

# A T E N E U M

CZASOPISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM KULTURY

LEON CHWISTEK . . . . .	O artystach i środowiskach . . . . .	1
LUDWIK FRYDE . . . . .	Brzozowski jako wychowawca . . . . .	12
EUGENIUSZ MAŁANIUK . . . . .	Dusza Ukrainy . . . . .	38
JERZY ZAGÓRSKI . . . . .	O czystości stylów w teatrze . . . . .	46
JAN KOTT . . . . .	Gide-hereziarcha . . . . .	53
JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI . . . . .	Wacław Rolicz-Lieder . . . . .	59
TADEUSZ BREZA . . . . .	Mitologia u J. K.-Bandrowskiego . . . . .	91
STEFAN NAPIERSKI . . . . .	O Julianie Tuwimie . . . . .	103

WACŁAW ROLICZ-LIEDER . . . . .	<i>Cmentarzyk w Clarens — Wiersz Szacha Szudży — Z Ferdowsiego — Fraszka Czarnoleska — Mgły jesienne — Wierzba na pustkowiu — Ja jestem satyr — Do fiołkowych oczu</i> . . . . .	115
JULIAN PRZYBÓŚ . . . . .	<i>Meta — Nieostrzegalnie</i> . . . . .	120
JÓZEF CZECHOŹWICZ . . . . .	<i>Jeszcze pejzaż — Sen sielski</i> . . . . .	122
ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA . . . . .	<i>Pieśń ludzi wesołych</i> . . . . .	124
CZESŁAW MIŁOŚZ . . . . .	<i>Komin — Spotkanie — Głowy</i> . . . . .	126
ADOLF SOWIŃSKI . . . . .	<i>Słowa tyrana</i> . . . . .	128
CHARLES BAUDELAIRE . . . . .	<i>Balkon (tł. Cz. Miłosz)</i> . . . . .	129
GUILLAUME APOLLINAIRE . . . . .	<i>Merlin i stara kobieta — Nad Renem jesienią (tł.: J. Zagórski)</i> . . . . .	130
ANDRÉ GIDE . . . . .	<i>„Les nouvelles nourritures“ — III (tł.: Z. Bińkowski)</i> . . . . .	134

## U W A G I

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ . . . . .	Listy Elizy Orzeszkowej . . . . .	142
BOLESŁAW MICIŃSKI . . . . .	Mysli o kartezjanizmie . . . . .	147
K. I. GAŁCZYŃSKI . . . . .	„Horacjusza wydania weneckie“ . . . . .	149

## SPRAWOZDANIA

„Napój cienisty“, B. Leśmiana (H. Michalski) — „O Norwidzie“, M. Piechala (J. Stachowski) — Książka o przekładach Miriama (A. Fei) — Polskie wydawnictwa muzyczne (E. Elsnerówna) — „Cynk“, M. Czuchnowskiego (R. Matuszewski) — Miesionc mordóm ciepie nisko (J. Czechowicz) — „Sonety“, M. Brauna (St. Czernik) — „Teatr natury“, S. Ciesielczuka (St. Czernik) — „Trzy zimy“, Cz. Miłosza (St. Napierski) — „Szkice i portrety“, Sz. Askenazego (St. Napierski).

219292 193871  
II

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:  
WARSZAWA, UL. SŁONECZNA 50 m. 34

REDAKCJA CZYNNA WE WTORKI od godz. 2—3.

Redaktor:

S T E F A N E I G E R - N A P I E R S K I

Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca. — Utwór, o którego druku redakcja nie zawiadomiła autora w ciągu dwóch miesięcy od chwili nadesłania, jest odrzucony.

Redakcja nie podejmuje się oceny rękopisów.

A T E N E U M  
UKAZUJE SIĘ SZEŚĆ RAZY DO ROKU

Cena pojedynczego numeru . . . . .	zł 2.50
Prenumerata roczna . . . . .	zł 12.50
Prenumerata półroczna . . . . .	zł 7.00

(W cenę prenumeraty wliczone są koszty opakowania i przesyłki)

PRENUMERATĘ PRZYJMUJĄ:

Administracja „ATENEUM“  
(WARSZAWA, UL. SŁONECZNA 50 m. 34. — TEL. 4-17-82)  
oraz wszystkie większe księgarnie w kraju.

KONTO CZEKOWE P. K. O. NR 16691.

# A T E N E U M

LEON CHWISTEK

## O ARTYSTACH I ŚRODOWISKACH

### I

Walka idei, wzajemne ich przenikanie się, nagłe wybuchy i omdlenia to sprawa godna najpilniejszej uwagi. Zważmy bowiem, że wszyscy żyjemy w atmosferze pewnych idei, narzuconych nam w znacznej części z zewnątrz, które w mniej lub więcej samodzielny sposób ułożyliśmy w mniej lub więcej konsekwentny system. Idee te bardzo często są zgoła obce naszemu intelektowi i skutkiem tego działają hamująco na nasz rozwój. W całym naszym organizmie budzi się potrzeba zwalczenia ich. Daremnie jednak próbujemy dokonać tego dzieła. Środowisko, w którym żyjemy, nie myśli tolerować jednostek, które nie chcą poddać się przyjętemu konwenansowi. Jeśli odważymy się stanąć do walki, grozi nam klęska. Poddajemy się i całe nasze życie idzie na marne. To samo odnosi się do społeczeństw a nawet całych narodów. Może się zdarzyć, że cały naród źle się czuje w atmosferze intelektualnej, panującej na świecie. Nie umie wziąć udziału w wyścigu twórczym środowisk zagranicznych, wycofuje się i rozpoczyna wegetację.

Ale bywają i wypadki przeciwne. Historia uczy, że niektóre narody odbierają sobie kolejno hegemonię kulturalną a od czasu do czasu zdarza się, że jakiś naród, z którym przed tym nikt się nie liczył, wypływa nagle na poziom najwyższy. Tak było z Anglią w wieku XVI-tym i z Niemcami w wieku XIX-tym, tak stało się z nowoczesną literaturą rosyjską.

Zdarza się również, że jeden człowiek potrafi narzucić całemu światu swoją sztukę lub swoją filozofię życia, jakkolwiek reprezentuje środowisko słabe. Trzeba jednak koniecznie, żeby naprzód zdobył stano-



wisko decydujące, albo żeby potrafił wydobyć z własnego środowiska ukryte w nim siły. Do pierwszych należał Jan Jakub Rousseau, do drugich Goethe.

Jeszcze słowo o załamaniach się twórczych środowisk. Zagadnienie to jest niezmiernie ważne, bo upadek środowiska nasuwa przypuszczenie, że idea, w imię której powstało środowisko, była bezpłodna. Polacy powołani są osobliwie do zajmowania się tą sprawą, bo nigdzie życie środowisk twórczych nie było tak krótkie jak w Polsce. Niemal zawsze kończyło się na tym, że całą sprawę brała w końcu w ręce zagranica i ona dopiero doprowadzała ją do końca. Dość powiedzieć, że nie umieliśmy skorzystać z wielkich myśli Kopernika i przypomnieliśmy sobie o nim dopiero wtedy, kiedy Niemcy uznali go za swego. Środowisko niskich temperatur, stworzone przez Wróblewskiego i Olszewskiego, przeszło rychło w stan nieczynny. Ostateczne wyniki zostały uzyskane przez środowiska obce. To samo było z środowiskiem psychologicznym założonym przez prof. Heinricha. Wielki romantyczny teatr stworzony przez naszych poetów zostawiliśmy na boku, czekając chwili, aż stanie się przestarzały i nieaktualny. Do naszej muzyki ludowej zabraliśmy się w momencie, kiedy twórczość zagraniczna przelicytowała ją wielokrotnie. To samo zrobiliśmy z formizmem, który mógł rozwinąć się w renesans sztuki. Zbyt pilnie baczyliśmy, żeby przypadkiem nie tracić czasu na bezpłodne wysiłki. Zbyt rychło chcieliśmy zawsze zbierać owoce naszej pracy.

Myślę, że tę gorzką prawdę powinniśmy wreszcie uświadomić sobie i zabrać się do rewizji tego aparatu pojęciowego, który zgotował nam tak ciężkie klęski. Rzecz jasna, że nie idzie tu o przesady lokalne — na te same niebezpieczeństwa narażone są wszystkie środowiska. Idzie o to, że my jesteśmy osobliwie wrażliwi i pochopni do depresji i że to właśnie sprawia, że nasze klęski są szczególnie dotkliwe.

Jeśli zwrócimy się do historii poszczególnych sztuk i nauk, to zobaczymy, że rozwój ich polega na przełomach wewnętrznych różnych środowisk wywołanych przez poszczególne jednostki. Myślę, że studium takich przełomów jest zajmujące, tym bardziej że doprowadzić nas musi do zauważenia pewnych stałych praw rozwoju. Nie będę tutaj rozpatrywał tych zjawisk z punktu widzenia przyrodniczego, według recepty Hipolita Taine'a. Nie przychodzi mi też do głowy wdawać się w dociekanie nad tym, czy idee można uważać za siły pierwotne, jak tego chciał Alfred Fouillée, czy też raczej za skrócone opisy pewnych procesów mózgowych jak tego chcą materialści. Jedynym sposobem pracy w tej dziedzinie wydaje mi się doświadczalne podejście do za-

gadnienia. Jedynie wtedy, gdy naprawdę usiłujemy wywrzeć wpływ na środowisko i jeśli zależy nam na tym, żeby dane środowisko osiągnęło wyższy stopień rozwoju, możemy zorientować się w niezwykle zawitym splocie czynników działających, tak mniej więcej jak szofer, co to doskonale panuje nad motorem, jakkolwiek niewiele wie o prawach termodynamiki. Myślę, że jedynie taka metoda jest dopuszczalna w t. zw. naukach duchowych. Nie daje ona oczywiście wyników efektownych i wcale nie odpowiada na pytania postawione przez tradycyjną filozofię, ale właśnie o to idzie, że te pytania służyły niejednokrotnie do wprowadzenia zamętu.

Pozytywiści walczyli z tradycyjną filozofią w imię pojęcia sensu i to samo robią do dzisiaj. Sądzę, że ta droga jest niefortunna. Dążenie do precyzyjnego sensu w sprawach kultury duchowej musi doprowadzić prędzej czy później do pedanterii i bezpłodnej frazeologii.

Nie o sens precyzyjny idzie, tylko o to, żeby nie przekraczać granic zagadnień konkretnych i nie zapuszczać się w zbyt daleko posunięte uogólnienia. Nie o jakieś ogólne prawa bytu czy stawania się troszczyć się będziemy, ale o zasady praktyczne, oparte na prymitywnym doświadczeniu, takie właśnie, jakimi posługuje się wspomniany wczężej szofer. Ograniczymy się do zasad prostych, niemal banalnych, które jednak oddadzą niemałe przysługi. Mam na myśli zasady następujące:

1. Z tego, że dane środowisko posiada wielkie wpływy i oparte jest na silnych podstawach materialnych nie wynika, że posiada twórczą energię. Przeciwnie, pozory siły łączą się bardzo często z pustką wewnętrzną i bezpłodnością.

2. Z tego, że dane środowisko jest niepopularne i słabe nie wynika, że idea, którą reprezentuje, jest bezpłodna. Przeciwnie, należy się liczyć z tym, że prędzej czy później może powstać w imię tej samej idei nowe środowisko obdarzone wielkim zapasem energii twórczej i wielką siłą zapładniającą.

Pierwszą zasadę nazwiemy *prawem bezwładności środowisk*, drugą *prawem odrodzenia*.

Znajomość tych praw uwalnia nas od przesądu, jakoby idee konały razem z środowiskami i jakoby faktyczna siła była synonimem twórczej energii. — Jeśli ktoś pozwoli sobie narzucić takie przesady, to łatwo może być doprowadzony do dezorientacji. Jeśli ktoś raz da się przekonać, że walka środowisk kulturalnych dokonuje się na podstawie ich siły materialnej i uwierzy, że opinia autorytetów, wywierających wpływ na ogół na podstawie przyzwyczajenia lub dzięki środkom czysto zewnętrznym, jest wyrazem faktycznego rozkładu energii twórczej, to bę-

dzie skazany na zawody i niespodzianki. Może mu się zdarzyć, że przed jego nosem będzie leżał owoc dojrzały i soczysty, a on skona z głodu, nie odważywszy się wyciągnąć po niego ręki. Nie zapominajmy, że tak właśnie było dawniej z kulturą materialną. Środowiska panujące tępiły wszelkie próby nowatorstwa w zakresie techniki.

Przykładów takich dostarcza historia w wielkiej obfitości. Wiemy, że kultura grecka nie zdobyła się nawet na młyn wodny, pozostawiając go epoce aleksandryjskiej. Wiemy, że wynalazek druku napotykał na opór sfer konserwatywnych. Ale za czasów Gutenberga opór taki nie miał już istotnego znaczenia. Wiemy, że przesady środowiska zostały w zakresie techniki niemal zupełnie unieszkodliwione i to powinno być dla nas podstawą do optymistycznego traktowania sprawy kultury duchowej.

Drugą dziedziną, która zdołała w znacznym stopniu wyzwolić się z oporu środowiska, są nauki ścisłe. Wiemy, że dawniej odkrycia naukowe zamierały na długie wieki i odżywały w zgoła innym środowisku. Tak było z systemem heliocentrycznym, a później z geometrią nieeuklidesową i z teorią Mendla. Dopóki żyją autorytety, które w młodości uzyskiwały dobrze zasłużoną sławę, a potem stanęły na martwym punkcie, lub ich uczniowie, którzy w gruncie rzeczy nic wspólnego z twórczością nie mieli, ale za to potrafili doprowadzić do doskonałości doktrynę mistrzów, dopóty najoczywistsze prawdy skazane są na wycieranie kątów. Z jednej strony zręczny improduktyw otoczony aureolą najwyższego autorytetu, z drugiej twórca prawdziwy w roli niesmacznego natręta, który wywołuje niepotrzebny hałas dokoła niepożądanego fikcji. Nikt nie liczy się z jego zdaniem. Ludzie idą na pasku wyjałowionych autorytetów nieraz przez długie lata, dopóki nie przyjdzie moment ostatecznego rozkładu i zaduch złośliwy nie dotrze do ich nozdrzy. Wtedy dopiero nadchodzi moment zwycięstwa twórczej myśli, ale zwycięstwo to nie zawsze dokonuje się łatwo. Czasem potrzebne są długie okresy walki. Bolesne nawroty. Chwilowe porażki. Ale dopóki idzie o nauki ścisłe, cały ten proces jest coraz szybszy i coraz łatwiejszy do opanowania. Jest godne uwagi, że dzieje się to kosztem nauk duchowych, literatury i sztuki.

W tych właśnie dziedzinach, które w średniowieczu rozwijały się z łatwością, pomimo społecznego ucisku, obserwujemy dzisiaj coraz większy opór środowisk martwych, przypominający niekiedy najlepsze czasy ikonoklastów, a zarazem coraz większą wiotkość i nietrwałość środowisk naprawdę twórczych. Raz po raz środowiska takie rozbłyskują, porywają za sobą całe miasta i kraje, otwierając piękne per-

spektywy, na to tylko, żeby po paru latach rozpląnąć się i nie pozostawić po sobie nic prócz zawodu i żalu. Jest z tym właśnie tak, jak było w średniowieczu z naukami ścisłymi. Idzie o to, że z łatwością można wysledzić te same argumenty i te same majaki i to samo stwarzanie fikcyjnych wrogów społeczeństwa. Wszędzie istnieje posługiwanie się środkami materialnymi, ostracyzmem i wrzaskiem.

## II

Jedną z największych trudności, jaką mamy do zwalczenia w analizie zagadnienia środowiska są nieporozumienia wyrosłe razem z narodzinami tego zagadnienia.

Wiemy, że koncepcję środowiska stworzył Hipolit Taine i związał ją z bardzo powierzchownym poglądem na świat, opartym na jednostronnym i niedokładnym ujęciu wyników ówczesnych badań przyrodniczych.

Teoria jego polegała na wysunięciu trzech zasadniczych warunków twórczości: rasa, otoczenie i moment. Wyglądało to tak, że powstanie wielkich centrów kultury zależne jest wyłącznie, albo prawie wyłącznie, od warunków zewnętrznych. Pogląd ten okazał się bardzo wygodny dla silnych centrów artystycznych, nic więc dziwnego, że był przez nie lansowany. Środowiska słabsze przyjmują go bezkrytycznie i opierają na nim usprawiedliwienie niemocy swoich lokalnych wielkości.

Teoria Taine'a ma na pozór charakter przyrodniczy, ale w rzeczywistości jest zaprzeczeniem stanowiska przyrodniczego. Wartość nauk przyrodniczych polega na tym, że nie tylko pozwoliły nam zorientować się w świecie materialnym, ale także przystosować go do naszych potrzeb do takiego stopnia, że zmieniliśmy powierzchnię naszego globu i stworzyliśmy nowe warunki życia. Pomijam tu ujemne strony tej nowoczesnej metody i niebezpieczeństwa tkwiące w tendencjach posunięcia jej zbyt daleko, jakie np. spotykamy w książkach prof. Juliana Huxley'a. Trzeba baczyć, żeby analiza pojęć nie pozostawała w tyle za wynalazkami, jak to ma miejsce za naszych czasów. Takie teorie, które zmuszając nas do kręcenia się w kółko w warunkach odziedziczonych po przodkach, nie mają nic wspólnego z metodą przyrodniczą, przypominają natomiast bardzo silnie mitologiczny pogląd na świat Hindusów.

Wiadomo, że indyjska teoria wędrówki dusz i oparte na niej prawo kast doprowadziły do marazmu jedną z największych kultur. Szło o to, że próba wydobycia się z kasty nie tylko była bezcelowa, ale ucho-

dziła za zbrodnię. W tych warunkach postęp był niemożliwy. Zwróć tutaj uwagę na zajmujący szczególnie podkreślony przez Maxa Webera. Asceci, obdarzeni siłą magiczną, uważani byli nie tylko za nadludzi, ale, jeśli tak wolno powiedzieć, za nad-bogów. Zdarzyło się, że taką siłą magiczną zdobył jakiś przedstawiciel najniższej kasty, postawionej na poziomie niewolników. Wówczas szlachetny rycerz odciął mu głowę jako świętokradcy. Zamiast powiedzieć: *skoro ten człowiek wzniósł się na takie wyżyny, to widocznie kłątwa, ciężąca nad jego kastą, jest przesądem* — wołał powiedzieć: *skoro tak nisko postawiona istota odważyła się wznieść na takie wyżyny, to popełniła najnikczemniejszą zbrodnię i zastąpiła na karę.*

Musimy dziś od nowa zacząć od zdrowego rozsądku i musimy przy jego pomocy zwalczać przesady odziedziczone po czasach minionych. Do takich przesądów należy teoria środowiska Hipolita Taine'a.

Nie będę tutaj zajmował się błędami w interpretacji deterministycznej koncepcji świata, jaka przyświecała Taine'owi. Pragnę tylko zwrócić uwagę na to, że jest ona bezsilna wobec zagadnienia kryteriów wartościujących. Wszystko zależy od tego, jakie przyjmujemy kryteria, a wybór zależny jest od środowiska, do jakiego należymy. Tak np. Hipolit Taine nie wątpił ani na chwilę, że malarstwo doszło do szczytu w Grecji, potem w renesansie włoskim, a potem jeszcze w sztuce flamandzkiej i do tego założenia przystosował swoje rozważania. Jest zabawne czytać dzisiaj deklamacje Taine'a na temat „wesołości i wery greckiej i potrzeby szczęścia żywego i dotykającego“, na temat „uroczej swobody umysłu, nadmiaru twórczej wesołości, powabnego szalu wyobraźni, które zniewalają dziecko, aby ciągle tworzyło małe poemata, w tym tylko celu, żeby dać pole nagle rozbudzającym się nowym i zbyt żywym zdolnościom“. Bo dzisiaj wiemy, że Grecy byli narodem prymitywnych wojowników, którzy odegrali w stosunku do wspaniałej kultury artystycznej egejskiej tą samą rolę, jaką Germanie odegrali w stosunku do kultury grecko - rzymskiej. Solberg i Cross zwrócili uwagę na to, że Egejczycy pozostali najliczniejszą warstwą społeczeństwa greckiego i że oni właśnie z natury rzeczy stanowili większość artystów zawodowych. Wyrazy greckie: cytra, dytyramb, hymn, tyran, narcyz — są pochodzenia egejskiego. Świadczy to o tym, że zdobywcy nie przynieśli ich z sobą z północy. Nie potrzeba zresztą zbyt głębokich badań, żeby spostrzec wielką zależność waz greckich od sztuki Wschodu. Idzie tylko o to, czy rzeźba grecka była istotnym postępem w stosunku do sztuki wschodniej, czy tylko rozwinięciem jednej



z tkwiących w niej możliwości. Za czasów Taine'a wszyscy mieli o tej sprawie sąd wyrobiony. Dzisiaj zdania są podzielone.

O zewnętrznych warunkach środowiska zauważyć warto co następuje. W roku 1865, kiedy wyszła filozofia sztuki Taine'a, Francuzi nie mieli jeszcze ambicji kolorystycznych. Taine'owi nie przyszło do głowy, że jeszcze za jego życia Paryż stanie się kolebką impresjonizmu. Był pewny, że koloryt jest przywilejem Wenecjan i Holendrów i rozpisywał się szeroko nad wpływem silnego nawodnienia okolic położonych u ujścia wielkich rzek do morza i wpływie wilgoci na grę barw w atmosferze. Nie wiedział, że już znacznie przed nim „Pan Tadeusz“ zalecał kapryśny klimat litewski jako najwłaściwsze otoczenie dla malarza, nie wiedział, że kiedyś będzie się wiele pisało o osobliwym uroku barw w atmosferze Paryża i że znajdują się w Polsce artyści, którzy bezwzględnie twierdzić będą, że w Polsce kontury są zbyt wyraziste, barwy za ostre i że dlatego właśnie nie ma mowy o tym, żeby u nas rozwinęło się szczytowe malarstwo.

Do bardzo podobnych paradoksów prowadzi teoria geniuszów, o ile do niej zastosujemy metodę Taine'a. Pojęcie geniusza jest w wysokim stopniu niejasne i związane jest ze smakiem artystycznym danego społeczeństwa. Jeśli przeniesiemy kryteria jednego środowiska do drugiego, okaże się, że nie będą działały i doprowadzą do deprymujących refleksyj. Dość powiedzieć, że w XIX w. kryteria niemieckie działały z takim naciskiem, że uległo im nawet tak silne środowisko, jakie stworzyła Francja. Jako godną uwagi ilustrację tego stanu rzeczy, zacytuję modną książkę Kretschmera p. t. Ludzie genialni. Książka ta podyktowana jest szlachetnym dążeniem, ale przepojona jest zmorą sugestii rasistycznej do głębi. Żeby to spostrzec, wystarczy przejrzeć portrety i odczytać spis nazwisk. Nie ma tam poza Chopinem ani jednego nazwiska polskiego, a z Rosjan wymieniony jest tylko Dostojewski, ale do tego przyzwyczailiśmy się poniekąd. Natomiast uderzający jest brak Stendhala, Balzaka, Verlaine'a, Baudelaire'a, Wiktora Hugo, Flauberta, George Sand, Zoli, Cézanne'a, Gauguin'a, Matisse'a, Picasso'a, Débussy'ego, Poincarégo, Curie-Skłodowskiej, de Broglie'a i t. d. Równocześnie mówi się o średnim malarzu historycznym Rethelu, takim mniej więcej jak nasz Cynk albo Elias Radzikowski, na równi z Van Dykiem i wymienia się poprawnych, sentymentalnych rzemieślników, takich jak Leibl, Richter, lub Thoma. Jeszcze gorzej potraktowana jest literatura. Tutaj sypią się nieznanne nazwiska jak z rogu obfitości. Na szczęście znalazłem wśród nich pocziwego Scheffela, którego powieść o „Ekkehardzie“, uznaną przez autora za arcydzieło, czytałem z ko-

nieczności za czasów gimnazjalnych, omdlewając z nudów. Pozwolę sobie zauważyć, że takich geniuszów mieliśmy i mamy na funty i moglibyśmy ich eksportować na warunkach dumpingowych.

Uwagi te wskazują, że zagadnienie środowiska łączy się z bardzo dużymi trudnościami. Prostu idzie o to, że nie możemy oderwać się od przeszłości, a przeszłość nie jest nam dana jako jakaś obiektywna wartość, ale jako zlepek prawd i przesądów trudny do rozwikłania. Trzeba znaleźć właściwą drogę pomiędzy megalomanią a zbyt daleko posuniętym krytycyzmem. Wydaje mi się, że cel ten można osiągnąć, jeśli zwróci się uwagę na fakt zasadniczy, że wartości kulturalne należy brać razem z poglądem na świat obowiązującym w danej epoce i liczyć się z tym, że to, co było ważne wczoraj, może być dziś bez znaczenia.

### III

Umysłem twórczym należy przeciwstawić estetów t. j. takich ludzi, którzy „nie wiedzą co robić z sztuką i dlatego szukają surogatów intelektualnych, kiedy z próżności albo z ciekawości albo z innych względów przyjdzie im pokusa zajęcia się sztuką“. Cytuję Müllera-Freienfelsa\*). Müller-Freienfels poświęcił godny uwagi ustęp psychologii tych typów, przy czym zaznaczył, że w niektórych okresach one tylko zostają na placu. Istotą ich jest walka o treść. Oczywiście nie o tę treść nieuchwytną, której od formy oddzielić nie podobna i która jest wyrazem tęsknoty ludzkiej do wypowiedzenia uczuć nie dających się sformułować. Ta treść stanowi istotę sztuki i jest niedostępna wszelkiej dyskusji i wszelkiej analizie. Ale im chodzi o treść racjonalną, o jakieś zagadnienie pseudo-naukowe takie, żeby można było kontrolować, czy wszystko jest w porządku, czy przypadkiem autor nie popełnił jakiejś niekonsekwencji, czy nie dał unieść się zbyt daleko temperamentowi. Dzieło sztuki, wobec którego zawodzą te metody, budzi w nich żywiołową odrazę. Myślę, że rodzi się z tego wiele szkody i wiele niepotrzebnej zgryzoty. Esteci działają hamująco na rozwój sztuki i z tego właśnie powodu byli zawsze i są przedmiotem ostrych ataków. Sam atakowałem ich nieraz namiętnie, przekonałem się jednak, że to jest zgoła bezcelowe; że robi im się krzywdę, bo nie ma nic bardziej wzruszającego, jak istota głęboko czująca, która naprawdę chciałaby odnieść się sprawiedliwie do tego, co dzieje się dokoła, i stwarza nieraz niezmiernie skomplikowane aparaty, żeby przerzucić pomost pomiędzy

\*) Die Psychologie der Kunst Teubner, 1912, I. p. 78.

sobą a rzeczywistością artystyczną. Aparaty te, które oczywiście są prosto dziełami naukowymi z zakresu estetyki, są nieraz same osobliwymi dziełami sztuki i mogą przyczynić się w pewnym stopniu do podniesienia kultury środowiska. Niestety chce, że prawie zawsze chybają celu i prawie zawsze zabijają rodzącą się w ich oczach sztukę. Zaczyna się od idealizowania wielkiej twórczości i stawiania jej na tak wysokim poziomie, że nic rzeczywistego, występującego bez osłonek zszytych z kultu lat minionych, nie może dostąpić godności wielkiego dzieła sztuki. Kończy się na tym, że od pokolenia działającego właśnie teraz wymaga się bardzo mało, nie żąda się wcale wielkości ani oryginalności. Chce się tylko, żeby doskonalilo i przeżywało do głębi to, co jest gotowe i zabronzone przez długoletnią tradycję.

Ten stan rzeczy jest zjawiskiem naturalnym, powtarzającym się stale. Tak było w Grecji za czasów jej rozkwitu, kiedy to twórczość kładziono na karb tytanów, artystów współczesnych uważano za rzemieślników. Jedyny wyjątek stanowili filozofowie i poeci, ale pod warunkiem, że nie przychodziło im do głowy uprawianie eksperymentów i wywieranie wpływu na przyjęte zwyczaje. O tym niezmiernie zajmującym odróżnieniu, na które zwrócił ostatnio uwagę prof. Tatarkiewicz, nie będę tutaj mówił. Idzie mi tylko o to, że i w jednym i w drugim wypadku nie było mowy o tworzeniu czegoś nowego, czegoś co by wykraczało poza granice uświęcone tradycją. Jest godne uwagi, że ci sami Grecy stali się dla następnych pokoleń synonimami twórczego geniuszu i że nikt inny, tylko oni właśnie posiadli przywilej wprowadzania nowych wartości, poza które nikt nie miał prawa wykroczyć w sposób rażący.

Słynny Winckelmann dopatrywał się w pretensjonalnej i mdłej grupie Laokoona *prostoty i cichej wielkości* i te właśnie przymioty określał jako ideał sztuki. Metoda Winckelmannna zaważyła na losach estetyki XIX w. i do dzisiaj żyje w dziełach wielu filozofów.

Jest dobrze przypomnieć, że Winckelmann wywarł ogromny wpływ na malarstwo niemieckie robiąc z niego czystą pozę, bardzo bliską atmosferze zebrań towarzyskich na prowincji. Wpływ ten sięgnął nawet poza granice Niemiec, jak o tym świadczy grupa Horacjuszków i Kuriacjuszków Davida. Jest zaiste ciekawe, dlaczego takie właśnie teorie przyjmowano bez najmniejszego oporu. Myślę, że istotną przyczynę stanowiła atmosfera spokoju i życzliwej wyrozumiałości, jaką z sobą przynosiła.

W sztuce propagowanej przez Winckelmannna wszystko było zrozumiałe dla ludzi średnio wykształconych, nic nie budziło niepokoju,

nic nie wymagało wysiłku. Ten sam nastrój daje się obserwować jeszcze dzisiaj. Toleruje się najdalej nawet posuniętą rewolucję, taką np., jaką był impresjonizm, pod warunkiem, żeby już należała do przeszłości i pozostawała w stanie równowagi. Idzie o to, że przeszłość ta może być bardzo świeża, tak niedawna, że pamięć o wstrząsach, jakie wywołała, jeszcze nie zdołała się zatrzeć. Trzeba tylko, żeby to wszystko zdołało wyznaczyć sobie granice, żeby było pewne, że nie będzie żadnych niespodzianek i żadnej samowoli. Jest to, że się tak wyrażę, determinizm à rebours.

Posługując się językiem, który już dzisiaj zyskał sobie prawo obywatelstwa, można powiedzieć, że istotę przewrotów artystycznych stanowi przejście z jednej rzeczywistości w drugą. Jeśli przejście to dokonuje się powoli, tak jak to było w Renesansie, jeśli przed Rafaelem jest Mantegna, a Rafael przed Corregio'iem, to wtedy nie ma miejsca na dziwactwo ani na opór estetycznych autorytetów. Co najwyżej występują takie wstrząsy, jakie wiążą się z wybujałymi indywidualnościami, takimi jak Michał Anioł. Jeśli natomiast przejście jest zbyt nagłe, to ulegają wstrząsowi przede wszystkim sami twórcy, porywając za sobą jednostki wrażliwe. Wytwarza się brutalna nietolerancja wobec tradycji, rozlewa się morze frazesów niezrozumiałych. Gdyby było pewne, że to są refleksy prawdziwego artystycznego natchnienia i że z nich naprawdę zrodzi się wielka sztuka, to oczywiście należałoby odnosić się do nich z pełną wyrozumiałością. Idzie jednak o nieodłączną od tych zjawisk blagę. Co z nią zrobić i czy można się dziwić uczciwym estetom, że na nią się oburzają i ciskają kamieniem? Myślę, że temu tylko wolno ciskać kamieniem, kto jest bez grzechu.

Sprawę tę można objaśnić następującym przykładem, zaczerpniętym z tej dziedziny, w której twórczość uznana jest powszechnie i bez zastrzeżeń, a mianowicie z techniki. Jest wiadome, że wielkie koncerty płacą doskonałe pensje specjalistom, których zadaniem jest dokonywanie wynalazków. Oczywiście połączone jest z tym duże ryzyko, bo nie raz kosztowna, długoletnia praca idzie na marne. Ale tym nikt się nie zraża, bo jeśli tylko raz wynalazek się uda, to wszystkie straty pokryte zostaną wielokrotnie. To samo zjawisko występuje w górnictwie, w handlu, no i *last not least* w naukach ścisłych. W jednej tylko dziedzinie, a mianowicie w tym wszystkim, co jest podstawą kultury duchowej, nie wolno pozwalać sobie na ryzykowne eksperymenty. Niech szaleją inżynierowie, bankierzy i kupcy, ci sami, którzy, jak na to zwrócił uwagę Jerzy Stempowski w zajmującej rozprawie „Chimera jako zwierzę pociągowe“, uczyli się w pewnym okresie metod postępowania

od futurystów. Niech dyktatorzy i ministrowie propagandy wywracają do góry nogami podstawy filozofii, socjologii i prawa. Tylko artyści, literaci i poeci niech będą grzeczni. Niech im przypadkiem nie przychodzi do głowy pozwalać sobie na posunięcia ryzykowne. Niech baczą na każdym kroku, żeby byli fachowcami w najściślejszym tego słowa znaczeniu i wzorami solidnych obywateli. Zaiste jest trudno nie pisać satyry. Nic dziwnego, że te drażniące zjawiska wywołały reakcję. Idzie tylko o to, że zasada ta trafia kulą w płot, bo artystom i tak nie daje chleba, poza nielicznymi wyjątkami, ale odbiera im to, co było ich jedynym przywilejem, wolność tworzenia według własnego smaku i folgowania własnej wyobraźni.

Im bardziej artyści chcą być rzeczowymi, im głębiej esteci zapuszczają się w uzasadnienie obiektywnych kryteriów wartościowania dzieł sztuki, tym mniej jest sztuki i tym mniej jest tęsknoty za sztuką. A tymczasem życie dostarcza coraz bardziej niepokojących wzruszeń, coraz więcej kłamstwa i w piórka bohaterstwa ustrojonej zbrodni. Jakżeż tu do takich spraw odnosić się obiektywnie? Czyż naprawdę nie będzie już wolno artystom wzruszać się do głębi, przejmować się niedolą pokrzywdzonych, cieszyć się momentami wytchnienia i tęsknić za lepszą przyszłością? Czyż rzeczywiście tak będzie, że zabronią nam jednej tylko rzeczy, która w średniowieczu była naprawdę wietka i piękna, t. j. poezji i sztuki? Czyż nie dość, że zamienią nas w maszyny, ale zakazą nam jeszcze tęsknić za inną rzeczywistością i delektować się naszym maszynowym życiem, podziwiać je i chwalić?

Obiektywny spokój w takich warunkach przedstawia się zaiste jak zdrada. Nie pora przecież stwierdzać to, co jest i nie ruszyć palcem, żeby tak nie było.

BRZozowski JAKO WYCHOWAWCA  
(Z POWODU WYDANIA *LEGENDY MŁODEJ POLSKI*).

W kolei *Dzieł Wszystkich* Stanisława Brzozowskiego, wydawanych przez Instytut Literacki w Warszawie, ukazała się w nowej edycji *Legenda Młodej Polski*.

Dziwnie ułożyły się losy tej książki. Pierwszy jej nakład, wydany w r. 1910, rozszedł się natychmiast, tak że ponowiono go już w roku następnym. Jest to miarą wrażenia, jakie *Legenda* wywarła na czytającej publiczności. Niestety, bezpośrednie świadectwa reakcji czytelników prawie do nas nie doszły; Brzozowski znajdował się wówczas na indeksie, ciążyło na nim hańbiące oskarżenie o zdradę i choć wiele o *Legendzie* mówiono i dyskutowano, pisano o niej mało, a jeszcze mniej ogłoszono drukiem. Z biegiem czasu pierwsze wrażenie się zatębiało; później w zamęcie czasów nie było komu wracać do przerwanej wątki. Pism Brzozowskiego nie przedrukowywano; młodsze pokolenie знаło autora *Legendy* głównie z imienia, które tymczasem rośło, zyskiwało blask, wchodziło do katechizmu wielkich imion literatury polskiej. Chętnie Brzozowskiego cytowano (głównie na poparcie aktualnych, najsprzeczniejszych nieraz, stanowisk ideowych), mało go jednak czytano, a jeszcze mniej rozumiano. Autor *Legendy Młodej Polski* stał się powoli bohaterem własnej legendy.

Dopiero dziś zaczyna się rozpraszać mgiełka przysłaniająca postać zagadkowego człowieka i pisarza. Pierwszy Suchodolski wytyczył w swej monografii główne linie jego ewolucji ideowej. Obecne wydanie zbiorowe stanie się z pewnością impulsem do dalszych badań, a przede wszystkim umożliwi młodszemu pokoleniu zapoznanie się z myślą Brzozowskiego. Nadchodzi więc pora zasadniczego rozrachunku z Brzozowskim. Trzeba sprawdzić legendę, jaka się wokół niego wytworzyła, ponownie przemyśleć jego problematykę i zająć wobec niej samodzielne stanowisko.

Rozważania nad autorem *Legendy* mogą iść w różnych kierunkach. Tutaj zajmuje nas twórczość Brzozowskiego ze stanowiska współczesnego, z punktu widzenia rzeczywistości aktualnie przeżywanej. Jakie wartości wychowawcze *in potentia* zawierają się w pismach Brzozow-

skiego, w jakim stopniu pisma te mogą stać się źródłem ożywczych prawd dla współczesnego pokolenia — oto sprawy, o których tu będzie mowa. Zasadniczo przedmiotem naszych rozważań jest *Legenda Młodej Polski*, dla pełności jednak obrazu wciągniemy w tok myśli również inne pisma Brzozowskiego, a zwłaszcza dziełko o krytyce literackiej w Polsce, *Idee, Głosy wśród nocy* oraz przedmowę do wyboru pism Newmana.

W dziele Brzozowskiego wyodrębnimy pięć autonomicznych czynników oddziaływania. Przesuwając się po nich, przenikniemy stopniowo z powierzchni *Legendy* w głąb jej treści. Na początku: styl. Styl Brzozowskiego to, jak wiadomo, integralny element jego twórczości myślicielskiej. Przypomnijmy, co pisze o tym Suchodolski: „Książki jego nie miały *dowodzić* — miały *działać*, dlatego są przesiąknięte na wskroś duchem walki i polemiki; styl ich tętni namiętnością oburzenia; myśli stają się nakazami; teorie i poglądy przybierają charakter mitów, których nie należy pojmować intelektualistycznie“. Nie będziemy się tu kusili o pełną charakterystykę środków ekspresyjnych Brzozowskiego; styl *Legendy* zajmuje nas o tyle, o ile stanowi samoistny czynnik oddziaływania wychowawczego — do pewnego stopnia w oderwaniu od tematu i dyrektyw ideologicznych.

Drugim po stylu „elementem pedagogicznym“ *Legendy* jest krytyka literacka. Brzozowski jako krytyk odegrał rolę doniosłą; wpływy jego w tej dziedzinie były i są największe; jak się zdaje jednak, dotychczas nie udało się ująć jego metody krytycznej w kilku jasnych i zwięzłych formułach. Spróbujmy spełnić to zadanie opierając się na portretach duchowych pisarzy w *Legendzie* oraz na wywodach teoretycznych w dziełku o krytyce i w *Głosach wśród nocy*. Ustalwszy tę zasadniczą podstawę działalności krytyczno-literackiej można będzie ustalić charakter i wartość oddziaływań Brzozowskiego-krytyka.

