnienie doniosłe, tylko trzeba znaleźć odpowiedni sposób powiązania rozważań nad treścią z uwagami o formie, aby był zajmujący dla niefachowego lecz estetycznie wrażliwego czytelnika, jak to np. często udaje się Zawodzińskiemu, kiedy pisze o poetach *Śhamandra*.

Większy nacisk położyłbym natomiast na filozoficzne pogłębienie naszej krytyki literackiej. Dzisiejsza jednak literatura filozoficzna jest dostępna niemal wyłącznie tylko tym, którzy całkowicie poświęcić się jej mogą. Za tym to wzorem usiłują nadążyć niektórzy nasi młodszy krytycy, o których wspomniałem już przygodnie, że z krytyki chcą uczynić algebrę. Natomiast moim zadaniem jest pisanie nawet o rzeczach trudnych w sposób dla wszystkich jasny i zrozumiały. Nie trzeba chyba uzasadniać, iż jest to postulat niezbędny, jeśli krytyka literacka chce spełniać swoją funkcję społeczną. Słusznie przypomina Fryde zdanie Irzykowskiego, że literatura jest więcej niż sztuką, ale że jest także sztuką. Poglądowi temu niejednokrotnie dałem wyraz na rozmaitych stronicach moich książek o współczesnej literaturze polskiej i staram się mieć go zawsze na uwadze.

W artykule Frydego znajduje się jeszcze jedno doniosłe zastrzeżenie, że mój pogląd na utrwalanie się w literaturze współczesnej realizmu jest „podstawianiem życzenia za rzeczywistość”. Biorąc nadto pod uwagę inne artykuły Frydego w *Ateneum*, *Pionie* i *Piórze*, stwierdzić muszę, że pod tym względem poglądy nasze są zupełnie rozbieżne. Sprawa ta wymaga jednak obszerniejszych wywodów. Niebawem będę miał sposobność mówić o niej i pisać w rzeczy o perspektywach realizmu w literaturze, co jednak należy już do następnej mej książki pt. *Żywe ściegi*.