Jak wiadomo jednak, zagadnienia literackie nie były dla autora *Legendy* problemami ostatecznymi. Poprzez nie wchodził on w krąg innych problemów, do których i my z kolei będziemy musieli się zwrócić: zagadnień kultury. Podtytuł *Legendy Młodej Polski* brzmi: *Studia nad strukturą duszy kulturalnej*. W tym zakresie wyodrębnimy dwie strony: filozoficzną oraz ideologiczną. Brzozowski oddziaływał niejako podwójnie: jako reprezentant pewnej orientacji filozoficznej w dziedzinie kultury i jako szermierz pewnego ideału kulturalnego.

Następną sprawą, którą omówimy, jest ideologia społeczno-polityczna *Legendy*. Nie ma wątpliwości, że książka ta odegrała rolę w dziejach polskiej myśli politycznej. Co więcej, dziś jeszcze oddzia-

ływa na czytelnika w pewnym kierunku ideowo-politycznym. Wbrew rozmaitym interpretatorom, przykrawającym myśl Brzozowskiego na użytek sprzecznych programów, pisma jego posiadają wyraźną konsekwencję społeczno-polityczną i jednoznaczny sens wychowawczy w tej dziedzinie. Ten sens postaramy się wydobyć i ocenić.

Ostatnią sferą wychowawczej treści *Legendy*, którą wyodrębnimy, jest *postawa osobista* Brzozowskiego. Szczególną cechą pism tego myśliciela stanowi ich osobisty, *monologowy* charakter. Brzozowski stale podkreśla swoją obecność, nieustannie przypomina się czytelnikowi i narzuca mu swój, w pewien sposób wystylizowany, obraz. Ten obraz duchowy ma niewątpliwy sens pedagogiczny. Postawa osobista Brzozowskiego ukazuje się nam jako wzór idealny, jako wzniosły przykład głębokiego życia wewnętrznego. Wypadnie ją więc scharakteryzować i zająć wobec niej stanowisko.

Styl myślenia i pisania, krytyka literacka, filozofia kultury i ideologia kulturalna, ideologia społeczno - polityczna, postawa osobista — oto kolejne szczeble drabiny, która zaprowadzi nas w głąb *Legendy Młodej Polski*. Z każdego szczebla odsłoni się nam inna perspektywa — każdy z pięciu czy sześciu naszych przekrojów ukaże inny sens *Legendy*. Raz ujrzemy w niej „dziennik rekonwalescencji“ pisarza; kiedy indziej — zbiór studiów psychologiczno-krytycznych o Kasprowiczu, Staffie, Żeromskim, Wyspiańskim; kiedy indziej znowu — manifest ideowo-polityczny, przełomowy czyn myśli polskiej w czasie paury między upadkiem rewolucji 1905 r., a wymarszem Legionów Piłsudskiego. Takich przekrojów, konkretnych „problematyzacyj“, można przeprowadzić, oczywiście, wiele. Bez nadziei „wyczerpania“ *Legendy*.

## I

Odrębny charakter stylistyczny pism Brzozowskiego, wiązający się jakoś z ich myślową strukturą, nieraz już zwracał uwagę krytyków. Nie bez słuszności też stawiano Suchodolskiemu zarzut, że w swej monografii nie uwydatnił osobliwego *tonu* myśli Brzozowskiego. Zarzut ten powtórzył się kilkakrotnie; pozytywnie jednak próbował określić styl autora *Legendy* tylko Kazimierz Wyka w szkicu *O ocenie myśli Brzozowskiego* (*Pion* nr. 26 z r. 1934). Wyka przeprowadza tu za Benda ciekawe rozróżnienie między filozofami w typie Leibniza, Kanta, Hegla, a pisarzami w rodzaju Bergsona czy Brzozowskiego. Pierwsi budują systemy, podają czytelnikowi pewną ilość uporządkowanych twierdzeń; drudzy — to twórcy *wzruszeń filozoficznych*, poruszający



równocześnie myśl, uczucie i wolę; to — organizatorzy *osobowości* czytelnika.

Rozróżnienie to nie wyczerpuje jednak problemu. Z innej strony zobaczymy go w świetle słów Brzozowskiego o Sorelu, które można bez wahania odnieść do autora *Legendy*. Brzozowski pisze: „dla każdego, kto oswoi się ze stylem Sorela, przesyconym życiem myśli na gorącym uczynku schwytej — mdłym musi stać się wszelki inny sposób pisania. Sorel nie buduje architektonicznych całości literackich, ale buduje samą myśl w głowie czytelnika... on to najdoskonalej dziś włada metodą przechodzącą od wyników myślowych do samego procesu życia, które je stworzyło“.

Przytoczone zdania można bez zastrzeżeń zastosować do charakterystyki stylu *Legendy*. Jest bowiem osobliwą cechą tej książki, że nie kształtuje jej *myśl uformowana*, świadoma swych celów i przesłanek i rozwijająca się z prostolinijną konsekwencją, ale wypełnia ją niespokojny *proces myślowy*, toczący się bez odpoczynku, bez pauzy, bez początku i końca, niepewny siebie i swego miejsca w świecie. Ten styl jednych porывa, innych szokuje, ale nikt z czytających nie przeslizgnie się po nim obojętnie. Niemniej osobliwa jest kompozycja *Legendy*. Na pozór autor omawia zagadnienia w pewnym systematycznym porządku. Ale w trakcie czytania zdajemy sobie sprawę, że w tej książce nie tylko temat, ale i myśl sama rozwija się wraz z tematem; widzimy jak pasując się z nim rozrasta się, przechodzi na inne stanowiska

To nie jest dowolne psychologizowanie; to sam autor zmusza nas do zajęcia takiego, a nie innego stanowiska. Ciągłe, z naciskiem przypomina on, że książki jego nie są zbiorem abstrakcyjnych prawd, ale mową żywego człowieka. Szczególnie charakterystyczna pod tym względem jest właśnie *Legenda*. W zakończeniu *Idei* wyraźnie formułuje Brzozowski ten punkt widzenia. Pisze tu o sobie: „Autor ani na chwilę nie przestawał czuć pod zdaniami, jakie kreślił, rzeczywistości duchowej, jaką analizował, stąd jest przekonany, że ma prawo mówić jak człowiek zdający sprawę z rzeczy przeżytych“. I dalej: „byłbym w stanie dać dokładny i ścisły rodowód każdej myśli tu nakreślonej, wiem, że każdy czytelnik, który zechce czytać książkę tę bez uprzedzeń, który zechce tłumaczyć myśli na język doświadczeń osobistych, przekona się, że obcuje z rzeczywistością“. Oczywiście: z rzeczywistością psychiczną.

W związku z omawianą sprawą warto jeszcze przypomnieć notatkę z *Pamiętnika*, zalecającą nieufność wobec pamięci. Pamięć bowiem

przechowuje tylko myśli abstrakcyjne, gotowe *wyniki* myślenia, podczas gdy istotne znaczenie danej myśli uwidocznia się dopiero w związku z *procesem życiowym*, który ją wyłonił i poza tym procesem nie istnieje.

Okazuje się więc, że charakter stylistyczny *Legendy* nie jest przypadkiem, lecz posiada legitymację i wytłumaczenie w pewnych przeświadczeniach wewnętrznych jej autora. Brzozowski był przeciwnikiem wszelkiego dogmatyzmu w myśleniu, nie uznawał żadnego „abstrakcyjnego“ kryterium prawdy. Według niego prawda, która ma rzeczywiste znaczenie, „prawda żywa“, rodzi się w chwili głębokiej szczerości, jako błysk nagłego uświadomienia ukrytych dążeń życiowych. Na tle tych poglądów teorio-poznawczych zrozumiałym staje się osobliwy styl *Legendy*. Artyzm jej nie polega na świadomym rozplanowaniu i podkreślaniu myśli dla budzenia silniejszego echa w duszach czytelników (jak to się dzieje np. w *Kazaniach sejmowych* Skargi); artyzm służy tu jako środek uwalniania się spod władzy abstrakcyjnego myślenia, jako narzędzie wydobywania na powierzchnię świadomości „myśli rodzących się i pojawiających jak pokusa... myśli co wiedzą precz i każą się rozstawać z drogimi jak sad dzieciństwa widnokręgami“. A z drugiej strony, dzięki sile artyzmu, myśl utrzymuje się w stanie dziewiczej świeżości, nie zastyga w martwy kształt formuły logicznej, i czytelnik obcuje nie z oderwanym *wytworem* pracy myślowej, ale z samym *procesem* tej pracy.

Krytyka tej metody twórczej nie jest rzeczą trudną. Dokonał jej zresztą za nas — sam autor. W *Pamiętniku*, który stanowi poniekąd zamknięcie młodzieńczego okresu życia i próbę obrachunku ze sobą, znajdujemy zdania, świadczące o przeobrażeniu, jakie zaszło w pisarzu. Brzozowski zastanawia się nad wpływem, jaki wywarł na niego Przybyszewski, i wpływ ten ocenia dość surowo. Pisz: „Nie ulega wątpliwości, że estetyka Przybyszewskiego sprzyjała niechlujstwu umysłowemu. Przy niej powstał stan rzeczy tego rodzaju, że można było *nie wiedzieć*, co się chce napisać i nie tracić nadziei, że naga dusza *wywiediot* jak powiadają moskale... Jeżeli na filozofa miał on (Przybyszewski) wpływ zapładniający — to pisarzowi w wielu względach zaszkodził: zanadto przejąłem się myślą, że pisanie, tworzenie jest to *wyrażanie siebie*, nie zaś tworzenie jasnych i zdolnych trwać w słowie przedmiotów myślowych... Przedmiot przestał być kategorią w mym pisaniu, tak jak nie jest on nią dzisiaj u żadnego wybitniejszego pisarza polskiego młodszej generacji“.

Styl *Legendy* interesuje tu nas jako swoisty czynnik wychowaw-

czy. Z pewnych względów był to czynnik działający samoistnie. Większość czytelników Brzozowskiego nie rozumiała zawartości jego książek; prawie nikt jednak nie oparł się — na dłuższy lub krótszy czas — sugestii jego arcyzmu. Czemu tak się działo i dziś jeszcze niekiedy dzieje? Zapewne w dużej mierze, dzięki temu, że książki Brzozowskiego są zupełnie niepodobne do podręczników szkolnych i uniwersyteckich. Młodzież inteligencka, kształcona w duchu pozytywistycznym, czyli obciążana bagażem luźnych wiadomości, znalazła w *Legendzie* i innych pismach jej autora niezbędną pożywkę intelektualną, lekturę niezastapioną, cudownie pobudzającą do życia wewnętrznego. Stały prąd wysokiego napięcia emocjonalnego, poszum wielkich słów i wielkich problemów, niejasne a bardzo sugestywne wezwania do czynu, sprawiały, iż nie rozumiejąc jeszcze *Legendy*, już rozczytywaliśmy się w niej z pasją, z wypiekami na twarzy.

Ale pisma *Brzozowskiego* budziły niepokój, głód światopoglądowy nie zaspakajając go. *Legenda* porywa czytelnika patosem swego stylu, rozpała go do wielkich nieokreślonych spraw i rozegzaltowanego, bezbronnego — opuszcza. *Legenda* nie wychowuje do męskiej dojrzałości intelektualnej. W jej stylu niewyczerpane obfitym, zgorączkowanym w pościgu za fantomami, przebija się jakiś chorobliwy i zaraźliwy *hedonizm intelektualny*. Przypomina się zdanie Valéry'ego o bezkształtności i nieforemności myśli, co jak wścibska mucha osiada na wszelkim brudzie świata, i jeszcze uwaga Conrada głosząca, że dla człowieka białego myśleć, to tyle — co szukać odpowiedzi na postawione sobie pytania. A nie pławić się w nieskończonych skojarzeniach intelektualnych.

I rzecz paradoksalna: Brzozowski, jeden z najgorętszych przeciwników tego, co się nazywa „inteligencją“, stał się po wojnie pisarzem uwielbianym, uznanym za swego, przez młodzież inteligencką o zabarwieniu radykalno-demokratycznym. Młodzież ta upajała się patetycznym, nasyconym emocjonalnie stylem *Legendy* znajdując w tej lekturze potwierdzenie swego jałowego buntu przeciw rzeczywistości.

Zapewne, czytelnicy ci sami są winni; czytali *Legendę* powierzchownie. Ale i na Brzozowskim spoczywa część odpowiedzialności. Jego idea „prawdy żywej“ ponosi tu winę niemałą. „Prawda żywa“ to znaczy, że miarą myśli nie jest jej struktura wewnętrzna, ale — proces życiowy, który ją wyłonił. Trzeba dążyć do szczerości, bezwzględnej wierności samemu sobie (czy czasem pogoń za szczerością nie stanowi klasycznego przykładu zakłamania wewnętrznego?),

i wówczas można osiągnąć prawdę, intuicyjne poznanie rzeczywiście. Nie trzeba więc wnikać w konstrukcje logiczne, rewidować przesłanek, przedłużać wniosków powiedzieli sobie czytelnicy *Legendy*; dość upajać się jej „konkretnym“, „żywym“ myśleniem.

Z powyższego wynika, iż sąd K. Wyki, przypisujący „wzruszeniom filozoficznym“ Brzozowskiego pozytywną rolę w organizowaniu osobowości czytelnika nie da się utrzymać. Niewątpliwie, dla młodej inteligencji karmionej wiedzą szkolną i uniwersytecką, styl *Legendy* może stać się źródłem silnych przeżyć. Ale — na wstrząsach koniec. Młodzież, wychowana w prawdziwym znaczeniu tego słowa, t. zn. uczestnicząca w życiu praktycznym i kształcona w kulturze myśli, uczuć i woli, nie będzie smakowała w fałszywych emocjach intelektualnych. I słusznie. „Wzruszenia filozoficzne“ atakując rozum, uczucia, wolę, mogą spowodować wstrząs nerwowy, ale nie przez wstrząsy prowadzi droga do rzetelnego wykształcenia, do psychicznego i kulturalnego zdrowia. Styl *Legendy* jest anachronizmem filozoficznym i wychowawczym, a wpływ jego może być tylko szkodliwy.

## II

O krytyczno-literackiej działalności Brzozowskiego pisano już sporo; ukazała się nawet specjalna dysertacja na ten temat p. S. Zdziechowskiej. Aktualne znaczenie „metody“ autora *Legendy* próbował określić K. Wyka w artykule *Brzozowskiego krytyka krytyki* (*Pion* nr. 26 z 1934).

W momencie żywej propagandy formalizmu w krytyce Wyka przypomniał, że już Brzozowski znał stanowisko estetyczne wobec literatury, zajmował je, ale się ponad nie wznosił: uznając wartości estetyczne, nie zamykał się w ich kręgu. Wyka zapomina jednak, że między estetyzmem współczesnym, a estetyzmem Brzozowskiego zachodzi wielka różnica, i że ta właśnie różnica a nie wprowadzanie kryteriów utylitarno-społecznych tworzy główną obiekcję w naszym stosunku do *Legendy*.

„Krytyka winna zrozumieć właściwość i odrębność każdej duszy ludzkiej wypowiedzającej się poprzez dzieło sztuki“. To zdanie, wypowiedziane w dziełku o współczesnej krytyce, pozostanie hasłem programowym Brzozowskiego do końca jego działalności literackiej. Wskazuje ono na głęboki wpływ pojęć estetycznych Przybyszewskiego. Artysta wyraża w dziele swą duszę; czytelnik a także

krytyk, poprzez tekst dociera do jego duszy. *Prawdziwe obcowanie ze sztuką to obcowanie z psychiką artysty*. Charakteryzując Żeromskiego w *Legendzie*, wytrąca Brzozowski ewentualnemu oponentowi broń z ręki nieodpartym argumentem: „Kto tego nie czuje, ten nie umie już obcować z duszą poety poprzez książkę“. Nie umie, bo widzi przed sobą jedynie wytwór, a nie dostrzega „ręki i klucza“. *Legenda* każdą swoją stronką przeciwstawia się takiemu stosunkowi do sztuki. „To co ukazuje się nam jako styl artysty i pisarza, jako jego ustalony i zamknięty świat jest zawsze wynikiem długiego i głębokiego procesu; tym co miało naprawdę znaczenie jest ten proces właśnie“. I zaraz po tym przykład konkretny: „Z Norwida wzięliśmy maskę pośmiertną i ten jej odlew gipsowy ukazujemy jako żywą twarz poety“.

*Forma, kształt artystyczny ma znaczenie jedynie jako odbicie psychiki twórczej*. Dokładnie zresztą Brzozowski stosunku tych elementów nie określa, wymija tę śliską kwestię metaforami. W każdym razie idzie mu o to, aby poza dziełem, poza stylem odnaleźć *ja* twórcze, t. zn. wolę życiową artysty o określonej sile i kierunku. Brzozowski nie wyodrębnia z woli życiowej — woli artystycznej; traktuje drugą jako funkcję pierwszej; również nie wyodrębnia poezji z obszaru tworów językowych i utwory myśliciela traktuje jako autobiografie duchowe na równi z dziełami poety. Zdziwiłby się zapewne Marks, gdyby przeczytał swoją charakterystykę w *Anty-Engelsie*; dowiedziałby się ze zdumieniem, że terminy, którymi się posługiwał, jak np. „*sily wytwórcze, koncentracje kapitalizmu* etc. etc., to zawsze sam Marks; są to pojęcia poznawcze, są to mity, mocą których Marks uświadamia sobie przede wszystkim kierunek i treść własnej swojej woli“...

I choćby autor *Kapitału* protestował przeciw takiemu spsychologizowaniu jego pojęć, nicby mu to nie pomogło: nie to jest bowiem ważne, co jednostka myśli o sobie, lecz to, czym jest w rzeczywistości (?) — stwierdza wielokrotnie Brzozowski.

Ale psychika — i tu zaczyna się druga warstwa sądu — tkwi w życiu społecznym i tylko w związku z nim może być zrozumiana. Artysta odbija stan wartości w narodzie, mówi Brzozowski w rozdziale o Wyspiańskim. Wielki twórca tym właśnie różni się od rzemieślnika pióra czy pędzla, że w szczytowych swych momentach staje się rewatorem duszy zbiorowej. Czytamy w *Legendzie*: „Można Reymonta zestawić z Sieroszewskim, albo Sienkiewiczem — są to artyści bardzo dużej miary, ale Żeromski z innej jest głębi, Żeromski i Wyspiański, Żeromski i Przybyszewski, tak! Tu istnieje duchowa współwymier-

ność: tu ściera się dusza z wiecznym zagadnieniem człowieka i jego przeznaczeniem“

Kryteria literackie w *Legendzie* mają zatem charakter psychologiczno-moralny. Brzozowski poprzez sztukę krytykuje artystów i to nie jako sprawców wytworu artystycznego, lecz jako ludzi, t. zn. ze względu na ich charakter, typ psychiczny. Kryteria te ulegają pewnej ewolucji. W pierwszej fazie Brzozowski uważa, iż „nastaje zawsze moment, w którym to, co jest siłą, wartością danego twórcy, staje się winą jego. Siłą jest ta część nieskończonego życia, która znalazła w jego dziele wyraz. Winą staje się cała ta nieskończoność, która przez tę twórczość zapoznana została“. Z biegiem czasu jednak Brzozowski zaczyna przyznawać nieprzemijające znaczenie osobowościom twórczym. Tak np. ujmuje w *Legendzie* Baudelaire'a, a zwłaszcza Kasprowicza. Mniej mówi z jego okazji o stygmacie kulturalnego bezwładu, a więcej o nieokiełzanej potędze żywiołu uczuciowego.

*Legenda* jednak, z wyjątkiem rozdziału o Kasprowiczu, pisana jest raczej z tego historycznego punktu widzenia, którego „celem właściwym jest wyzwolenie nas od treści, które uznajemy za stworzone, lecz których nie tworzymy“. (*Kultura i życie*). Staff, Miciński, Żeromski, Wyspiański to w ujęciu Brzozowskiego przede wszystkim wyraziciele tragicznego załamania duszy. Brzozowski charakteryzuje „ja“ każdego z tych poetów, kreśląc nieraz olśniewające fantazje literackie. Oto pyszny fragment jednej z tych charakterystyk: „Ja Micińskiego rozporządza olbrzymią historyczną erudycją i wrażliwością, pozwalającą mu wyczuć, wysnuć z siebie najrozmaitsze formy duchowego istnienia. Ale nie ono panuje nad historią, lecz ona w nim jak gdyby gnije i wyziewami swymi upaja. Ten czad historyczny, dur najróżniejszych tradycyji zasnuwa wreszcie całą powierzchnię myśli. Zaciera się wszelka różnica między myślą, która powstała w duszy poety a oddźwiękami, jakie budzi ona w coraz to innych labiryntach“.

„Pragnę, aby czytelnik wyniósł z książki mej pewien nowy organ stosunku ze sztuką a więc i duszą własną“. Takie życzenie wypowiedział autor *Legendy* w *Głosach wśród nocy*. I rzeczywiście książki Brzozowskiego wytwarzają w psychice czytelnika swoiste nastawienie do literatury. Uczą poprzez dzieło obcować z autorem, z procesem, który dzieło wyłonił. Zamiast kontemplacji utworu mierzymy się duchowo z twórcą, poprzez słowa odgadujemy i przeżywamy jego postawę wewnętrzną, jego „wolę życiową“. Ale czy to jest właściwy stosunek do twórczości artystycznej? Przecież *przeżycie poetyckie* zostaje tu

wymienione na *przeżycie kompensacyjne*. Tak gdy członkowie rodzin mieszczańskich znudzą się jałową regularnością swej egzystencji, rozczytują się w powieściach kryminalnych czy historycznych; tak panny służące z wypiekami na twarzy czytają romans z życia arystokracji. Analogiczną rekompensatą bezwładu i bezsilności psychicznej jest przeżywanie dzieł literackich jako obiektywizacji woli życiowej ich twórców. Kto nie bierze udziału w życiu praktycznym i żyje wyłącznie literaturą, ten musi nieraz odczuwać wyrzuty sumienia. I nie mogąc zerwać z książkami ani znaleźć odpowiadającej swym wewnętrznym potrzebom działalności, zaczyna traktować literaturę jako teren quasi-zyciowej ekspansji. Jest to zjawisko typowe dla młodzieży inteligentkiej w okresie dojrzewania, niedobrze jednak, jeśli na tym stadium stosunku do sztuki zatrzymujemy się na stałe.

Zdrowe, normalne obcowanie ze sztuką nie polega na obcowaniu z *człowiekiem* (twórcą), lecz na obcowaniu z *rzeczą* (wytworem artystycznym). Niewątpliwą rację ma Brzozowski podkreślając, iż nie ma kwiatów bez korzeni; jest to wiadomość niezbędna dla wszystkich właścicieli ogródków; nie znaczy to przecież aby podczas napaniania się zapachem róż myśleć i jakoś „obcować psychicznie“ z ich korzonkami. Jak pięknie powiada Chesterton: „W głębi stawu ukrywa się tylko muł; niebo odbija się na jego powierzchni“ To zdanie winno być uznane za pierwsze przykazanie miłośników sztuki.

Wpływ *Legendy* jako dzieła krytyczno - literackiego sprowadził pewne następstwa. Pod jej sugestią do niedawna jeszcze większość krytyków zamiast posuwać się w swej refleksji *naprzód*, szła *w tył*: zamiast wyprowadzać z utworu samodzielne wnioski, cofała się do jego hipotetycznych przesłanek psychologiczno-społecznych. Brzozowski sugerował, że należy zadawać pytanie, *skąd wywodzi się* dzieło sztuki a nie: — *dokąd prowadzi*, w mylnym przeświadczeniu, że pierwsze zawiera w sobie drugie. Pod wpływem tej sugestii przez długi czas jak najfałszywiej nazywano „krytyką społeczną“ badanie t. zw. podłoża, na którym utwór wzrastał; jak gdyby geneza psychologiczno-społeczna wyznaczała kierunek społecznego oddziaływania!

*Legenda* uczyła też fałszywie patrzeć na genezę dzieła sztuki. Brzozowski lekceważył i całkowicie przemilczał odrębną *wolę artystyczną*, kształtującą dzieło pisarza jako przedmiot odpowiadający jego ideałowi artystycznemu. Dla Brzozowskiego istniała tylko psychika i jej odbicie w formie. Ten pogląd, a raczej jego praktyczne następstwa przejęli niektórzy krytycy, interpretując utwory poetyckie jako t. zw. dokument duszy. Zachodzi tu oczywiście nieporozumienie. Psychologia

pisarza wchodzi w rachubę dla krytyka tylko jako *tło* woli artystycznej lub jako *surrogat* tej woli: wtedy gdy pisarz nie jest swobodnym twórcą, lecz biernym medium swych kompleksów. *Analiza psychiczna w krytyce zaczyna się tam, gdzie krytyk przestaje mieć do czynienia ze sztuką.*

Poza tym wglębianie się w psychikę pisarza budzi obiekcje natury etycznej. Łatwo zrozumieć, dlaczego Żeromski nie mógł nigdy wybaczyć autorowi *Legendy* poświęconych mu kart; Brzozowski bowiem nie tyle uderzał w pisarza, ile raczej trafiał skalpelem swej analizy w miazgę psychiczną, w grząski ił wstydlivych przeżyć człowieka. W ten sposób czyniąc krytykę „świadomością moralną epoki“, Brzozowski zabił jej solidarność z twórczością, przekroczył granice zastrzeżone przez niepisaną umowę etyczną.

Tak więc strona krytyczno-literacka *Legendy* nie może stanowić obecnie pozytywnego czynnika wychowawczego. Jej wpływ na kulturę literacką, kulturę czytania może być tylko szkodliwy, wpływ zaś na twórczość krytyczną przeszedł już w stadium wygasania — zdaje się, niecofnionego.

### III.

*Legenda* nosi podtytuł: „Studia o strukturze duszy kulturalnej“. Co wyobraża sobie Brzozowski przez „duszę kulturalną“? Elementarnym faktem doświadczenia jest dla niego „życie“, „potok życiowy“. Konkretny zaś ośrodek tego „życia“ stanowi psychika ludzka. „O psychikę nam idzie“ mówi w *Legendzie*. „Jest rzeczą obojętną czy mówimy, że świat jest materią, energią czy kombinacją elementów i charakterów, czy wyrzuconym na zewnątrz dziełem naszego *ja*; wszystko to sprowadza się do tego, że pewna psychiczna zawartość ludzka nadaje sobie bezwzględne znaczenie“ (*Idee*). „Psychiczna zawartość ludzka“, to dla Brzozowskiego przede wszystkim *wola*, głębsza od świadomości, irracjonalnie zdeterminowana w swym kierunku i napięciu.

Sprawdzianem i miarą tej woli jest społeczne znaczenie aktów, w których się realizuje. Brzozowski podkreśla to wielokrotnie, np. mówi: „Społeczne życie nasze jest pierwotną, pierwszą, jedyną, bezpośrednio daną nam rzeczywistością. Wszystko inne jest już tylko jej wynikiem“.

Filozofia kultury Brzozowskiego ma więc charakter *monistyczny* i *redukcyjny*. Istotą kultury stanowi według niego objawiająca się w życiu społecznym *wola*, dźwigająca i określająca życie. „Struktura duszy kulturalnej“ oznacza zatem *typ woli*, podtrzymującej istnienie danego środowiska w określonym czasie. Z tego punktu widzenia *na-*



leży rozpatrywać zarówno naukę jak sztukę i religię. „Nauka przestaje być mechanicznym poznawaniem pozaludzkiego świata, staje się częścią biologicznego procesu, mocą którego człowiek stwarza samego siebie“. Religia zaś, jak czytamy w liście Brzozowskiego, „jest metodą wydobywania siły z tych głębin twórczości, które nie ukazują się nam w żadnej z form działania dostępnych naszej świadomości i świadomej woli“. W tym sensie interpretuje Brzozowski w *Legendzie* katolicyzm Norwida.

Autor *Legendy* uważa swój pogląd na kulturę za jedyną niedogmatyczną teorię rzeczywistości. „Kto usiłuje ustalić związek bezpośredni pomiędzy swoim wspaniałym (sic) *ja*, a czymś starszym, głębszym od społeczeństwa, wiązać może życie swe jedynie z jakąś istnością utrwaloną przez mowę... mniejsza o to, jak nazywamy ten byt: duszą świata, rozwojem, ideą, wolą i t. p.“. Ale szkopuł tkwi w tym, że w tym samym stopniu co „dusza świata“, „idea“, „wola“ również „społeczeństwo“ jest „istnością utrwaloną przez mowę“, czyli po prostu... terminem, i owo „wspaniałe *ja*“ jest także terminem. Brzozowski słusznie krytykuje materialistyczną i naturalistyczną teorię kultury jako dogmatyzm „materii“ czy „natury“, ale zamiast przeciwstawić im teorię racjonalną — przeciwstawia inny dogmatyzm „społeczeństwa“ i „wspaniałego *ja*“.

Stojąc na stanowisku nowoczesnego racjonalizmu należałoby w ogóle zrezygnować z *merytorycznej* teorii kultury, przesądzającej w jakiś sposób jej istotę i stosunek do t. zw. natury. T. zw. natura, „wyjaśniająca“ kulturę, jakkolwiek by ją zdefiniować, w każdym bądź razie pozostanie... wyrazem, *pojęciem*, a więc... elementem tej rzeczywistości kulturalnej, którą miała tłumaczyć. Błędne koło! Aby je wyminąć, nowoczesna teoria kultury zrywa radykalnie z wszelkimi formami ontologicznego dogmatyzmu: witalizmem, naturalizmem, spirytualizmem etc. ograniczając się do trzeźwej analizy i systematyki *wyodrębnionych* form działalności ludzkiej (twórczości artystycznej i naukowej, produkcji ekonomicznej, świata przeżyć religijnych i t. d.).

Zasadnicze przeciwieństwo między filozofią kultury Brzozowskiego a myślą współczesną jasno przedstawił Konstanty Troczyński w świetnym artykule *Brzozowski jako filozof kultury* (*Pion* nr. 5 z r. 1933). Scharakteryzowawszy monizm i redukcjonizm autora *Legendy* Troczyński stwierdza: „Takie traktowanie przedmiotu przez filozofa kultury jest sprzeczne z przesłankami naukowego intelektualizmu. Intelektualizm, przeciwnie, wyodrębnia poszczególne dziedziny kultury i traktuje je samoistnie jako niezależne w istocie nie tylko od innych

dziedzin kultury, ale także od całokształtu warunków historycznych i osobowości ludzkiej; co najwyżej w związku z tymi stronami stwarzającego podmiotu, które jakościowo odpowiadają twórczości. a więc naukę łącznie z dążnościami i dyspozycjami poznawczymi, sztukę — artystycznymi i estetycznymi, religię — religijnymi i t. p.“.

Ale Brzozowski propagował socjologistyczną teorię kultury nie tyle dla celów poznawczych ile raczej ze względów praktycznych. Pragnął on wyswobodzić czytającą inteligencję spod władzy pewnego kompleksu, wiążącego się z pozytywistycznym ideałem wykształcenia. Stwierdzał więc: „Psychika ludzka stworzyła cały skomplikowany świat pojęć, wartości, które mają właściwie znaczenie tylko w związku z życiem, które je zrodziło. Teraz unoszą się one nad nami, jakby były niezawisłe od człowieka, domagają się przystosowania do siebie, świadomość kulturalna wynaturza się, traci powagę życiową ulegając coraz innym metodom życia, które uderzają w nią jak rzeczywistości“. *Nacisk tradycji wymagał zrelatywizowania wartości kulturalnych dla rozbudzenia odwagi do samodzielnej twórczości.* Czy Brzozowski osiągnął ten cel, nie umiemy odpowiedzieć; faktem jest jednak, że *dzisiaj* jego sugestie relatywistyczne są bardzo niebezpieczne.

Monistyczna i redukcyjna filozofia kultury bowiem, przegrana na gruncie teorii, posiada dotąd aktualne i mocne ostrze praktyczne: kult „życia“ odmienianego we wszystkich przypadkach, oznacza w praktyce *prymat działalności ekonomiczno-technicznej* nad wszelkimi innymi dziedzinami twórczości ludzkiej. Istnieje — mówi nam *Legenda* — poza tysiącem złudzeń jedna rzeczywistość: „życie“ trwające jako wy-tężenie, utrzymujące samo siebie i t. d.; z punktu widzenia racjonalnej teorii nie znaczy to nic, ale z punktu widzenia praktyki to tyle co: fakty społeczno - gospodarcze determinują ogół zjawisk kulturalnych, wyznaczają ich treść, zakres, wartość. Co więcej, znaczy to: nauka, sztuka, religia posiadają znaczenie pozytywne o tyle, o ile potęgują moc biologiczną społeczeństwa. Ten ciasny pogląd ma uderzająco wiele wspólnego z rozkrzewiającym się dziś bujnie prymitywnym stosunkiem do kultury, który w religii, sztuce i nauce ceni jedynie *narzędzia*, instrumenty siły polityczno-społecznej.

*Legenda* uczy nas patrzeć na zjawiska duchowe tak, jakby „każde z nich było tylko momentem w dziejach pewnej grupy społecznej i życie tej grupy było jego treścią istotną“ (*Idee*). Ale ta „treść istotna“ nie może być wyczerpana żadną formułką; zjawiska duchowe mają niewygodną właściwość wykraczania poza swój przyrodzony krąg społeczny, umieją reaktualizować się w życiu rozmaitych grup. Jakąż

drogę przeszła „salonowa“ muzyka Chopina po dzień dzisiejszy, a któż przewidzi jej przyszłość! Brzozowski słusznie przeciwstawia się biernej postawie wobec tradycji, ale posuwa się za daleko i przez to — nieprzeczuwanie — legitymuje współczesne tendencje burzycielskie, tak jak on występujące w imię „życia“ — tej niewybrednej hipostazy pojęciowej, mitologizującej działalność ekonomiczno-techniczną (lub zgoła indywidualne zachcianki i samowolę).

W filozofii Brzozowskiego ważny akcent pada na *wolę*. *Legenda Młodej Polski* rzuca nam przed oczy wizję świata jako olbrzymiego terenu walki człowieka z przyrodą. Człowiek ujarzma żywioły natury, czające się wrogo w nim i poza nim; walka ta, tworzenie rzeczywistości humanistycznej, stanowi sens, wartość i piękno ludzkiego życia.

„Nie to bezwzględnie jest potrzebne, byśmy żyli w takim lub innym gotowym świecie, lecz byśmy *tworzyli* świat, tworzyli jak największy zakres rzeczywistości uczłowieczonej“ (*Pamiętnik*). Albowiem „możemy być zależni od myśli własnej tylko, a jednocześnie nie chcemy zamykać istnienia swego w żadnych zdobytych, osiągniętych granicach“ (*Idee*).

Ta ideologia mimo abstrakcyjnego sformułowania nie jest pustą abstrakcją. Przeciwnie, stanowi ona próbę ujęcia cywilizacji zachodniej od strony jej postawy moralnej. Brzozowski z entuzjazmem pisze w *Legendzie* o „napoleońskim patosie“ Zachodu, upaja się oszałamiającym tętnem nowoczesnego życia, nieustannym wzrostem produkcji, rosnącą w nieskończoność potęgą białego człowieka. Wielbi Anglię, która najpełniej urzeczywistnia jego ideał i poza literaturą angielską odczuwa zawsze brytyjską potęgę. „Literatura angielska myśli i czuje istotnie stalowym organizmem nowoczesnej wytwórczości“ pisze z zachwytem. Człowiek „rozpatrywany i odczuwany jest w niej zawsze jako działacz, jako odpowiedzialny ośrodek energii“. Pojęcie Zachodu i cywilizacji zachodnio-europejskiej łączy się dla Brzozowskiego nierozzerwalnie z kapitalizmem i imperializmem. *Legenda* głosi wielkość tego typu kultury, jako potężnego, rozbudowującego się w nieskończoność systemu, opartego na swobodnej woli twórczych jednostek i niezmordowanej pracy mas ludzkich, przełamującej opór przyrody. Proletariat całkowicie mieści się w tym systemie; jego sprawa to problem wytwarzania się nowej arystokracji, nowych kierowników produkcji. Ale *zasada cywilizacji* pozostaje niezmienna, gdy staniemy na jej gruncie, zmieniają się w naszych oczach konwencjonalne perspektywy, i nie zdziwi nas to np., że mistrz Brzozowskiego, Sorel, jeden z uznanych prekursorów faszyzmu, witał rewolucję rosyjską jako realizatorkę swoich dążeń.

Ideałowi Zachodu przeciwstawia *Legenda* smutną rzeczywistość polska. Inteligencja polska żyje w świecie złudzeń, uważa za istotę życia percepcowanie t. zw. wartości duchowych. *Legenda* demaskuje bezwład, kwiatyizm kulturalny, dopatrujący się w nędzy, poniżeniu znamion wyższości moralnej. Brzozowski surowo wskazuje, jak na niewypełniony obowiązek, na zaniedbywaną z wyżyn fałszywego idealizmu dziedzinę ekonomiczną i polityczno - społeczną, i choć bezwarunkowo błądzi w jednostronnym sprowadzaniu kultury duchowej do społecznego podłoża, ma głęboką, historyczną i merytoryczną rację w swoich postulatach. Sprawa niepodległości narodowej, przebudowy ekonomicznej i społecznej, choć nie określa zapewne życia duchowego w tak prostym stosunku, jak to sugeruje *Legenda*, stanowi przecież podstawową dziedzinę rzeczywistości ludzkiej; nie podobna wyklamywać się frazeologią różnych *Monsalwatów*.

Ale to przeciwieństwo pojęć należy już do przeszłości. Nikt nie broni, nie ma potrzeby bronić postawy kulturalnej, którą Brzozowski zwalczał — dyskusji natomiast z zupełnie nowego stanowiska zaczyna podlegać to, co jej Brzozowski, jako swój ideał, przeciwstawiał. Autor *Legendy* występuje jako szermierz cywilizacji pewnego typu, który można by określić mianem „*cywilizacji otwartej*“. Opiera się ona na prymacie woli, a treść jej zawiera się i wyczerpuje w nieskonczonym postępowym dążeniu w określonym kierunku. Jest to z reguły cywilizacja o przemagającym charakterze przemysłowym, militarnym i ilościowym (znamionuje ją t. zw. mit produkcyjizmu). Temu ideałowi przeciwstawia się typ „*cywilizacji zamkniętej*“. Jej sens nie polega na nieprzerwanym postępie, nieskończonym pędzie zdobywczym, lecz na kształtowaniu i podtrzymywaniu pewnego uznanego za wartościowy, powtarzalnego układu stosunków życiowych. Jest to cywilizacja o typie raczej rolniczym, pokojowym, jakościowym.

Doba obecna jest dobą kryzysu cywilizacji typu otwartego. Przeprowadza się gorączkowe próby galwanizowania obumarłego organizmu; pod nazwami wielu modnych ideologii ukrywa się stara treść kapitalizmu i imperializmu. Ale w różnych formach zaczyna się już objawiać działanie dążeń nowych. I tak np. wskrzeszony ideał cywilizacji średniowiecznej reprezentuje nie tyle t. zw. jednolitość (dość fikcyjną przecież), ile raczej wzór wielkiej cywilizacji o charakterze statycznym. Istnieją też próby nowoczesnych ideologii kulturalnych, jak np. *ideologia agraryzmu*, rozwijana przez przodującą grupę młodzieży chłopskiej w Polsce. W agraryzmie nie idzie bynajmniej o t. zw. powrót do natury, zniszczenie przemysłu i t. d.; idzie tu jak się zdaje przede

wszystkim o to, aby zamiast porządku dzisiejszego — tego potwornego mechanizmu, w którym człowiek ma do wyboru pięścią wybić się po karkach innych na górę społeczną, albo ulec i zostać startym na miazgę — ukształtować taki porządek życia praktycznego, którego regularne wypełnianie i udoskonalenie byłoby dla jednostki źródłem wewnętrznego zadowolenia i szczęścia.