Dopisek

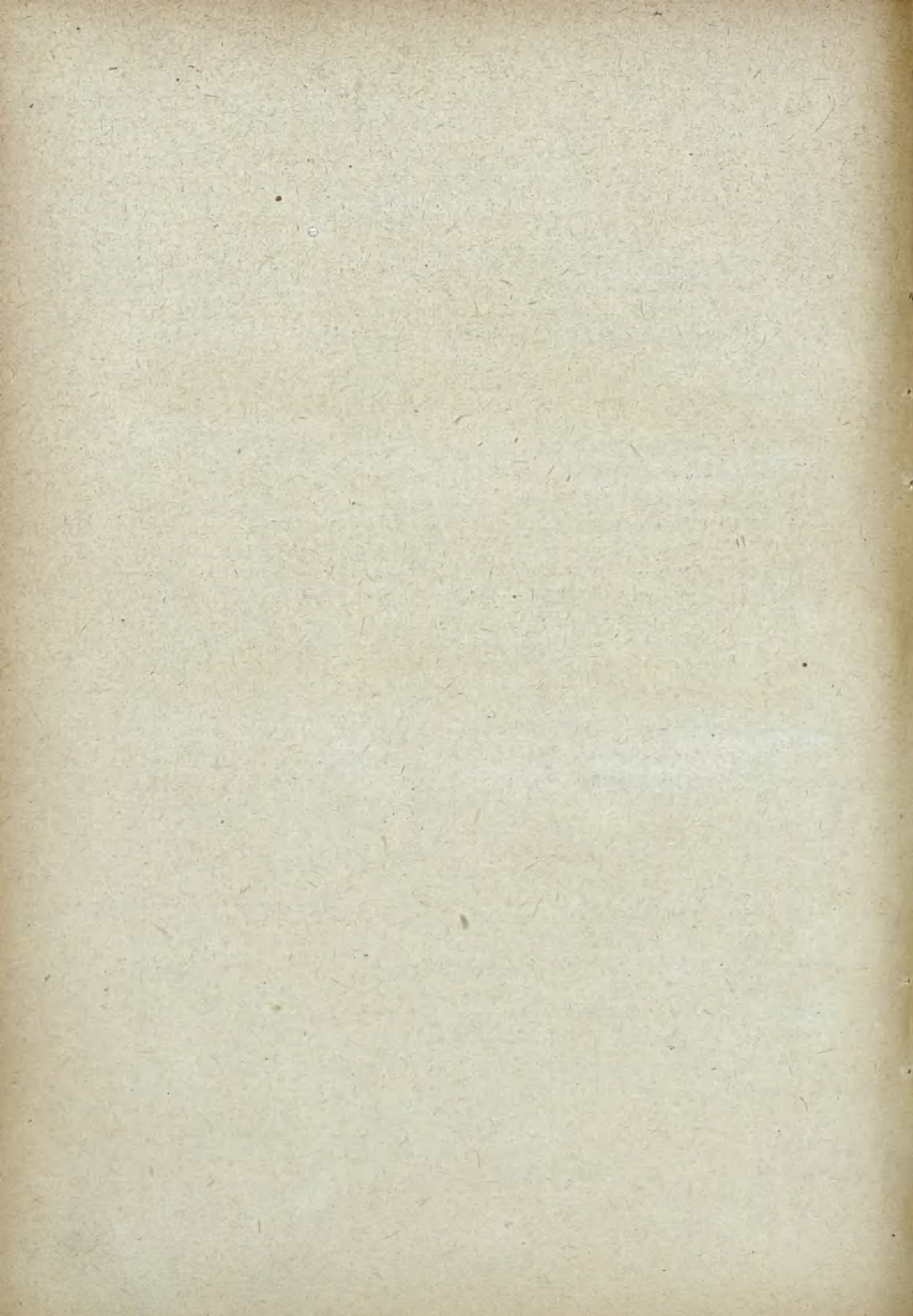
Na tom pt. *Pod piórem* złożył się wybór artykułów z lat 1927—1939. Tekst pierwotny w znacznej części — wyjąwszy drobne poprawki stylistyczne — zachowano bez zmian. Gdzieś tam nie obyło się jednak bez uzupełnień, niekiedy dość znacznych. Rzecz o Rostworowskim stanowi część pierwszą szkicu, drukowanego po angielsku w londyńskim *The Slavonic and East European Review*. Druga jego część, tutaj pominięta, jest tylko zmienioną redakcją charakterystyki zamieszczonej w II tomie *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884—1934*. Artykuł o Słowackim, na wrześniową rocznicę poety złożony już do druku, nie mógł się w swoim czasie ukazać z powodu wypadków wojennych. W późniejszej dobie tych wypadków, gdy znalazł się ofiarą i chętny wydawca na przyszłość, układanie tego tomu było dla autora istotnym wytchnieniem moralnym.

Każdy z tych szkiców piórem jest właściwie odrębną całością, której rodzaj i sposób ujęcia zależał od przedmiotu i od okoliczności, w jakiej daną rzecz pisano. Uważny czytelnik łatwo jednak dostrzeże, iż zarówno w wyborze jak i w układzie artykułów kierowano się pewnym wyraźnie zamierzonym celem, że przeto nie brak między nimi wzajemnej łączności. Wybór ten wiąże się więc w pewną logiczną, poniekąd zamkniętą w sobie całość. Że na tę całość otwierają się widoki z oddalonych od siebie perspektyw i pod różnymi kątami patrzenia, było to również zamiarem autora, któremu się jednak zdaje, iż wśród płynnej różnaitości zjawisk i zdarzeń zdołał ocalić dziejową ciągłość i osobistą trwałość duchowej postawy.

Kraków, 1942

SPIS RZECZY

	Str.
1. Słowo wstępne (O dwuwierszu Norwida)	5
2. Artyzm Kochanowskiego	9
3. Geniusz poetycki Mickiewicza	14
4. Zostanie po mnie ta siła fatalna... (Słowacki)	21
5. Nieznane arcydzieło Krasińskiego (Listy do Delfiny)	29
6. Romantyczni przyjaciele (Krasiński i Ary Scheffer)	38
7. Uwagi o Fredrze	43
8. Nowy kult Fredry (Boy-Żeleński)	50
9. Rodowód poetycki Berwińskiego (Tymon Terlecki)	55
10. Dygasiński w naszych oczach	62
11. Polskie powieści o chłopach przed Reymontem (Kraszewski, Jeż, Orzeszkowa, Sewer, Sienkiewicz, Junosza, Prus, Dygasiński, Karczewski)	72
12. Regionalny idealizm Rodziewiczówny	78
13. Jest w ludzie siła niespożyta... (Kasprowicz)	82
14. Poeta w oczach żony (Kasprowicz)	89
15. O Stanisławie Witkiewiczu	98 V
16. Ze studiów Wyspiańskiego nad Odysem (Wyspiański a Bérard)	104
17. Dwie książki o Wyspiańskim (Ortwin i Makowiecki)	110
18. O liryce i lirykach (Ortwin)	114
19. Żeromski a nagroda Nobla	119 V
20. O Josephie Conradzie-Karzeniowskim	123
21. Polska książka o Conradzie (Józef Ujejski)	132
22. Pojmowanie Prousta	137
23. Listy Przybyszewskiego	143
24. O sztuce pisarskiej Siruga	149 V
25. Droga K. H. Rostworowskiego	152
26. Jan Lorentowicz jako krytyk teatralny	160
27. Myśli o Irzykowskim	165
28. Pięciokłos Edwarda Kozikowskiego	170
29. Filolog jako artysta (Aleksander Brückner)	174
30. Pionier naukowej poetyki (Kazimierz Wóycicki)	188
31. Krytyk w opalach krytyki	196
32. Dopisek	204



POPRIEDNIO WYDANE KSIĄŻKI KAZIMIERZA CZACHOWSKIEGO.

- Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości. Warszawa 1931. Gebethner i Wolff. Str. 343.
- Jan Kasprówicz. Próba bibliografii. Kraków 1929. Towarzystwo Miłośników Książki. Str. 63.
- Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści. Poznań 1935. Wydawnictwo Polskie (R. Wegner). Str. 208.
- O Henryku Sienkiewicz. Lwów 1933. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych. Str. 31. Wyd. 2 w druku.
- Wacław Sieroszewski. Człowiek i patriota. Lwów 1933. PWKS. Str. 31.
- Naturalizm i Neoromantyzm. Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884—1934 Tom I. Lwów 1934. PWKS. Str. 355.
- Neoromantyzm i Psychologizm. Obrazu współczesnej literatury polskiej Tom II. Lwów 1934. PWKS. Str. 442.
- Ekspresjonizm i Neorealizm. Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884—1934 Tom III. Lwów 1936. PWKS. Str. 782.
- Wacław Sieroszewski. Życie i twórczość. Lwów 1937. PWKS. Str. 155. Wyd. 2 w druku.
- Najnowsza polska twórczość literacka 1935 — 1937 oraz inne szkice krytyczne. Lwów 1938. PWKS. Str. 275. Z ilustracjami.
- Adolf Dygasiński. W setną rocznicę urodzin. Warszawa 1939. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska“. Str. 40.
- Liczne artykuły krytyczno-literackie w rozmaitych czasopismach i wydawnictwach zbiorowych, polskich i obcych (w językach angielskim, czeskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim i rumuńskim).