W tym przeciwieństwie kierunków *Legenda* zajmuje pozycję określoną i jednoznaczną. Jej nauka o prymacie woli, jej filozofia pracy, zawierająca jako ukrytą przesłankę mit bezwzględного imperializmu w stosunku do przyrody określa tę pozycję dostatecznie. Jest to *stanowisko zasadnicze*, nie dopuszczające dyskusji. „Gdy kto nie dowierza samemu sobie, swej odwadze, swemu pędowi naprzód, swej sile — wówczas zaczyna mówić o prawdzie“, stwierdza szydlerczo Brzozowski. Czyń, działaj—wzywa *Legenda*; wznagaj nieustannie energię życiową nie bacząc na to, że może oszukujesz siebie, że szukasz zapomnienia w szaleństwie, które nieuchronnie prowadzi do gigantycznej eksplozji, w której zginiesz i ty, i świat, który stworzyłeś — taki jest! aktualny morał wychowawczy „krytyki kultury“ w *Legendzie Młodej Polski*.

#### IV

„Psychologia jednostki, żyjącej w abstrakcyjnym byciu, stanowiła przedmiot całej tej książki“ (*Legenda*). „Jednostka, żyjąca w abstrakcyjnym byciu“, przetłumaczona na język rzeczywistości społecznej, oznacza typ inteligenta współczesnego. *Legenda* stanowi druzgocącą krytykę człowieka tego typu, krytykę po dziś dzień aktualną. W ogóle zaś problem warstwy inteligencji jako struktury psychologiczno-kulturalnej zajmuje w myśli społecznej Brzozowskiego miejsce czołowe.

„Inteligencja europejska — mówi w *Ideach* — powstała w próżni życiowej, z rozkładu społeczeństwa, pojętego jako fakt religijno - wojskowy i nie zdołała zrozumieć swoich istotnych podstaw“. Inteligencja żyjąc złudzeniami deklaracji praw człowieka, wypełniała wiek XIX zgiełkiem swych fikcyjnych problemików nie zdając sobie sprawy, iż iluzje, którymi żyła, tworzą jedynie *fasadę* rzeczywistego procesu, „którego sens prawdziwy polegał na wyzwoleniu umysłowych reprezentantów i kierowników procesu wytwórczego spod władzy feodalno-klerikalnych form społecznych“. Innymi słowy polegał on na emancypacji i zajęciu przodującego stanowiska w społeczeństwie przez burżuazję.

Brzozowski poddaje wnikliwej analizie i krytyce psychologię współ-

czesnej inteligencji polskiej. Cechy tej warstwy „jako formacji społecznej... polegają właśnie na niezależności od jakiejkolwiek konkretnej rzeczywistości ekonomiczno-obyczajowej“. Inteligencja traktuje swą pracę zawodową, swe życie rodzinne, jako coś właściwie nieistotnego, jakąś przykrą konieczność; istotną treść życia upatruje ona w abstrakcjach, w t. zw. życiu duchowym, obcowaniu ze sztuką, myślą i t. d. Ta u podstaw sfalszowana postawa wewnętrzna prowadzi do różnych przesądów i zabobonów myślowych, jak wiara w demokrację parlamentarną, fetysz oświaty ludowej, mit automatycznego postępu i t. d. Przesady te z kolei zachwaszczają umysłowość warstw pracujących utrudniając im drogę do emancypacji społecznej. Inteligencja nie zdaje sobie sprawy, że życie ludzkie nie posiada żadnych gwarancji prócz naszej czujnej i wytężonej woli, że realnym fundamentem wszelkich dziedzin kultury jest „konkretna rzeczywistość obyczajowo-ekonomiczna“.

Osobną grupę wśród inteligencji stanowi elita umysłowa, wytwarzająca wartości kulturalne. To właśnie pisarze, myśliciele, artyści, uważający się za sól narodu, powołani — z woli romantycznej opinii — do rządu dusz. To właśnie owa Młoda Polska, którą Brzozowski charakteryzuje w swej książce. Nazywa ją *Legendą Młodej Polski*, bo ci pisarze i myśliciele łudzą się wierząc w narodową misję swych dzieł. Powinni oni takie dzieła tworzyć, ale nie spełniają swego obowiązku. Dzieła ich nie wychowują czytelników do dojrzałości myślowej, są one tylko odbiciem biernej i bezwolnej psychiki kulturalnej.

Niezwykle ostra, namiętna krytyka inteligencji w pismach Brzozowskiego może wywołać wrażenie, że autor *Idei* jest jej wrogiem bezwzględnym. Jest to wrażenie zupełnie mylne, jak bardzo jednak się narzuca, świadczy fakt, iż uległ mu nawet Suchodolski. W monografii swej na str. 213 referuje on poglądy Brzozowskiego w takich słowach: „Inteligencja i w ogóle i raz na zawsze schodzi z areny dziejów. Przyszłość nie do niej należy, ale do proletariatu, i im prędzej wyzwolił się on spod jej władzy, tym lepiej“. Istotna jednak tendencja *Legendy* jest zgoła przeciwna. Przede wszystkim *Legenda* zwraca się właśnie do inteligencji; po drugie: intencją Brzozowskiego było ukazanie jej niebezpieczeństwa, w jakim się znalazła, i *wskazanie drogi ratunku*. Tym ratunkiem jest według niego przewyciężenie „psychiki kulturalnej“ i objęcie rzeczywistego kierownictwa w ruchu mas pracujących. Oto dowolnie wybrane cytaty, formułujące tę tendencję, która tworzy główny nurt myśli społecznej w *Legendzie*: „Inteligencja nie jest w stanie stwarzać życiowego dążenia, pierwotnej, niewyrozumowanej siły, ale jest w stanie potęgować tę siłę, gdy ona już istnieje — lub marnotrawić ją“... „pracująca masa przestaje być bierna, nie posiada jednak

organu umysłowego, który by pozwolił ująć jej, jako własne, swe jedyne zadanie, posłannictwo i dzieło“. Cały bieg myśli społecznej w *Legendzie*, więcej — cała ewolucja ideowo-społeczna Brzozowskiego w swym głównym kierunku, sprowadza się do określenia zmiennej sytuacji „warstwy myślącej“ w Polsce i otwieraniu przed nią nowej perspektywy historycznej; perspektywy wyjścia z impasu społecznego.

W *Legendzie* Brzozowski dopracowuje się z trudem nowego stanowiska. Pierwsze jej rozdziały przepojone są jeszcze duchem krytycznej analizy: autor wydobywa na jaw słabość i zakłamanie „jednostki żyjącej w abstrakcyjnym bycie“, maluje jaskrawy kontrast między jej fikcyjnym światem i groźną rzeczywistością. Stopniowo ton zmienia się, podnosi; Brzozowski chce zasugestionować czytelnika, narzucić mu swą prawdę, na razie tylko negatywną. Rozdział *Humor i prawo* rozwija na przykładzie Anglii i Włoch pozytywną wizję kultury; jak w Anglii pociąga autora *Legendy* przede wszystkim kapitalizm i imperiaлизм, oparty na swobodnej i nie ograniczonej woli jednostek i surowej dyscyplinie społecznej, tak we Włoszech podziwia się myśli, która kształtowała się niezłomie i plastycznie, mimo że przez wieki nie miała pod sobą gruntu życiowego. Ideologia społeczna *Legendy* stopniowo się krystalizuje; upadek ruchu rewolucyjnego i wiązanych z nim nadziei, okres pesymizmu i krytyki, dążenie do zapanowania nad życiem społecznym za pomocą nacjonalizmu i katolicyzmu — ot główne jej etapy. W pierwszej, dopiero obecnie ogłoszonej, redakcji swego dzieła autor nie wahał się stwierdzić z bezwzględną prawdomównością, iż „jedność narodowa była i jest dotąd zawsze dla *większości* żywych ludzi należących do narodu — tylko jednością ucisku i wyzysku“; w redakcji drugiej wieździe swą myśl konsekwentnie do idealizacji „wiarę narodowej“, jako czynnika odrodzenia wewnętrznego i społecznego „warstwy myślącej“. „Naród — czytamy na str. 326 — to nie liczba: to duchowa potęga, która może żyć w piersi jednego człowieka, a wystarczy, aby nie zginęła; to bezwiedny i milczący związek dusz nieustannie przeciwstawiających całą swą przeszłość wszechświatowi, usiłujący ją wznieść na szczyt“. Jeszcze ostrzej zaznaczyły się w *Legendzie* różne etapy stosunku do katolicyzmu; bezwzględne potępienie przechodzi w coraz głębsze uznanie. Brzozowski zaczyna wielbić religię jako niezastąpioną siłę, wydobywającą energię z dna duszy; w szczególności podziwem przejmuje go rzymski katolicyzm, jako religia, która stała się potężnym faktem dziejowym, polską i europejską rzeczywistością kulturalną. Przemiana więc na pozór całkowita, ale tylko na pozór: zawsze idzie Brzozowskiemu o zabezpieczenie prymatu stanowego inteligencji, o przewodnictwo jej w społeczeństwie.

Kto naprawdę uważnie i uczciwie przeczytał *Legendę*, a tym bardziej kto zapoznał się z *Ideami i Głosami wśród nocy*, ten nie może mieć wątpliwości co do ideologii polityczno - społecznej Brzozowskiego. Wylano już „z powodu“ tego autora wiele wody polonistycznej, streszczano, cytowano i jeszcze raz streszczano cytaty własnymi słowami, ale o jego myśli społeczno-politycznej krótkie i trafne słowo powiedział marksista Andrzej Stawar w szkicu, drukowanym przed laty w *Dźwigni* (numer z lipca 1928 roku). Niewątpliwie *Brzozowski* był prekursorem ideologii społecznej faszyzmu i *Legenda* stanowi odbicie fermentów myślowych, które wiodły inteligentkiego rozbitka do nowego światopoglądu. Politycznie Brzozowski wypowiada się niemniej wyraźnie niż społecznie: mówi *pod koniec Legendy* o konieczności porozumienia romantyzmu politycznego (jeden z synonimów oznaczających inteligencję radykalną) z ówczesną Narodową Demokracją (obejmującą według określenia Brzozowskiego z *pierwszych stron Legendy* głównie średnią i drobną burżuazję). O proletariacie fabrycznym, o ludzie wiejskim jako samodzielnym czynniku historycznym nie ma już teraz mowy. Ten postulat koalicji dwóch, od dziesiątków lat rozdzielonych skrzydeł społecznych, to najgłębsza i niepokojąco *dzisiejsza* aktualność *Legendy Młodej Polski*.

W ideologii społecznej Brzozowskiego czynnikiem wychowawczym wydaje się przede wszystkim to, co można podciągnąć pod miano krytyki żeromskiej. Złudzenia radykalnego sentymentalizmu, wiara w fikcje parlamentarne, oświatowe czy „postępowe“, brak męskiego spojrzenia na rzeczywistość — oto skrzywienia psychiczne, które Brzozowski wypala w duszy czytelnika. Co więcej nie ulega on także hipnozom bergsonowskiego irracjonalizmu; w *Legendzie* jeszcze nie całkiem jest wolny od niej, ale już w *Ideach* zdobywa się na podanie w wątpliwość „patosu fałszywej biologii“ u Kiplinga, a nawet u Hamsuna. Jakże aktualna i aktualnie mądra jest ta np. ironiczna uwaga: „Neurastenicy i histerycy wierzą, że przypominają Cymbrów i Teutonów; rychło patrzyć, pojawi się w Krakowie jakaś kawiarniana Chrobacja, odkryje się, że Chrobry pył poprzednikiem Nietzschego“.

Ale *pozytywny* moral społeczno - wychowawczy *Legendy* jest równie zgubny dla inteligencji, jak to co Brzozowski zwalczał. Brzozowska to choroba kulturalna niemniej groźna niż żeromskiej. W ideologii tej nie brak konsekwencji, nawet intuicji historycznej—słowem *częstkowej* prawdy, opartej jednak na *zasadniczym* kłamstwie. Zakłada się tu bowiem nieświadomie, że posiada się *oczywiste prawo do przywództwa w narodzie*. Inteligencja uważa, iż wolno jej nieodpowie-



działnie protestować w imię humanitaryzmu, a kiedy wyrzeknie się skrupułów, sądzi, że może wszelkimi środkami dążyć do władzy i utrzymywać się przy niej za każdą cenę. Dlatego Brzozowszczyzna jest siostrzanym odbiciem żeromszczyzny. Stanowi ona — mimo pozornej siły i konsekwencji programu ideowego — szkołę hysterii politycznej, szkołę społecznego kondotierstwa.

A przecież Brzozowski podkreślając jako społeczną cechę inteligencji jej niezależność od konkretnej rzeczywistości ekonomiczno-obyczajowej, mógł być wyciągnąć z tego logiczny wniosek o nieprawnym tytule moralnym „warstwy myślącej“ do przywództwa społecznego. Ruch faszystowski, czy też ruch wzrosły na marksizmie, nie opiera się na *konkretnym typie życia*, który pragnie utrwalić jako typ panujący: motorem jego jest t. zw. ideologia, czyli zespół mniej lub więcej zręcznie sklejonych tez pragmatycznych („mitów“), maskujących istotne dążenia, bądź destrukcyjne, bądź wyłącznie obronne w swym klasowym egoizmie. W przeciwieństwie do nich np. ruch ludowy wyrasta z konkretnej rzeczywistości ekonomiczno - obyczajowej i działając w imię tej rzeczywistości ma prawo moralne walki i zwycięstwa.

Wbrew sugestiom *Legendy*, tym niebezpieczniejszym, że ukrytym (jako pewniki), inteligencja współczesna nie posiada bezspornego prawa do uważania się za sternika narodowych losów. Wartość jej sprowadza się obecnie do wartości *pracowników kulturalnych*, którzy tworzą jej trzon: do ich sprawności technicznej, moralności artystycznej czy naukowej i t. p. Wszelki sentymentalny humanitaryzm i filantropia są anachronizmem; wszelka histeria polityczna jest oznaką moralnego kryzysu i prowadzi do załamania. Właściwą postawą społeczno-polityczną pracownika kultury jest tylko *postawa klerkowska*.

## V

Brzozowski miał głębokie poczucie, że dzieło jego stanowi wielką autobiografię duchową. Miewał on nieraz chwile dręczącego zwątpienia co do przedmiotowego znaczenia swej twórczości, ale nigdy nie wątpił, że bieg jej odbija wiernie dzieje jego wewnętrznego życia. Często podkreślał to, i w części świadomie, w części bezwiednie narzucał czytelnikowi swą osobistą postawę jako wzór wychowawczy. Ten wzór bije z *Legendy* silnym blaskiem; istotnie, można ją całą przeczytać i zinterpretować jako „dziennik rekonwalescencji“ pisarza.

Zasadniczy, niezmienny moment psychiczny w postawie Brzozowskiego stanowi jego *bezwzględny subiektywizm*. Zawdzięcza go — są-

dząc z przedmowy do *Idei* — Przybyszewskiemu. „Nie zawdzięczam mu — pisze tam — może ani jednej określonej myśli, ale coś więcej, gdyż samo życie duchowe“. Przybyszewski wytworzył w Brzozowskim przeświadczenie, iż „w ręku sił, które mię wyłoniły, może być moje życie cielesne, jego szczęście i nieszczęście, ale moje *ja* należy tylko do mnie i nie da niczemu swego przeświadczenia, prócz temu tylko, co wypływać będzie ze źródeł, jak samo ono, duchowych“.

Na tym przekonaniu zasadza się sens postawy, którą nazwaliśmy subiektywizmem bezwzględny.

W *Legendzie* odsłania się nam historyczna i społeczna perspektywa tej postawy. Z szeroko zakreślonej fenomenologii zjawisk duchowych wynika jako wniosek twierdzenie, wyrażone w *Pamiętniku*: „Najogólniejszym rysem kultury zachodniej Europy w ciągu XIX stulecia jest niewątpliwie to, że nie ma ona organicznego systematu, że jednostki nie wrastają w świat rzeczy, lecz dążą do tworzenia rzeczy, określania ich lub też określają je, ale zawsze z siebie“. Romantyzm jako postawa duchowa polega na tym właśnie, że jednostka nadaje swemu wewnętrznemu życiu wartość całkowicie równoważną temu, co odczuwa i określa jako t. zw. rzeczywistość obiektywną: że „ja“ i „nie — ja“ w swym niewyrównanym przeciwieństwie zostają uznane za podstawowe kategorie ontologiczne. I — stwierdza Brzozowski w *Legendzie* — zupełną słuszność ma Jules Gaultier „gdy mówi, że w romantyzmie istnieje *element* niezaprzeczalnej wyższej prawdy, że zasada, iż psychika ludzka, jej wymagania są ostatecznym sprawdzianem życia, nie jest tak całkowicie pozbawiona sensu. Spróbujmy przemyśleć tylko zasadę przeciwną, a „ja“ okaże się biernym niewolnikiem „nie-ja“, jednostka stanie się ofiarą losu, nie jego twórcą“. (Brzozowski nie dopuszcza tu myśli, że *samo przeciwieństwo* „ja — nie-ja“ stanowi dowolną konstrukcję i nie ma koniecznej potrzeby *wyboru* między „psychiką“ a „życiem“). Ale — i na tym polega, według Brzozowskiego, fałsz romantyzmu — psychika, jaźń jednostkowa może ulegać różnym mistyfikacjom, zakłamywać się co do swych podstaw życiowych i możliwości twórczych. Każde „ja“ bowiem jest uformowane przez przeszłość, tkwi w określonej atmosferze psycho-społecznej i twardym świecie realnej pracy, i tylko w oparciu o te obiektywne determinanty może budować swój plan życiowy. Brzozowski przeprowadza w *Legendzie* generalną rewizję postaw duchowych XIX wieku, odsłania ich niedostateczność, niedorastanie do wymagań obiektywnych. Gorątkowo poszukuje formy, która gwarantowała by psychice, myśli indywidualnej, rzeczywistość swobodę i moc. Oto program tego poszukiwania: „*Ja* głębokie musi mieć plan działania, pozwalający zapanować nad

siłami wytwarzającymi społeczeństwo, warunkującymi naszą określoną psychikę, musi wykuć w sobie moc, która by mu pozwalała brać udział w tworzeniu społeczeństwa rzeczywistszego niż obecne i t. d.“

Patrząc z tego punktu widzenia na *Legendę*, w innym świetle zobaczymy etapy myśli, rozwijającej się w tej książce. To, co z poprzedniego stanowiska ukazywało się nam jako droga do ideologii społeczno - politycznej, obecnie ukazuje się jako dążenie do postawy wewnętrznej, odpowiadającej potrzebom samotnej jednostki, wychowującej swą psychikę do poziomu wymagań „rzeczywistego życia“.\*) W fazie poprzedzającej *Legendę* Brzozowski upaja się fermentem rewolucyjnym, ostrym powietrzem walki — bezpośrednim czynem. Ale czyn się załamuje, Brzozowski nagle odczuwa całą swą słabość, oderwanie od rzeczywistości praktycznej, i ukazuje się sam sobie jako niewolnik tradycji, zdeterminowany dysocjacyjnym procesem społecznym XIX wieku; jako jeden z tych „późno urodzonych, którzy przestali wierzyć w prawdę“ (Przybyszewski). Powoli „poszukiwacz mocy“ podnosi się z dna bezwładu znajdując oparcie w nowej postawie. „Jest Bóg, żyje prawda, myśl nasza wrasta w nią i z niej wyrasta poprzez naród“. Oto wynik ewolucji wewnętrznej Brzozowskiego w *Legendzie*: radosne odnalezienie gruntu pod nogami. Na krótko jednak; już w *Pamiętniku* autor wyznaje gorzko: „Każdy myślący Polak musi dziś czuć to samo: myśli nasze butwieją w ciągu jednej nocy. Nie znoszą zetknięcia z powietrzem i ziemią — tym powietrzem i tą ziemią, jakie są z naszej i ojców naszych zasługi — jedynym naszym gruntem“. I przyznaje się, że *naprawdę* obchodzi go tylko to, co jest myślą i jej wypowiedzeniem; dochodzi zarówno do przeświadczenia, iż rewolucyjny socjalizm jak integralny nacjonalizm z *osobistego* punktu widzenia zawiódł, okazał się wybiegiem, maską, niezdolną na stałe zaspokoić głód prawdy.

Albowiem: „życie społeczne najbardziej zharmonizowane nie zmieni niczego w fakcie, że w pewnych momentach będzie musiał każdy oprzeć się na sobie samym, tak jakby był pierwszym i ostatnim człowiekiem wobec Nieznanego“; Albowiem: „Konkretna psychika ludzka jest najgłębszą i najpełniejszą rzeczywistością“; Albowiem: „ostat-

---

\*) Oczywiście nic łatwiejszego jak „sprowadzić“ wszystkie te sfery do jednej podstawowej, np. wywieść styl z podstawy osobistej, oprzeć całość interpretacji na pozycji ekonomicznej i ideologii społecznej i t. p. Tylko, że nam nie idzie o ułożenie kilku efektownych aforyzmów, które niewątpliwie można przy tej okazji wykonać; idzie nam o możliwie wszechstronną *problematyzację* krytyczną *Legendy*, a to wymaga wielości *ściśle wyodrębnionych* punktów widzenia.

nie słowo należy zawsze do twórczej psychiki ludzkiej“. (Wszystkie cytaty z *Głosów wśród nocy*). I żaden z ideowych prądów społecznych nie daje *pełnego zabezpieczenia* psychice. Czyni to dopiero — katolicyzm. Postawa Brzozowskiego staje się coraz wyraźniej postawa chrześcijańska; zapowiada ją m. in. rozdział o Kasproviczu w *Legendzie*, wyraźnie ukazuje studium o Lambie a zwłaszcza przedmowa do pism Newmana.

Postawa religijna Brzozowskiego odsłania się tu z drugiej swej strony: katolicyzm *Legendy* w związku z ideologią społeczno - polityczną przypominał raczej typ myśli religijnej Ch. Maurrasa (uznanie katolicyzmu — kultury, pewnego ładu życia doczesnego, przy obojętności dla jego treści dogmatycznej); natomiast wewnętrzna postawa religijna autora *Pamiętnika* kształtuje się pod wpływem Alfreda Loisy i t. zw. modernizmu katolickiego. W *Pamiętniku* Brzozowski dość swobodnie interpretuje dogmaty (Piekło, Trójca św.) jako sztywne sformułowania słowne, ujmujące w abstrakcyjny sposób pewne konkretne treści psychiczne i nakazy moralne.

Główny dokument postawy wewnętrznej Brzozowskiego w okresie nawrócenia stanowi przedmowa do pism Newmana. Osobliwą cechą tego na wskroś wyznawczego wstępu jest, że autor podziwia nie tyle dzieło myślicielskie Newmana, nie tyle prawdę jego przekonań i siłę myśli konstruktywnej, ile raczej — *postawę życiową* angielskiego kardynała. „Jego historia — czytamy w tej przedmowie — była jednocześnie architekturą duszy... Człowiek ten zrealizować zdołał samego siebie w życiu własnym“. Do niedawna dla Brzozowskiego tylko naród był „organem prawdy żywej“; a oto co pisze w Przedmowie: „Jednostka, *ja* ludzkie nigdzie przez nikogo nie zostało tak umocnione w swej niezniszczalnej, niedostępnej dla żadnego zewnętrznego musu nieodpowiedzialności: przemija wszystko ogólne i zbiorowe, lecz *ja* ludzkie, dusza ludzka nie przestaje być nigdy centrem samoistnym spraw wiążących się między nimi a Bogiem. Wszystko inne, o ile występuje jako fakt poznania, jest symbolem malowidłem; w każdym *ja* stykają się, żyją te dwie rzeczywistości: Bóg i dusza“.

Przytoczony ustęp charakteryzuje jasno znaczenie Newmana dla Brzozowskiego. Brzozowski po długich kołowaniach w poszukiwaniu gwarancji ideologicznych przyjął — nie tyle katolicyzm ile — *wewnętrzną postawą katolika*, jako jedyne zabezpieczenie sensu swego życia, swej myśli i pracy. Na tym oparciu mógłby śmiało rozwijać wielostronną działalność jako powieściopisarz, dramaturg, krytyk literatury i kultury, publicysta polityczny — mógłby, gdyby nie

przedwczesna śmierć. Nie wiemy jak potoczyłaby się dalsza droga Brzozowskiego, jak długo Newman pozostałby mu mistrzem i przewodnikiem.

Postawę wewnętrzną autora *Legendy*, jego drogę do Rzymu, próbowano charakteryzować kilkakrotnie. W czasopiśmie *Verbum* (1935, zeszyt III) ukazała się ciekawa praca autorki, piszącej pod pseudonimem *Silvester*, w której kolejne etapy drogi tej zostały uwydatnione. W konkluzji *Silvester* stwierdza: „Zwolennik skrajnego indywidualizmu w stosunku do prawdy, całą swoją postawą życiową oddaje hołd prawdzie obiektywnej, ponadosobistej, ponadludzkiej, która stanowi biegun nadający kierunek całemu jego życiu. I w tym jest moc wychowawcza religijności Brzozowskiego“.

Jesteśmy odmiennego zdania w tej mierze. Sądzymy, że postawa religijna autora *Pamiętnika* stanowi jedynie ostatnią konsekwencję jego subiektywizmu i reprezentuje typ subiektywistycznego modernizmu, nieaktualnego na ogół w dobie obecnej. Wydaje się nam, iż Brzozowski odważnie posuwając się naprzód, zbłądził na samym początku i tego pierwszego, zasadniczego błędu nie zdołał nigdy naprawić.

Postawa duchowa autora *Pamiętnika* jest t. zw. *postawą idealistyczną*. Świątą jej auto-charakterystykę znajdujemy w jednym z fragmentów pierwszej redakcji *Legendy*. „Idea jest to, co nadaje życiu i historii sens w moich oczach... Zagadnienia polegają na tym: to co ja uznaję za wartość, ma być sensem świata. Świat ma być tym, aby jego sens skupiał się w dziedzinie znanych mi i drogich myśli“. I zaraz konkretny przykład: „*Staruszce gazeciarcie zdaje się tylko, że jest sobą: jest tym, czym ma być, aby słońce ludzkości obracało się naokoło moich myśli*“ (sic). Mamy tu przykład niesłychanej odwagi Brzozowskiego, odwagi jego szczerości; w integralnym tekście *Legendy* już nie ma takich wyznań, już pisarz zdecydowanie wszedł na drogę hipnotyzowania ideami obu stron: siebie i czytelnika. Ostatnim z cyklu tych uzurpatorsko konstruowanych „mitów“ jest postawa religijna.

*Ale dziś znajdujemy się po drugiej stronie; odrzucamy absolutny podział na „ja“ i „nie-ja“ jako antynomię pozorną; wchodzimy w okres odnowionej postawy realistycznej w myśli i w działaniu. Genialną antycypację tego przełomu duchowego zawierają pisma G. K. Chestertona. Chesterton jest wcielonym przeciwieństwem Brzozowskiego (który go nb. wielbił — jako niedościgły ideał chyba). Postawa Brzozowskiego opiera się na przeświadczeniu, że jedyną niewątpliwą rzeczywistość stanowi jego ja, dumne ego, równoznaczne ze światem. „Gdy mówię: świat, mówię to samo w gruncie rzeczy, jak gdy*

mówię: „ja“. Natomiast postawa Chestertona wyrasta z pokory, z namiętnego rozmiłowania się i zachwycenia światem stworzonym przez Boga. Paradoksalny styl autora *Napoleona z Notting-Hill* nie wyraża gorączkowej pogoni za prawdą, jak styl *Legendy*, lecz oddaje niewyczerpane bogactwo, niepojętą dziwność rzeczy—dziwność ponad język i rozum ludzki. I podczas gdy wszystkie książki i pisma Brzozowskiego stanowią jak gdyby jedną wielką autobiografię — „Autobiografia“ Chestertona stanowi pono najslabszy utwór, autor bowiem interesował się w życiu wszystkim — prócz siebie.

Współczesny krytyk francuski Edmond Jaloux w ogłoszonej nie dawno pracy o romantyzmie niemieckim użył świetnego wyrażenia: *kryzys poczucia rzeczywistości*. Ten właśnie kryzys stanowił nieuleczalną chorobę duchową Brzozowskiego, był źródłem jego subiektywizmu. Autor *Legendy* przeczuwał wprawdzie nadchodzącą epokę rzeczywistości, ale głoszony przezeń „konkretny realizm dziejowy“ jest nade wszystko — subiektywistycznym snem o potędze zdeklasowanego inteligenta. Pisma Chestertona ukazują niewyczerpane piękno i bogactwo rzeczywistości, wobec której nasze krótkowzroczne uroszczenia „idealistyczne“ wydają się jakimś groteskowym szaleństwem (a także — grzechem); w subtelnych, scholastycznych dystynkcjach Jacques Maritaina objawia się *głęboki porządek bytu*, niezachwiany ład wartości, którego źródło odnajduje ten myśliciel w Bogu. I tak na miejsce subiektywizmu, czyniącego oderwaną jednostkę centrum świata, na miejsce postawy idealistycznej, z góry zakładającej kłamstwo z niezbędnych jakoby względów pragmatycznych, kształtuje się postawa, oparta na uczciwości i rzeczywistości. Nie przesłania ona rzeczywistości majakami wyobraźni, lecz *ustala właściwe miejsce i konkretne zadania jednostki w świecie*, stworzonym przez Boga i ugruntowanym na Jego wiecznym i niezmiennym prawie.

\*

Rozważania nasze odbiegają w swej metodzie od zasadniczych tez „nauk o duchu“ (Geisteswissenschaften), tak że z pewnością wywołają sprzeciwy. Nie szło nam tu jednak o charakterystykę „strukturalną“ Brzozowskiego jako twórcy. Idzie nam nie o poznanie istoty, lecz o zrozumienie wartości, a więc — *konsekwencji wychowawczych Legendy Młodej Polski*.

Niezawodnie czytając tę książkę nie wyodrębniamy w niej różnych sfer myślowych. Parcypujemy je raczej w pewnym pomieszaniu, z przewagą tej czy innej strony, zależnie od naszego nastawienia. Ale właśnie w imię postulatów moralności myślenia należało w interpreta-

cji ścisłej sfery te rozdzielić, ustalić ich pierwsze przesłanki i końcowe wnioski.

Ogólnym wnioskiem może być tylko stwierdzenie, iż *Legenda Młodej Polski* nie jest dobrą szkołą myślenia, zwłaszcza dla młodzieży inteligentkiej. (Dla niej głównie jest przeznaczona; młodzież inna, o ile nie uległa wykołejeniu społecznemu, uzna ją zapewne za książkę „niezrozumiałą i zbytęzną“ w myśl życzeń samego Brzozowskiego). Ani jej gorączkowy styl, ani postawa wobec sztuki, ani pogląd na kulturę i przyszłość kultury, ani mętna ideologia społeczna, ani wreszcie bijący z niej histeryczny subiektywizm monologującego w nieskończoność chorego człowieka — nie mogą działać dodatnio na charakter umysłowy i uczuciowy współczesnego pokolenia. Wychowawczo może oddziaływać Norwid; wielkim wychowawcą jest G. K. Chesterton — ale nigdy autor *Legendy Młodej Polski*.

## DUSZA UKRAINY

Może do nikogo z poetów tak nie pasuje znany dwuwiersz Goethego

Wer den Dichter will verstehen,  
Muss in Dichters Lande gehen —

jak właśnie do Szewczenki. Albowiem rzadko w dziejach literatury spotykamy poetę, któryby w takiej pełni, tak całkowicie zawierał w sobie swój kraj i swój naród, któryby w takim stopniu był jak gdyby skazany na wieczną odpowiedzialność za swój kraj i za losy historyczne swego narodu.

Na skutek tego nie ma innej drogi do Szewczenki, jak *via* Ukraina. I z tego wynikają wszystkie trudności przy próbach oddania obrazu jego tak, ażeby istota geniuszu jego stała się dostępną dla nie-Ukraińca.

Nie mówimy tu o zwykłych (naprz. problemat przekładu) trudnościach, towarzyszących procesowi zagłębiania się w twórczości poety *par excellence* narodowego, tym bardziej poety — że użyjemy tu specyficznie polskiego określenia — wieszczka. Wystarczy przypomnieć chociażby Wyspiańskiego z jego *Weselem*, które pozostaje zamknięte dla nie-Polaka lub obcokrajowca, nie znającego ani dziejów polskich, ani Polski. Pomijamy także przewyciężanie przy tym nieuniknionej warstwy „bronzu“, która z biegiem czasu pokrywa żywą postać tego rodzaju autorów.

W wypadku z Szewczenką wszystkie trudności te komplikują się o tyle, że jest on wieszczem właśnie ukraińskim, a więc wieszczem narodu — w mniemaniu przeciętnego przedwojennego Europejczyka — „wątpliwego“, nawpółegzotycznego. Jeszcze gorzej wygląda ta sprawa wśród sąsiadów Ukrainy, gdzie większość społeczeństwa — z tych czy innych przyczyn — uważa naród ukraiński za szczep, za lud, za naród raz na zawsze zdegradowany do poziomu masy etnograficznej.

Samo imię historyczne kraju i narodu Szewczenki, imię, tak jeszcze żywe w Europie XVII — XVIII st., pozbawione później treści politycznej, zaczynało nabierać ku końcowi XIX st. charakteru metafory poetyckiej. Toteż wielki poeta Ukrainy — a wielkości jego nie kwestionowali nawet wrogowie — tym samym stawał się zjawiskiem pro-



wincjonalnym, „prowansalskim“, czymś w rodzaju wschodnio-europejskiego prototypu Frederyka Mistrala.

Wypaczeniu prawdziwego oblicza Szewczenki w świadomości szerokiego ogółu paradoksalnie przysłużyła się także chłopomańska, quasi-ludowa ikonografia poety. Na popularnych portretach Szewczenko figurował zawsze w wysokiej czapie baraniej i kozuchu wiejskim. Niewinna danina pozytywistyczno - ludofilskiej i wybitnie inteligenckiej modzie ówczesnej (60 — 80-e lata) nabrała na gruncie ukraińskim charakteru fatalnej tradycji, która w konsekwencji doprowadziła do tego, że z laureata Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych i akademika rytownictwa zrobił się „chłop-samouk“, a z genialnego poety i mistrza wiersza — lirnik ludowo-literacki, „kobzarz“.

Jeżeli tego rodzaju legenda żyła przez długie lata wśród samych Ukraińców, cóż dopiero mówić o najbliższych sąsiadach! Nie tylko z powodu świadomej wrogości politycznej lub kulturalnej, jak to ma miejsce choćby ze strony społeczeństwa rosyjskiego, ale i z innych przyczyn. Istnienie w literaturze polskiej t. zw. „szkoły ukraińskiej“ musiało przecież pozostawić w świadomości społeczeństwa pewne ślady „regionalizmu“ w stosunku do Ukrainy, a tym samym i do Szewczenki. I ten przesąd stanowi także poważną przeszkodę przy poznawaniu Szewczenki i ocenie jego dorobku.

Wreszcie istnieje tu jeszcze jedna ważna zaporą — przesady językowe.

Wiadomą rzeczą jest iście - słowiańskie wzajemne lekceważenie języka swych sąsiadów: zwłaszcza w wypadku, kiedy język ma tradycyjną opinię „ludowego“. Na nieszczęście za taki język do dziś dnia jest przez wielu z braci słowiańskiej uważany język ukraiński, przede wszystkim zaś specjalnie język Szewczenki. Jest to wielkim nieporozumieniem chociażby dlatego, że rzekomo „ludowy“ język Szewczenki był i jest językiem *literackim*, językiem *odrodzenia* literackiego i kulturalnego, początkiem nowej doby w dziejach Ukrainy. Gdyby język Szewczenki był *tylko* ludowy, gdyby pozostał w „rustykalnych“ granicach znanej trawestacji Kotlarewskiego (*Eneida* 1798) lub na swój sposób ciekawych wzorów narracyjnych Kwitki-Osnowjanenki (1778—1843), a więc w granicach — z punktu widzenia ówczesnego Petersburga — „użytku domowego“ w jednej z prowincji imperium, nie byłoby całej rewolucji szewczenkowskiej w *dziejach* Ukrainy. Kiedy taki czujny strażnik całości literatury imperium rosyjskiego, jak Bielińskij, pomimo całej swej „lewicowości“, rzucił się już na pierwszą książkę Szewczenki z wściekłością wprost zoologiczną i prześladował poetę aż do ze-

słania, otwarciu przyklaskując Mikołajowi I, Orłowski i Dubeltowi za wzbronienie Szewczenki pisanie i malowanie, robił to nie tylko ze względu na rozsadzającą Rosję problematykę i tematykę utworów poety ukraińskiego, lecz przede wszystkim ze względu na *język* Szewczenki, jako język samodzielnej *literatury* na terenie jedynej dotąd literatury imperium. Bielinskij może bardziej wyczuł, niżli zrozumiał, że z terenów Ukrainy, zamiast ostatecznie nieszkodliwych Kotlarewskich i Osnowjanenek, powstaje zjawisko potężne i przy tym bardzo organiczne, coś, co zagraża całości literatury imperialnej, ktoś, kto nie tylko może przeciwstawić się Puszkini, ale jest także niejako zaprzeczeniem jego znaczenia „wszechrosyjskiego“.

Powstanie Szewczenki było groźnym zwiastowaniem zmartwychwstania *narodu*, narodu, któremu oddawna odcięto elitę, a więc zasądzone na niechybną śmierć polityczną. Toteż reakcja na zjawienie się Szewczenki zarówno ze strony cara i szefa żandarmów jak i czołowego liberalno - lewicowego krytyka literackiego, aczkolwiek w całym swym okrucieństwie po barbarzyńsku naiwna, wydaje się — z punktu widzenia interesów państwowości rosyjskiej — najzupełniej uzasadniona.

## II

Pięknie wydany przez Ukraiński Instytut Naukowy w Warszawie tom przekładów poezji Szewczenki stanowi z wielu względów wydanie niecodzienne, prawdopodobnie przekraczające w dzisiejszej rzeczywistości ramy ściśle literackie.\*)

Nie dlatego, aby polskie tłumaczenia Szewczenki były specjalną rzadkością. Przeciwnie, większe zbiorki przekładów ukazywały się tuż po śmierci Szewczenki, a tłumaczami byli tacy poeci, jak Leonard Sowiński i Władysław Syrokomla. Ale dlatego, że tom niniejszy, będący najpełniejszym ilościowo, zawiera nie tylko przekłady najlepsze, cały szereg przekładów zupełnie nowych, wykonanych czasem przez wybitnych poetów i stylistów współczesnych, lecz także spolszczenia utworów Szewczenki bądź najbardziej istotnych pod względem ideologicznym i światopoglądowym, bądź też niedocenianych dawniej krótkich wierszy lirycznych.

Utwory Szewczenki, doniosłe pod względem ideologii i światopoglądu poety, opublikowane zostały dopiero po rewolucji 1905 r. Toteż były one do niedawna (tym bardziej w czasach Syrokomli i Sowińskie-

---

\*) *TARAS SZEWCZENKO* — Poezje w przekładach polskich. Ukr. Instytut Naukowy — Warszawa — MCMXXVI, str. 406, z portretami i ilustracjami.

go) wprost niedostępne i nielegalne. Ale przy dotychczasowym wyborze utworów dla przekładów niemałą rolę odgrywała także legenda o „kobzarzu“ i kanony „szkoły ukraińskiej“. Szewczenko Sowińskiego naprz. był przede wszystkim autorem poematu historycznego „Hajdamacy“, co sprawiało samo przez się niemałe, choć osnute na nieporozumieniu, przykrości dla tłumacza i trudności przy opublikowaniu przekładów (Wilno 1861). Szewczenko Syrokomli, który przełożył niemal wszystkie utwory legalne (*Kobzarz Tarasa Szewczenki* — Wilno 1863), pozostawał na ogół tylko „kobzarzem“, autorem romantycznych poematów o „niedoli ludu“ i specyficznych *dumek* „ukraińskich“. A ponieważ po powstaniu 1863 r. aż do samej niemal wojny światowej nowych tłumaczeń Szewczenki w literaturze polskiej nie znajdujemy, nie dziwnym się więc, że ten rzadki czytelnik polski, który zechciałby zaznajomić się z Szewczenką, znalazłby w powyższych przekładach obraz poety ukraińskiego dość uproszczony, a poniekąd i wypaczony.

Przed czytelnikiem polskim tomu niniejszego zjawi się nieco inny Szewczenko, bodaj że nieoczekiwany. Jeżeli w rozdziale pierwszym tomu będzie to jeszcze „kobzarz“, aczkolwiek trochę w innym stylu, bardziej — przez swój „wszecheuropejski“ romantyzm ówczesny — znany i bliski, to w rozdziałach następnych, jak „Trzy lata“ (1843 — 45) ukaże się już w rzeczywistych rozmiarach Szewczenko—wieszcz narodowy, wódz duchowy, wcielenie historii, psychiki i *etyki* swego narodu. Arcydzieła liryczne zaś z czasów niewoli i po powrocie z zesłania odślonią przed czytelnikiem poetę na wielką miarę, mistrza tak długo maskowanego owymi chłopomańskimi czapką i kozuchem.

I tu mimowoli rzuca się w oczy jedyny, lecz dość przykry błąd w tym tomie: brak choć króciutkiego *życiorysu* poety.

Razi to tym bardziej, iż wśród bogatej treści pięknego tomu znajdujemy nie tylko autograf, ilustrację i sześć portretów poety w różnych dobach jego życia i twórczości, lecz także — artykuły fachowe, dotyczące przekładów i ich bibliografii, wreszcie warianty przekładów. Krótki, choćby pięcio - stronicowy, życiorys napewno by nie skomplikował wydania ani nie zabrał dużo czasu i pracy jego redaktorowi, jednemu z najwybitniejszych szewczenkologów współczesnych, Pawłowi Zajcewowi.\*)

Bo jeżeli słusznym jest, że „mimo pokaźnej liczby przekładów utworów Szewczenki nie trzeba się łudzić, że dotarły one do szerszych rzesz społeczeństwa polskiego“ (str. 373), to napewno jeszcze mniej słusznym

\*) Należy nadmienić, że w r. 1934 ukazało się jako oddzielna broszurka studium P. Zajcewa p. t. „Szewczenko i Polacy“ (w języku polskim). Zainteresowanym polecamy to wydanie.

byłoby mniemanie, że w społeczeństwie polskim szeroko znany jest życiorys Szewczenki, też przecież „umieszczany po większej części w organach prasy periodycznej“ (ibid.). Jakże na miejscu byłby niezwykle życiorys poety w tym niecodziennym wydaniu specjalnym!

Jest to jedyny, choć powtarzamy, dość przykry brak w poza tym wybornie skomponowanym i zredagowanym tomie, zaopatrzonym przez redaktora w niemniej doskonale komentarze.

### III

Przechodząc do właściwej treści tomu — tłumaczeń utworów Szewczenki na język polski, musimy kilka słów poświęcić zagadnieniu przekładu wogóle a interesującemu nas przekładowi w szczególności.

Prawdziwy utwór poetycki przedstawia się jako organiczny i harmonijny *stop* wielu elementów, tak konkretnych (temat, metr, rytm, forma stroficzna, tropy i t. p.), jak irracjonalnych („idea“, „oddech“, stopień nasycenia „elektrycznością“ twórcy i inne nieuchwytnie, lecz nie mniej realne składniki). Przy tym *stop* ów dla każdego utworu pozostaje *jedynym* w swoim rodzaju „szczęśliwym wypadkiem“, „zbiegiem okoliczności“.

Z tego widzimy, że przekład prawdziwy, t. zn. *równowarty utworu w innym języku*, jest właściwie ideałem niedoścignionym lub wyjątkowym zdarzeniem, t. j. też szczęśliwym, nieobliczalnym wypadkiem. Można sumiennie i z najwyższym mistrzostwem oddać całą sumę konkretnych elementów oryginału, od swoistości słownika utworu aż do enjembementów w poszczególnych wierszach włącznie, a jednak równowartościowego przekładu nie będzie, gdyż w nim nie uchwycono „imponderabiliów“ oryginału. I naodwrot, czasem formalnie słaby przekład jakąś jedną metaforą, jedną intonacją oddaje irracjonalną istotę oryginału.

Dążąc do osiągnięcia jak najlepszego rezultatu, tłumacz, w miarę swych możliwości i w miarę swej *miłości* do utworu oryginalnego, przeżywa ten oryginał jak swego rodzaju *inspirację* twórczą. Powstaje *nowy* utwór, będący mniej albo więcej ścisłym *przybliżeniem* się do oryginału.

Sztuka tłumaczenia zatem stanowi jeden z najtrudniejszych rodzajów twórczości literackiej. Przy czym, im bardziej samoistnym, im bardziej organicznym poetą jest autor oryginału tym bardziej trudnym, czasem nie do rozwiązania, staje się zadanie tłumacza. To też nie jest to rzeczą przypadku, że wielcy poeci z reguły mają przekłady słabe. Bardzo rzadko Byronów tłumaczą Mickiewicze lub Lermontowie. Czę-

ściej wielki poeta tłumaczy skromnego, w którym potrafił znaleźć coś szczególnie interesującego. I naodwrot, poeta skromny, usiłując tłumaczyć utwory wielkich, jak gdyby w ten sposób daje upust swej tęsknocie za wielkością.

Szewczenko — z wielu zresztą przyczyn, częściowo podanych wyżej — nie miał szczęścia do tłumaczy. Jest on zbyt, używając terminologii aktualnej, „rasowy“, zbyt monolitowy. Utwory jego bardziej przypominają bryły magmy wulkanicznej w chwili wyrzucenia ich z głębi ziemi, niż otrzymane w laboratorium twórczym mniej piekące i mniej kańciaste kompozycje. Trudno więc wymagać, aby jego utwory miały kongenialne przekłady.

Tłumaczyli go Sowiński i Syrokomla (na polski), Pleszczejew, Mej, a nawet Bunin (na rosyjski), uczony sławista profesor A. Jensen (na szwedzki), głośna w swoim czasie powieściopisarka E. Z. Voynich (na angielski), lecz we wszystkich tych przekładach mamy jedynie mniejszą część całości poszczególnego utworu, mamy tylko pewien procent utworu i to przeważnie z działu tematyki.

Taki istotny element utworu poetyckiego, jak rytm, element najbardziej charakteryzujący każdego poetę — przy tłumaczeniu utworów Szewczenki nastrocza prawdopodobnie największe trudności. Przy całej pozornej „prostocie“ wiersza (która to iluzoryczna prostota niewątpliwie kusi odtwórcę), utwory Szewczenki posiadają bardzo urozmaiconą i niemniej skomplikowaną poetykę. Obok rdzennie ukraińskiej strofy „kołomyjkowej“ mamy ciekawe okazy, zdawałoby się nieprzyrodzonego dla języka ukraińskiego, wiersza sylabicznego; oprócz kanonicznego rytmu pieśni - *dumki* mamy klasyczny, pełnowartościowy, ciężki lecz uskrzydłony jamb, którym napisana większość późniejszej liryki...

Jeżeli wszystko to weźmiemy pod uwagę, to z ręką na sercu musimy uznać, że tom, leżący przed nami, jest niemalym osiągnięciem w dziedzinie przekładów Szewczenki i w pewnym sensie radosną niespodzianką.

Stało się tak może dlatego, że spolszczenia te zawdzięczamy całemu zespołowi autorów, że całe bogactwo i różnorodność utworów Szewczenki znalazły nie jednego, lecz cały szereg interpretatorów, którzy wybierali utwory według własnej sympatii. Odnosi się to przede wszystkim do tłumaczeń nowych, opublikowanych w tym tomie nie po raz pierwszy.

W warunkach tak szczęśliwego „kolektywizmu“ trudno wyróżnić specjalnie udane przekłady. Nie ma tam może przekładów zasługujących na zbyt wysokie określenie „kongenialnych“ ale na ogół nie ma (lub prawie nie ma) przekładów słabych, tym bardziej uproszczonych lub płytkich.

Zadziwia swym kunsztem w operowaniu językiem polskim sędziwy poeta ukraiński Bohdan Łepki, którego pióru zawdzięczamy liczne i prawie wszystkie udane spolszczenia nie tylko większych poematów epickich, lecz także i niewątpliwie trudniejszych dla przekładu, wymagających natchnienia i polotu, utworów lirycznych. Błysnął swą stylistyczną nieomyślnością i niemal absolutnym słuchem rytmicznym Jarosław Iwazkiewicz („Czemu mi tak ciężko...” str. 106) i wielka szkoda, że nazwisko jego, jak i nazwisko K. Wierzyńskiego, napotykamy w tomie tak rzadko. Szczęśliwie wybrane i z wirtuozerią wykonane są przekłady T. Hollendra. Nierówne naogół, liczne tłumaczenia J. Łobodowskiego zawsze jednak oddają jakiś autentyczny element oryginału.

Na specjalną wzmiankę zasługują przekłady Czesława Jastrzębca - Kozłowskiego, których nieco aż zastanawiająca liczba (około 40) wcale jednak nie wpłynęła obniżająco na ich jakość. Nie zawsze robią one wrażenie „natchnionych“, nie wszystkie są gładkie pod względem formalnym, czasem posiadają momenty słabe lub sztuczne. Mają natomiast jedną wielką zaletę, która kompensuje wszystkie niedociągnięcia formalne: tkwi w nich zawsze coś bardzo istotnego, bardzo szewczenkowskiego.

Właśnie to, co wstrząsa każdego Ukraińca przy czytaniu oryginału.

#### IV

Zygmunt Sierakowski — może najbliższy z polskich przyjaciół Szewczenki na zesłaniu — w jednym z listów (1856 r. z Orenburga) swoich do poety ukraińskiego użył m. in. określenia: „*piewca Apokalipsy*“.

Wśród wszystkich formuł i ujęć istoty poetyckiej Szewczenki to określenie, wypowiedziane przez człowieka przecież dalekiego od literatury, człowieka czynu i męczennika czynu\*), wydaje się dziś, może, najbardziej trafne. Właśnie kiedy naród Szewczenki przeżywa jeden z najbardziej apokaliptycznych okresów swych niezwykłych dziejów, okres, który przepowiadał wieszcz całą siłą swego płomiennego słowa i którego wizja nie dawała mu spokoju w najbardziej nawet

---

\*) Z. SIERAKOWSKI (1826—63), aresztowany był o rok później od Szewczenki „za próbę przejścia granicy“ koło Poczajowa. Poznał Szewczenkę w Orenburgu na zesłaniu. Po uwolnieniu z niewoli ukończył w Petersburgu Akademię Sztabu Generalnego. W powstaniu 1863 r. dowodził jako pułkownik oddziałami powstańczymi i w bitwie pod Madejką 27.IV. ranny w pierś, dostał się do rąk moskiewskich. 15 czerwca został stracony w Wilnie.

dramatycznych momentach życia własnego. Śmiertelna trwoga napełniała uwięzionego poetę na myśl —

.....gdyby ludzie srodzy  
*Uśpili kraj nasz i w pozodze,*  
*Okradłszy go, zbudzili w śnie...*

(Z cyklu „*W kazamatach*“, Petersburg 1847).

Kiedy czytamy w *Testamencie* (1845) poety, człowieka przecież głęboko wierzącego, że

...gdy spłucze z Ukrainy  
Do sinego morza  
Wrażą krew, to *wtedy* rzucę  
Góry i bezdroża —  
Wszystko rzucę i *powrócę*  
*Do samego Boga*  
Z modlitwami! *Ale przedtem*  
*Nie uznaję Boga!* —

wtedy rozumiemy, jakim głębokim ujęciem istoty poezji Szewczenki jest określenie Sierakowskiego.

Podczas czytania takich i podobnych utworów Szewczenki (*Epistoła, Kaukaz*, zwłaszcza misterium *Wielkich Loch*), w których napięcie ducha graniczy z ekstazą, a nawet tragicznym bluźnierstwem, czytelnik polski wspomni raczej trzecią część *Dziadów*, aniżeli *Zamek Kaniowski*.

## O CZYSTOŚĆ STYLÓW W TEATRZE

Gdybyśmy zechcieli historię teatru rozpatrywać pod kątem stylów dominujących w kolejnych okresach — musielibyśmy ostatnie lata uznać za bardzo istotne, bardzo charakterystyczne i przełomowe. Jest to okres twórczej *dezorientacji*, otwierający nowe perspektywy stylowe przed teatrem.

Nie wszyscy sobie dokładnie to uświadamiamy, ale właśnie na naszych oczach dzieją się te przemiany. Obserwacje piszącego artykuł dotyczą oczywiście prawie wyłącznie teatrów polskich, a więc teatrów nie jedynych w Europie, ale zdaje się dość bliskich obecnie „czoła“ — (po Rosji i Czechach). Odbywa się nie rewolucja tym razem, lecz bardzo szybka ewolucja i ucieczka od rozwiązań inscenizacyjnych, które jeszcze przed 20-u, 10-laty były uważane za wysoce twórcze, olśniewające, nowe i właściwe, słowem „modernistyczne“, jak to niekiedy również określają. Szereg radykalnych artystycznych prądów pod najrozmaitszymi sztandarami: kubizm, futurizm, nadrealizm, symultaneizm i t. d., które jakiś niedostrzegalny Herkules gwałtownym potokiem skierował na stajnię przedwojennej, bezstylowej brzydoty europejskiej — dziś wyraźnie cichnie, łagodnieje, szmerze gasnącym strumykiem, a jak wolelibyśmy to nazwać: uspokaja się w pełnej świadomości ukończonego dzieła.

Prądy te silne wyłobiły ślady na każdym polu działalności ludzkiej, dosadnie dały o sobie znać w muzyce i poezji. Najwięcej zwycięstw odniosły w architekturze. Teatr nie został im obcy. Wiele eksperymentów mniej lub więcej udanych czy błędnych przeprowadzono w teatrach zachodnio - europejskich, rosyjskich i wreszcie polskich, w tych ostatnich nieco oczywiście później. Charakterystyczne, że w Polsce najchętniej szermowano terminem „inscenizacja współczesna“, co już poniekąd poddaje wprawdzie syntetyczny, ale wyraźnie wtórny charakter tych rozwiązań — funkcję *mody*, która do nas dochodziła w bardziej zwartym i zdefiniowanym kształcie, ale już jako *rezultat* prób elementarnych.

Powiedzieliśmy, że ten okres eksperymentów, zmierzających do wytworzenia nowego stylu — wyczerpał się, stanowi zamknięte karty —



będziemy mogli więc podsumować pomyłki i zdobycze i postarać się o zrozumienie okoliczności, w jakich ten mglisty ale ostry *sturm und drang periode* mógł dojść do głosu.

#### GRZECH PIERWORODNY: DOKTRYNA

Oceniający burzę stylów i kierunków artystycznych, która rozegrała się i jeszcze *dogrywa* na naszych oczach, powinien pamiętać, że nie co innego jak właśnie tak oszczekana dziś *secesja* jest pierwszą jaskółką w poszukiwaniach stylu nowoczesnego. To nam rozjaśnia szereg wątpliwości i rzuca odpowiednio sceptyczne światło na poszukiwania dalsze. Przykład secesji będzie tym ważniejszy dla naszego tematu, że przecież zazębia się bardzo silnie o dramat polski i to właśnie o taki moment dramatu polskiego, gdy jedna potężna indywidualność artystyczna wiązała w swoich wizjach i temat i inscenizację i stronę muzyczną i dekoracyjną w jedną własną genialną harmonię, w dodatku harmonię, przełamującą konwenans epoki (w danym wypadku „secesyjnej“), co już jest przywilejem geniuszy, ale harmonię opartą na elementach doktryn ówczesnych, co w rezultacie, w danym wypadku, o którym będziemy mówić, obciążało i... geniusza.

Nasze oskarżenia pod adresem secesji nie będą mogły spotkać się z żadną silną obroną jakichkolwiek okoliczności łagodzących, że n. p. przypadkowo w tym właśnie okresie nie zjawiali się wybitni twórcy. Przeciwnie, zarzut każdy nabierze ostrości, skoro wykazemy błędy, które nie umniejszą wielkości, ale dadzą się przy tej sposobności dosadniej wykazać. W czasie secesji zjawia się w Krakowie postać wielkiego dramaturga Stanisława Wyspiańskiego. Gwałtowny wybuch sławy i jakaś niespodziewana, szybka dezaktualizacja jego dzieł — przeraża nas.

Przy końcu XIX wieku i w początkach XX pojawiają się tendencje, żądające *nowatorstwa za wszelką cenę*. Jeden z pierwszych dostrzegalnych i zdefiniowanych takich ruchów — właśnie secesja — naznaczył piętnem doktryny najwspanialszy wybuch dramatu polskiego.

Wyspiański był zjawiskiem zdumiewającym, być może, że gdyby się obył bez doktryny, bez stanowczej chęci stworzenia własnego stylu za wszelką cenę — stworzyłby właśnie styl i stałby się niemniejszym punktem wyjścia dla epoki dramatycznej, jak Shakespeare dla swojej. Tak zaś był, o, ironio, tylko podsumowaniem i obrachunkiem pewnego stulecia.

Nie chcę być rozumiany fałszywie, nie chcę wygłaszać bluźnierstw, chcę cesarzowi (Wyspiańskiemu) oddać co cesarskie (cześć dla wielkości), chcę tylko podkreślić rzeczy powszechnie uznane i przyjęte, dając skromny komentarz. Gwałtowna anachronizacja Wyspiańskiego i wyspiańszczyzny jest rzeczą jasną najzupełniej. Komentarz zaś brzmi: wcale nie zmiana warunków politycznych, osłabienie rezonansu patriotycznego czy t. p. zazwyczaj podawane domysły są tego przyczyną, lecz doktryny artystyczne, wśród których pojawił się i którymi karmił się Wyspiański. A te doktryny właśnie są ochrzczone w historii sztuki mianem secesji.

Secesja to skrajna doktryna artystyczna: wszystko wbrew naturze, forma oderwana, obca, lepsza niż wzory dyktowane przez przeszłe pokolenia ludzkie i przez przyrodę. Kształty nieprawdopodobne. Fantasmagorie. Zdarzenia historyczne przekształcone w mity i opowieści dowolne. Premedytacja w fantastyce.

#### SPRAWIEDLIWSZY SET GRZECHU NIE MAŻE

Będę mówił w dalszym ciągu o tych formistycznie, stylowo ambitnych poszukiwaniach, które złożyły się na historię pomyłek XX wieku, a więc nie o naturalizmie i sztuce obyczajowej od Zapolskiej do Rostworowskiego — bo te, mimo że składają się na historię teatru, nie składają się jednak na historię poszukiwań stylowych. Stanowią tak zwaną sztukę mieszczańską mniej lub bardziej udaną, obliczoną na przemówienie do uczuć i rozumu, a nie do smaku i dlatego nie mogą być tematem tego szkicu.

W samej zasadzie teatru jako instytucji leży pewien eklektyzm. Eklektyzm środków i sposobów wyrazu. Polski teatr powojenny, podobnie jak i przedwojenny teatr Pawlikowskiego, to teatry przede wszystkim eklektyczne. Teatr szyffmanowski — obecny repertuar T. K. K. T. — oto typowe teatry wielostylowe, bez określonej linii w polityce artystycznej, przy zdecydowanym liczeniu się z gustem mieszczańskiej publiczności i doraźnej krytyki. Reduta, Ateneum — to placówki bardziej heroiczne, ważące się na konflikt ze smakiem mieszczańskim i często może właśnie dlatego uzyskujące lepszy rezonans. Ale i tu nie widzimy stałej określonej linii pod względem stylowym, co jest głównie sprawą inscenizacji. Rzadko się zdarza, tak jak u Szekspira czy Wyspiańskiego, żeby autor był zarazem twórcą koncepcji teatralnej, a nie zjawiskiem jej towarzyszącym, pretekstem. Historia stylów w teatrze nie pokrywa się z historią twórczości teatralnej i historią teatru, jest ona przynajmniej dotychczas historią niektórych tylko zja-

wisk inscenizacyjnych i autorskich o specjalnym napięciu, zjawisk, które niekiedy uchodzą oka publiczności. Tym niemniej istnieją i warto o nich mówić.

Zjawiskiem, które warto sobie przypomnieć, był głośny w manifestach i mniej sławny powodzeniem futuryzm. „Ulica dziwna“ Czyżowskiego padła z wielkim hałasem. Mniej sprzeciwu publiczności, ale olimpijską obojętność napotykały próby wystawiania sztuk St. Ig. Witkiewicza, znacznie zresztą ciekawszego. Mija od tego czasu lat kilkanaście. Gdyby „rewolucyjność“ tamtych rzeczy była istotnie cenna, już by zapewne przełamała choć część uprzedzeń i już by utorowała sobie zakres uznania. Skoro tak nie jest — należy raczej odnotować te pozycje pod rubryką błędnych poszukiwań z tym dodatkiem, że błędy nie miały sojusznika w genialności — jak to było z secesyjnym przedwojennym teatrem polskim. A błędy były kardynalne.

W założeniu futuryzmu leży stosunek nie tylko negatywny, ale wręcz obskurancki wobec historii. Twarzą ku wizjom przyszłym, precz ze zmurszałą starzyzną! Jakie to efektowne, ale... tylko jako publicystyka, jako retoryka. W pracy konstruktywnej, twórczej, artystycznej daje wątpliwe rezultaty. Pod pozorem futuryzmu w sztukach innych niż teatr, np. poezji, plastyce, mogło powstać nieco okazów dziś już muzealnych, a wówczas właściwie nie futurystycznych (t. zn. przyszłościowych), lecz poprostu sezonowych, t. zn. modnych w swoim czasie. W teatrze jednak nie mogło dać żadnego, przejściowego nawet, rezultatu. Żeby w tej argumentacji nie zostać samotnym, pozwolę sobie przywołać na pomoc Norwida. Ten prawdziwy futurysta, bo umiejący przemówić do potomnych, prawdziwy jednocześnie tradycjonalista, bo rozumiejący wieki przeszłe, i prawdziwy modernista swoich czasów, bo dający swojej epoce o jej tragedii dostojne świadectwo, bardzo sceptycznie odnosi się do postawy niehistorycznej w teatrze.

#### PYRRUSOWIE MODERNIZMU

Ten sam pierwotny grzech antyhistoryzmu, którym był obciążony futuryzm, a także secesja, z tym zastrzeżeniem, że secesja polska przez wyjątkowy temperament historiozoficzny jednego ze swych przedstawicieli w dramacie częściowo ten grzech zmasała, widzimy w trzecim, nadającym się tu do omówienia zjawisku — mianowicie w stylu inscenizacji współczesnej, w Polsce znanej głównie jako inscenizacja Schillera — które najłatwiej podciągnąć pod nazwę stylu modernistycznego. Pojęcie modernizmu pojawiło się przed wojną, właśnie w czasie secesji, ale zaczęło się definiować dopiero po wojnie i jest uchwy-

ne dopiero na tle określania się techniki. W obecnym stadium modernizm — to harmonia wyrazu artystycznego ze stanem techniki. To śledzenie piękna i linii opływowej środków lokomocji, to tak zwane funkcjonalne budownictwo, pozostawione w spadku po Corbusier, to wreszcie w muzyce rozszerzenie skali środków ekspresji przy jednoczesnym oparciu tych środków na autentyzmie, to znaczy bezpośrednich rzeczywistych studiach i obserwacjach nad surowymi harmoniami techniki (Masołow), czy przyrody i folkloru (Szymanowski).

W teatrze modernizm to przede wszystkim upojenie techniką, efektami świetlnymi i architektonicznymi. Proszę bowiem wyobrazić sobie, co za las nowych środków odsłoniły przed teatrem maszynie, elektryczność, nowe budownictwo. Craig, Reinhard, Meyerhold, Stanisławski i młodszy inscenizatorzy wpadli hurmem do tego nowego lasu. O, jakże musiały być szczęśliwe, jaki posmak nowości miały te pierwsze ich techniczne szaleństwa! Niestety, dziś jeszcze trudno powiedzieć, ile w tym było triumfu człowieka nad materią, a ile poprostu triumfu *narzędzia*; publiczność polska mało zna te nazwiska, nie zna inscenizacji, musi przyjąć na dobrą wiarę ich znaczenie.

Do nas dotarły te rzeczy nieco później i skonkretyzowały się już jako wtórne wobec tamtych, niemieckich i rosyjskich, rozwiązań. To, co możemy powiedzieć o naszym modernistycznym teatrze, będzie brzmiało dziś tak:

Był to niewątpliwie godny uwagi i w sumie zwycięsko rozegrany etap walki o rozwój sceny. Zwycięstwo pyrrusowe, jeśli uwzględnić pewną pustkę w zakresie stylu, jaka dziś otwiera przed nami swoje znaki zapytania: i co dalej? co z tego? Zwycięstwo tym bardziej jałowe, gdy zważyć, że na korzyść osób, inscenizatorów wrachowano tu automatyczny postęp techniki.

Zwycięstwo połowiczne, gdyż rozwiązawszy elementarne, właściwie powszechniackie po prostu motywy inscenizacyjne, nie zgalwanizowano całego teatru, a tylko jego technikalnia. Nie związane w jeden nierozłączny węzeł nowej twórczości z nową inscenizacją. „Ludzie na krze“ mogą być zagranie w oprawie amatorskiego teatrzyku przy świecach czy gazowych lampkach, a „Sen nocy letniej“ — rzucony na film. To bowiem, co się ogólnie uważa za najbardziej charakterystyczne dla *stylu*, zwanego modernistycznym, nie jest *stylem* — gdyż nie jest sprawą artystów, lecz techników i inżynierów.

A jakie to będą artystyczne, stylowe rozwiązania? Nie tylko przecie technika uczyniła galopujące postępy. Nauki humanistyczne też nie śpią. Między innymi historia tak skrzętnie i tak silne snopy światła

rzuca na zjawiska, którymi się zajmuje — że zajrzenie do seminariów historycznych może być dla inscenizatorów wcale niemniej zapładniające niż sojusz z elektrotechnikami. Półtora roku temu w skromnym mieście Wilnie, które jednak żyje bardzo skupionym i poważnym życiem artystycznym, byłem na premierze „Króla Edypa“. Później zawzięte toczono spory, czy inscenizacja poszła po właściwej linii i czy, cofając się od Grecji klasycznej ku epoce mykeńskiej, nie zachwaszczono inscenizacji motywami staro - perskimi, tak w swoich azjatyckich wykrętasach sprzecznych ze straszliwą prostotą Myken. Mniejsza o to, czy inscenizatorzy mieli pełną rację. Istotniejsze jest to, że wogóle mogły się rozpalić takie spory i to, że widzowie byli olśnieni i bogactwem artystycznym dzieła, które uważali za martwe, i... kolorowością tej Grecji, którą raczej przywykli uważać za marmurowo białą.

A jakież było źródło tego renesansu Edypa? — Oto w inscenizacji wziął udział twórca naukowiec, profesor uniwersytetu, hellenista. I pokazał nam Grecję nie taką, jaką znamy z gipsowych odlewów po różnych British Muzeach, lecz taką, o jakiej możemy mieć możliwie ściśle wyobrażenie na podstawie obecnego stanu wiedzy o niej. I Grecja nabrała kolorów, nie tylko kolorów szat, lecz i kolorów życia.

Podobnych wzruszeń — o, witaj nam renesansie rzetelności humanistycznej w teatrze! — można niekiedy doznawać. Stosunkowo niedawno, wiosną w Łodzi byłem wzruszony kreacją Jaracza w „Szkole żon“ — z tym przedstawieniem objeżdżał prowincję. Głęboka kultura aktora pozwoliła mu tak zagrać, że najściślejszy seminarzysta, historyk sztuki żadnemu z jego gestów ani podtańcowywać nie mógł by zarzucić ani jednego fałszywego ruchu.

Myślałem z nostalgiczną melancholią o tych dwu kreacjach, oglądając rittnerowskie „Wilki w nocy“ i „Jadzię wdowę“ graną obecnie. W jednym wypadku mieliśmy do czynienia z niezłą sztuką, w drugim wypadku raczej z rzeczą błahą. A jednak, co za różnica nie tylko w powodzeniu, ale i w odczuciu harmonii, jaką osiągamy w tych widowisk! Rzykuję twierdzenie, że gdyby „Wilki w nocy“ zagrać nie w reglanych z roku 1937, ale w anachronicznych strojach i z gestykulacją roku, w którym były pisane — zabawa byłaby nie tylko podwójna, ale i pełna. Przecie czasy tamte znamy już jako zamknięty wyraz. Po co z Rittnera robić nudnawego dziadygę, gdy może to być pełen swoistego wyrazu stryjasek, taki, jak Kurnakowicz w „Jadzi wdowie“. Co do tej sztuki, blażej, lecz rozwiązanej z inwencją, można się bardzo posprzeczać z reżyserem, czy Warszawa tamtych lat nie jest przypadkiem zbyt odrysowana przez inscenizatorów na wzór prowincji rosyj-

skiej w wydaniu Czechowa a nawet Gogola, czy wstawki są dostatecznie scharmonizowane. Natomiast „Ożenek“ Gogola, wystawiony w „Ateneum“, a szczególnie strona dekoracyjna (Daszewski), dowodzi, jak żywe wzruszenia artystyczne może otrzymywać widz dzięki wysiłkom inscenizacji w kierunku oddania najwierniejszego kolorytu historyczno - obyczajowego przy odpowiedniej oczywiście stylizacji. Drugorzędne postaci nawet, jak Onuczkin czy Pantelejewa, są dla nas prawdziwym niepodrabianym doznaniem, natomiast próby w rodzaju przygrywek, niczem historycznie nie uzasadnione, bo chyba aż z molirowskich czasów tu przeniesione, prowadzą tylko do zamącenia wyrazu w tym zresztą bardzo ambitnym widowisku. — W każdym razie jednak przy takich okazjach nareszcie jako problem pojawiają się syn-tezy artystyczne, a nie poszczególne technikalnia. Oczywiście, sztuki te nie mają wielkiego znaczenia, nie są tak doniosłe, jak „Edyp“ lub „Szkoła żon“ — ale znamienne jest zjawienie się tego samego zagadnienia, które się zaznaczyło przy okazjach istotnych. Być może, gdy oddalimy od siebie natrętą kwestię „współczesności“ — gdy zaniechamy dra-pieżnego, za wszelką cenę, szukania stylu dla naszej epoki — a potra-fimy przez pieczołowite odtwarzanie stylów skończonych, a także przez krytykę z punktu widzenia stylowego, opartego o ostatnie wyniki wie-dzy humanistycznej — ogarniać harmonie całkowite — być może, wte-dy nawet nie zauważymy, jak bez udziału naszej tendencji, lecz w wy-niku rzetelnego studium — wykluje się harmonijny styl i naszej epoki.

## GIDE — HEREZJARCHA

### I

*J'admire M-me de Lambert écrivant à son fils.  
"Ne faites que les bêtises qui vous amusent" (Pages  
de journal).*

Dla większości ludzi przekonanie o prawidłowości budowy świata jest, podobnie do równowagi ścian i podłogi pokoju, w którym spiąją, niezbędnym warunkiem życia. Pojęcia grzechu, przestępstwa lub choćby prostej niegrzeczności towarzyskiej domagają się wiary w istnienie ładu moralnego, mniejsza z tym, czy symbolizuje go kodeks karny, katechizm, czy podręcznik dobrego zachowania. Dla miłującego spokój, pogodę, a nade wszystko bezpieczeństwo, nie jest najbardziej odpowiedni klimat, zaskakujący trzęsieniem ziemi. Dużo bardziej jednak groźny, jak się okazuje, od zakłóceń porządku w świecie fizycznym jest porządek metafizyczny. Proroctwa o bliskim końcu świata przyczyniały się niejednokrotnie do wprowadzenia poważnego zamieszania w społeczeństwach, w których znalazły wiarę. I nie powinno nas dziwić, że w obliczu rzeczy ostatecznych łatwo okazywał swą kruchość pozornie tak zwarty system różnorodnych konwencji ładu; sama przecież podstawa, na której jest oparty, podlegała wtedy zagrożeniu.

Apokaliptyczna wizja sądu ostatecznego z trudnością pozwalała się związać i zespolić z prawem moralnym ziemskich dni. Ale motywy eschatologiczne odnajdujemy nie tylko w patrologii, dla wielu pisarzy najbardziej pasjonującym zagadnieniem stawało się zachowanie się jednostek ludzkich wobec ostateczności, wśród których koniec świata jest tylko jedną z wielu możliwych. Tu mają swe źródła próby doprowadzenia pewnych praw moralnych aż do absurdu, poszukiwania ostatecznych, granicznych postaci sztuki czy miłości, doskonałości, czy zła, swoisty *abutyzm*, tak charakterystyczny dla wielkich twórców rosyjskich i francuskich.

Ale możliwa jest także eschatologia „à rebours“; aby móc ostatecznie wyszydzić wszystkich ludzi, wierzących w martwe schematy ładu, nie trzeba koniecznie odwoływać się aż do wizji krańcowej zatraty, wystarczy naruszyć ustalony porządek wierzeń, wystarczy założyć jed-

ną niedorzeczność, aby tak jak w matematyce ogół późniejszych twierdzeń okazał się bezsensowny.

Kościół bez papieża, a właściwie, co grubo gorsze, z fałszywym papieżem na tronie, oto wstępne założenie buffo-eschatologii Gide'a *Lochów Watykanu*.\*) Fantastyczna historia o uwięzieniu papieża w podziemiach zamku Świętego Anioła jest tu świadomą prowokacją, skierowaną pod adresem wiar, opartych na konformizmie, umożliwia kompromitację nie tylko samych bohaterów, ale i stanowisk moralnych, które reprezentują. Wyprawa, którą dla uwolnienia papieża podejmuje poczciwy Amadeusz Fleurissoire, sprzedawca i producent dewocjonalii z południowej Francji, urasta do rozmiarów krucjaty w obronie podstaw ładu moralnego — porządku spraw ziemskich. Opowiadanie o nawróceniu Antyma Armanda-Dubois, prawowiernego wolnomularza i zacieklego biologa, który morzył głodem szczury, aby „wydobyć z pokonanego zwierzęcia wyznanie jego prostoty“, a przez to „przyprzeć do muru Boga w jego najbardziej sekretnych kryjówkach“, mogłoby być tylko satyrą na prostodusznych wolnomysłicieli. Z chwilą jednak, gdy nawróceniu temu towarzyszy błogosławieństwo samozwańca na Stolicy Piotrowej, staje się ono drwiną dużo bardziej okrutną, ostrze jej zwraca się przeciwko tym wszystkim, którzy gotowi są zaprzysiąc na każdą prawdę, byle społecznie uznaną.

Można *Lochy Watykanu* traktować jedynie jako igraszkę pióra, wdzięczną „sotie“, pozwalającą autorowi swobodnie pobawić się wysokim kunsztem słowa dla czystej jedynie radości pisania. Ale pochodź ten dziwnie poprzebieranych masek karnawałowych (Gide korzysta tu w pełni z faktury powieści detektywistycznej, tak rozplenionej w następstwie, igrając z cudownym lekceważeniem z wszelkich wymogów logiki i prawdopodobieństwa intrygi), nabiera chwilami akcentów niepokojących — na scenę wchodzi Lafcadio. Inne postacie *Lochów* traktować możemy jako błaznów, chociaż, aby to mogło być prawdą, zbyt bezlitośnie Gide z nich szydzi, zanadto kompromituje moralnie eksperymentując z bohaterami nie gorzej, niż wspomniany przyrodnik ze swymi gryzoniami. Pamflet nie bywa bezinteresowny, kalwin przezierra przez poetę, heretycką prawdę Gide'a głosić się zdaje Lafcadio.

Gromadzie poczciwców, skostniałych w schematach ładu, przeciwstawia Gide Lafcadią, wyznawcę własnej moralności, wolnego zarówno od potrzeb jak od skrupułów. Aby bardziej jeszcze pogłębić maluczkich, miłujących sens i porządek, każe Gide dokonać Lafcadiowi czy-

---

\*) „Rój“, przekład Boy'a-Zeleńskiego.



nu bezinteresownego, zabójstwa bez celu, zbrodni dla eksperymentu na samym sobie.

Problem ten pasjonował Gide'a już od dawna; w znacznie wcześniejszej „sotie“, *Prometeuszu źle spletanym*, odnajdujemy podobny motyw. Warto go może przypomnieć — pewien pan, spacerujący po ulicy, od pierwszego lepszego napotkanego przechodnia żąda podania jakiegokolwiek adresu, adres ten wypisuje na kopercie, zawierającej 500 franków, kopertę wysyła nieznanemu, a łaskawemu informatrowi aplikuje siarczysty policzek. Bez żadnego celu i bez żadnej motywacji zostają w ten sposób spełnione dwa czyny, których najzabawniejszą konsekwencją, jak słusznie zauważył Edmund Jaloux, jest dziwaczne powiązanie przyczynowe między panem, który otrzymał 500 franków, a tym, który dostał policzek. Czyż niepokojąca niedorzeczność tej historii miała być tylko przykładem ogólnego bezsensu spraw ludzkich, czy może raczej wyzwaniem rzuconym zdrowemu rozsądkowi?

Odpowiedź na to pytanie przynoszą *Lochy*. Tu sprawa przedstawia się nierównie bardziej skomplikowanie. Lafcadio zabija nieznanego sobie towarzysza w przedziale kolejowym z samej ciekawości, co z tego wyniknie, gdyż „nic nie dzieje się nigdy zupełnie tak, jakby się przypuszczało, to właśnie skłania do działania“. Trudno nie dostrzec tu analogii z bohaterami późniejszych powieści Malraux; Lafcadio, jak i oni, oczekuje od czynu narodzin wartości moralnych i podobne oczekuje go rozczarowanie. W nim samym czyn niczego nie zmienia i oto teraz od losu żąda Lafcadio, aby dalej decydował o jego postępowaniu. Rzucenie kostki od triktraka zrównane jest z zabójstwem, trudno chyba o głębszą ironię pod adresem apologetów czynu.

Ale z Lafcadiem zaczynają się dzieć dziwne rzeczy — pokochany, postanawia wydać się policji, aby okupić przestępstwo i stać się godnym przedmiotu swej miłości. „Tu zaczyna się nowa książka“, ale autorem jej mógłby być jedynie Gyp, nigdy Gide. (Warto zwrócić uwagę na dziwną niezaradność autora „Amoralisty“ w rysowaniu postaci kobiecych, Karola przypomina „upadłe“ dziewczęta z powieści Bordeaux, a Genowefa — sentymentalne heroiny Chateaubrianda). Czy Lafcadio się wyda „dla zdobycia szacunku Genowefy, którą ceni trochę mniej od czasu jak ona go kocha trochę więcej“, czy zrezygnuje z wolności i podda się tak wykpionemu przez Gide'a moralnemu ładowi społeczeństwa? Autor wolał pozostawić to pytanie bez odpowiedzi.

*Lochy* sprawiają wrażenie burleski. Tak nazywają w Ameryce występ girls na specjalnie zbudowanym podium, całą jego treść stanowi powolne rozbieranie się dziewcząt. Burleska kończy się rozczarowaniem, dziewczęta schodzą z estrady bardziej ubrane niż weszły.

*Lochy* rozczarowują, od demaskowania bohaterów ciekawsze jest demaskowanie się autora; heretycy nie tylko krytykują, przybijają dziewięćdziesiąt pięć własnych tez na murach kościoła.