W PRZYGOTOWANIU:

- Miedzy romantyzmem a realizmem. Obrazu polskiej literatury realistycznej część pierwsza, 1939. Rękopis zaginął u wydawcy we Lwowie. *odnaleziony. Wyd. pod tym samym tytułem*
- Świętochowski. Próba charakterystyki. Rękopis zaginął podczas wojny.
- Żywe ściegi. Rzecz o współczesności literackiej.
- Sienkiewicz jako powieściopisarz.

PIW, 1967
BSL
28 1275 II

O POPRZEDNIO WYDANYCH KSIĄŻKACH
KAZIMIERZA CZACHOWSKIEGO:

Stanisław Witold Balicki (Il. Kur. Codz. 1936, nr 2): „Zaletą szczególnie, nad zwyczaj prosto i jasno napisanej, popularnej — w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu — monografii Czachowskiego o Sienkiewiczim — jest to, że zmusza jej czytelnika do sięgnięcia po dzieła o których mówi. Czachowski bowiem unika jak ognia rozpychania charakterystyk streszczeniami utworów (ulubiona metoda wielu krytyków); a jednak potrafi, na ogół wyczerpująco, uzasadnić swe spostrzeżenia i sądy“.

Dr Adam Bar (Polska Zachodnia, 1936, nr 95): „...zdumiewa rozległość czytania Czachowskiego, szeroka skala jego wiedzy; widać, że cierpliwie przedarł się przez wszystkie problemy współczesnej literatury w rozmaitym ich przekroju i z punktu widzenia różnych oświeleń; każde zjawisko przemyślał głęboko, nie uciekając się do łatwych łatwizn, ale raczej wybierając drogę trudniejszego poznawania zjawisk. To też obok każdego problemu literackiego przechodzi ostrożnie, z głębokim rozmysłem, a przede wszystkim z wyraźnym obiektywizmem, ułatwiającym mu trafność oceny. W ten sposób otrzymaliśmy najlepiej dotychczas opracowaną historię współczesnej literatury polskiej“.

Dr Józef Birkenmajer (Wiadomości Literackie, 1930, nr 348) z powodu bibliografii Kasprowicza: „...pod względem metodycznym bez zarzutu i może służyć za wzór dla podobnych publikacji o innych autorach“.

Prof. Un. Berlińskiego dr Aleksander Brückner (Slavische Rundschau, 1937, nr 6): „Sein Buch entspricht vollkommen seinen Titel: es gibt wirklich ein Totalbild der modernen Literatur...“.

Prof. Un. Jag. dr Ignacy Chrzanowski (Tyg. Ill. 1931, nr 16) z powodu książki o Sienkiewiczu: „Nie ma takiej książki ani o Mickiewiczu, ani o Słowackim, ani o Krasińskim. Już choćby z tego względu zasługuje książka Czachowskiego na prawdziwe uznanie, zwłaszcza, że wybór z literatury krytycznej o Sienkiewiczu, którą autor zbadał bardzo dokładnie, jest umiejętny i wysoce bezstronny“.

Prof. Columbia University Arthur P. Coleman (New-York — „Book abroad“): „...najbardziej pożyteczną i godną wyróżnienia książką w roku 1936 jest bezsprzecznie trzatomowy „Obraz współczesnej literatury polskiej“ Kazimierza Czachowskiego. Jest to dzieło, które może być rozpatrywane tylko jako encyklopedia, bo też jest rzeczywiście encyklopedią“.

Jan Dąbrowski (Pion 1936, nr 118—119): „Czachowski, w odróżnieniu od swych poprzedników, przeprowadzających pewne tezy o wartości literatury, poprzedzającej okres Młodej Polski i odnoszącej się do tego okresu — zachowuje obiektywizm badacza, stanowiący pierwszy warunek dla historycznego ujęcia badanej epoki“.