## II.

„*Rien n'est plus fatigant, que de réaliser des 'dissemblances'*“.*(Le retour de l'Enfant prodigue).*

Młodzieńczy konflikt ciała i wiary zakończył się zwycięstwem prawdy zmysłów. Podróż do Afryki przyniosła ostateczne wyzwolenie spod władzy purytańskiego ideału wyrzeczenia, pogodziła Gide'a z samym sobą, odtąd spór zaczął się z ludźmi.

Prawda Gide'a była z początku tylko herezją obyczajową, dopiero przez jej podkreślanie, przez żądanie dla non konformizmu seksualnego nie tylko społecznej tolerancji, ale sankcji moralnej, uzyskała nowe perspektywy, stała się wyrazem walki jednostki ze społeczeństwem o prawo do wolności moralnej.

Jeżeli Gide pozostał chrześcijaninem, to przez silne poczucie istnienia grzechu. „Pierwsze wychowanie protestanckie pozostawia urazy, z których nigdy nie można się uleczyć“. *Amoralista* i *Corydon* są właściwie kazuistyką moralną inwersji, od *Cahiers d'Andrée Walter* po *Retouches* działalność pisarska Gide'a to ciągły rachunek sumienia, uparte poszukiwanie dziesięciu własnych przykazań. „Každy wysiłek — pisał — aby podporządkować się wspólnej regule staje się w moich oczach zdradą“. Prawda posiada dla Gide'a jeden tylko wymiar — moralny, zakres jej ograniczony jest tylko do jednostki.

Dlatego też wszystkie książki Gide'a pozostawiają wrażenie dziwnej oschłości, jesteśmy oczarowani, nigdy porwani. Napróżno próbujemy znaleźć w nich credo, na które byśmy mogli zaprzysiąc.

Walka Gide'a o ocalenie samego siebie ludzi tylko patosem wielkości. Wielcy buntownicy spory wiedli z Bogiem narzucając ludzkości nową wizję Twórcy kształtowali nowy ideał człowieka. Odwoływanie się do samego siebie, jako do źródła wartości moralnych, jest zawsze w ostatniej instancji odwołaniem się do natury. Walkę o zbawienie zastępuje walka o szczęście, problematykę „*hominis Dei*“ — społeczny system *hominum oeconomicorum*. Heretyk moralny staje się reformatorem społecznym.

Taką drogę odbył Gide — herezjarcha własnej prawdy od nieprawowiernego mistycyzmu religijnego po „niebłagonadiożny“ komunizm.

### III.

*Hans Castorp o Settembrinim — „czy rozumiesz i to, że jego wolność i męstwo są nieco ete-pe-tete. Czy sądzisz, iż miałby dość odwagi de se perdre ou de se laisser dépérir“ (Tomasz Mann, Czarodziejska Góra).*

„Wiem dobrze, że to byli ludzie z ludu, ale lud także ma prawo do naszego oburzenia“ — tak pisał Edward z *Falszerzy* w swym dzienniku. To przyznanie ludziom z ludu prawa do budzenia uczuć moralnego oburzenia u intelektualistów jest w swojej naiwności rozbrajające. Dla Gide'a w istnieniu niesprawiedliwości społecznej dużo bardziej realne było uczucie poniżenia, którego doznaje uprzywilejowany, niż nędza i głód wyzyskiwanych. Kiedy czytamy, w *Powrocie z Z.S.R.R.* zachwyty nad „duchem powagi i przyzwoitości“, nad brakiem „nadszkiełkowania czy flirtów“ w moskiewskich parkach ludowych, mimo woli chcemy zacytować zdanie Gide'a o Anglikach: „im więcej uniezależnia się ich myśl, tym mocniej czepiają się moralności, tak dalece, że nie ma większych purytanów, niż niektórzy z ich wolnomyślicieli“. Jeszcze większe zdziwienie wzbudzić może opis spotkania Gide'a w wagonie kolejowym z gromadą komsomolców — „Dzień był wyjątkowo upalny... Wszyscy stłoczeni, ściśnięci, o mało się nie podusili — to było urocze“.. Dlaczego?

Wszystkie te cytaty dotyczą spraw błahych, ale może właśnie dlatego zbliżają nas do osoby Gide'a, pozwalają zorientować się w jego klimacie psychicznym, zrozumieć, jak dalece podróż jego do Z.S.R.R. była podróżą z nieprawdziwego zdarzenia, szeregiem tragicznych nieporozumień.

Nawrócenie się Gide'a na komunizm było złudzeniem, więcej nawet — było nieprawdą. Warto raz zwrócić uwagę, że wszystkie wypowiedzi Gide'a z okresu przed podróżą do Sowiec, świadcząc jedynie o sympatii i kulcie dla Związku Radzieckiego, nigdy nie były wyznaniem wiary w komunizm, solidaryzowaniem się z doktryną marksistowską.

Z.S.R.R. był dla Gide'a realizacją mitu o szczęśliwym państwie. Mit ten kształtowały idylliczne utopie osiemnastowieczne. Przy czytaniu *Pages de Journal* zdaje się nam chwilami, że słyszymy głos Settembriniego. Humanistyczny pedagog zmartwychwstał i jak niegdyś Castorpa uczy nas znowu wiary w postęp, w zmienność natury ludzkiej, w zbawczą potęgę wolności, w imię rozumu protestuje przeciwko krzywdzie, ciemnocie i złu.

Z.S.R.R. był dla Gide'a zaprzeczeniem jego burżuazyjnej ojczyzny, państwem wolności i braterstwa, sprawiedliwości i kultury, krajem, który wychował nowego człowieka, szczęśliwego i moralnego.

Racjonalistyczny mit Gide'a o sowietach równie odległy był od rzeczywistości rosyjskiej, jak i od marksistowskiej wizji państwa-dyktatury proletariatu. Podróż Gide'a do Z.S.R.R. rzeczywiście kryła w sobie coś tragicznego — „przybyłem — pisze — jako entuzjasta, jako przekonany, aby podziwiać nowy świat, a ofiarowywano mi, aby mnie usidlić, wszystkie przywileje, których nienawidziłem w starym“.

Ostatnia wielka przygoda duchowa Gide'a musiała zakończyć się klęską, podróż do Z.S.R.R. przekonała go nie tylko o fikcji komunizmu w państwie sowieckim, odkryła mu przede wszystkim fikcję własnych marzeń.

*Powrót z Z.S.R.R.* jest książką szczerą, odważną, uczciwą, a jednak brakuje jej, tak jak brakuje wszystkim dziełom Gide'a istotnego powiewu wielkości. Bohaterowie jego, a bohaterem wszystkich książek Gide'a jest on sam, są przeraźliwie trzeźwi, nie potrafią nigdy zapomnieć się całym sobą rzucić się w nieznaną przygodę, w cokolwiek w pełni uwierzyć. „Ponieważ nigdy nie zapomina się w tym, czego doświadcza, przeto nigdy nie doświadcza nic wielkiego“. To zdanie Edwarda z *Falszerzy* jest najbardziej surowym i przenikliwym sądem Gide'a o samym sobie.

## WACŁAW ROLICZ-LIEDER

### SYLWETA BIOGRAFICZNO-LITERACKA.

Każda literatura narodowa posiada zawsze odrębne, sobie tylko właściwe, cmentarzyska, na których w dojmującej ciszy zapomnienia spoczywają całe legiony pisarzy, niezliczone kolumny nazwisk i pseudonimów, prawie zupełnie nieznanymi szerszej publiczności literackiej i tylko czasem, w kilkunastu wzmiankach, prześlizgujących się po stronach podręcznika lub monografii naukowej.

Im literatura bogatsza, tym obficie występują na takich cmentarzyskach owe *disiecta membra poetarum*, tym gęściej na nich od załozonych postaci pisarzy, trzeciorzędnych i zupełnie poślednich, ptaków niskiego lotu, naśladowców i peryfrazowiczów, bankrutów pióra i jego rekinów, zaćmionych gwiazd i wypalonych do cna fajerwerków.

Niekiedy jednak trafiają do tej kompanii i inne jeszcze kategorie pisarzy, dla których „dół generalny“ jest krzywdą i niesprawiedliwością, pisarzy, którym należy się własne, choćby skromniejsze nawet miejsce w mauzoleach i panteonach narodowych.

„Chmielowski“ pisał mój ojciec na początku 1900 roku „wydał przed kilku laty zbiór studiów krytycznych, poświęconych współczesnym poetom polskim. W tym zbiorze pewna ilość naszych rymopisów, do literackiej „ariergardy“ zaliczona, otrzymała niepokojące tytuły: „Mniej szczęśliwi“, „Zmarnowani“ i t. p. Zdaje mi się, że dla samej ścisłości należałoby dodać tam jedną jeszcze grupę, pod nazwą: „Pokrzywdzeni“. W tej ostatniej grupie autorowi „Szlachetności“ przypadłoby miejsce jedno z pierwszych“.

Sprawiedliwe te słowa były do ostatnich prawie lat aktualnymi.

Wspomniana „Szlachetność“ wyszła spod pióra Wacława Rolicza-Liedera (1866 — 1912), a Liederowi stała się naprawdę niepoślednia krzywda. Poezja jego — oplwana i zlekceważona przez pierwszych recenzentów - niezrozumiałców — zawiera wiele klejnotów mowy polskiej, a przytem będąc jedynym chyba w Polsce przykładem skrzyżowania się trzech biegunowo różnych kierunków literackich: sarmackiego, orientalnego i modernistycznego, wyróżnia się swoją oryginalnością, niezafałszowaną wulgarnym naśladownictwem cudzych wzorów,

bogactwem językowym i stylistycznym, interesującym egotyzmem i szlachetną, pańską dumą.

W niedocenianiu tej poezji leży bez wątpienia dużo winy samego Liedera, który po swojej słynnej utarczce z krytyką (w r. 1890) nie puścił w obieg księgarski ani jednego tomu poezyj (wydał ich jeszcze pięć, wszystkie w znikomym nakładzie 20 — 100 egzemplarzy), a nie-taktownymi często wystęпами publicystycznymi i ekscentrycznością zraził sobie tylko nieliczną garstkę wyrozumialszych czytelników i krytyków; dużo winy okoliczności zewnętrznych (np. jedyny łatwiej dostępny tom Liedera: „Wierszów księgi I-II-III“, wydany w 1898 jest tylko częściowym przedrukiem najstarszych wierszy młodzieńczych t. j. „Poezji I“, podczas gdy krytycy, zmyleni tytułem, brali go za przedruk trzech pierwszych seryj poetyckich z lat 1889—95 i wnosili na tej podstawie o nieporadności artystycznej poety); wreszcie — co nie najmniejsza — dużo winy samych badaczy literatury, którzy (z małymi wyjątkami, *exemplum*: K. Czachowski) nie starali się nigdy dotrzeć do spuścizny Liedera i w książkach swoich powtarzali głośno kilka wytartych do szczytu liczmanów krytycznych.

Chcąc sprawiedliwie ocenić Liederową poezję trzeba sięgnąć do jego wierszy dojrzałych, paryskich i warszawskich; czytając krakowskie *juvenilia* (niewiele im pomogły nawet późniejsze poprawki, które Lieder do *każdego* przedrukowanego wiersza wprowadzał) niktby się nie domyślił, że ich autor był niepośrednim artystą, miłośnikiem słowa polskiego, rozlubowanym w Janie z Czarnolasu i... Lindem, i udatnie posługującym się kunsztownymi archaizmami i neologizmami, że był jednym z nielicznych w Polsce poetów-orientalistów, niezwykle obeznanym (w oryginale) z poezją arabską, perską i turecką, których wpływ ogromnie często i w jego rymach występuje, że był gorliwym czytelnikiem Zeyera, jednym z pierwszych w Polsce wielbicieli i tłumaczy Baudelaire'a i najpierwszym, do tego oryginalnym, naśladowcą techniki wierszowej Maeterlincka (z „Serres chaudes“), że wreszcie wiele jego teoryj i pomysłów poetyckich znalazło żywy oddźwięk w psychice i w twórczości znakomitego poety niemieckiego — Stefana George!

Zaiste, wiedząc o tym wszystkim, trudno nie zacytować jednego z najwcześniejszych wierszy samego Liedera („Nad grobem Wasilewskiego“):

Na obcej ziemi niejeden wędrowiec  
Szukałby ciebie od miasta do miasta,  
Miejscem pielgrzymki byłby twój grobowiec.

W Polsce inaczej! Nikt ci nie poświęci  
Chwili zadumy, grób trawą porasta,  
Monument w gruzach — giniesz w niepamięci...

Lieder, choć niedawno jeszcze ginał, dziś już nie „ginie w niepamięci“. Za życia miał w Polsce jednego tylko uznawcę i przyjaciela, dziś liczy już ich spore grono, które zapomniane wiersze poety, z dużym nieraz nakładem pracy odnajduje, odszukane skrupulatnie czyta wybierając najpiękniejsze a wybrane komunikuje innym...

Pierwszym „odkrywcą“ Liedera był mój ojciec. Wiersze jego poznał dopiero w r. 1898, ale zaraz po przeczytaniu ich odszukał autora, przyznał mu wielki talent liryczny, ofiarował mu przyjaźń i poparcie, i od-tąd stale już w niepowodzeniach pocieszał, słowem pisanym i drukowanym krzepił, do pracy zachęcał, zgon wreszcie tego „serdecznego, nieodżałowanego przyjaciela“ opłakiwał i aż do samej śmierci nosił się z zamiarem poświęcenia Liederowi obszerniejszej pracy, która-by przypomniała literaturze jego postać i poezję. Nigdy też nie wątpił, że twórczość Liedera znajdzie sobie w przyszłości należne uzna-nie i odpowiednią ocenę krytyczną. „Odkąd Asnyk przyzwyczaił nasz ogół czytający i deklamujący do wierszy ładnych, to znaczy: płynnych i gładkich“ pisał w r. 1916 „razi nas i odstręcza forma szorstka i chropawa, choćby się pod nią głębie myśli i uczucia kryły. Z powodu takiej formy przez lat kilkadziesiąt ciążyła klątwa na całej poezji Nor-wida. Zdjęto z niej dziś tę klątwę — co pozwala spodziewać się, że i wierszom Liedera oddana zostanie z czasem sprawiedliwość...“

Ja sam zapoznałem się z utworami Liedera około r. 1920, a szczęśli-wy traf wcisnął mi do ręki jeden z jego ostatnich tomików, zawieraj-ący cały szereg rzeczywiście pięknych wierszy. W kilka lat później udało mi się dotrzeć do wszystkich prawie pozostałych, odkryłem jego stosunki z mym ojcem, zebrałem kilkadziesiąt recenzyj z czasopism i garść szczegółów biograficznych. To wszystko miałem zamiar uzupeł-nić i ogłosić z czasem oddzielną pracę o Liederze.

Tymczasem jednak długo nie wspomiane nazwisko Liedera zaczę-ło przybierać na wadze literackiej.

W r. 1929 ukazała się cenna praca o George'u pióra Fryderyka Wol-tersa („Stefana George und die Blätter für die Kunst“, Berlin, 1929, 589 s.), który poświęcił w niej kilka stronici postaci Liedera, zacieka-wiając nią w ten sposób zarówno badaczy niemieckich jak polskich i wywołując z kolei cały szereg wzmianek o nim w artykułach dzien-nikarskich (np. w „Prager Presse“ 1929, 340 lub we „Frankfurter Zeitung“ 1933, 303).

Na początku 1934 r. skomunikowała się ze mną p. Zofia Ciechanowska z Krakowa, znana badaczka stosunków literackich polsko-niemieckich, która opracowywała źródłowo stosunki Liedera ze Stefanem George (praca ta, niestety, jeszcze się nie ukazała).

W listopadzie 1935 r. ukazał się niewielki szkic Kazimierza Bazara p. t. „Stefan George i Wacław Rolicz-Lieder“ (w „Skamandrze“ 1935, IX, 540 — 549). Niestety, Bazar znalazł tylko dwa najslabsze tomiki Liedera (*juvenilia* przedr. w 1898 r. i „Pieśni niepodległe“) i garść wierszy tłumaczonych na niemiecki przez George'a, praca więc jego nie mogła zobrazować istotnego stanu rzeczy. Liedera niesłusznie zlekceważył, a kilka jego pomysłów mylnie uzależnił od wpływu George'a (powodem tego błędu była niezajomość chronologii wierszy Liedera).

Wreszcie, prawie równocześnie ze szkicem Bazara, pojawiła się najlepsza dotychczas praca o Liederze, pióra Stefana Napierskiego („Zapomniany polski modernista“ Warszawa 1936, 59 s.). Dane, które pracowicie zebrał, choć bardzo skąpe, pozwoliły mu jednak „na wykreślenie sylwety przypuszczalnej zapewne i fragmentarycznej, przecie niezmiernie uderzającej“, która rozbudziła odrazu uwagę badaczy i czytelników, posiadających dotychczas zupełnie opaczne pojęcie o Liederze, oraz na wyznaczenie Liederowi należnego mu miejsca w dziejach poezji polskiej.

Niestety i on także nie dotarł do najciekawszych i najlepszych wierszy Liedera (nie znał m. i. „Poezji II“, „Wierszy III“, „Mojej Muzy“ i „Wierszy IV“), nie mógł też ustalić biografii poety i chronologii jego utworów, co z kolei nie pozwoliło mu ocenić ostatecznie oryginalności Liedera, ewentualnie jego związków z poezją polską i obcą. Jednakże, mimo tych wszystkich luk w materiale, Napierski stworzył całość nadzwyczaj ciekawą i większość jego wnikliwych spostrzeżeń wzbogaci już na stałe wiedzę o poezji Liedera.

Jeśli chodzi na koniec o szkic niżej zamieszczony, to stanowi on tylko pierwszy szczebel na drodze do przyszłej monografii o Liederze. Staralem się w nim przedstawić w zarysie życie tego zapomnianego poety, jego psychikę i ideologię, ślady tradycji literackiej i powinowactwa poetyckie, wpływy orientalne i modernistyczne, wreszcie tematykę i technikę, styl i język, artyzm i kompozycję jego utworów (zresztą nagromadzonych materiałów nie wykorzystuję tutaj nawet w ich dziesiątej części).

Cały szereg punktów wymagałby oczywiście zbadania dokładniejszego, monograficznego (np. stosunek do poezji wschodniej, do modernistów, do George'a), nie one jednak stanowią najpilniejszy obecnie po-



stulat. Postulatem tym jest jak najspieszniejsze wydanie antologii utworów poetyckich Liedera, wyboru jego najpiękniejszych wierszy, dokonanego na podstawie wszystkich sześciu seryj książkowych, dziś niedostępnych zupełnie szerszej publiczności i znajdujących się przeważnie w rękach prywatnych. Ogłoszenie takiego wyboru przyniosłoby korzyść potrójną: badacze literatury zyskaliby arcyciekawy przykład wyrafinowanej poezji kameralnej, związanej formą i treścią z poezjami najwyższej stojących narodów Wschodu i Zachodu, a przecież nie gubiącej w tych koligacjach swojej oryginalnej nuty, zwolennicy Liedera oceniliby należycie prekursorskie i subtelne walory jego twórczości, miłośnicy piękna wreszcie nacieszyliby się nastrojową muzyką tych wierszy, barwnych i kunsztownie zdobionych, niby najcenniejsze kobierce orientalne.

Tu jedno tylko zastrzeżenie: wielbiciele Liedera powinni się z wszystkich sił uchronić od szkodliwej przesady... nie powinni tego poety przeceniać, ani fantazjować na temat jego doskonałości i prekursorstwa, ani doszukiwać się w jego utworach nieznanymi mu zupełnie elementom... Lieder napisał bez wątpienia wiele rzeczywiście pięknych wierszy, ale jeśli chodzi o doskonałość to mało chyba można znaleźć rymopisów podobnie jak Lieder nierównych. Obok utworów godnych najwyższego uznania, znajdujemy u niego krocie innych, zupełnie słabych, niegodnych druku ani wspomnienia. Dziwny brak samokrytycyzmu pozwalał mu zamykać oczy na rażące usterki wielu jego utworów, my jednak musimy patrzeć na nie bezstronnie i krytycznie (możliwe więc, że projektowany wybór wierszy ogarnąłby prawie całą twórczość Liedera wartą przekazania potomności).

Jakkolwiek bądź jest przecież w naszym poecie jakaś cząstka nieśmiertelna i słusznie domyślił się tego on sam w jednym ze swoich młodzieńczych wierszy („Credo“):

Wierzę, że jako kaganek westalki,  
Mdlejąc ze smutku, lada chwila zgasnę,  
Że żywot mój szeregiem będzie walki,  
A hasłem moim Prawdy światło jasne,  
Że, choć spróchnieje nad mogiłą goleń,  
Przejdę pamiętny do przysłych pokoleń...

## I ŻYCIE\*)

I (1866 — 1884)

Liederowie to stara mieszczańska rodzina katolicka, pochodzenia niemieckiego, z dawien dawna osiadła w Warmii i do dziś dnia posiadająca jeszcze swoich przedstawicieli w okolicy Królewca. Protoplastą jej warszawskiego odgałęzienia był uczony gramatyk Franciszek (1791 — 1867), rodem z Busowa, który po ukończeniu gimnazjum w Rössel dostał się na nauczyciela do mławskiej szkoły księży misjonarzy (1808), a w kilka lat potem przywędrował na stałe do Warszawy. W stolicy ożenił się z młodą warszawianką Apolonią Michalską (1797 — 1868) i poświęcił się prawie wyłącznie pracy nauczycielskiej wykładając w gimnazjach warszawskich łacinę i język niemiecki.

W Pijarskich szkołach uczył dobry dziadek  
Pocziwych chłopców obcego języka,  
Tłumaczył mowy rozkwit i upadek,  
A sławną była dziadka gramatyka...  
W Pijarskich szkołach — —

wspomina po latach przysły poeta, który znał go już tylko z opowiadań rodziców. Pan Franciszek był w przyjacielskich stosunkach z całą ówczesną Warszawą pedagogiczną i naukową, a ponieważ wiele w życiu doświadczył i wiele zapamiętał, lubił więc dzielić się tą wiedzą z innymi i prawil ciekawie o dziejach dnia ubiegłego, tego z przedwczoraj i tego z dawnych lat wplatając często w swe opowiadania wzmianki o przyjaciółach i znajomych. Spośród tych znajomych uczonego gramatyka dwa zwłaszcza nazwiska warto na tym miejscu wymienić, nazwiska Walentego Skorochocha Majewskiego, jednego z najpierwszych w Polsce badaczy sanskrytu i piśmiennictw orientalnych, oraz Samuela Bogumiła Linde, twórcy monumentalnego „Słownika języka polskiego“, którego egzemplarz ofiarował po przyjacielsku swemu młodszemu koledze. Zresztą i panu Franciszkowi pióro nie było zupełnie obce, zostawił nawet po sobie dwa bardzo w swoim czasie popularne podręczniki naukowe: „Gramatykę języka niemieckiego“ (1835; kilka wydań) oraz przystosowane do niej „Zadania“ (1835). Franciszek miał czworo dzieci: Jana Henryka, Zdzisława, Anielę (za

---

\*) Wiele szczegółów zamieszczonych w niniejszym rozdziale zawdzięczam uprzejmym informacjom siostry poety, pani Marii z Liederów Strzyżowskiej, oraz niezwykłej uczynności dyr. Stefana Demby, który ze zbiorów swoich udzielił mi ciekawych wypisów z „Kroniki rodziny Liederów“.

Kiełczewskim) i Józefę (za Bałandowiczem). Jan Henryk (1820—1904), ojciec przyszłego poety, poświęcił się karierze urzędniczej i doszedł z czasem do poważnego stanowiska kierownika rachuby w Banku Polskim. Był to człowiek o znacznej kulturze umysłowej, czytany i rozmiłowany w literaturze ojczystej, zbieracz dawnych podań i pieśni ludowych, zabawiający się w wolnych chwilach ogrodem, skrzypkami i piórem. Gdy zechciał, potrafił skreślić poprawny wierszyk lub skomponować zgrabną melodię, wydrukował nawet pod pseudonimem Jana Warmińskiego drobnostkę okolicznościową „Pamiętka z Czerniakowa“ (Warszawa 1861), a w rękopisie zostawił ciekawe „Wspomnienia o szkołach warszawskich“ oraz „Opis Warszawy i jej okolic“ (druk tego „Opisu“ zapowiadany był w r. 1862). Jan Henryk ożenił się z Katarzyną Sadkowską herbu *Rola* (1893—1903) i w r. 1861 osiadł z całą rodziną we własnym domu, położonym przy ulicy Złotej 37 (hipot. 1513). W tym to właśnie domu, w dniu 27 września 1866 roku „o godzinie szóstej wieczornej“ narodził się młodemu małżeństwu syn, ochrzczony na chrzcie św. trzema imionami: Waław, Kożma i Damian. Niedługo po tym radosnym dla całej rodziny zdarzeniu umarł sędziwy profesor *Lieder* (28 maja 1867 r.), a w rok później poszła za nim i żona (3 lipca 1868 r.), która była matką chrzestną małego Waławawa (wraz z Michałem Kozickim, „estymatorem“ komory celnej w Warszawie).

Przyszły poeta wzrastał spokojnie, otoczony troskliwą opieką rodzicielską, pieszczony i psuty przez babkę (Sadkowską), ciotki i nauczycielki, w atmosferze niezwykłego ciepła rodzinnego, którym potem przepoił wszystkie swoje dziecinne wspomnienia. Gdy kończył lat sześć (1872) otrzymał bonę, Niemkę, osobę wykształconą, która zaczęła swego pupila uczyć niemieckiego w sposób bardzo pomysłowy, mianowicie układając mu zadane słówka w krótkie rymowane szeregi, niby w wiersze, recytowane później przez niego jak zabawna bajeczka. Oprócz bony uczyły go jeszcze matka i ciotka, przede wszystkim zaś ojciec, niezrównany dla malca towarzysz, który mu na skrzypkach „poematy gadał“, lekturę wybierał, myśleć samodzielnie uczył i „serdecznością myśli a prostotą obyczajów pokazywał cudowność życia rodzinnego“. O matce i siostrze wspominał później, że z ich „nieskazitelnego serca i niewieściego umysłu“ sylabizował „wiedzę miłowania kobiety“ i że one wywołały u niego „część pogańską“ dla polskiej niewiasty.

Jako dziecko był Waław chłopcem smutnym, cichym, wiecznie rozmarzonym i budującym sobie z usłyszanych opowiadań i przeczyta-

nych baśni jakiś nowy kalejdoskopowy świat, piękniejszy i ciekawszy od powszedniego.

Od lat najmłodszych, czerpiąc wdzięczne życie  
Ze źródeł baśni, sam się baśnią stałem;  
Baśnią, pachnącą ambrawą i arabskim  
Pismem, jak wschodni druk niezrozumiałą...

Dla dziecka takiego zetknięcie się z życiem codziennym, szorstkim i bezwzględnym, byłoby prawdziwą tragedią. Niestety, tragedii tej zakosztował bardzo wcześnie, dostarczyła mu jej... szkoła.

Na jesieni 1875 r. został zapisany do klasy wstępnej Gimnazjum V w Warszawie, a w rok później zdał egzamin do klasy pierwszej i włożył granatowy mundurak uczniowski. Nagła zmiana całego życia bawiła go z początku i interesowała; gdy po inauguracyjnym nabożeństwie szkolnym u WW. Świętych powrócił do domu, zaczął się zaraz bawić z dziećmi w szkołę, a spacerując z matką po Ogrodzie Saskim nie mógł się dosyć nacieszyć swoją piękną błyszczącą zwierciadlanymi guzikami odzieżą. A potem...

...a potem zaczęło się życie  
Nowe, smutniejsze niż oczy me! smutne,  
Jak rozbawione moje serce — ciche.  
Odtąd mi zwiędły kwiatczyny marzenia,  
Odtąd zagasły dzieciństwa świeczniki...

Szkoła rosyjska, która stała się katownią dla tylu polskich dzieci, odcisnęła się również niezatartymi nigdy śladami na wrażliwej duszy Liedera. Cichy, rozpieszczony i nieśmiały znosił prawdziwe męczarnie w nowym środowisku, gdzie milczenie było zbrodnią, nieśmiałość — niedołęstwą i gdzie odnoszono się do uczniów jak do więźniów. Sam budynek szkolny (na Zielnej, potem na rogu Pięknej), w którym „niewoli uczono nieletnich“ wywoływał w duszy chłopca wrażenie ohydneho więzienia. Do więzienia tego chodziły dzieci „przez ojców gromadnie zsyłane“, a po jego korytarzach snuli się wiecznicie „panowie w niebieskich frakach, z wyciągniętą szyją, słuchając o czym chłopcy i jak mówią...“ Podziwiany z początku mundurak stał się wkrótce dla młodego gimnazysty prawdziwą koszulą Dejaniiry, której zerwanie stało się teraz jedynym jego marzeniem. W sercu grały mu jeszcze co prawda cudowne, harficzne marzenia, ale obok nich gromadził się żal do rodziców, którzy go oddali do domu niewoli i trująca nienawiść przeciw ciemiężycielom.

Nienawiść była towarzyszką moją:  
Nienawiść — życiem, nienawiść — pokarmem,  
Nienawiść — trunkiem, nienawiść — oddechem,  
Nienawiść — Ziemią całą — atmosferą —!

W podobnych warunkach i nauka szła Liederowi jak po grudzie. Mimo nieprzerwanych prawie korepetycyj domowych (nie mówiąc o bonach i t. p.) często zdarzało mu się zimować i we wrześniu 1883 r., po ośmiu latach nauki, otrzymał zaledwie promocję do klasy piątej. Rok 1883 był dla niego w ogóle rokiem pod każdym względem przełomowym. Przyniósł mu mianowicie trzy dary: pierwszą miłość, dar poetycki i — wolność...

Rozpoczęło się oczywista od miłości... Przedmiotem westchnień młodego Wacława stała się młoda, przystojna panna, znajoma jego rodziców i o parę lat starsza od swego wielbiciela. Nie będę tu opisywał perypetyj tego uczucia — ciekawi mogą zaobserwować jego falowania w całym cyklu późniejszych erotyków Liedera — zaznaczę tylko, że wspomnienie owej pierwszej miłości nosił przez długie lata ukryte w głębi serca i że ona to była ową magiczną różdżką, która wyzwoliła w chłopcu nową siłę, dotychczas utajoną, siłę postaciowania cudnych marzeń, wyrażania najintymniejszych uczuć i tworzenia piękna — poezję. Miało to ogromny wpływ na całą psychikę młodzieńca:

Jak hiacynty w wiosennym ogrodzie,  
Zwolna zakwitła na czole mym duma,  
Pieśń przemówiła przez usta nieśmiało...

Obudzenie się dumy, poczucia siły i męskości musiało prędzej czy później postawić młodego poetę w konflikt z władzami szkolnymi. Jakoż stało się to niezadługo. Po kilku mniejszej wagi przekroczeniach, ukaranych doraźnie aresztem szkolnym, doszło do stanowczego kroku. Stało to się w sam dzień 29 listopada 1883 r. Lieder, zmonitowany za mówienie po polsku i niesłuchanie nauczyciela, wybuchnął w ostrych słowach przeciw znieprawdzonym stupajkom i został niezwłocznie relegowany z gimnazjum.

Dla dumnego, niepodległego i rozbudzonego patriotycznie chłopca całe to zdarzenie było niespodziewanym szczęściem:

Błogosławioną niech będzie godzina,  
W której sumienie me buntem zagrzaśniało.  
Pękła cierpliwość w żelazność kowana  
I dom niewoli za plecyma został...

Przed rodzicami Liedera stało teraz zagadnienie: gdzie go odeśłać do szkoły? Zgodzono się wreszcie na Kraków. Trzeba było pośpiesznie pozafatwiać formalności, zebrać papiery, przerwać korepetycje i lekcje muzyki (Lieder uczył się na fortepianie u Józefa Lombardo i na skrzypcach u K. Paschalskiego) i przygotować wszystko do wyjazdu. Przyniósł on jeszcze jedną przyjemność młodemu „buntownikowi“ — oto ukochana pozwoliła się nareszcie wycalać... na pożegnanie. Działo się to 2 stycznia 1884 r. Następnego dnia młody poeta wyjechał do Krakowa.

(1884 — 1888)

W Krakowie dostał się Lieder do Gimnazjum Św. Anny, do którego zaprotegował go — Karol Estreicher (znakomity bibliograf miał tam syna — Stanisława). Nauka stała tu dosyć wysoko i nowy przybysz musiał znowu korzystać z lekcyj prywatnych. Udzielali mu ich prof. dr. Leon Kulczyński (łaciny i greki) i prof. dr. Jaworowski (historii naturalnej). Nie wiadomo mi, czy w gimnazjum związał się Lieder jakimiś bliższymi przyjaźniami (w Warszawie zostawił serdecznego druha — Władysława Jana Boruckiego), a byłoby to ze wszech miar ciekawe, bo wśród kolegów klasowych miał Stanisława Estreichera, Henryka Opieńskiego i Józefa Mehoffera, ba, miał nawet — Stanisława Wyspiańskiego! Lieder był od nich starszy, dojrzałszy i bardziej doświadczony, co mogło go raczej osamotnić, tymbardziej, że u św. Anny przebywał tylko przez półtora roku. Więcej niż przyjaciele, niż wszystko co go otaczało, dała mu poezja. Otworzył się teraz przed oczami podróżnika czarodziejskie karty Słowackiego (Mickiewicza nie lubi). Zaczął rozczytywać się w Ujejskim, Asnyku i Gomulickim. Obok poezji przemówiło do niego malarstwo, ucieleśnione w wizerkach Grottgera. Słowacki, Grottger i Chopin, z którego muzyką zapoznał się jeszcze w Warszawie, stali się dla niego przedstawicielami najwyższej sztuki, „bogami“ i kapłanami. Czytając — próbuje i sam pisać. W Warszawie pisał tylko erotyki (pierwszy p. t. „Balowe szatany“, doręczył 18.II. 1883 r. swojemu ideałowi), teraz zakres jego natchnienia zaczyna się coraz bardziej rozszerzać, choć erotyki i tak zajmują lwią część młodocianej poezji. 8 lipca 1844 posyła ojcu do Warszawy pierwsze powinszowanie imienin — wierszem. W r. 1885 poświęca okolicznościowy, słabiutki wiersz („Banita“) prześladowaniu dzieci polskich w zaborze pruskim. Wreszcie w r. 1886 przypadek przynosi mu nowe źródło natchnienia. Oto po zakończeniu roku szkolnego Lieder wyjeżdża na wakacje do Lwowa, Dobromila i Przemyśla, a po-

tem do Zakopanego. Dobromil poddaje mu temat do wiersza „Zamek Herburtów“, Przemyśl przynosi obszerną „Pieśń o Krystynie Szykowski“, o piękno tatrzańskich krajobrazów (łącznie ze wspomnieniem niedawno ogłoszonego cyklu Asnyka: „W Tatrach“) daje początek kilkunastu odrębnym utworom. Oprócz wierszy oryginalnych powstaje w tym czasie cały szereg tłumaczeń i naśladownictw z poezji rosyjskiej (Puszkina i Nadson), ukraińskiej (Ustjanowicz), czeskiej Vrchlicky i Zeyer) i niemieckiej (Heine), a świeżo pogłębiona znajomość łaciny i greki kieruje nawet Liedera w stronę Horacego i Anakreonta.

U św. Anny Lieder długo nie popasał. Już na jesieni 1886 r. przeniósł się do gimnazjum im. Sobieskiego i tam też otrzymał maturę (1887). Oprócz matury rok ten przyniósł mu jeszcze dwa osiągnięcia: pełnoletność i dojrzałość poetycką, która wyraziła się w przyjęciu kilku jego wierszy do druku w czasopismach („Kurjer Warszawski“, „Kwiaty Lwowskie“, „Tygodnik Ilustrowany“ i „Życie“; to ostatnie wydrukowało wiersze Liedera akurat w dniu jego pełnoletności!). Ojciec, dumny z sukcesów syna, postanowił uczcić je także jakimś symbolicznym podarkiem i ofiarował mu uroczyste na urodziny ów „Słownik języka polskiego“ Lindego, niegdyś własność dziada Franciszka, klejnot familijny, którego wręczenie stało się jak gdyby obrzędem pasowania Waclawa na rycerza i miłośnika mowy polskiej.

Na jesieni, Lieder, zapewne na życzenie rodziców, zapisał się na wydział prawny Uniwersytetu Jagiellońskiego poświęcając zresztą więcej czasu Lindemu, niż Justynianowi i rozczytując się stokroć gorliwiej w poezji, niż w najsubtelniejszych komentarzach prawniczych. Nawiązał teraz (1888) stosunki z „Ruchem“ lwowskim i petersburskim „Krajem“, a na uczelni zdobył sobie rozgłos jako utalentowany poeta. Raz nawet publicznie recytował swój utwór. Miało to miejsce w kwietniu 1888 r., nad grobem znakomitego fizyka polskiego, prof. Zygmunta Wróblewskiego. Wiersz Liedera („Nad grobem szermierza“) został wydrukowany w „Kurierze Krakowskim“. Ba! nawet sam Asnyk, którego Lieder uważał za „jedynego współczesnego poetę“, wyraził kiedyś pochlebne zdanie o próbkach poetyckich młodego studenta („Kiedym się jako usień przekształcał w motyla, kilkakrotnieś rzekł dobrą wróżę rozwinięciu“ napisze po latach Lieder).

Studia prawnicze, mocno zachwiane przez umiłowanie poezji, musiały wkrótce ustąpić pola nowej namiętności — orientalistyce. Czy do skierowania się na tę drogę skłoniła Liedera czyjaś namowa, czy przykład, czy wspomnienie starego Skorochoda, czy odezwanie się baśniowej lektury dziecięcej? — trudno dziś na to odpowiedzieć. Wydaje się

jednak pewne, że zamiłowanie to musiał nosić w duszy od samego dzieciństwa (podobnie jak ongiś Spitznagel) i że odpowiadało ono jego skłonnościom artystyczno - snobistycznym i jego smakowi estetycznemu.

Ojciec, wyrozumiały dla jedynaka („nie gnębił mych myśli ani dążeń despotyczną władzą ojcowską“) pozwolił mu porzucić rozpoczęte studia prawne (Lieder powrócił do Warszawy 4 lipca 1888 r.) i zgodził się na projekt wyjazdu zagranicę („abym nie ogłupiał w współczesnym społeczeństwie polskim“).

Przygotowania te nie trwały długo — Lieder oszlifował jeszcze trochę swą francuszczyznę (na lekcjach u p. Melanii Miączyńskiej) — i 15 września 1888 r. opuścił Warszawę, aby przez Kraków i Wiedeń udać się do Paryża, do „Szkoły Języków Orientalnych“.

(1888 — 1891)

Paryż ówczesny przedstawił się młodym oczom podróżnika polskiego niby jakaś Medyna arabskiemu pielgrzymowi. Podobnie też do owego pielgrzyma, skierował swoje pierwsze kroki ku grobowcowi zawierającemu doczesne szczątki ubóstwianego nad wszystko człowieka — Słowackiego. Jemu też poświęcił jeden z najpierwszych wierszy napisanych w Paryżu (2 listopada 1888) i jemu, łącznie z Chopinem i Grottem, jako „trzem Bogom“, złożył w ofierze swój pierwszy tom poezyj, wydrukowany nakładem ojca w marcu 1889 r. Zgrabny ten zbiorek, p. t. „Poezje“, ukazał się z krakowskiej drukarni Anczyca i zawierał utwory napisane w kraju między 1885 a 1888 r. Słabe to przeważnie wiersze i mało jeszcze oryginalne (silne wpływy Ujejskiego, Asnyka i Gomulickiego), ale i pośród nich znajduje się kilka przedziwnych klejnotów poetyckich. Niestety, mimo rozesłania egzemplarzy recenzyjnych do całego szeregu pism krajowych, tom ten przeszedł prawie bez echa. Zaledwie kilka egzemplarzy sprzedano, a reszta leżała na składzie czekając zmiłowania bożego.