Zdzisław Debicki (Kur. Warsz. 28. II. 1931) z powodu książki o Sienkiewicz: „Czachowski dał książkę bardzo interesującą w czytaniu i niesłychanie pożyteczną dla skontrolowania i wzbogacenia naszej wiedzy o Sienkiewicz. — Bez tej książki już nie podobna się będzie obejść. Dla wszystkich, którzy kiedykolwiek jeszcze będą o Sienkiewicz pisali, stanie się ona, jak drogowskaz“.

Ludwik Fryde (Ateneum, styczeń 1939): „Ten krytyk jest rzeczywiście miłośnikiem książek, gorliwym i namiętnym czytelnikiem. Nie ma przesądów, nie ulega doktrynerstwu; cieszy go wszystko, co nowe, żywe, śmiałe, indywidualne — a przy tym wolny jest od snobizmu nowocześnieści. Pełny zainteresowania dla każdego wysiłku artystycznego, niezależnie od kierunku i celu, jaki wysiłek ten sobie stawia, ma swe upodobania, swą hierarchię, raczej zresztą ideową niż artystyczną. Z „Obrazu literatury współczesnej“ przebiega zdecydowana postawa: szczerzy demokratyzm i równie szczerzy, wolny od frazeologii patriotyzm“.

Prof. Un. Poznań. dr Tadeusz Grabowski: „Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu“ (Poznań 1934, str. 276): „Czachowski umie korzystać ze zdobyczy innych, ale na wszystkim, co pisze, kładzie piętno własne. W swych charakterystykach celuje wyrazistością i jasnością, której pozazdrościć mu może wielu“.

Dr Zbigniew Grabowski (Il. Kur. Codz. 1934, nr 153): „Z tej próby, która stawia krytykowi literackiemu wysokie wymagania uczciwości badania, wyszedł Kazimierz Czachowski w sposób zwycięski“.

Prof. Un. J. P. dr Bronisław Gubrynowicz (Ruch Liter. 1931, nr 9) z powodu książki o Sienkiewicz: „...powinna znaleźć uznanie i poczytność w szerokich kołach społeczeństwa polskiego; również badacze literatury polskiej znajdą w niej pomoc i ułatwienie w pracy“.

Paweł Hulka-Laskowski (Gaz. Pol. 1934, nr 35): „Mało która książka orientuje tak przejrzyście w tej zasadzie walki ze schematem, jak „Obraz współczesnej literatury polskiej“ Czachowskiego. Ta przejrzystość układu czyni z pracy jego książkę od razu poczytną, dostępną i doskonale orientującą“.

Alfred Jesionowski (Prosto z Mostu, 1935, nr 19): „U niewielu z polskich krytyków uwidatnia się tak silnie poczucie uczciwości, rzetelności i sumiennosci, takie poczucie odpowiedzialności za wypowiedziany sąd — jak u Czachowskiego“.

Józef Kisielewski (Tęcza, wrzesień 1938): „...można powiedzieć zupełnie pewnie, że wszystko co w tym czasie wyszło drukiem jako większa praca samodzielna, trafiło do rąk Czachowskiego i znalazło ocenę w jego pracy. Czachowski w swoich krytykach literackich operuje skrótami. Duży jednak obiektywizm oraz doskonale przeprowadzenie materiału dają nam mimo skrótów książkę jasną i zrozumiałą, ułożoną starannie i ze zrozumieniem. Można oczywiście pewne ujęcia Czachowskiego skrytykować, można ich nie przyjąć. Nie jeden raz przy czytaniu tomu chciałoby się wszczać zdyskusję. Faktem niezaprzeczalnym jest jednak to, że przeglądy opracowywane przez Czachowskiego wybijają się wspaniałą wiedzą i kulturą literacką autora spośród wszystkich tego rodzaju przewodników literackich wydanych w ciągu lat ostatnich“.