Tymczasem Lieder zabrał się na serio do studiów orientalnych (uczył się perskiego, arabskiego i tureckiego), a jednocześnie interesował się sławistyką, do której nabrał zamiłowania przy wertowaniu Lindego i rozczytywaniu się w poezji czeskiej i rosyjskiej (musiały tu zaważyć i tradycje rodzinne, wpływ zajęć i zainteresowań dziada i ojca).

Życie prowadził wesołe, bo lubił się bawić, gonił za miłośkami i wrażeniami, a gdy przyszała tęsknota za krajem i rodziną, chwycił za listy ojca, które były zawsze najmiłszymi towarzyszami jego samotności. Do Polski zaglądał teraz rzadko, raz na rok, na wakacje (w r. 1889



był przez krótki czas w Szwajcarii); musieli mu wystarczyć przyjaciele paryscy, a gdy tych nie stało, wynagrodziła wszystko poezja.

A poezja ta niepodobną była zupełnie do dawnych prób krakowskich.

Korzystając z pobytu w Paryżu, zaczął się Lieder rozczytywać we współczesnej poezji francuskiej, o której do tej pory nic prawie nie wiedział. Odkrył Gautiera, rozmiłował się w Baudelaire, ocenił czar niektórych utworów Sully Prudhomme'a. Po nich zapoznał się z poezjami Verlaine'a i Mallarmégo, wreszcie z ostatnimi płodami symbolistów, z „Cieplarniami“ Maeterlincka i „Namiętym pielgrzymem“ Moréasa.

Poznanie tych pisarzy pozostawiło w wyobraźni Liedera niezatarte ślady i wpłynęło w znacznym stopniu na jego poezję. Nie bez wpływu te przemiany pozostało również zapoznanie się z kwiecistą poezją orientalną.

W Paryżu ponawiały Lieder liczne znajomości z kolonią polską i cudzoziemcami, naogół jednak zyskał sobie opinię odludka i ekscentryka. Najbliższymi towarzyszami paryskich przygód byli: Władysław Borucki, towarzysz jeszcze z lat dziecińczych, globtrotter i poeta, na którego cześć wyśpiewał Liedr oryginalną „Balladę o pijaństwie poetyckim“, i któremu poświęcił piękny wiersz — ze wspólnych wrażeń zaczerpnięty — „Ruiny“, oraz Stanisław Rettel. Z emigrantów spotykał częściej prof. J. Bartkowskiego i dr. Juliusza Jasiewicza, znał także głośnego krytyka Teodora de Wyzewa i przyjaźnił się z malarią polską, co przyjechała na studia do Paryża: z Podkowińskim, Pankiewiczem i Pawliszakiem, rozmiłowanym, podobnie jak i Lieder, w tematach orientalnych.

Francuzów znał niewiele, zbliżył się jedynie z młodym poetą Albertem Saint - Paul (ur. 1864), autorem dwu tomików poezyj: „Les Encensoirs“ (1885) i „Scènes de Bal“ (1889). Łączyły ich może wspólne zamiłowania artystyczne.

Stokroć za to ważniejszą była dla Liedera znajomość, zawarta z młodym poetą niemieckim, Stefanem George (1868 — 1933), który miał się stać w przyszłości czołowym poetą młodych Niemiec, bożyszczem smakoszków literackich, twórcą dogłębnych przemian kulturalnych i ośrodkiem doborowego grona młodych poetów i artystów, którego organem były ekskluzywne i zbyt drogie wydawane tomy „Blätter für die Kunst“.

Poznali się oni już w 1889 r., ale zbliżyli do siebie dopiero po roku znajdując we wspólnych rozmowach i dyskusjach nigdy niewyczerpane źródło zainteresowania. Oryginalna postać Liedera, który wyróżniał

się spośród znanych Georgowi cudzoziemców swoją arystokratyczną, rycerską wyniosłością, artystowskim zacięciem, egzotycznymi zamiłowaniem i oryginalnymi poglądami estetycznymi, musiała szczególnie przypaść do gustu pełnemu umiaru i chłodu Georgowi. Ten ostatni mógł nawet więcej skorzystać na owych poufnych rozmowach od samego Liedera, który go może zaraził swymi teoriami kapłaństwa poetyckiego, sztuki pańskiej, arystokratycznej, nieoglądającej się na publiczność, swoją pogardą dla tłumu i swoim orientalizmem. Początkowa chłodna znajomość przerodziła się z czasem w gorącą przyjaźń i George, który nigdzie miejsca długo nie zagrzał i wiecznie był w podróży, wpadał często do Paryża jedynie w tym celu, aby zobaczyć się i pogawędzić z przyjacielem, dla którego zaczął się nawet uczyć po polsku. Zamykali się wówczas „o słońca zachodzie“ w białym, wychodzącym na ogród, pokoiku Liedera i rozmawiali o poezji i sztuce. Lieder kazał nawet sporządzić obraz, przedstawiający ten pamiętny pokój, w którym „dwie się nieśmiało dusze spotykały“ i posłał go do Monachium, do George'a, aby przypomniawszy mu dawne dobre godziny młodości. Obaj wymieniali ze sobą tomy poezyj, wiersze, dedykacje i tłumaczenia. „Ich poetyckie dusze tak się zbliżyły ze sobą, że polskie wiersze z ust Wacława przetwarzały się natychmiast w ustach i uszach George'a w niemieckie“ (Wolters). Wyjątkowa ta przyjaźń trwała przez lat kilkanaście i nigdy nie została zmacona jakimkolwiek nieporozumieniem.\*)

Wśród paryskich znajomości Liedera jedna jeszcze zaciekawic może swoją oryginalnością: obcowanie z Aleksandrem Chodźką (1804—1891). Liedera pociągnęły do tego starca dwie okoliczności, obie wiele dla niego znaczące i obie godne zainteresowania. Chodźko mianowicie znał osobiście, i to jeszcze z czasów wileńskich, Juliusza Słowackiego, i był jednym z bardzo nielicznych Polaków zasłużonych na polu orientalistyki, jako doskonały znawca języka i piśmiennictwa perskiego.

Gdy Lieder zawarł z nim bliższą znajomość, Chodźko był już starcem osiemdziesięciosześcioletnim, napoły zdziwaczalym i zatopionym w lekturze mistycznej, głównie zaś w pismach Towiańskiego. Gdy Lieder odwiedził go kiedyś w maju 1890 r., w zakładzie leczniczym „Maison Dubois“, staruszek jął mu gorąco wychwalać teorię Towiańskiego i powoływać się na Mickiewicza, który rozumiał ją z natchnienia „bo sam był wieszczem, któremu równego nie było i nie będzie“. Słowa Chodźki wystarczyły, aby Lieder zapłonął oburzeniem i wymienił Sło-

---

\*) O stosunku Liedera do George'a napiszę obszerniej w rozdziale o powinowactwach poetyckich.

wackiego, drugiego wieszczą równego w pojęciu Mickiewiczowi. Wywiązała się ciekawa rozmowa:

— Ju... Jul... czekajno... Julek? Ten mały Julek? Alboż on umiał pisać wiersze?

— Pan powinien to lepiej wiedzieć ode mnie.

— Żartujesz? Być nie może!

Poruszony do żywego Lieder starał się jeszcze hamować, ale gdy dzieciennialy starzec nie rozumiał zupełnie o co mu właściwie chodzi, wybuchnął:

— Więc pan nigdy nie słyszał, że w Polsce, pańskiej ojczyźnie, kraju rozbrzmiewającym mową, w której pan medli się do Boga...

— Modłę się po persku...

— ...że w polskiej ziemi istnieje wielkie dziwo narodowe, Juliusz Słowacki, poeta nad poetami...?

i z ust Liedera niby strumień popłynęły słowa opowiadające w paraboli biblijnej o postaci Słowackiego - proroka. Staruszek nareszcie zrozumiał, podziękował, wzruszył się i przytaknął. Sprawa była wygrana...

W tym samym miesiącu, w którym odbyła się rozmowa z Chodźką, ukazała się w Krakowie, u Anczyca, mała broszurka Liedera, zatytułowana „Z księgi lirycznej“ i będąca bezpłatnym prospektem nowego tomu poezji. Autor stwierdził w przedmowie całkowite niepowodzenie temu pierwszego, który według jego słów „rozszedł się w tak bajecznie małej ilości egzemplarzy, że nie chcę jej wymienić, aby nie wywołać rumieńców wstydu na twarzy uczciwego czytelnika“; przyczyny tego niepowodzenia dopatrywał się w okoliczności, „że księgarz oraz prasa trzymała ją w tajemnicy przed publicznością“ i ze swoim nowym tomem odwołał się uroczyście do „sumienia uczciwego społeczeństwa polskiego; z kilku załączonych utworów niechaj mnie sądzi, a osądzisz, niech mi poda rękę, lub odwróci się ode mnie“.

Broszurka, zapowiadająca prenumeratę i zawierająca pięć wierszy „próbnych“ z nowego tomu, ukazała się w nakładzie 2500 egzemplarzy i została rozesłana wśród publiczności czytającej, oraz po wszystkich redakcjach (z prośbą o wzmiankę). Jednocześnie prawie z nią, bo w sierpniu 1890 r., przyjechał do Warszawy i sam Lieder Cały wolny czas poświęcił studiowaniu gramatyki perskiej i tureckiej, oraz ćwiczeniom z konwersacji angielskiej, gdyż wybierał się z wizytą do Londynu. Przed wyjazdem z Warszawy zdążył jeszcze pozować Zygmuntovi Andrychiewiczowi do pięknego, olejnego portretu który wystawiono później w Zachęcie. Z Warszawy pojechał do Częstochowy.

w której chciał zaobserwować z bliska zjazd pielgrzymów, a wkrótce potem udał się zagranicę. W październiku był już w Londynie. Tymczasem w kraju rozbiła się nareszcie bania z recenzjami. Jednocześnie prawie, jakby na komendę, odezwały się głosy „krytyczne“ podrzędnych, podpisanych i niepodpisanych, pismaków, którzy jednomyślnie odsadzili wiersze Liedera od czci i wiary uznając autora ich za grafomana, pyszałka a nawet... bluźniercę!

„W powodzi rymów p. Liedera „uczciwego towaru“ niewiele, ale za to niebotyczne kolumny zarozumiałości“ pisał Kazimierz Bartoszewicz wyciągając nareszcie z półki redakcyjnej zapomniany tam od roku tom „Poezyl“; Lieder jest wprost niemożliwy“ krótko się wyraził Ursyn-Zamarajew, który jeszcze w sierpniu wyludził od poety wiersz do swego kalendarza; krytyk „Przeglądu Katolickiego“ widział w wierszu Liedera same tylko „hallucynacje myśli i naiwne wyrażenia i błędy stylu i języka“ a zakończył autorytatywnie: „licha to robota poetycka, o której Niemiec powiedziałby *eine liederliche Uersemacherei* i nic więcej“; Józef Łoziński ocenę swoją zamknął w jednym tylko słowie „brednie“, ale obszernie za to wywodził, że o takich książkach nie wolno pisać recenzji, bo „faktem jest dowiedzionym przez psychiatrów, iż dla grafomana jest niemal obojętnem, jaka sława stanie się jego udziałem, herostratowa, czy sława geniusza. Jemu idzie tylko o rozgłos... Kto zadawlnia jego chorobliwą żądzę, kto przyczynia się do przysporzenia mu rozgłosu, ten rozwija jego chorobę. Milczeniem zaś można grafomana zniechęcić i wyleczyć z tej manii...“; „Są to mizerne ramoty, często bez sensu, którym nawet trzy wiersze druku poświęcić nie warto“ pisał piękną polszczyzną Jerzy Mycielski, a jakiś niepodpisany duchowny dopatrywał się w jednym z utworów Liedera „obrazy religii wszystkich chrześcijan... i bluźnierstwa“. Wszystkie jednak krytyki poszły w kął przed okolicznościowymi rymami recenzyjnymi wielkiego „estety“ Gawalewicza:

Wieszcu, którego natchnął do pieśni Słowacki,  
Zbierz swoje rękopisy i... oddaj pod placki!

Czyż kabotynizm i bezmyślność mogą jeszcze pójść dalej?

Pośród tego krytycznego bekowiska trzy tylko głosy wyróżniły się umiarem swoich sądów, przyznały poecie talent i zachęciły do dalszej pracy. Głosy te należały do bezimiennego wzmiankarza w „Przeglądzie Tygodniowym“, do Jana Kasprowicza i do Antoniego Lange. Ten ostatni widział zupełnie słusznie w utworach Liedera „znaczny talent i szkaradne wady, które ten talent paczą i mogą wypaczyć zupełnie“, wpadł jednak na niefortunny pomysł pisania stokroć obszerniej o wa

dach niż o zaletach i tem zraził sobie tylko autora (sam Lieder wyraził się później o tych trzech recenzjach, że były „posmarowane klajstrem uczciwości, ale bezsensowne“).

Nic dziwnego, że po takiej „prasie“ nikt się nie pokwapił ze zgłoszeniem prenumeraty. Nikt, co prawda przesada. Znalazło się takich odważnych osób aż *dwie*: Izabella z Czartoryskich Działyńska (córka księcia Adama) oraz... Kornel Ujejski. Obok tych dwojga prenumeratorów stanął po stronie Liedera wielki pogromca ówczesnych pismaków gazeciarskich, sam wybitny poeta i znawca poezji Zenon Przesmycki. W swoich „Harmoniach i dysonansach“ (ogłaszanych w krakowskim „Świecie“, pod pseudonimem: Jan Żagiel) nie rozpatrywał on wprawdzie wartości utworów Liedera (wspomniał tylko mimochodem, że jest on „zdolnym, choć niewytrawnym jeszcze poetą“), ale wziął go w gorącą obronę przed chuligańskim napadem dzienników. „Biada... tym...“ wołał, „którzy w szranki literackie wstępując nie przechodzą przez bramę żadnego konkursu... ani też do żadnej kliki się nie zapisują. Takiego „dzikiego“ starają się wszystkie koterie albo zabić milczeniem, albo jeśli niegodziwiec mimo to, omijając dziennikarstwo, poczyną się wzbijać, do jednej z klik go wciągnąć. Biada zwłaszcza, jeśli taki poniżany i zamilczany ośmieli się oburzyć na prasę i krytykę i zarzucić jej niesumiennność i stronniczość. Huzia wtedy wszyscy na niego! Odziera się go z talentu, wymyśla mu się, z błotem go miesza, w przysłowie pogardliwe zmienia...“ Przesmycki nie pochwalał zresztą liderowego odwołania się do społeczeństwa: „postąpienia tego nie uważam za taktowne. Poeta, o ile czuje w sobie talent i powołanie, winien nie zważać na „niepamięć, jady, cierń zniewagi krwawy“, lecz — jak powiada Vigny — „rzucić dzieła swe w morze, w narodów odmętę“, mówiąc, jak ów kapitan tonącego bryku, rzucający w morze butelkę z papierami: „Jeśli Bóg da, do lądu fala to przygarnie“, — a później pocieszał Liedera, wspominając przykład Leconte de Lisle'a, który, dowiedziawszy się po głosowaniu do akademii, że jedynym głosem za nim był głos Wiktora Hugo, rzekł: „Dość mi!“ „I pan Lieder może to sobie powtórzyć, mając głos Kornela Ujejskiego. Ach panowie krytycy, les gens que vous tuez se portent assez bien“.

Niestety, Lieder nie posiadał tego umiaru i spokoju, tej chłodnej pewności siebie i tego daru milczącej pogardy. Oburzony i zrażony do żywego stękiem nikczemnych i niesprawiedliwych recenzyj, które go doszły jeszcze w Londynie (wysłał mu ich całą partię Borucki), wybuchnął przeciw „sprośnym Zoilusom“ w gwałtownym wierszu okolicznościowym, dziwnej mieszaninie wyniosłości i słabości,

z niespodziewaną a wulgarną dosyć pointe'ą. „Od moich pańskich uczuć — błaznom wara!“ wołał w nim Lieder i zapowiadał, że nie przekabaci swojej hardej Muzy na służebnicę dziennikarską...

Nie! ja nie dla was, społeczne zakalce,  
Głupie dzienników polskich recenzenty,  
Zwijiałem myśli na rytmiczne walce!  
Czyż się przed świnie rzuca diamenty?  
Kochałem siebie, kochałem kochanych  
Nie według recept przez durniów pisanych.

Nie skończyło się na tym pierwszym wybuchu.

Po powrocie do Paryża Lieder zabrał się do obszernej, prozaicznej odpowiedzi na atak dziennikarski i w sam dzień wigilijny 1890 roku skreślił w tym celu arcyciekawą rozprawkę, zatytułowaną „Odezwa do polskiej publiczności“, w której wyjaśnił oryginalnie, co należy rozumieć przez osoby: Poety, Krytyka i Dziennikarza-sprawozdawcy, a przy sposobności poddał publicznej chłōście „tłocznię polską“ (=prasę), sprawczynię „przykrego rozdźwięku“ między poetą a publicznością. Jednocześnie zapowiedział „ziomkom“, że z ogłoszeniem tej odezwy skończy prawdopodobnie z nimi stosunek poetycki...

Zapowiedzi tej dotrzymał i w jej konsekwencji wycofał ze wszystkich księgarń, z dniem 1 stycznia 1891 r., cały nakład pierwszego tomu swych poezyj.

Klamka zapadła.

(1891 — 1897)

Po ochłōnieniu z pierwszego gniewu zabrał się znów Lieder ze wzmożoną energią do pracy: do studiów orientalnych i do wydania drukiem zapowiedzianego w poprzednim roku drugiego tomu wierszy. Ukazał się on 20 maja 1891 r., p. t. „Poezye II“ i został dedykowany drogiej autorowi „trójcy domowego ogniska“: ojcu, matce i siostrze. Podobnie jak i tom poprzedni drukowany był w krakowskiej oficynie Anczyca, tym razem jednakże tylko w sześćdziesięciu „reprodukcjach“, jako „rękopismo“, które autor ofiarowywał bądź jako przyjacielski, bądź jako poetycki upominek wybranemu gronu krewnych, przyjaciół i znajomych. Wśród obdarowanych znalazły się jeszcze dwie ciekawe grupy osób, nieznanych osobiście Liederowi, które dobitnie jednak scharakteryzowały zamiłowania wyróżniające go wówczas na polu nauki i poezji. Pierwszą grupę stanowili wybitni sławiści, znający oczywiście język polski i *ex officio* interesujący się polską literaturą drugą — poeci, polscy i obcy, których twórczość Lieder podziwiał, w któ-

rych utworach się rozczytywał, z którymi był wreszcie związany węzłami sympatii lub przyjaźni. Sławistów było ośmiu (Baudoin de Courtenay w Dorpacie, Brückner w Berlinie, Drogomanof w Sofii, Jagicz w Wiedniu, Léger w Paryżu, Leskien w Lipsku, Morfill w Oxfordzie i Pypin w Petersburgu), poetów dziesięciu (polscy: Lenartowicz i Ujejski, czescy — Vrchlicky i Zeyer, serbscy — Ilicz i Zmaj, francuski — Saint-Paul, belgijski — Maeterlinck, niemiecki — George i szwajcarski — Ernest Heller).

Na treść nowego tomu składało się 107 utworów poetyckich (w tym siedem tłumaczonych z Gautiera, Baudelaire'a i Sully Prudhomme'a, z Heinego, z Fed'kowicza-Hordyńskiego, z Firdusiego i Szacha-Szudży). biegunowo się różniących od dawnych utworów krakowskich i nowych zarówno w treści jak i w języku, w stylu i w wierszu. Po raz pierwszy pojawiły się w nich wpływy modernistyczne (Maeterlinck i in.) i orientalne, po raz pierwszy spotykamy nawiązanie do poezji staropolskiej (Kochanowski) i umiejętnie stosowane nowe zdobycze techniczne.

Niestety, do tych poezyj krytyka dostępu nie miała (i dziś właściwie nie ma), a gdyby nawet wpadły one w ręce jakiegoś bystrego krytyka, to musiałby o nich milczeć, gdyż autor wydrukował w specjalnym uwiadomieniu (na końcu książki), „iż wszelkie przedruki, wszelkie wyciągi, bodaj jedno - wierszowe, bodaj dwu - wyrazowe, oraz wszelkie sprawozdania o książce niniejszej, jak również publiczne wygłaszanie utworów w niej zawartych nie dozwala się“!

Wydanie „Poezj“ nie przerwało Liederowi jego studiów orientalnych, które miał niedługo ukończyć, i którym poświęcał teraz o wiele więcej czasu, gdyż postanowił opracować samodzielnie szereg podręczników do nauki języków wschodnich „przede wszystkim muzułmańskich, rzeczy tych, będących pod dostatkiem u przezornych sąsiadów, braknie społeczeństwu polskiemu, wśród którego znajdują się jednostki, pragnące zaznajamiać się z językiem Wschodu i tworzyć w kraju nową i pożyteczną naukę“. Na pierwszy ogień miał pójść „Elementarz arabski“, mający obejmować trzy części: abecadnik, słownik i składnię. Z tych trzech części Lieder opracował pierwszą, której przedmowę podpisał w Paryżu 1 sierpnia 1891 r., Trudniejszym od opracowania było samo wydanie książki. Chcąc uniknąć znacznych kosztów druku (czcionki arabskie) i zyskać dla swej pracy wysoki patronat naukowy, zwrócił się Lieder z prośbą o odpowiednią zapomogę do warszawskiej Kasy im. Mianowskiego. „Gdyby Kasa“ pisał w swym podaniu „istniała kilkadziesiąt lat pierwej, być może, że p. Chodźko i Kazimirski byliby wydali cenne swe prace po polsku“, on sam chciał-

by tylko by jego skromne rozprawy „położyły koniec wychodźtwa zagranicę“ polskich prac orientalnych, „które to wychodźtwa obraża w największy sposób dumę narodową“. Kasa nie dała się przekonać temu dowodzeniu i odpowiedziała odmownie. Sprawa poszła w odwłokę, a Lieder zabrał się z powrotem do porachunków z krytyką i, poza słynną odezwą grudniową, przygotował teraz do druku i zilustrował wyjątkami z korespondencji i z recenzyj dziennikarskich osobny memorialik, opisujący jego zatarg z prasą polską. Na jego początku umieścił ostry wiersz londyński, a całości nadał archaiczny (na wzór „Nowych Aten“ ks. Chmielowskiego ułożony) tytuł: „Monument wszeteczeństwa dziennikarskiego, pod pion sumienia i obowiązku wzniesiony, gipsaturami tytułów kunsztu pismackiego olepiony, a przez Authora abrysu fundowany, ku czasów społecznych sromocie, *vulgo* wiersz nie dla dzieci, ale głupim ku ucieście, mądrym ku reflektowaniu, uczynienia Waclawa Liedera, poety potępionego przez cenzurę warszawską i prasę polską“. Sprawa wydania ciągnęła się dosyć długo, bo Anczyc nie chciał drukować utworu, w którym jego najlepszych klientów (firmę Gebethnera i Wolffa) obficie obrzucono błotem; skończyło się wreszcie na tym, że Lieder oddał całą robotę do Lipska, do głośnej drukarni Drugulina. Obydwa utwory ukazały się w styczniu 1892 r., każdy w ilości 1500 odbitek, pod postacią niewielkich broszurek, z kartą tytułową ujętą w żałobne obwódki. Kolportażem obu pamfletów zajął się paryski przyjaciel Liedera — Stanisław Rettel, który umieścił też odpowiednie ogłoszenia w prasie krajowej. Broszury miały wzięcie, ale w prasie było o nich bardzo cicho, niewiele więc osób wiedziało wogóle o ich istnieniu. Jednocześnie z wydaniem wspomnianych broszur postanowił Lieder zniszczyć ostatecznie resztę posiadanego nakładu „Poezji I“, poczynił o tym jednak specjalne zawiadomienia, aby „osoby chcące posiadać omawianą książkę“ mogły ją jeszcze nabyć przed zniszczeniem. Oprócz kłopotów z wydawnictwami miał jeszcze poeta w tych czasach innego rodzaju kłopoty, natury bardziej osobistej. Poznał mianowicie w Paryżu szwagierkę jednego z przyjaciół, piękną Angielkę czy Amerykankę, Miss S.-C., która zrobiła na nim ogromne wrażenie, potwierdzone wkrótce oficjalnymi zaręczynami. Zaręczyny te nie trwały zresztą bardzo długo (mimo uroczystego zawiadomienia o nich całej rodziny i znajomych) i wszystko skończyło się tylko — podobno szczęśliwie dla poety — na cyklu wierszy erotycznych. W październiku 1892 r. wybrał się Lieder do Warszawy na ślub ukochanej siostry Marii z inż. Mieczysławem Strzyżowskim, i młodej oblubienicy wyśpiewał przepiękne „epithalamion“, złożone z kilku



odrębnych wierszy (jeden z nich, „Modlitwa na organy“, przełożył później na niemiecki George). Po powrocie zagranicę z nowym zapasem gotówki, zabrał się zaraz poeta do wydania drukiem opracowanego przez siebie „Elementarza języka arabskiego“, który ukazał się w r. 1893 czcionkami zakładów G. Zahna i St. Bändla w Kirchhainie (na Łużycach Serbskich). Książeczkę poświęcił „przystojnie wspominatej pamięci Bibersztajna Kazimirskiego“, znakomitego polskiego orientalisty (zm. 1887), a na okładce podpisał się — Damian Rolicz Lieder, co stanie się odtąd stałą etykietą jego prac orientalnych myląc czytelników, wyobrażających sobie, że to jakaś inna osoba (Damian — trzecie imię Liedera, Rolicz — od herbu matki — *Rola*). Ponieważ studia w „Szkole języków wschodnich“ miał już ukończone, zapisał się więc w r. 1892/93 na wydział prawny uniwersytetu wiedeńskiego. Podobnie jednak jak i w Krakowie, przeszkadzały mu w nauce poezja i orientalistyka, które teraz wszakże ściśle się ze sobą złączyły. Lieder zapoznał się w tym okresie z poezjami Abu Saida Fadlullach ben Abulchajgr, „przednego wierszarza perskiego i mędrca niepospolitego“ i rozsmakowawszy się w nich postanowił je przyswoić językowi polskiemu. Jednocześnie z tym przekładem zaczął też przygotowywać do druku zapomnianą już od dawna „Gramatykę języka tureckiego“ pióra Walentego Skorochoda Majewskiego. Praca Majewskiego, pochodząca sprzed sześćdziesięciu lat (pierwsze wydanie było litografowane) była jedyną gramatyką turecką w języku polskim i chociaż przestarzała nie straciła jeszcze wartości praktycznej, świadcząc jednocześnie o „samodzielnym uczestnictwie polskiego uczonego w ruchu umysłowym ogólnie europejskim“. Lieder zaopatrzył ją licznymi uwagami, dopełnieniami i wstępem. poczem całą pracę przedstawił w rękopisie wydziałowi filozoficznemu Akademii Umiejętności w Krakowie, z prośbą o zaopiniowanie o jej wartości i ewentualne wydanie drukiem. W międzyczasie porzucił już Wiedeń i na jesieni 1893 r. przeniósł się znowu do Paryża, kontynuując swoje studia prawne na tutejszym uniwersytecie i z niecierpliwością oczekując odpowiedzi z Krakowa. Tym razem była ona dosyć zadowolająca. Praca Liedera została obszernie omówiona na ściślejszym posiedzeniu wydziału filologicznego odbytym w dniu 2 kwietnia 1894 r. Referentem był prof. Baudoin de Courtenay, który orzekł, że „rękopis... zasługiwałby na wydanie go przez instytucję naukową polską“, a o dodatkach Liedera wyraził się, że „są bardzo pożądane i podnoszą wartość pracy... chociaż z drugiej strony należy zauważyć, że, gdyby dzieło miało być wydane przez Akademię, niektóre z tych dodatków musiałyby być ujęte w formę czyniącą bardziej

zadość dzisiejszym wymaganiom ścisłego językoznawstwa“. Do poprawek tych nigdy zresztą nie doszło, gdyż dziełko, mimo pochlebnej opinii sprawozdawcy, nie ukazało się jednak w druku. W roku 1894 Lieder odwiedził na krótko Polskę i podczas tego pobytu zaręczył się z młodzieńką małopolanką, panną Julią D., zamieszkałą z rodzicami w Gródku Jagiellońskim. Widać jednak, że Liederowi nie sądzonem było wstąpić w związki małżeńskie, gdyż i te zaręczyny zostały po pewnym czasie zerwane. We wrześniu odwiedził narzeczoną w Gródku, w połowie października był już w Warszawie i po kilku dniach znowuż wyruszył zagranicę. Przejeżdżając przez Niemcy, zatrzymał się na pewien czas w Monachium, aby odwiedzić bliskiego przyjaciela — George’a, przebywającego tutaj z liczną świtą rodaków i cudzoziemców. Na nowo rozpoczęły się przerwane w Paryżu gawędy, marzenia i zwierzenia oraz wspólna, dwujęzyczna lektura utworów poetyckich obu przyjaciół. Lieder przełożył na język polski kilka wierszy George’a, George odwzajemnił się tłumaczeniami na niemiecki, a trzy swoje przekłady wydrukował w drugiej serii „*Blätter für die Kunst*“, wprowadzając w ten sposób Liedera do swojej kapliczki poetyckiej (nawiasem dodam, że dwa z tych trzech wierszy, mianowicie „Mgły jesienne“ i „Modlitwa na organy“, zostały przełożone z rękopisu). W Monachium zapoznał się Lieder z kilku przebywającymi tutaj członkami Georgowskiego koła, między innymi z Pawłem Gérardy, młodym poetą belgijskim, autorem smętnie-sentymentalnych „*Les Chansons naïves*“, i otrzymał od niego na pamiątkę ostatni tomik jego wierszy: „*Pages de joie*“. Z Monachium udał się nasz „*Kallimach*“, bo takie nosił miano w kole George’a, do Paryża na dokończenie studiów. Rok 1895 powiększył bibliografię dzieł liderowskich o nowe dwie pozycje. Na początku roku wydrukował poeta zaczęty w Wiedniu tomik przekładów z perskiego — „*Abu Sajid Fadlullach ben Abuchajr i tegoż Czterowiersze*“ (dedykował go swojej jedynej „*prenumeratorce*“ — Izabelli Działyńskiej — „z życzeniami jaknajpomyślniejszego zdrowia oraz uprzejmych służb swoich pilnym zaleceniem“), na końcu roku, w listopadzie — nowy tom poezyj: „*Wiersze III*“, zawierający utwory z lat 1892 — 1895, przy czym siedem wierszy wydrukował również w przekładzie niemieckim, George’a (cały tom został dedykowany Boruckiemu). Pisuje teraz dużo, „*sobie a Muzom*“, pogodziwszy się (przynajmniej pozornie) z osamotnieniem, z brakiem słuchaczy i poklasku...

Dla siebie śpiewać pragnę, śpiewać i — nic więcej!

Pieśń tylko, jako echo, mając na pamięci.

Wdzięczniej brzmi wiersz w solenne zdobny samogłoski,

Niżli poklask z miast do miast płynąc, z wsi do wioski.

W roku 1896 opłakał śmierć jednego ze swych ulubionych poetów— Verlaine'a i poświęcił z tego powodu aż dwa wiersze okolicznościowe pamięci „biednego Leliana“, którego pewnie nieraz spotykał podczas paryskich wędrówek. Teraz zresztą inna już poezja zakrólowała w sercu Liedera: szczerą, polską, lipową — poezją Kochanowskiego. „Przebac“ pisze do niego w pięknej „Apostrofie“...

Przebac, co rzeknę, panie nad panami:  
Bodajbyś niemym stał się był z maleństwa!  
Bo oddychając twych rytmów kwiatami,  
Można oszaleć, umrzeć z nabożeństwa —

a gdy wydał nowy zbiór wierszy „Moja Muza“ (1896), poświęcił go „Błogosławionej pamięci Jana s Czarnego lasa Kochanowskiego, męża przemądrego, cnót obywatelskich magnata, możnowładcy mówienia polskiego, uciesznego towarzysza panien parnaskich...“

W tymże roku spotkała poetę, a raczej całą jego rodzinę, przyjemna niespodzianka. Oto Jan Lieder na zasadzie posiadanego przez siebie orderu św. Włodzimierza IV klasy otrzymał świadectwo dziedziczne z herbem „Rolicz“, przedstawiającym różę złotą, położoną między trzema stalowymi krojami na tarczy o dwu polach (czerwonym i niebieskim), a nad tarczą hełm z trzema strusimi piórami. Herb „Rolicz“ był pochodnym od „Roli“ Sadkowskich (róża srebrna w czerwonym polu, pióra pawie), a nazwę swą zawdzięczał fantazji Wacława, który się już od kilku lat tym „Roliczem“ podpisywał. Teraz zyskał do tego przydomku rzeczywiste prawo, które bardzo pochlebiało jego snobistycznemu nieco usposobieniu (był np. ogromnie dumny, że Sadkowscy, rodzina matki, byli spokrewnieni z Zebrzydowskimi i że on ma w sobie krew tych słynnych rokoszan!), zaraz też wybił swój nowy herb na papierze listowym i zaczął się odtąd stale podpisywać: Wacław Rolicz-Lieder.

(1897 — 1903)

Tymczasem staruszek ojciec coraz bardziej opadał z sił i chciał mieć na koniec jedynaka w ojczyźnie, przy swoim boku, Lieder więc zlikwidował powoli paryskie stosunki i wyruszył do Polski. Do Warszawy przybył 13 lipca 1897 r., a 3 sierpnia ukazał się u Anczyca nowy tom jego poezyj: „Wiersze V“, przypisane George'owi i obejmujące m. in. cały szereg przekładów Liedera z niemieckiego poety. Tom ten jest najrzadszą książką Liedera, bo został odbity jedynie w 20 egzemplarzach!

Wkrótce po przyjeździe zawiązuje nowe stosunki i znajomości, pozuje do ołówkowego portretu Antoniemu Kamińskiemu (jest to najlep-

szy wizerunek Liedera), do brązowego popiersia — Konstantemu Laszczce, otrzymuje z różnych stron dowody sympatii i zainteresowania, George drukuje coraz więcej jego wierszy w „Blätter für die Kunst“, słowem — zrobiło się jakoś jaśniej...

Po dłuższym zastanowieniu Lieder doszedł do wniosku, że atmosfera literacka mocno się oczyściła, że nie warto już dłużej separować się od publiczności poezjami *hors commerce* i że może, gdyby teraz znów wystąpił na widownię, spotkałoby go sprawiedliwsze przyjęcie. Od myśli do czynu był tylko krok. Lieder krok ten zrobił, w złym kierunku niestety... Zamiarem jego było wydać pełen zbiór swoich poezyj, w trzech tomach\*), dostępnych dla publiczności. Błąd jego polegał na tym, że do pierwszego tomu wcielił prawie wszystkie utwory młodzieńcze (sprzed 1889 r.) zachowując m. in. cały szereg wierszy zupełnie słabych (mimo gruntownych przeróbek stylistycznych każdego wiersza), niegodnych druku i nie zachęcających do reszty... o tyle piękniejszej. Tomy miały być drukowane zeszytami u Anczyca. Pierwszy zeszyt pierwszego tomu ukazał się na samym początku 1898 r. w zbytkowej szacie zewnętrznej i rychło tym razem zwrócił na siebie uwagę recenzentów. Zresztą i same recenzje były teraz dosyć przychylne: „Pan Lieder składa dowód, iż w mowę wiążaną umie oblekać głębsze myśli i uczucia...“ pisał „Kurier Warszawski“, a „Gazeta Warszawska“ widziała w jego wierszach „formę... dość wyrobioną, nawet w niektórych przesłiczną“, „Biesiada literacka“ porównywała wiersze jego do „jubilerskich klejnocików“ i chwaliła „wykwintność języka i formy“, a „Rozwój“ i „Kurier Poranny“ przelicytowały się w superlatych o „niepowszedniej twórczości poety“. Niestety, wszystkie te recenzje miały jedną wspólną wadę... były anonimowe i wszystkie razem nie przeważały jednej — również anonimowej — recenzji „Kuriera Polskiego“, orzekającej apodyktycznie o rymach Liedera, że są to „rzeczy stabiuchne, bez wszelkiego koloru, w rym ubogie aż do nędzy“...

Chcąc zwrócić uwagę na swoje dzieło, rozsyła je Lieder do szeregu pisarzy i krytyków, zaopatrując biletami wizytowym i adresem. Nikt jednak nie odpowiadał i poeta zaczyna powoli wracać do dawnego pesymizmu, gdy nagle — niby piorun z jasnego nieba — spadł list, list „przecudowny“, jak Lieder go nazwał, przyznający mu wielki talent liryczny, chwalaący jego wiersze, ofiarowujący przyjaźń i obiecujący poparcie... Autorem tego listu był Wiktor Gomulicki. I oto rozpoczyna się w życiu Liedera druga przyjaźń poetycka, serdeczna

---

\*) Tytuł: „Wierszów księgi pierwsze, drugie i trzecie powtórne wydane“ odnosił się do całego dzieła (nie tylko do pierwszego tomu, który odpowiadał „księgom pierwszym“).

i bezinteresowna, oparta na wzajemnym zrozumieniu się dwu indywidualności twórczych, dwu smaków literackich i dwu boleśnie poranionych serc. Gomulicki, starszy znacznie od Liedera (wiekiem — piętnaście lat, debiutem poetyckim — dwadzieścia jeden!), stał się dla niego teraz pełnym wyrozumiałości powiernikiem, dodającym otuchy do dalszej pracy i chwalcącym już dokonaną. Wymieniali listy, książki, zwierzenia, radości i smutki, planowali przyszłe dzieła i przyszłe spotkania. „Królowie ziem poszczególnych“, pisał Lieder do swego starszego przyjaciela, „ofiarują sobie wzajemnie order, pułki, godności feldmarszałków i t. d., przytym z grzeczności lub wyrachowania; my, królowie całego świata, zarówno tego, który był, jak i tego, który będzie (istniejący należy dożywotnio do grajków, śpiewaków, żydów, Sienkiewicza i ich pupilów) ofiarowujemy sobie dobre słowo, zwierzenie i smutek, przy tym z potrzeby uściśnienia sobie wzajemnie dłoni“.

Gomulicki przyobiegał Liederowi, że poświęci mu kiedyś obszerniejszą rozprawę krytyczną, a ten, wsparty na tej obietnicy, starał się tymczasem doprowadzić do końca swoje wydawnictwo. Usiłowania te rozbiły się o trudności finansowe, gdyż ojciec poety nie udzielił mu tym razem pomocy. Pragnąc zyskać sobie czytelników, Lieder wydał obszerny prospekt wydania zbiorowego, przedrukowując w nim list Gomulickiego i, co było ogromnym błędem, trzy anonimowe recenzje, do tego recenzje najmniej krytyczne i odstrasżające swoją płytkością. Cały prospekt (były w nim jeszcze wzmianki o rzeźbie Laszczki, na którą autor „otrzymuje obfite żądania“ etc.), był wielką naiwnością, a robił wrażenie niesmacznej reklamy i jako taką właśnie wypomnieli go różni krytycy, m. in. Ignacy Matuszewski, który był zdania, że „śmieszność i bezwstyd“ tej reklamy wyszły tylko poecie na szkodę i żałował tego, „boć pan Lieder posiada rzeczywiście talent i mógłby się obejść bez sposobów reklamowania, godnych fabrykanta mydła lub paryskich portretów *za darmo*“. Tymczasem trzeba było uregulować rachunki za wydanie dzieła i prospektu! Brak pieniędzy zmusił Liedera do poszukania sobie jakiegokolwiek pracy, którą wreszcie znalazł (na wiosnę 1898 r.) w jednej z wielkich warszawskich fabryk metalurgicznych (zdaje się u Rudzkiego?) i pobierany za nią „żołd“ składał punktualnie co pierwszego każdego miesiąca drukarzowi. Nie wiem dokładnie, jaka to była praca (prawdopodobnie administracyjna), ale nieprzyzwyczajonemu do żadnego wysiłku Liederowi wydała się ona czymś okropnym i niezwykłym. Gdy przekonał się, że jego „wiersze“ nie zyskały popularności i że sprzedano ich zaledwie 25 egzemplarzy, wybuchnął gniewnym i niesprawiedliwym krzykiem: „Zdaje mi się, że

jeszcze nikt na świecie dla 25 ludzi nie robił podobnej ofiary“ (list do Gomulickiego). W „niewoli fabrycznej“ siedział Lieder półtrzecia roku — do lipca 1900 — kiedy nareszcie znikł mu w uchu „huk młotów i ordynarne wyrazy.. i wspomnienie książki“, a pozostało trochę grosza Anczycowi i Gebethnerowi, a jemu — „trochę żalu za zmarnowanym półtrzecia rokiem, i trochę gorzkości na wspomnienie bezsilności jednostki“ (list do Gomulickiego). Niewola nie musiała być bardzo ścisła, skoro jednocześnie mógł zajmować się nadzorowaniem robót budowlanych w domu ojca, zaczętych w 1899 r. a ukończonych 1 lipca 1900. W każdym razie nie miał czasu na interesowanie się otaczającym go życiem. „O pomniku Mickiewicza wiem tyle:“ pisał do Gomulickiego z ironią w styczniu 1899 r. „podobno stoi jakiś na Krakowskim Przedmieściu, naprzeciw ulicy Trębackiej; tak przynajmniej opowiadają. Wiarogodności tych wieści jednakże nie sprawdzałem. Podobno jest wysoki“. Różne były powody tej obojętności: „...jubileusz Sienkiewicza był taką pospolitością, jak pospolitymi są pisma tego, którego „ujubileuszono“; z tego względu jubileuszowa uroczystość ze wszystkimi okolicznościami ani mię zadziwiła, ani wzbudzała przykre refleksje, bądź wstyd przed samym sobą. Każda pospolitość jest dla mnie rzeczą zupełnie obojętną, zaś obojętność równa się zeru na termometrze“ (list z 1 stycznia 1901).

W sierpniu 1899 r. Gomulickiego spotkały dwa ciosy rodzinne — śmierć żony i śmierć ojca. Wrażliwa dusza poety, tylokrotnie raniona w przeszłości, ugięła się pod nowym ciężarem. Niesposób było myśleć o wszystkich zobowiązaniach, niesposób ze wszystkich się wywiązać. Utknęła w ten sposób i kwestia pracy krytycznej o Liederze, chociaż Gomulicki ujmował się za nim gdzie mógł podkreślając, że w wierszach przyjaciela „mieści się coś więcej, niż brzęk słów wedle zasad poetyki powiązanych“. Lieder jednak czuł się zawiedziony, że jego zaparcie się, jego „ofierze fizycznej“ nie zawtórzyły „złote wyrazy brata poety“, że do ucha jego poprzez huk młotów nie dotarł „akord pieśniarskiego słowa“. Chwilowy ten żal minął zresztą bez śladu.

Po opuszczeniu fabryki zajął się Lieder różnymi sprawami swego ojca, nie zawsze jednak umiał im podołać i naraził go kilkakrotnie na poważne straty (w r. 1900 i 1901 zajmował się dyskontowaniem weksli i stracił na tym kilkadziesiąt tysięcy rubli!). Ostatecznie objął stanowisko administratora ojcowskiego domu (1902 — 1904) dzieląc czas między obowiązki rodzinne i zajęcia literackie. W r. 1903, 1 maja, ukazał się nowy tom poezyj Liedera, „Nowe wiersze“ (= „Wier-

sze VI“ „hors commerce“), poświęcony trochę zagadkowo „przez ręce Wiktora Gomulickiego“ — „jednej, która wybiegła do życia wdzięczna, szczęsna i ufna, z kwiatami uśmiechu na ustach, a życie nadszedłszy, powitało ją uderzeniem w główkę“. Nie udało mi się dotychczas rozwikłać tej zagadki! Był to ostatni już poetycki zbiór Liedera. Poczawszy od tego roku nic już prawie nie pisze wierszem: cały jego umysł zajęty jest nowymi zagadnieniami, nowymi przygotowywaniami i planami. Po orientalistyce przyszła kolej na onomastykę, poezję zastąpiła leksykografia. Przełom ten dokonywał się powoli od r. 1892, obecnie osiągnął punkt kulminacyjny. Lieder postanowił opracować „Księgę nazwisk osobowych wszystkich ziem polskich“ oraz „Słownik imion staropolskich“, widząc w nich, z zupełną słusnością, nieprzebrany materiał językowy. Jeśli chodzi o imiona, była to praca gabinetowa, ślęczenie nad kodeksami dyplomatycznymi, kronikami i zapiskami, jeśli jednak idzie o nazwiska — wymagały one pracy „w terenie“, podróży po całej Polsce, wzdłuż i wszerz, uwzględnienia wszystkich aktów parafialnych i archiwów, co za tym idzie, dysponowania znacznym kapitałem, którego Lieder nie posiadał. Tymczasem jednak runęły na niego jedna po drugiej dwie żałoby, dwa nieszczęścia, które sprzęgając się w jakieś nielitościwe fatum, popchnęły go jednocześnie ku realizacji niedawnych marzeń tak trudno, zdawałoby się, ziszczalnych.

(1903 — 1912).

W końcu listopada 1903 r. umiera Liederowi matka. Nie zdążył jeszcze dźwignąć się z boleści, gdy spada nań nowe, jeszcze bardziej dojmujące cierpienie — śmierć ukochanego ojca (13 kwietnia 1904).

Nie dziwimy się też zupełnie, gdy nieszczęśliwy poeta, któremu przypadł obowiązek skreślenia nekrologu, kończy go z gryzącym, heinowskim pesymizmem:

Niepoczętym być dołą byłoby najlepszą,  
Lub w tkliwym niemowlęctwie zwiędnąć niespodzianie.

Ludzie małego serca nie darowali i temu nekrologowi nawet, a jakiś pisarek wyśmiał go w nędznym „Tygodniku Polskim“...

Po śmierci rodziców Lieder opuścił dom przy ulicy Złotej, rzucił administrację, załatwił jak najszybciej interesy działowe, odsunął się od siostry i całkowicie, szaleńczo poświęcił się swojej nowej idei. Poezję rzucił w ką — a tymczasem imię jego zaczęło nabierać

w niektórych kołach artystycznych wagi i blasku prawdziwego złota... Nie polskie to jednak były koła i oceny, a wypłynęły ze środowiska wiernego George'a, który, prócz kilku wierszy, poświęcił właśnie Liederowi nowe wydanie jednego tomu poezji („Die Bücher der Hirten...“ 1904), a w drugim tomiku swoich tłumaczeń z poetów obcych („Zeitgenössische Dichter“, Berlin 1905) umieścił w przepięknym przekładzie aż 30 wierszy Liedera, w towarzystwie Verlaine'a, Mallarmégo, Rimbauda, de Regniera i d'Annunzia! (wiersze Liedera wyszły również oddzielnie, p. t. „Übertragungen aus den Werken von Waclaw Rolicz Lieder. Im Verlag der „Blätter für die Kunst“, Berlin 1905, 36 s.).

Wszystko to jeszcze przed kilku laty doprowadziłoby go do szalonej radości, dziś zostawia zupełnie chłodnym.

Ma zresztą nowy cel w życiu. Aby powiększyć swoje kapitały, decyduje się Lieder na kroki bardzo ryzykowne: jedzie mianowicie, w towarzystwie Stanisława Henneberga, do Monte Carlo (ok. 1905) i wraca stamtąd prawie bez grosza. Stałą pomocą służy mu teraz ciotka, Bronisława Sadkowska, otaczająca go jeszcze od czasów dzieciństwa prawie bezgranicznym uwielbieniem. Lieder mieszka z nią razem (na Hożej 25), zwierza się jej ze swych projektów, dyskutuje o sprawach wydawniczych. Gdy w r. 1906 rozluźniły się nieco więzy cenzury, Lieder pośpieszył zaraz z wydrukowaniem małego tomiku „Pieśni niepodległych“, zawierającego dziesięć niecenzuralnych dotąd wierszy, wybranych z „Poezji II“ i „Wierszy III“. Entuzjastyczną recenzję tego tomiku napisał Gomulicki nazywając go „płomienną wiązką“ poetycką o niepowszedniej sile i piękności i ubolewając nad losem autora, „dobrowolnego emigranta“ z literatury polskiej.

Poza tym jednak pochłaniają Liedera podróże językoznawcze. Z niecodziennym poświęceniem sił, zdrowia i pieniędzy zjeżdża całe Królestwo Polskie, na wózku chłopskim przeważnie; wędruje systematycznie od parafii do parafii a wszędzie spisuje ze starych, pożółkłych akt nazwiska polskie. Wieczorami siedzi często przy ogarku w żydowskim zajęździe i pracowicie segreguje zebrany przez cały dzień materiał, wczesnym rankiem rusza znowu w drogę, i tak mijają powoli dni, miesiące, później lata.

W roku 1908 nawiązał Lieder bliższe stosunki z redakcją „Kuriera Warszawskiego“ i zaczął w nim systematycznie drukować swoje wiersze (przeważnie dawne, „z wydań rękopiśmiennych“) oraz artykułiki pseudonaukowe, dotyczące imionnictwa polskiego a czerpane z codziennych rosnących własnych zbiorów onomatologicznych. Między innymi uka-



zują się: „*Stanisław* w dziejach języka polskiego“ (1908), „Wykład etymologiczny nazwiska *Słowacki*“ (1909; od starogórnoniemieckiego *Lovi!*), „*Dante* w formach polskich imion osobowych“ (1909), o nazwie Wawelu (1911) i inne. Wszystkie one przedstawiają dziwną mieszaninę naukowości i fantazji i z łatwością można odgadnąć, że to pisał... poeta. Pośród tych wszystkich artykułów leksykograficznych jeden jedyny jest czysto literacki, mianowicie recenzja „Schadzki“ Gomulickiego (1908), którego nazwał „mistrzem zakonu poetów polskich“ i „wychowankiem precudownej epoki Odrodzenia“, wiodącym „z le targu wywołaną Muzę na drogi czasów nowożytnych“. Również i „mistrz zakonu“ nie zapomniał o serdecznym a nieszczęśliwym przyjacielu i w r. 1909 wystosował do niego podniosłą missywę poetycką („O poezji poezja“), przypominającą nieco wiersz Słowackiego do Ludwika Norwida i równie jak tamten mistyczną:

Mój Roliczu, co nam sława!  
 Czyż dla sławy gwiazda świeci,  
 Śpiewa słowik, sad się kwieci,  
 Z mgieł ponocnych słońce wstawa?  
 Myśmy gwiazdy, kwiaty, ptaki,  
 Komeciane czasem znaki,  
 W życia głuszy, jak w pustyni,  
 Stwórca przez nas cuda czyni.  
 Więc stojących blisko Boga  
 Jakże może dojąć trwoga?  
 Jakim może być nam zyskiem  
 Stać się: tłumy dziwowiskiem?

zaczyna się wiersz Gomulickiego, widzącego cel prawdziwej poezji w poświęceniu i w ofierze, w przerabianiu każdego drgnienia duszy na mannę dla cierpiących i nierozumiejących, w opiewaniu dobroci, miłości i sprawiedliwości. Nie ma w nim jednak, jak u Liedera, pogardy dla tłumy, raczej litość i wyrozumiałość, a gniew budzi się w nim tylko przeciw szarlatanom poezji, która jest kapłaństwem, jest misją bożą i świętością. Poeta nie powinien starać się o przypodobanie tłumowi (bo to łatwe, lecz nikczemne), jeno o jego uduchowanie i ulepszenie. Nie powinien też w żadnym wypadku smucić się jego obojętnością.

Ideale Liedera nigdy tak wysoko nie sięgały, w poezjach swoich nigdy nie był on też mistykiem, wiersz jednak Gomulickiego, będący odpowiedzią na liczne listy i rozmowy, wskazuje wyraźnie jak głęboko Lieder był dotknięty otaczającą go obojętnością.

W r. 1910 Lieder po raz ostatni próbuje zmiękczyć przesładujący go los, tym razem zresztą w dziedzinie badań językowych. Materiał, który już zebrał, był olbrzymi. Pochodził z 74 parafii Królestwa Polskiego i obejmował gubernię warszawską (14 powiatów), płocką (7), radomską (7), piotrkowską (2), kielecką, kaliską i łomżyńską (po 1), co razem wynosiło (na dzień 1 stycznia 1910) 7184 nazwisk skatalogowanych (bez wariantów dialektycznych) i około 165000 kartek jeszcze nie stopionych z poprzednim zbiorem. Równocześnie jednak wynosiło to już 13.500 rubli długu, zaciągniętego przez Liedera. Jedynym teraz wyjściem byłoby uzyskanie subwencji jakiegoś towarzystwa naukowego na dalsze zbieranie materiału. Lieder zdobywa się jeszcze raz na ten beznadziejny krok, który w przeszłości przynosił mu za każdym razem gorycz odmowy. Przedtem jednak drukuje jeszcze własnym nakładem swój *specimen* naukowy, „dociekanie archeologiczno-filologiczne“ p. t. „Krakof i Olof, dwaj bajeczni władcy Wawelu“ (Warszawa 1910, czcionkami Laskauera, s. 32), w którym wywodzi uczenie, że Kraków nie pochodzi od imienia Krak, ale od staroświeckiego \*Cracolf i że ów Cracolf-Krakof miał brata Olafa, którego, przez skojarzenie z olofagiem = wszystkożercą, przeinaczył Kadłubek z człowieka w słynnego smoka wawelskiego. Po wydrukowaniu w pięknej szacie zewnętrznej tej broszurki zabrał się Lieder w listopadzie 1910 r. do druku dwu podań: jedno, z 20 listopada, wystosował do Kasy Mianowskiego prosząc o subwencję trzyletnią (1911 — 1913) po 1200 rubli rocznie, drugie, z 25 listopada, do Akademii Umiejętności z taką prośbą o sumę 3000 koron. Podkreślając, że od osiemnastu lat ślęczy nad pracami leksykograficznymi a od siedmiu nad „Księgą Nazwisk“, że posiada odpowiednie warunki specjalne, potrzebne do jej opracowania, t. j.: 1) umysł twórczy, 2) znajomość systemu imiennictwa polskiego, 3) metodę i rutynę w gromadzeniu materiału, 4) czas dla roboty nieograniczony oraz 5) zdrowie i wytrzymałość na trudy, wywodził Lieder w podaniach, że po otrzymaniu pomocy finansowej ukończy swoją pracę w grudniu 1913 r. stwarzając tym dzieło „raz jeden w narodzie powstać mogące“, które w innym wypadku będzie wymagało 10 pracowników i 10 lat czasu... Niestety, równocześnie z obydwoma podaniami, bo w grudniu 1910 r., trafił do rąk komisji filologicznej Akademii i do członków zarządu Kasy Mianowskiego ostatni numer „Poradnika Językowego“, w którym Kazimierz Nitsch ocenił pracę Liedera o „Krakofie i Olofie“ traktując ją jako „objaw pseudonaukowego maniactwa“, podkreślając, że roi się w niej „od elementarnych błędów w zakresie polskiego słowotwórstwa i gło-

sowni“ i ostrzegając niefachowych czytelników tak przed „Krakofem“ jak i innymi przygotowywanymi przez Liedera pracami („Słownik etymologiczny języka polskiego“, „System imiennictwa polskiego“ i t. d.). Odpowiedź była oczywiście odmowna.

Był to już chyba ostatni cios dla biednego poety. Krzątał się jeszcze co prawda przy swojej pracy, myślał nawet o założeniu własnej drukarni, ale wszystko wymykało mu się z rąk, wszystko psuło i marnowało. W marcu 1912 r., po powrocie z jakiejś podróży onomastycznej zaszedł na ulicę Mariensztadt, odwiedzić Gomulickiego i w jakiejś ważnej sprawie z nim pogadać. Autor „Schadzki“ leżał chory i niechętny wszelkim wizytom, poprosił więc Liedera o przełożenie odwiedzin na inny, sposobniejszy dzień. Gdy matka moja uprzejmie powiadomiła Liedera o tej prośbie (ja bawiłem się w pobliżu na łąkowanie), widać było, że sprawiła mu ona wielką przykrość.

— Jak to, proszę pani — mówił podniecony z wypiekami na twarzy — Wiktor mnie, *mnie* nie chce widzieć, mnie się krępuje... ależ to śmieszne przecież... Proszę mu wytłumaczyć, że robi mi przykrość i zawód... że ja koniecznie chcę się z nim zobaczyć...

Ojciec jednak był niewzruszony. Gdy był chory, nie znosił przy sobie gości i Lieder tego dnia już się z nim nie zobaczył... nie zobaczył go już nigdy.

W parę tygodni potem dzienniki doniosły, że w dniu 25 kwietnia 1912 Lieder zmarł nagle na aneurizm serca, znajdując się w gościnie u znajomych (w Warszawie, przy ul. Złotej 25).

Wiadomość ta podziałała na mego ojca jak najstraszniejszy cios. Nie mógł długo przyjść do siebie i ciągle sobie wymawiał owe nieudane odwiedziny przyjaciela. Jednym z pierwszych jego odruchów (a był wówczas chory) było napisanie listu do Zenona Przesmyckiego z prośbą o wygłoszenie nad trumną Liedera mowy „w imieniu poetów“, gdyż sam na pogrzebie być nie może. „Przyjacielem był mi Lieder dawnym i serdecznym“ odpowiedział natychmiast Przesmycki, „to też sercem żegnałem go, dowiedziawszy się o zgonie, i żegnałbym go jutro nad grobem — po cichu. Chcecie, abym uczynił to głośno — nie tylko w swoim, lecz w poetów imieniu. Zaszczyt to wielki...“ Pogrzeb odbył się w dniu 29 kwietnia i nad grobem przemawiał Przesmycki. Jakieś usługi oddał przy tej okazji i Władysław Nawrocki. „Raz jeszcze dziękuję Sz. Panu“, pisał do niego mój ojciec 12 maja 1912, „za pomoc w zajęciu się pogrzebem ś. p. Liedera. Dzięki tej, smutnej skądinąd, okoliczności poznałem w Panu człowieka szlachetnego i dobrego kolegę. Śmierć Liedera przygnębiła mię — nie przeniósłbym zaś tego, aby

mój przyjaciel miał być pochowany bez „honorów literackich“. Prawda, że literatem był on mało, ale Poezja miała w nim pierwszorzędnego sługę, miłośnika i ofiarownika. Chciałbym choć później, gdy mi siły pozwolą, pamięć zmarłego towarzysza czemś trwalszem uczcić..“

Spuścizna Liedera uległa niestety częściowemu rozproszeniu. Materiał onomastyczny znajduje się obecnie u siostry jego, pani Marii Strupiewskiej, bibliotekę, złożoną z kilkuset dzieł pomocniczych z zakresu orientalistyki i filologii słowiańskiej, zakupił znany indianista dr. Stanisław Fr. Michalski, rękopisy i ważne korespondencje uległy zatraceniu — może się jeszcze kiedyś odnajdą.

Nie zaginęły jednak poezje Liedera, te żyją i żyć będą, podobnie jak na kartach historii literatury polskiej przetrwa imię ich ekscentrycznego i nieszczęśliwego autora.

## MITOLOGIA U KADENA BANDROWSKIEGO

### I

Sytuacja książki dobrej, ale wydanej przed kilku laty, nie jest wyraźna. To już nie nowość, a zarazem jeszcze nie — historia. Pamięta się o niej tyle tylko, że była, i jeszcze niekiedy, jak ją przyjęto. Lecz, w czasie teraźniejszym, właściwie nie ma jej nigdzie. Trwa więc pomiędzy żywymi i umarłymi, jakby na rękawie żołnierza jakaś naszywka, znak rany, budzący poważanie, dość jednak mgliste, bo już się nie wie, jak mu się to przytrafiło.

Dzieła sztuki z innych rodzajów — z plastyki, muzyki, architektury — które się zapisały dobrze, żyją naprawdę i nadal. Jest z nimi inaczej, ponawiają kontakty z odbiorcami. Na wystawach, w salach koncertowych, lub, gdy to utwór architektury czy rzeźba monumentalna, wprost na ulicy. Z książką natomiast schodzi się czytelnik właściwie raz jedyny. Wtedy, gdy to nowość, gdy książki wszędzie pełno, gdy trwa wokół niej swoisty tumult.

Potem czas odsuwa ją w cień, tworzy się na niej nalot, to, co korciło, by ją oceniać, słabnie. Wprawdzie niekiedy wyłania się ona raz jeszcze, ale to rzadkie i bez ogólniejszego znaczenia, ile że podobne reaktywizacje zajmują tylko szczupłe grona. Środowisko natomiast wypowiada się o książce wyłącznie raz jeden, na gorąco. Przy czym nie jest to, ściśle biorąc, opinia, raczej — reakcja, odparowanie książki.

Ale właśnie ta riposta — uśmiech pobłażliwości, odburknięcie czy grymas irytacji — odpowiedź, którą w danej chwili rzucono książce, zwykle służy jako miara samej książki. Formułują ją artykuły i recenzje, skąd zwykle podbierają zdania wszyscy układacze encyklopedyj, redaktorzy wydawnictw albumowych, autorowie różnych zarysów współczesnego krasopisarstwa. Każdy z nich ostempluje ową ripostę gromady własną pieczętką. I plusk, który wywołała książka wpadając w ton życia, przemienia się oto w dogmat. Utrwała się jako głos historii.

Ale w losie książek dopiero co minionych nie to jest najsmutniejsze, że ocenia się je w atmosferze subiektywnej i że trudno tu o odwołania.

Gorzej znacznie iż — skoro sprawa trochę ochłonie i możnaby pojąć ją przedmiotowo — już się zerwało zainteresowanie, już nie działają impulsy ocenotwórcze, już nie ma dla niej nastroju, ile że książka przestała być nowością. Książki zaś czasami przestają być nowością, gdy nadal są aktualne. Przestają być dla świata czytelniczego aktualnymi, gdy są jeszcze nie wygasłe. Bo to znane, że zwracamy się albo do dzieł klasycznych, albo do nowości. Istnieje jeden typ książek, których do rąk nie bierzemy nigdy, to te — sprzed lat kilku. I owa cisza rozciągnięta nad książkami niekiedy jeszcze żywymi — oto co naprawdę bywa żalosne.

Oczywiście możnaby tu coś niecoś zdziałać. Pisać o takich książkach, wygłaszać, przypominać. Ale od razu znać, ile w tym donkiszoterii. Bo to nie tylko książka, o której już ucichło, zamarła, ale również i te miejsca w nas, które na nią reagowały. Nie bez zainteresowania przejrzymy więc jakieś rozważania dotyczące Orzeszkowej. Najpewniej jednak szybko przewrócimy stronicę gazety, jeśli z niej wyjrzy artykuł, na przykład „O Nocach i dniach“ Dąbrowskiej“. Bo w wyścigu, z jakim spieszyliśmy do tej książki, coś się w nas nadwyreżyło.

Prawo to ma głębokie psychologiczne uzasadnienie. Chodzi o ów rytm zaciekawień i zubożeń, bez którego takie zjawisko jak właśnie — nowość, a i inne jak moda, przewartościowanie, jubileusz i wydania zbiorowe — nie znalazłyby dla siebie sceny. Trudno przeciw niemu protestować. Zarazem jednak jakże się pogodzić, gdy to prawo zarzuca cię na książki jeszcze żywe. Bo wśród tych wczorajszych, niby już przyproszonych książek są takie, jakie pragnęłyby się potwierdzić lub takie, którym chciałoby się przeczytać. Zatem — książki, których sprawa w nas się nadal toczy, jeszcze — nie zakończona

## II

Kaden-Bandrowski wznowił ostatnio „Lenorę“ i „Tadeusza“. Są to dwa początkowe tomy „Czarnych skrzydeł“. Pierwszy — ukazał się w roku 1928, następny w — 1929. Dziś nadal uznaje się je i ceni. Ale już o nich ucichło. Tymczasem wzięwszy je znów do ręki czujemy, że budzą w nas reakcje typowe dla książek świeżych. Jest tu coś, co nie pozwala uważać ich za dokonane, za fakt spełniony. Nie wydają nam się nieodwołalne, raczej — zaproponowane. Wszystko to świadczy o jednym, o tym mianowicie, że ich termin jeszcze nie przeszedł. Na pewno też książki te są wybornym przykładem utworów jeszcze ży-

wych, jeszcze się nadających, ale już z obrębów dnia, z jego tematyki — wypartych. Należało im się więc wznowienie. Przy ponownej lekturze nadal atakują naszą wrażliwość, zmuszają do sądzenia. Odnosi się wrażenie, że tutaj zarówno w robocie jak w tym, co nią przepracowane, tkwią jakości nie dość poznane, obok których trudno przejść mimo, nie wyraziwszy sprzeciwu lub podziwu. Zaczyna nam się wydawać, że o „Czarnych skrzydłach“ nie wyrażono rzeczy najistotniejszych.

I to ostatnie poczucie jest charakterystyczne. Nie oznacza ono pretensji do krytyki dotychczasowej, ale w sposób klasyczny dowodzi żywotności samej książki. Apetyt bowiem na rdzeń, na esencję, istotę sprawy wyraża, obiektywnie biorąc, to poprostu, iż rzecz nas wciąż korci, że się w nas nie ustaliła, że się nie zamknęła jeszcze jej recepcja.

„Czarne skrzydła“ ongi wzbudziły wrzawę. Gdy jedni mówili, że przez tę książkę zostały „spotwarzone warstwy robotnicze“, inni zapowiadali, że tu został „krajobraz społeczny pokazany z kliniczną dokładnością i autentyczną wiernością“. W rzeczywistości zapewne książka nie była ani „potwarzą“ ani „obrazem“ klinicznym. Wzięta jednak w takie tryby dyskusji, musiała czytającym ukazywać te jakości, które były „potwarcze“ i te, które były „odzwierciedlające“. Ale tak ustawiwszy książkę, trudno uświadomić sobie czym jest — artystycznie.

Bodaj że lepiej orientujemy się, co w niej polityczne i społeczne, niżeli w tym, ile w niej sztuki. Przyczynili się do tego głównie zwolennicy Kadena, ponieważ musieli, z uwagi na rodzaj forum, wykladać apologię „Czarnych skrzydeł“ w terminach znanych i uderzających. A tymczasem one nie dały się w nie zmieścić.

Musi się wydać paradoksalne, gdy się pomyśli, że właśnie przeciwnicy tej pysznej książki bliżsi byli jej estetycznej racji. „Czarne skrzydła“ bowiem w żadnym razie nie są „klinicznym obrazem“, jeśli ma to znaczyć, że odwzorowują rzeczywistość autentycznie i realistycznie. Nie — książka ta to raczej paszkwil, ile że bliższa jest karykaturze niżeli fotografii.

Są tu do uwypuklenia dwie sprawy. Ta pierwsza, że Kaden podaje sens rzeczywistości, sens stosunków ludzkich, sens wszystkich tych wiązań społecznych, zależności, dźwigni i stłoczeń. I ta druga, że aby zwycięsko dowieść wszystkich owych sensów, posługuje się figurami karykaturalnymi. Trudno nam uwierzyć w podobną sytuację, ponieważ obcy nam jest duch satyry. Arystofanes nie mógłby między

nami powstać, bo byśmy go nie zauważyli. Wrogowie tych spraw, których i on byłby antagonistą, powiedzieliby o nim, że to wielki realista, co byłoby fałszywe; ludzie zaś z przeciwnego mu frontu orzekliby, że dzieło jego jest tylko szopką, co byłoby prawdziwe, ale dziś poniżające.

Tymczasem szopka jest formą, wybornie nadającą się do pochwylenia pewnych prawd głębszych. Zdarza jej się degenerować, nie znaczy to jednak, by była nie do dźwignięcia. Wmyślmy się tylko w szczególny rodzaj gry, jaką w zasadzie jest ten gatunek, a uderzą nas możliwości w niej tkwiące. Weźmy — błaHOSTKĘ: szopki „Cyrulika Warszawskiego“, zawierały one znakomitą mapkę sytuacyjną. Można się było dowiedzieć z niej o polityce częstokroć więcej, niż z całorocznego kompletu wstępnych artykułów. Szopka oddawała sytuacje takie, jakie były w rzeczywistości; ale to wcale jeszcze nie znaczy, że przedstawiała ludzi jakimi oni są naprawdę. I tu właśnie tkwi specyficzność, szczególny smak tej formy. Polega on na tym, że składa razem wykoszlawione kukielki, a otrzymuje się wcale trafny obraz łącznej ich sprawy.

Wspominam szopki „Cyrulika“ licząc, że wielu osobom utkwiły w pamięci. Zestawiać je z „Czarnymi skrzydłami“ jest oczywiście ryzykowne. Ale puszczam się na to, bo dla zrozumienia i oceny „Czarnych skrzydeł“ wydaje mi się rzeczą pierwszą odsunąć je od wszystkich gatunków, z którymi bywały dotąd zestawiane. „Łuk“ bowiem i „Generała Barcza“ zbliżyć można do Zoli, Flauberta i Barbousse'a. Ale „Czarne skrzydła“ są już tylko Kadenem. Wolno o nich mówić, rzecz prosta, że są powieścią realistyczną czy naturalistyczną, lecz lepiej tego nie czynić, ile że te cechy Kaden wziął w spadku. Własne natomiast, indywidualnie przez niego wypracowane jakości pozostają wciąż niedoceniane. Między nimi, bo tu głównie mowa o „Czarnych skrzydłach“, odkrywczy, nowy schemat powieściowy, o którym chętnie powiedziałoby się, że ma w sobie coś z szopki czy żywych obrazów — gdyby nie był tak dynamiczny.

Kadenowi nie chodzi o ludzi, chodzi mu o sprawę. Nie da się pomyśleć, aby Kaden napisał książkę, poświęconą Robinsonowi. Samotny człowiek to mu zamało, to, jeśli tak można rzec, dla niego — wcale. I nie o grupę, ani o zbiegowisko, ani o tłum mu chodzi, ale o to, co tkwi między masą a przywódcą, między władcą a podwładnym, między jednym towarzyszem a drugim. Więc nie o to, czym jest człowiek sam dla siebie i nie o to nawet, czym jest ze względu na drugich, ale o to, i tylko o to, co jest, co łączy, co tkwi między nim



a innymi. Będąc więc Budda, patrzyłby Kaden na swój pępek nie dlatego, że to symbol osobistego sedna, ale wyłącznie dlatego, że to znak dawnej więzi z istotą inną. Tak czując świat, widząc w nim nie zbiorowisko istot, ale płataninę konfliktów, Kaden w dziele swoim domaga się od siebie nie portretów ludzkich, lecz odwzorowania tych wszystkich międzyludzkich zależności, nacisków, odbić i skowań, które są dla niego tym, co w świecie najważniejsze, jeśli nie jedyne.

To też wchodzi się w jego książkę jakby w pampasy, tu każdy pień przestaje właściwie być czymś poszczególnym, służąc jedynie za punkt wyjścia własnych złączeń z innymi. Podobny jest los ludzi u Kadena. Nie szarpia się, ale szarpia innymi, opadają na nich, albo wleką się za nimi, powiązani przeróżnymi ljanami. Lecz i to porównanie niedość jeszcze wyraża Kadena, niedość go wyosabnia, jeśli nie dodamy, że owe, jak mówimy, ljanya, więzi, stosunki mają w jego książkach rzeczową, logiczną, artystyczną moc przedmiotów. Tutaj nie ludzie mają stosunek, ale stosunek ma ludzi. Stosunek, sytuacje, wiązadło maluje się na pierwszym planie, ludzi zaś zaznacza się jakgdyby tylko ramy, jakgdyby tylko formę, którą więź przyjęła. Zdarza się powieściopisarzom, że niekiedy dla uwypuklenia szczególnych jakości psychologicznych — stwarzają sytuacje niewiarogodne. Ale, ponieważ celem wysiłków nie są sytuacje, lecz ludzie, nieprawdopodobieństwo owych stosunków, czy spraw artystycznie nie kompromituje. Zostawiamy wówczas autorowi wolną rękę, niech ustawia osoby jak chce, jeśli wskutek tego dotrze do duchowych treści, dotąd niepochwyconych. Do Kadena Bandrowskiego należy zastosować podobną zasadę, lecz odwróciwszy jej elementy. Pisarz psychologiczny naciąga sytuacje, jeśli mu to pomaga do ukazania ludzi. Kaden dąży do absolutnie trafnego oddania stosunków, sytuacji, związków. By to uczynić, poświęca prawdopodobieństwo postaci — naciąga ludzi.

Tu jednak dochodzi do głosu pewna swoistość jego talentu, pewna intelektualna cecha, płynąca z uporu, zręczności i potężnej świadomości artystycznej. Cecha ta, dzięki której coś, co choćby w pewnej tylko mierze powinno obniżać książkę, staje się jej ozdobą. Ona to — ów element wręcz użytkowy, jakim są w dziele Kadena ludzie, przeobraża w jakości wysoce artystyczne. Widzieliśmy już wielokrotnie pisarzy stawiających sobie podobne co Kaden cele — ukazania prawdy stosunków w jakiejś zbiorowości. Tropiąc ten gatunek prawdy poświęcają oni prawdę inną, prawdę poszczególnego człowieka. W wyniku — mamy w ich książkach, mimo szwankującego prawdopodobieństwa postaci, pełną prawdę o zbiorowości. Kaden dąży do takiej

prawdy i wie, czego ona żąda. Wie, że musi dla niej zrezygnować z prawdy psychologicznej. Wie — podobnie jak tylu innych pisarzy — że wydobywając prawdę o sytuacji pewnej gromady, nie może podawać ludzi w całej ich swoistości, w całym ich weryzmie psychologicznym, pełnym najróżniejszych odcieni, uwarunkowań, zastrzeżeń — bo wówczas, opatrzywszy figury tą ich otoczką duchową, odebrałoby się stosunkom, na tle których ci ludzie występują — ich wyrazistość i ich wymowę. Wielotonową, wielowymiarową, zrelatywizowaną aparaturą psychologiczną, rynsztunkiem duchowym w komplecie, zostałby zagłuszony wydźwięk pewnych brzmień dla społecznego typu powieści jaknajbardziej istotnych. Nieskończenie ważniejszych, niż wszystkie owe psychologiczne półtony, bez których postać w powieści wprawdzie wydaje się nam uproszczona, ale które, namnożone, odbierają prawdę moralnym wogóle, a zwłaszcza lapidarnym kanonom rzetelności społecznej — ich oczywistość.

Kaden pojmuje to i nie potraja półtonów. Prawdzie stosunków, istotnemu celowi swej książki, poświęca figury, lecz przez to nie chce poświęcić siebie, swojej reputacji. Rezygnuje z pewnych jakości, ale luki po nich osłania. Pisarz bez żywotności Kadena dałby już za wygraną i użył ludzi sztucznych. Kaden rusza tą samą drogą, ale zastępuje manewr znakomity. Weźmie ludzi sztucznych, uczyni ich jednak — oczywistymi.

Figury w „Lenorze“ i „Tadeuszu“ modelowane są pod typ, na wzór wersji, utworzonej o nich w własnym środowisku. Wersja taka jest wspólnym tworem całej grupy. Jest zawsze naiwna, prosta, przesadna, mało odpowiadająca oryginałowi, ale za to odpowiadająca doskonale jakimś ludzkim poczuciom, bo w danej grupie nikt jej nie zaprzeczy, każdy gotów jest wziąć ją na swoją odpowiedzialność, zna w szczegółach, broni jej do upadłego. W jakiegokolwiek gromadzie rozpoczniemy rozmowę o ludziach przez cokolwiek w niej znaczących, a odrazu natkniemy się na podobne legendy. Będą je nam powtarzać jednostki nawet inteligentne i krytyczne. Bo legendy takie wchodzi wprost w skład podstawowych wyobrażeń i wierzeń danej grupy. Zdarza się oczywiście, że ktoś koryguje je, lub o nich powątpiewa, ale czyni to na materiale, który uprzednio przyjął na ślepo. Ile ze pierwszym impulsem człowieka grupy wobec jej legend jest wiara. One bowiem mają dlań cechę decydującą dla pierwszych impulsów — cechę oczywistości. Takie legendy, wersje, mity są zawsze proste. Wyrażają postać zlegendaryzowaną przy jak najoszczędniejszym użyciu środków, rysów i barw. Jak wszelkie wizerunki prymitywów, nie dają

żadnego pojęcia o obliczu modelu. Powstają nie z poglądu, nie z autopsji, ale z przekonania, że dany człowiek taki być musi. Nie tylko wygląd zresztą, lecz zachowanie, działalność danego człowieka w podobnym zlegendaryzowaniu przedstawia się zupełnie specyficznie. Repertuar postępów jest tu zawarowany, stały, dla nikogo nie może być niespodzianką. Co do mowy, to choćby nawet nie była ona ograniczona, ważna jest tylko w swych partiach refrenowych. W zlegendaryzowaniu bowiem człowiek ma nie tylko określony wybór czynności i gestów, ale także repertuar odezwań. Można by mówić o zlegendaryzowaniu się jakiejś postaci dla jej grupy, można by także nazwać to zestandaryzowaniem się pojęć o niej w danym środowisku. Pierwsze z tych określeń dźwięczy antycznie, drugie jak najwspółcześniej, ale jedno i drugie odpowiada prawdzie, ponieważ zjawisko, które ujmuje, jest wieczyste.

Ma ono u podstawy pewien schemat psychologiczny. Powstają wedle niego i legendy, i baśnie, i mity, wszystkie owe zjawiska zajmujące heroologów. Towarzyszą one ludzkim zbiorowiskom odkąd te istnieją. Słowo, pismo, widowisko, są ich wehikułami od wieków. I Odyseusz, i Herod, i Henry Ford, ten z groszowych pisemek, są postaciami zaludniającymi ów jakiś kolosalny, bezczasowy, wszechhierarchiczny Olimp, gdzie mogą sąsiadować i pan starosta powiatowy, i święta Jadwiga, i zbój Madej, i Harry Cort.

Wspomniałem wyżej o szopce. Oto jedna z klasycznych form do wyrażania zmitologizowanych treści. Uwzględnia ona wyłącznie postacie posiadające już w danym środowisku swój mit. Z wziętej zaś postaci bierze pod uwagę wyłącznie to, co należy do treści tego mitu. Trzymając się tej zasady, mimo jaknajdalej posuniętych uproszczeń, może sprawiać wrażenie, że trafia w sedno. Ale to wrażenie, łącznie z skojarzonymi mu — poczuciem, że model właśnie taki być musi, oraz z poczuciem oczywistości ujęcia — bynajmniej nie czerpie swej siły ze zgody z prawdą. Wyrasta ono z uruchomienia instynktów grupy, które kierują działaniami, formułują poglądy, decydują o nastrojach i uczuciach gromady. Szopka działa właśnie w zgodzie z tymi instynktami. Stąd to, co w niej przekonywujące.

Ale powróćmy do Kadena, do „Lenory“ i „Tadeusza“. Wywołajmy owe różne postaci należące tam do czołowych w otaczającej je grupie. Popatrzmy raz jeszcze na Coeura, Kostrynia, Mieniewskiego, Drażka, Kozę, Supernaka i innych. I postarajmy się wyobrazić sobie, jakby ujęto je, powiedzmy, w jakiejś miejscowej, tamecznej szopce. Jest ponad wątpliwość oczywiste, że właśnie w ten sposób, co Kaden.