Prof. Uni. J. K. dr Juliusz Kleiner (Tyg. Ill. 1935, nr 20): „Wiedzę o literaturze polskiej ostatniego pięćdziesięciolecia czerpać się będzie odąd przede wszystkim z trzytomowej książki Kazimierza Czachowskiego. Jest to informator, na którego słowach można polegać. Jest to przewodnik, którego ujęć rzeczowych można się uczyć. Ma pod tym względem coś z właściwości Chmielowskiego jako historyka literatury, tylko znacznie mniej posiada zainteresowań społecznych, znacznie więcej i estetycznych i bibliograficznych“.

Prof. Un. S. B. dr Manfred Kridl (Rocznik Literacki za rok 1936): „...trudno nie przyznać, że nie pominięto tu nikogo z tych, których przywykliśmy uważać za „ważniejszych“ lub charakterystyczniejszych z takich lub innych powodów. Otrzymujemy w ten sposób „Nachschla-gebuch“, przynoszące duże usługi, zwłaszcza, że informacje w nim zawarte są na ogół dokładne, charakterystyki nie rzadko trafne, bibliografia budząca zaufanie“.

Dr Wacław Kubacki (Wiad. Liter. 1936, nr 678): „Autor umiejętnie podmalowuje tło, zaczyna od szczegółów, wiąże je w misterną całość, niepostrzeżenie przechodzi do jądra sprawy, rozwija ją, dzieli na części, oświetla każdą z nich po kolei, snuje charakterystyki i wyciąga wnioski. Przystępując do następnego rozdziału znajdzie czytelnik na początku rekapitulację tego co przed chwilą przeczytał, jakby obrazunek przed wyruszeniem w dalszą drogę. Umiejętność wykładu, to walna zaleta „Obrazu“. W rozbiórach i charakterystykach autor szczególnie unika szablonu...“.

Dr Zbigniew Kucharski (Gaz. Pol. 1936, nr 144): „Obraz współczesnej literatury polskiej jest wydawnictwem, które w walnym stopniu może się przyczynić do rozproszenia licznych przesądów o piśmiennictwie Polski odrodzonej i zbliżyć ogół z tym piśmiennictwem jako całością, zachęcić do bliższego poznania się z nim. Dla ludzi stykających się z literaturą zawodowo będzie niezbędnym informatorem i pomocą w pracy“.

Dr Stanisław Lam (Nowa Książka. 1937, nr 1): „Z książką Czachowskiego przyhywa literaturze współczesnej przewodnik zasługujący w pełni na zaufanie“.

Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863“ (Odb. z „Wiedzy o Polsce“, 1932, str. 445): „Niezależność poglądów i staranna kultura literacka wykazują niemal wszystkie prace Kazimierza Czachowskiego (nr 1890) krytyka śledzącego pilnie rozwój naszego bieżącego ruchu literackiego“.

Kornel Makuszyński (Il. Kur. Codz. 1929, nr 183): „Wyjątkowo serdecznie dziękuję Kazimierzowi Czachowskiemu za świetną i mądrą recenzję „Moich Listów“, którą umieścił w „Tygodniku Ilustrowanym“. Warto pisać listy pod takim znakomitym adresem. Zajął mi w serce, znalazł w nim od-odbinę radości i spenetrował wybornie, na co jej używam i dla kogo. Otóż to, otóż to... dlatego mu właśnie dziękuję, że ceni radość“.

Dr Wojciech Natanson (Czas, 1938, nr 249): „Jako krytyk porządkujący i syntezujący to, co się dzieje w naszym świecie literackim — Czachowski niewiele ma w Polsce rywalów“.

Jerzy Eugeniusz Plomieński (Czas. 1934, nr 357): „Czachowski przeciwstawił się Taine'owskiemu kanonowi badania dzieł oraz twórców, podkreślając w swojej przedmowie, że czynnikiem, kształtującym oblicze kultury oraz literatury, jest przede wszystkim osobistość twórcza. Ona wyznacza drogę prądom, ona je w ogóle organizuje. Dlatego historię literatury pojmuję inaczej, niż Feldman lub Potocki, jako historię twórców wyłącznie. Można się nie zgadzać z takim stanowiskiem krytyka, niewątpliwie spornym, nie podobna jednak nie przyznać autorowi, że zarówno motywacja tego stanowiska, jak i jego konkretne urzeczywistnienie w książce wypadło bez zarzutu. Między założeniem metodycznym, a jego trudnym wykonaniem w „Obrazie współczesnej literatury polskiej“ nie ma rozbieżności. Przeciwnie, krytyk założenie swoje wykonał z zadziwiającą konsekwencją i subtelnością“.

Dr Leon Pomirouski (Gaz. Pol. 1933, nr 291): „Czachowski jest jednym z najskrzętniejszych i najsumienniejszych badaczy zjawisk literackich. Niemal wszystko, co z tego lub innego punktu widzenia zasługuje na uwagę, jest przez niego klasyfikowane, oceniane i zarejestrowane. Klasyfikacja utworów, określanie ich gatunków na tle tych czy innych prądów współczesnej literatury, wychodzi spod jego pióra w sposób ścisły, porządkowy i trafny. Dążąc do największej obiektywizacji ocen, autor nie poprzestaje na własnych sądach, lecz oświeśla dzieła opiniami i innych krytyków, aby w ten sposób wzmocnić bezstronność i wszechstronność swoich poglądów“.

Antoni Potocki (Pion, 1934, nr 53): „...ten właśnie pisarz cytuje systematycznie sądy innych krytyków obok własnych, co jest na prawdę rzadkością, a co powinno być metodą we wszelkiej pracy historyczno-literackiej“.

Dr Stanisław Rogoż (Wiad. Liter. 1935, nr 626): (Dzieło Rodziewiczówny) zasługiwało przecież, żeby mu wyznaczyć w piśmiennictwie miejsce właściwe. Zrobił to właśnie Czachowski. Jeżeli zaś ukazał Rodziewiczównę, pisarza i artystę, w świetle korzystniejszym niż się tego spodziewaliśmy zgodnie z pewnym tradycyjnym przyzwyczajeniem, to nie przez galanterię, która się zresztą należy jej szorstkiej życiowej i ideowej serafickości, ale jako rezultat spokojnego i sprawiedliwego szukania oceny według właściwych kryteriów“.

Prof. dr William J. Rose, dyrektor studium słowiańskiego w Londynie (The Slavonic and East European Review, April 1939) o „Najnowszej polskiej twórczości literackiej“: „It is written in a pleasing style, and will be found a most useful „vade mecum“ for those who want to see just what is being read in a part of the world they know too little about“.

Dr Franck L. Schoell (L'Europe Centrale. 1935, nr 42): „Czachowski n'omet nullement de discriminer l'essentiel de l'accessoire, pour ne retenir que le premier. Il excelle au contraire — selon la méthode de Taine, qui n'était pas si mauvaise — à dégager la „faculté maîtresse“ de son auteur, à définir ses thèmes de prédilection, ainsi que les attitudes morales ou esthétiques qui lui sont les plus naturelles. A cet égard, les chapitres qu'il a consacrés à Żemski, à Wyspiański, à Przybyszewski sont parmi les meilleurs“.

Artur Schroeder (Czas, 1934, nr 5): „Autor nie narzuca z góry powyższych założeń metodycznych, lecz wyprowadza je z rozpatrywanych indywidualnie zjawisk i osiąga w ten sposób najwszechstronniejsze widoki oraz dochodzi najbliżej do zrozumienia twórczości pisarza“.

Doc. dr Stefania Skwarczyńska (Prace Polonistyczne, Łódź 1937, str. 10—11): „We wspaniałym Obrazie literatury współczesnej K. Czachowskiego mamy wyodrębnioną grupę twórczości regionalnej, co w „obrazie“ współczesnego życia literackiego jest na miejscu, bo właśnie „obrazuje“ odzew literacki na hasła regionalizmu“.

Prof. Un. Praskiego dr Marian Szykowski (Prager Presse, 1931, nr 74): „Und er hat immer treffend, mit kultiviertem Geschmack, umfassender Kenntnis der Strömungen der modernen Literatur und, was ziemlich selten ist, mit Methode und wissenschaftlicher Vorbereitung geschrieben“. — „Czachowski erfüllt seine Mission als Johannes der Täufer der jüngsten polnischen Literatur in einer Reihe ernsthafter polnischen Zeitschriften, immer in klarem Stil, immer den Kern der Sache treffend und den Zugang zu diesem Kern erleichternd“.

Grzegorz Timofiejew (Wymiary, 1938, nr 4): „Książkę Czachowskiego czyta się jako pracę nie tylko informacyjną, ale i natchnioną umiłowaniem oraz niewątpliwym przeżyciem danego dzieła“.

Jan Wiktor (Tyg. Ill., 1935, nr 25): „Czachowski umie się zachwycić i radować. Każde jego słowo dźwięczy prawdą odczucia“.

Dr Władysław Wolert (Warsz. Dziennik Narodowy, 15. VI. 1937): „Można się z Czachowskim nie zgadzać w tych czy innych poglądach, ale trzeba mu przyznać trafność i hystrość obserwacji, jasne sformułowanie myśli“.

Dr Zygmunt Lubicz Zaleski, prof. Instytutu Studiów Słowiańskich w Paryżu (Mercure de France, 15. I. 1936): „Czachowski qui est un critique averti, compréhensif et persuasif à la fois a accompli cette tâche avec une grande probité littéraire“.

Karol W. Zawodziński (Przegląd Współczesny, 1939, nr 206, str. 294): „...na jedno pokolenie nie może się zjawić więcej, jak jeden tak wyczerpujący przewodnik po współczesnej literaturze, odpowiednik Feldmana sprzed lat trzydziestu...“.

Ważniejsze błędy druku
powstałe wskutek niedopatrzenia drukarni:

			jest:	powinno być:
str.	21 w. 12	od dołu	zniewalając	zniewalając
"	24 "	4 " "	Arachmy	Arachny
"	25 "	10 " góry	Klenera	Kleiner
"	26 "	1 " dołu	Calderowa	Calderona
"	33 "	1 " "	tęknotę	tęsknotą
"	38 "	10 " góry	Nie	Nic
"	47 "	5 " "	romantyczą	romantyczną
"	61 "	2 " dołu	poznania	poznania poety
"	86 "	4 " góry	marchołtowym zernaniu	marchołtowym zerwaniu
"	87 "	15 " dołu	Władysławowi	Władysławowi
"	94 "	11 " góry	Tretez	Treter
"	103 "	u dołu	937	1937
"	105 "	13 od góry	Arcadien	Arcadiens
"	114 "	12 " "	Otwina	Ortwina
"	125 "	4 " dołu	carakterów	charakterów
"	133 "	3 " góry	glassą	glossą
"	137 "	1 " "	klasycznie	klasyczne
"	" "	8 " dołu	rozmyślnie	rozmyślanie
"	" "	6 " "	odnalezienia	odnalezienie
"	143 "	6 " góry	telentu	talentu
"	145 "	3 " "	ta	to
"	162 "	6 " dołu	robotą o	robotą a
"	165 "	12 " "	utwry	utwory
"	168 "	5 " góry	jaka	jaka
"	171 "	4 " dołu	podreślić	podkreślić
"	174 "	14 " góry	Zugadłowicza	Zegadłowicza
"	177 "	4 " "	poprawek	rozprawek
"	178 "	15 " "	filozoficzną	filologiczną
"	" "	1 " dołu	idąca	idąca
"	179 "	14 " "	Adademii	Akademii
"	182 "	5 " "	mniej	mniej trafnie
"	188 "	3 " "	prorodii	prozodii