Łatwo teraz chyba odpowiedzieć dlaczego. Bo szopka ujmuje postaci w tym zmitologizowanym kształcie, jaki nadała im grupa. To samo, dosłownie to samo, czyni także Kaden. Nie może dać postaci psychologicznie prawdziwych, a nie chce dać postaci sztucznych. Uwydatnia więc — jak mówi eufemistycznie Pomirowski — „pewien typ osobowości powszechnej“. Poprostu ucieka się do owych grubych, twardych, niewyrozumiałych mitów, do owych uciskających form, w których wyobraźnia gromady zamyka swych protagonistów. Przenosi je do książki i zaczyna nimi poruszać. I choć znać, że to kukły, spod ich sugestywności nie możemy się uwolnić. Bo instynkt, bo wyobraźnia całej grupy, bo mit świadczy za nimi. To on obraca w niwecz nasze intelektualne, psychologiczne, obiektywne wątplenie, i przymusza nas.

Nie tylko on. Z mitu czerpią postaci „Lenory“ i „Tadeusza“ swą oczywistość, ale mit ten należy wyrazić. Kaden - Bandrowski czyni to przejmująco. Przedstawia nam swe postaci w ich lapidarnym kształcie, w ich rytuałowych działaniach, w ich mowie pełnej nawrotów. Dzierży je mit. To oczywiste. Ale pochwycenie tego mitu, odtworzenie go, to już trud pisarza.

Postaci w dziele Kadena im są w danej grupie bardziej czołowe, tym — lapidarniejsze. Coeur, Kostryń czy Drażek to mity w formie czystej. Tu trzyma mit Kadena za rękę, tu obowiązuje on najkategoryczniej. Ale im niżej zstępujemy, tym ciśnienie legendy staje się wyrozumialsze. Im mniej ludzie znaczą w swej grupie, tym mniej o nich chodzi legendzie. Bezimienni nie mają jej wcale. Nie ma jej Lenora i nie ma jej chyba Tadeusz. Są dla środowiska nieważni. Nie istnieją więc o nich legendy. I dlatego wypadają oni w książce tak szczerze i miękko. Są napisami wyłącznie przez pisarza. Stworzeni swobodnie. A nie, jak tamci od góry, pod naporem mitu. Stąd to tylko ludzie.

Lecz mówiło się już wyżej, że nie chodzi tu o ludzi. „Czarne skrzydła“ nie tyczą się ludzi. To jest książka o stosunkach, o sytuacji, o zależnościach. Nie mit zatem więzi Kadena, ale Kaden ujął mit, ujął owe znane, przekonywujące, bo przez jakąś powszechność wytworzone figury, aby uderzyć w nas wiadomością o sytuacji na pewnym terenie naszego kraju. W swoim pamiętniku p. t. „Mój Żyrardów“ mówi Paweł Hulka-Laskowski: „...czytaliśmy tę książkę Kadena - Bandrowskiego z głębokim wzruszeniem, podając ją sobie z ręki do ręki i od razu było wiadome, kto tu Coeur, kto Kostryń... Bezimienna nędza żyrardowska nagle otrzymała nazwę i szczegółowy, niemal kliniczny opis. Więc wszędzie to samo. I tam, w kopalni wę-

gła te same zgryzoty, ten sam brud, ci sami panowie i te same metody... Więc ta nędza ma schemat, więc Kostrynie nie zdobywają się w gruncie rzeczy na nic nowego i powtarzają to samo wszędzie i zawsze. Zmaleli nagle ci Coeurowie z Kostryniami w naszych oczach, stali się schematem i szablonem“. Ujęcie to, jeśli chodzi o zawarty w nim sąd literacki, jest bardzo charakterystyczne. Okazuje się, iż, przypuśćmy, Coeur z Osady Górniczej i jakiś jego odpowiednik z Żyrardowa to ludzie niemal identyczni. Czyżby tak było w rzeczywistości? Prawdopodobnie Coeur z Osady i jego replika skądinąd różnią się bardzo. Lecz to nie jest decydujące. Przesądzają o sprawie ich mity. I te mity są tożsame. Kaden wziął, użył, odtworzył jeden z tych mitów, i oto wart jest o wiele więcej, ponieważ dojrzeć w nim można nie wyłącznie jednego Coeura, ale każdego, który wspiał się na podobne stanowisko. Hulka - Laskowski mówi o „schemacie i szablonie“, zarazem czuć, jak głęboko przejęła go książka Kadena. Czyż w rzeczywistości można się tak przejąć „schematem i szablonem“, nawet jeśli to ma być nazwa tego, w czym ja dostrzegam mity? Nie! Ów podziw, który wzbudza Kaden, nie płynie ani z mitów, które odtworzył, ani z szablonu, który ukazał, ale — z prawdy.

Dla tej prawdy o życiu ludzkim tam w Osadzie to obojętne, jaki jest istotnie ów Coeur. On z mocy swego stanowiska włada. Chodzi o skutek tej władzy. To samo dotyczy Kostrynia, Drażka czy Kapuścika. Jedni posiadają władzę, inni wpływy czy mienie. Miewa to różnorakie znaczenie. Kaden śledzi z nich jedno. Ile w nich siły naporu. Ile mogą przysłużyć do tego, by miażdżyć, zgniatać, wyciskać ludzką masę.

Kaden - Bandrowski ukazuje sprawę owych naporów, one grają w książce jego role naczelne. One wraz z całą płataniną sytuacji, wpływów i zawisłości są istotnymi jakgdyby bohaterami jego dzieła. Krzywdzi człowieka układ rzeczywistości, takie moce jak kapitał, jak władza, jak cudze bogactwo. Ale zawsze koniec końcem krzywdza przychodzi do człowieka pod postacią innego człowieka. Kaden przedstawia sprawę krzywdy. Ukazuje pokrzywdzonych. Musi jednak ukazać i krzywdzących. Więc ukazuje ich, ale w specyficznym postaci. Tej, którą przybierają na siebie w wyobraźni skrzywdzonych. Postać ta to właśnie postać z mitu, z legendy. Odtwarza ona tego, któremu ustrój dozwala krzywdzić, nie takim człowiekiem, jakim on jest w istocie, ale w pozie krzywdziciela, w gestach odgadnionych przez fantazję tłumu. Gwarancję swą czerpie ona z mitu. Tyle co do postaci. Lecz działalność owych figur, i — czym są dla środowiska, czym

są w nim, to — już nie potrzebuje szukać swego zagwarantowania u legendy. Poświadczeniem tu jest rzeczywistość. Mityczni są krzywdziciele. Ale o skutku z jakim są dla swego świata, o krzywdzie — wiemy, że jest najprawdziwsza. I tę krzywdę oddał Kaden ściśle wedle wzoru. „W opisie — jak mówi Laskowski — niemal klinicznym“.

### III

Nowe wydanie „Lenory“ i „Tadcusza“ zostało — taką je opatrzone informacją — „przejrzane i poprawione przez autora“. To króciutkie powiadomienie dotyczy olbrzymiej pracy dokonanej przez Kadena nad przepracowaniem dawnego tekstu. Zestawiając dawny i ten nowy, widzi się, że naczelny zabieg zastosowany przez Kadena to — skracanie. E. Breiter, uważany za dobrze orientującego się w twórczości Kadena - Bandrowskiego, twierdzi, że w nowym wydaniu niektórym postaciom, zwłaszcza Coeurowi i Zuzie, przydano więcej życia i prawdy. Zdaje się jednak, że chodzi tu tylko o retusze, dość drobne, przynajmniej o tyle, że w porównaniu z kolosalnością skreśleń i skrótów ledwie je znać.

O owych skrótach zaś (stanowią one conajmniej jedną czwartą część powieści) powiada Breiter, że „koncentrują i zwierają powieść w jedną dynamicznie rozedrganą, szybko rozwijającą się całość“. „Ofiarą skreśleń i skrótów — dodaje — padły wszystkie pleonazmy, nie zawsze ściśle porównania, fragmenty rozmów już raz gdzieś przeprowadzonych, poszczególne opisy, którym brak było widocznie — zdaniem autora — konkretnych walorów realizmu i prawdy. Wszystko, co zatracącało o dekoracyjność i retorykę, zostało z powieści usunięte... Ten niespotykany u nas, prawdziwie flaubertowski pęd ku ciągłemu doskonaleniu formy, przyniósł świetne rezultaty“.

To pewne! Warto więc w szczególach poznać sposoby i zabiegi tak odzajne. Cel ich, najogólniejszy, to zwarcie dzieła w sobie, zdynamizowanie. Wyłącznie to, chyba, przepracowując swój tekst Kaden miał na myśli. Breiter mówi o różnych opisach, które miały jakieś braki, ale Kaden nie zastępuje ich lepszymi, nie usuwa braków. Usuwa — opisy. Zestawiając oba teksty trudno oprzeć się zdumieniu, które budzić musi rozmach i bezwzględność w amputowaniu. Wylatują ustępy za ustępami: dziesięcio, dwudziesto, trzydziestowerszowe. Wylatują co najciekawsze, w całości. Redukcje te są tak częste i obejmują tak wiele, że odwracają uwagę porównującego oba teksty od różnych mniejszych poprawek. Tymczasem konieczne i im poświęcić

chwile. Różne bywają ich cele. Tu — czynią tekst precyzyjniejszy („patronka proletariatu“ zamiast „święta proletariatu“). Owdzie zwartszy („przyszedł za interese“, zamiast „przyszedł za interese do zarządu“). Najczęściej jednak poprawki dążą do udelikatnienia tekstu, dorzecz to zabawna — odkadenizowania go. W wielu miejscach ulegają zgłuszeniu gwałtowności i rozgestykulowania stylu i słowa. Kadenznosi takie wyrazy jak „straszliwy“, „piekielny“ itd. Kasuje reduplikacje. Poza tym — nie pisze już „w tak chudych“, ale „w chudych“. Nudzą go snadź podobne smaczki jak ta „wszelaka siła“, czy „rumiane słowo zemsty“. Wycofuje tak użyte przymiotniki. Czyni to wszystko mowę Kadena o wiele szlachetniejszą. Nowe wydanie pozwala mu na podobne przestrojenie. Ale nie bez drwinki myśli się o różnych imitatorach i podchwytywaczach dawnego kadenowskiego stylu. Mistrz zmienia skórę, zlekka wystawiając uczniów pod wiatr.

Lecz — mimo doniosłości — owe przestrojenia nie są wyrazem głównym, najcharakterystyczniejszym nowego wydania. Decydują tu o wrażeniu — skreślenia. Narzucają się jako zabieg naczelny. Dwa pozostałe konkurencyjne sposoby — a więc: uzupełnienia i utracenia w poszczególnych zdaniach — występują rzadziej i przeobrażają książkę tylko nieznacznie. To co ją odmienia istotnie, to — chłaśnięcia. Możnaby się nawet przez chwilę zastanawiać czy, miast słów „przejrzane i poprawione“, nie rzec poprostu — skrócone.

Ale tak nie jest! Nie tylko dlatego, że wskutek skrótów w zdaniach i nieznacznych przestawień w słownictwie uległo pewnej odmianie stylistyczne brzmienie książki, lecz także ponieważ wspomniane skreślenia mają tu wymowę o wiele poważniejszą, mają wpływ na wygląd książki o wiele znaczniejszy, niż ów, który by się mógł zmieścić w obiegowym pojęciu — wydania skróconego. Nie jest to więc takie wydanie. Nie jest to nawet, mimo że tego chce autor, wydanie „przejrzane i poprawione“, mamy tu już raczej nową wersję książki.

Wersja nowa, bo jak słusznie zaznaczono, dynamiczniejsza. Przez to celniejsza, sprawniejsza, lepsza. Skargę, którą w sobie niesie, gigantyczną plotkę o rządzonych i rządzących w Osadzie przekazuje nam szybciej, bezkompromisowiej i donośniej. Narzuca nam ją o tyle nieuchylniej.

Ale raczej zastanawiamy się nad sposobem niż nad celem. Technicznie biorąc jest to wprost zaskakujące, iż w powieści tak już zwartej wyrzucać było jeszcze można. I że usuwać się dały nie zdania, ale przede wszystkim — ustępy. Czyż więc owo zwanie było tylko pozorem? Czy tyczyło właśnie poszczególnych zdań i ustępów, ale już

nie całych rozdziałów? Kaden w przeróbce prawie nie rusza zdań. Znaczy to, że za mocno mu siedzą w partiach. Są nie do wyłamania. Czy więc przyglądając się, jak wyrzuca raz po raz całe pełne partie, nie sądzić, że snadź źle, czy słabo tkwiły mu w rozdziałach? Ale prócz tego, prócz czysto formalnych spraw spojenia, zazębiana się poszczególne ustępów, istnieje przecie myśl, obraz, treść, które z sobą niosą. Czy da się ona tak bez szkody rwać, czyż można tak z niej coraz to jakieś fragmenty, przejścia, przesła usuwać? A jeśli tak, to czem one były dotychczas tu uzasadnione?

Trudno by dać tym pytaniom jakąś ogólną odprawę. Najprawdopodobniej jednak ta nowa wersja „Czarnych skrzydeł“ nie mogłaby nigdy pojawić się przed nami jako wersja pierwsza. Byłaby niezrozumiała. Byłaby w naszej wyobraźni nierozpuszczalna. Ale teraz przez pierwszą wersję jesteśmy z sprawami „Czarnych skrzydeł“ już otrząskani. Jesteśmy w nie już wprowadzeni. I Kaden może już posłużyć się skrótem.

Bo ta książka tkwi w nas. Nie tylko w tych, którzy czytali ją ongi. Tkwi we wszystkich. Należy już do wspólnego zasobu. I możnaby tu bez fałszu strawestować powiedzenie Chestertona o postaciach Dickens'a, że więcej się wie o ludziach z „Lenory“ i „Tadeusza“, choćby się „Czarnych skrzydeł“ nigdy nie miało w ręku, niż o osobach z wielu innych książek, mimo że się je czytało dziś czy onegdaj. Przyczyny tego są różne. Znakomity artyzm, wieczysta aktualność zagadnień, wypadki takie jak Żyrardów, które ją jeszcze potwierdzają, z tym zgoda potężnej sztuki z zagadnieniami dnia. Dla tej przyczyny bierzemy w siebie na długi to, co Kaden mówi o wspólnej sprawie tych postaci. Ale same te postaci tkwią w nas tak mocno jeszcze z innych względów. Oto utkane są z mitów, które są nam wspólne.



## O JULIANIE TUWIMIE

Czule zważywszy na szali krytycznego sumienia wszystkie pro i contra, uznać można blisko dwadzieścia wierszy w ostatnim tomie\*) Tuwima za arcydzieła lub utwory, do arcydzieł zbliżone. Ten sąd sumaryczny, wynikowy, przerzucony na sam początek szkicu, wymaga szczególnego umotywowania.

Pomówmy naprzód o czynnikach zakłócających, typowych, znanych każdemu bardziej przenikliwemu czytelnikowi „tuwimizmach“, które nie przestają razić, mniej lub bardziej, jego wielbicieli, a nawet wyznawców — zależnie od stopnia oswojenia się z tym typem liryki, poprostu „osłuchania się“ z nią. Stwierdzamy zatem nie po raz pierwszy: patos retoryczny, werbalną, estradową popisowość wirtuoza, stukot drewniany na podium „magika“ nie najwyższej próby, niekiedy zgoła trywialną widowiskowość; prostoduszność wyobraźni sztukowanej alegoryczną „tężyzną“ z zapasu rekwizytorni, która przez swą znamiennej „bajeczkowość“ sięga wspomnień wczesnego dzieciństwa („rozbryzany lew“, „pnie, jak kły wyrwidębów...“ i t. p. kiepskie ilustracje dulaćowskie z utworu „Czterdzieści wiosen“). Podobnie w pierwszej, niedobrej, zdaniem naszym, strofie „Atawizmu“, którego całe zakończenie jest znakomite: spotykamy manieryczne spiętrzenie prostackiego persylfażu, który w intencji autora winien być „płochy“; ulegamy wrażeniu, iż tutaj magik odwraca się w piruce na pięcie. „Ślepcy“, żywcem z desek deklamacji niepotrzebnie do tomu przeniesiony wiersz; w samej rzeczy utwór niewyżytego w pełni prozaika, który winienby zapewne pisywać półgroteskowe, przerysowane, nadczułe nowe, gdzie dawałby ujście godziwemu „sentymentowi“ dla zwykłej i prostackiej niedoli, dla wszystkiego, co „nadto-ludzkie“ w człowieku, a co od dawien dawna nie przestaje go jątrzyć i wzruszać. Wiersz to nie tylko banalnie opisowy, lecz zgoła *imitacyjny*, oparty na niewybrednej, świetnie, jak zwykle u autora, podchwyconej i podrobionej onomatopei, której wogóle Tuwim zazwyczaj nadużywa; do tego dołącza się owa łezka niedość kontrolowanego rozczulenia, czy dość cikliwego sentymentu, która

---

\*) „Treść gorejąca“, wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa.

jakie czterdzieści lat temu znamionowała poczytne w lepszych domach mieszczańskich „obrazki socjalne“ Franciszka Coppée (polszczone u nas wybornie w epoce Gambetty przez Wiktora Gomulickiego—i szereg pomniejszych, czasów owych, poetów). „Jak powstał ten wiersz“, to zupełnie błahy, typowo, jakby powiedziano za czasu Asnyka, „albumowy“ i przez to anachroniczny madrygał; pensjonarkom wszechczasów (a są to, niestety, instancje wieczne i niezmienne) wydaje się to poezją, chociaż, poza pozorami, niewiele ma z nią wspólnego. „Zmarła metafora“ wreszcie — do niczego nieobowiązujący, nieudany eksperymentcik znakomitego pisarza, który w tym etapie dojrzałości eksperymentów naogół unika, i nigdy — wbrew temu, co o nim głoszą zarówno czytelnicy, jak mniej zorientowani komentatorowie — nadmiernej do nich skłonności nie ujawniał. Tuwim jest nie tyle poetą „tradycyjnym“, przyznam bowiem, że nie bardzo pojmuję, co się pod tym terminem rozumie, chyba pewne wątki fabularne i wzory stylistyczne, takie u nas, jak, dajmy na to, „gawęda kontuszowa“, „dumka ukraińska“ i t. p.; nie jest również jakowymś „passeistą“ jak uroiło sobie sporo młodzieńczych, dbałych o własne wybicie się, rymopisów i kilku, pozał się Boże, pacholących krytyków (z bystrym skądinąd Łaszowskim na czele), którzy ignorancję sztukują tupetem, gdyż „passeizm“ jest zjawiskiem wyłącznie historycznym, możnaby go co najwyżej określać w obrębie jednego dziesięciolecia i, co więcej, w zespole istotnych założeń oraz głębszego nurtu całego piśmiennictwa danego narodu, a nie miarą domorosłych nowinek. W samej rzeczy jest to dzisiaj bardziej, niż kiedykolwiek, *poeta klasyczny typu dynamicznego*. „Rewolucja“ wersyfikacyjna, która nie przestaje odbywać się u niego w sposób organiczny, jest tylko i wyłącznie wyrazem i odpowiednikiem jego musującego temperamentu, niewyczerpanej żywotności biologicznej (podobnie jak u umiłowanego przezeń nie bez powodu Puszkina): twórca liryczny formuje sobie doraźnie coraz nowe kształty, stroficzne, metryczne, semantyczne, niejednokrotnie je rozbija, lecz czyni to *zawsze od wewnątrz*; jeśli odchyła się zatem od rygoru, to dlatego, że jest własnym, chwilowym imperatywem do tego przymuszony. Jest poetycko twórczy, to znaczy niewyczerpanie pomysłów, a inwencja i odkrywczność w poważnej sztuce wiersza zawsze chodzą z sobą w parze. Dlatego to, co cum grano salis uznać by godziło się za jego nowatorstwo, zawsze jest, jeśli wyczytać się dość przenikliwie, sprawdzalne i zawsze niemal istotnie umotywowane, chociażby działało się to bezwiednie dla autora a uchwytnie w percepcji czytelnika lub analizie monografisty. To da się skonstatować u minimalnej ilości współczesnych liryków polskich, z generacji Tuwima bodaj jeszcze tylko u Iwaskiewicza.

Spróbujmy z kolei rozczłonkować, dobyć na jaw, uwydatnić ten ciąg elementów, bez których nie podobna wyobrazić sobie poetyki tuwimowskiej, i w ścisłej łączności z poprzednim ów łańcuch pierwiastków psycho-uczuciowych, które w „Treści gorejącej“ składają się na osobowość autora. Bliższy rozbiór niektórych wierszy — które uważamy za dobre z najrozmaitszych względów, czy też pewne ich partie szczególnie zdały się nam dojrzałe i znamienne, lecz które, kiedy ujmujemy je, jako zamknięte utwory, jako *całostki formalne* — niezupełnie spełniają maksymalne postulaty, jakie mielibyśmy prawo stawiać zbiorowi — okazać się może przydatny i wyjaśniający.

W utworze, zatytułowanym „Źródło“, Tuwim, obsesjonat słowa, słowa wydzielonego, pojedynczego, biologicznie *odrębnego*, raz jeszcze dociera, lub sądzi, że dociera, do prazłóży językowych i zapewne nie wiedząc o tym w taki to sposób kontynuuje dociekliwą, niekiedy artystycznie odkrywczą, lecz intelektualnie dowolną, a nawet jałową, tendencję europejskiego romantyzmu, która u nas do kłopotliwych przerostów doprowadziła w wielu zadziwiających wierszach, listach i rozprawkach genialnego maniaka, autora „Promethidionu“. Tu owo „źródło“ nie tylko już zatomizowane jest i sprowadzone do pojedynczych zgłosek, jakoby integralnych, lecz poprostu dźwięków, wyrażanych zbitkiem graficznych znaków, liter, które właściwie zastępują nuty („źrz“); podobny wiersz jest zatem fałszywy w samym założeniu, jest niejako *samobójstwem semantyki*. Nie podobna bowiem wyrwanego, izolowanego z kontekstu wyrazu całkowicie pozbawić jego, współzależnego od innych i nimi syconego, znaczenia pojęciowego, niesposób „przywrócić mu wolności“, jak o tym roili ongi futuryści włoscy z naiwnym Marinettim na czele, a Tuwim o tę właśnie fikcję najzarliwiej zabiega. Jest to tym szczególniejsze, że z takiego widmowego strzępka wywodzi, jak z kropli plazmy, cały utwór, jak zwykle u niego, wielce „krwisty“, czyli czyni coś sprzecznego z samą zasadą, i tej fundamentalnej rozbieżności nie daje mu się, oczywista, uniknąć w artystycznym wyniku. Zwłaszcza, że w następnych strofach wiersza posługuje się *dosłownością* pojęć, forsuje — znów bezwiednym wzorem futurystów — ich kurczową *konkretyzację*, oblepia je niemal cielesnie i sugeruje ich „miąższość“ z pomocą szeregu znamiennych dla siebie, wegetatywnych i sensualnych apitetów, takich jak słodki, soczysty. Zapomina, że nie tylko zdobyczą nowszej poetyki, począwszy od symbolistów francuskich (wtedy to się w pełni uświadomiło i stworzyło z czasem dosyć ciasne teorie), *lecz wszelkiej klasycznej poetyki, do której Tuwim, jak nikt z powojennych liryków polskich, ma prawo się zaliczać*, jest utrwalanie konkretnego nie poprzez opis bezpośredni, lecz *poprzez aluzje*. Wystarczy

czytać rozważnie Wergilego (proszę wziąć choćby pozornie deskrypcyjne „Georgiki“), aby o tym dowodnie się przekonać i właściwą z niego, podobnie jak i z „Pana Tadeusza“, wyciągnąć artystyczną naukę.

Nie zapominajmy bowiem, iż Tuwim, mimo płynność treści psychicznej, jest jak każdy wybitny poeta rygorystą lirycznym. Psychika jego pozostaje jak gdyby w stanie ciągłego przeduformowania i wyrzuca z siebie pod naporem podglebnych mocy napoly ukształcone głązy wulkaniczne, lepkie od dymiącej mazi i lawy; wstrząs ten, podobnie jak trzęsienie ziemi, jest dlań nieobliczalny i nieoczekiwany, zwiastowany jeno dalekim i głuchym odgłosem: to właśnie jest ów, tylokrotnie przezeń tropiony i opiewany, sejsmograficzny niejako *moment inspiracji*. Surowiec ów artysta obrabia w następstwie biegle, niekiedy nieomylnie, a nawet cudotwórczo, lepi, kształtuje, cyzeluje z niewielkich drobin lub olbrzymich bloków zestawia, ociosuje i odczyszczają, w hutach i retortach ponownie przepala sam materiał — i to, nie co innego, jest jego rygiem. Lecz zawsze jest to, pomimo ostrości dłuta, *surowiec genetyczny*, gdzie tli się dawny, mroczny, utajony płomień i w którym trwa wszczepione mare tenebrarum przedstworzeniowego, czy tylko przedświadomego chaosu — i to jest przejmująco prosta, głębinowa, jak gdyby nieodwołalna melodyka Tuwima (spójrzmy na przedziwne zakończenie banalnej „Leśnej sprawy“, gdzie możemy śledzić warstwy te od nawierzchnich w dwóch pierwszych zwrotkach do ostatniej, dogłębnej). Gorąca glina gleby formuje się tu pod palcami, które dygocą w zachwyceniu.

Słynny już dzisiaj wśród literatów poemacik „Zieleń“ zaopatrzył autor w podtytuł „fantazja słowotwórcza“. To próba samouświadomienia, nieczęsta u Tuwima, przeto godna uwagi, lecz niezupełnie udana, co jest zrozumiałe skądinąd u tak ślepego liryka, najpiękniejsze rzeczy tworzącego zaiste po omacku. Utwór przez swój dyskursywny nawskroś dydaktyzm przypomina francuskie z końca XVIII wieku (a ich wzorem wszelkie inne) poematy opisowe na „zadany temat“, taki jak puszczenie balonu Mongolfier, wysławianie Cnoty, O pielęgnowaniu ogrodów i t. p. Rodzaj ów z dodatkowymi kulisami agnostycznej „metafizyki“ wznowiony był u schyłku ubiegłego stulecia w rozważnych tasiemcach Sully-Prudhomme'a, dzisiaj mało czytelnym, wówczas przez „sfery oświecone“ uważanych za szczyty poezji, nadobnie łączącej sztukę z rozumem. Tu natrafimy na coś z gruntu sprzecznego: Tuwim bowiem próbuje *rozczłonkować* swoją magię słowotwórczą, nie bacząc, iż nie podobna przecie opisać alchemii laboratorium, gdzie, na wzór doktora Fausta, poszukuje iluzorycznego kamienia filozoficznego Mowy, jakiegoś ens realissimum Słowa wogóle — wtajemniczony

przez siły nadpowietrzno - niebiańskie czy podziemno - piekielne, nie wiadomo bowiem, gdzie kończą się w nim samym obie te instancje, a to jest owo poczucie grozy, którego nie przestaje odczuwać, i my wraz z nim, w swej twórczości. Poeta, który zna przecie Norwida, jak gdyby nie pojmuje, że podobny zamiar zupełnie odmiennej wymaga inicjacji, właśnie *znakowania*, pełnego interwałów, fermat, „słów białych“, całego labiryntu utajonych aluzyj, które może, wzorem Norwida, przezwyciężyć się godziło instrumentalizacją Milczenia, a które uprawiał i do nieprześcignionych szczytów abstrakcjonizmu doprowadził praoojciec Valéry'ego, olśniony, nienasycony, udręczony, najdyskretniejszy asceta zachodniej poezji, mistrz nas wszystkich, którzy usiłujemy dośledzić się skrytych perspektyw językowych, jako wyłącznej mowy poetów, Stefan Mallarmé, a przed nim i niezależnie od niego największy na planie europejskim prekursor poezji — Cyprian Norwid. Tu zaś znów jak w wieku racjonalizmu mamy nieuniknione antropomorfizacje, pisane majuskułami personifikacje (np. Mowa), alegoryzmy („Herkulanum dębowe“), przemieszanie, słowem, najrozmaitszych dziedzin stylistyczny w stop małocharakterystyczny, gdzie jedyną więzią jest poddawcza rytmika i śledzenie dalekich, brzmieniowych powinowactw słownych. Górnik zabłąkał się we własnych sztolniach, tu i gdzie indziej, niezupełnie potrafił się wyłonić z „pieczar kosmogonij“ (wyrażenie Kolonickiego). Roztoczył, oczywista, wszystkie niezrównane czary osobistego artyzmu aż do ślicznego uśmiechu przekomarżającej się drwiny i naszpikował pięknosciami machinę, która, choćby przez dowolną morfologię lingwistyczną (lecz mniej „historiozoficzną“, niż u Norwida), ma równie wiele z zapóźnionego postromantyzmu, jak i z modernistycznej młodopolszczyzny przez sięganie — podobnie, jak to wówczas czynili niemal wszyscy, zwłaszcza Miciński, równie wybuchowy, jak Tuwim, illuminant — do jakowychś praźródeł, praiłów, pradusz, inaczej mówiąc, do urojonego: metasłowa. Gdzie indziej skłonność ta, zresztą imponująco konsekwentna i najwidoczniej stanowiąca jedną z fundamentalnych determinant jego twórczości, dociera do tautologii: „Jarząc, (to znaczy: prażąc jarem, prajarem ognia...“); nie odmawiamy takiemu zgęszczeniu ekspresji uprawnień ani swoistej piękności, stwierdzamy tylko jałowość podobnego słowotwórstwa—z punktu widzenia głębszej kultury estetycznej. W rozmaitych wierszach o zakroju dytyrambów („Hymn librecisty“, „Hymn narodowy lasu“ etc.) kierunek ten łączy się ze swoistym retoryzmem, który przez swą rekwizytowość („Perkunas pękl i runał“), oraz naiwną aliteracyjność nie tylko chybia efektu, lecz u tak wielkiego majstra poetyckiego prawie gorszy. Ów dydaktyzm desperacji, jeśli tak rzec wolno, słowotwórstwo to, wyrosłe, biorąc

sprawę psychologicznie, z poczucia, iż tuwimowskie „treści psychiczne“ nie mieszczą się w przekazanej aparaturze językowej, że trzeba przeto znaleźć dla nich odmienne ujście, niby wentyl, odprowadzający nadmiar skłębionych chaotycznie mocy, przeobraża się niekiedy (wiersz „Mgła“) w coś, co jest dalszym jego etapem, prawie wynaturzeniem: w *wyrazotwórstwo*. Mamy tu zatem nowe terminy, bardzo poddawcze („odowęgliany“), lecz poczarne, jakąś pseudo - naukową nomenklaturę, w której zwiera się i zagęszcza nerwowy niepokój poety; a taki „Ruch“ jest niczym innym, jeno sejsmografem tego pożerającego, „jaskółczego“, jak rzekł Słowacki, niepokoju.

Kiedy indziej następuje ukojenie, i wtedy u Tuwima (patrz „Gałąź“) natrafiamy na nieziemską, pełną stłumionego żalu, kołysankę, przyciszoną, jak po ledwo minionym, wielkim, oczyszczającym płaczu; szum nawiewa głoski ponad niknącym potokiem, niby nad letejskim strumieniem zapomnienia, mamy jakiś przedziwny zaśpiew kogoś z trudem i nienadługo ocknionego do jawy, czyścicową, lamentacyjną piosnkę wpółwybawienia, białą okrągłość, jak pyszczków rybich, błogo rozwartych głosek na „e“ i „o“, świadomie inkantacyjne harmonizowanie dźwięków, wybrzmień, rozziwów i powtórności brzemieniowych, tonacje wykwitające znikąd, by nawrotem ku nicości zwolna opadać, współodpowiedniki gramatykalne, które razićby mogły u każdego innego poety, takie, jak „Ignęła — gięła“, „światłem — światem — kwiatem“, lecz tutaj służące funkcjonalnie pokornej melodyce wielkiego zasłuchania, która Tuwimowi nawiewa dziecinne jego sny. Sny nieśmiałe, delikatnie z poza mgły wspomnień i tumanu odpominanych wzruszeń wychylone, kształtowane czule i subtelnie, by ich nadto mocnym nie przepłoszyć dotknięciem („Choinka“), żalosne, zachwycające, bardzo bezradne. Takie utwory, które powstały zapewne dla uczniowskich czytanek, posiadają, niezależnie od pierwotnego celu dydaktyzmu, pełnoprawną autonomiczność sztuki i w nich to Tuwim, *poeta klasyczny o treściach romantycznych*, nieprzypadkowo zbliża się niekiedy do późnej twórczości heinowskiej, do „Romancera“ paryskiego lat ostatnich samotnika. Tuwim bowiem, podobnie jak Heine, nie tylko jest olśniewającym wirtuozem, ale będąc nim i raz po raz, jak tamten, nas oszałamiając, zarazem wciąga nas poddawczo *w świat własnych, niepowtarzalnych wzruszeń*, jakby na zasadzie cichej, utajonej zмовy z czytelnikiem (patrz „Przedwiośnie“) — i wówczas nie wiemy, co też bardziej podziwiać: symplicyzm środków, poufność postawy, czy zagadkową sugestywność Tuwima, wielkiego, nieodparcie narzucającego się nam, egotysty.

W istocie są to bowiem elegie, elegie, które nie dojrzały do obiekty

wizmu; kiedy w znamienny dla siebie sposób poeta rozpoczyna wiersz jaki („Zdarzenie na próbie“) od akcentów werystycznej, groteskowej, upiornawej noweli, niebawem, gdzieś w połowie, zaczyna rozchwiewać mu się ta realność, nawiedza go z powrotem zmierzchowa atmosfera zaszczadzenia i jest jak ktoś, kto z uporem powraca do oceanu przedstworzenia, do szarego morza żalu, w którym, zalewany kosmosem, unoszony melodyką, bezradny płynie. Dlatego w jedynym poemacie proza tomu znajdujemy takie, jakby z Mallarmé'go wyjęte zdanie (tyle, że wyrażone dobitniej, niż to spotkać można u tego minorowego rzeźbiarza ćwierćtonów): „Szkła w kredensie przelewają się po brzegi nicości“.

Że pisarz taki jest, jak się to mówi, poza - historyczny, dodawać nie trzeba, rozumie się to samo przez się i nie na darmo w wierszu, zatytułowanym „Historia“, w doskonałym przeciwieństwie do Norwida, mokną na peronie „grupki bezforemnych stworzeń“, zanim ich *sila pieśni*, jakby odpowiednikiem kreacji poetyckiej, która sto lat temu zamarzyła, by „zjadaczy chleba w aniołów przerobić“, rytmem uniesienia nie przetworzy. Bezdziejowy, zapewne, lecz właśnie, jak Heine, *poeta polityczny*, bo i czemże są jego jamby z „Wierszy o państwie“, jeśli nie górnym, patetycznym, godnym powstającego na tyranie napoleońską Barbier'a paszkwilem, czym, jeśli nie głoszoną przez teoretyków anarchii (patrz Prudhomme i Bakunin), tyle tylko, iż liryczną, *action directe*? Tutaj Tuwim atakuje wręcz, lecz co też atakuje, jeśli nie samą realność, ukrytą dlań pod pseudonimem państwa. Wywleka raz jeszcze jej anonimowość, pragnie wyłamać ją i siebie z pod bezimienności, on, *czuły i brutalny nazywacz rzeczy tego świata*; dlatego to poprzez tony tej wścieklej apokalipsis raz po raz pada nam na oczy blask zbyt silnie i zjadliwie rozżarzonych kinkietów, sztuczne, wysilone światło gwałtownie naświetlonej, scenicznej ciemności; Tuwim - poeta, niezrealizowany całkowicie, aktualny, doraźny poprostu dramaturg wychodzi raptem z poza mrocznych kulis wtajemniczenia przed samą kurtynę, i wtedy, w tym blasku, przebiega nas dreszcz grozy, gdyż oglądamy przez sekundę wyłaniającą się z poza gigantycznej chmury duru bardzo bladą, udreżoną twarz wieszczącego samotnika.

Nie inne nawet, chociaż tematycznie, czyli w samym pobudzeniu uczuciowym odmienne, są tutaj utwory całkowicie, jeśli rzecz wolno, prywatne; są przecie równie liryczne i jednakowo zwarte, a zakrój ich strof do takiej samej, tutaj ściślej jeszcze, wykrystalizowany jest *epigramatyczności*. Gdyż epigramatami w istocie są takie „madrygałowe“ utwory, jak „Erratum“, „Westchnienie“, „Exegi monumentum“,

„Ofiarując serce“; są to strofy, których genealogię, *mutatis mutandis*, może należałoby śledzić u Marcjalisa lub Præpercjusza, zatem u elegików świata antycznego. A, kiedy w rodzaju tym natrafimy na „jamby“ (patrz „Erotyk“), giętka ich lapidarność — znów w odległym powinowactwie z Puszkinem, tym najklasycystyczniejszym z romantyków europejskich — jest, mimo cały dynamizm i pewne zakłócenia słowne, znamienne dla Tuwima który nie zawsze potrafi kanon stylu utrzymać (tu wyrazy takie, jak „samum“), ukoronowaniem bardzo daleko wstecz sięgającej tradycji piśmienniczej.

W tej osobistej na wskroś liryce znajdujemy inne jeszcze elementy, które wszakże, zdaniem naszym, wzbogacają jeno, lecz nie niweczą zasadniczej idei poetyckiej, u dna samej formy, przez nas za klasyczną uznanej, spoczywającej. W „Kwiecie“ choćby wszystkie strofy, a zwłaszcza druga, są norwidowe, a kimże był wreszcie Norwid, szczególnie w późnych swych cyklach, jeśli nie jedynym na gruncie poezji naszej klasykiem symbolizmu, podobnie, jak był nim we Francji Mallarmé a obecnie jest nim Valéry? Dlatego pojawiające się tutaj upostaciowania starożytnej mitologii, które bynajmniej nie spełniają roli ornamentów, lecz nieodzownych członów symbolicznej, ku klasycyzmowi wyklarowanej formy, Eros — Helios — Apollo — Brzask, zdają się nam zupełnie logicznym sylogizmem z przesłanek, powziętych w skrytości. Tuwim tutaj bardziej jeszcze, niż w swych utworach „publicznych“, konspiruje się; trudno twierdzić, że robi to świadomie, lecz choćby postępował tak półbezwiednie tylko, powodowany nieomylnym instynktem artystycznym, czyni to jak gdyby celowo i z całkowitym uprawnieniem. Przemawia przezeń skrytość wielkiego liryka, który, zmuszony zdzierać naskórek ochronny wrażliwości z uczuć delikatnych, najtrzywialniejszy weryzm zdoła rozwiązać czystą melodią (zakończenie „Zawiei“), rozdzierającym, verlainowskim akcentem harmonijnej bezradności. I to jest najprawdziwsza sztuka.

\*

\*                      \*

Tak docieramy powoli i stopniowo do coraz wyższych szczebli, do rezultatów artystycznych, coraz bardziej niewątpliwych, do pełnych realizacji kunsztu i niewyczerpanego w swych manifestacjach temperamentu. Rzecz szczególna: trudno znaleźć u nas poetę bardziej jednolitego od Tuwima, o mocniejszym akcencie osobistym, natychmiast i nieomylnie rozpoznawalnym, bardziej, by rzecz zawrzeć w jednym słowie — ograniczonego. Jeśli o kim, to o nim powiedzieć należy, banalnie i trafnie, iż jest to „urodzony poeta“. Trudność jednoznacznego



zakwalifikowania powstaje w sposób znamieny dopiero tam, gdzie, dokładniej przyglądając się jego spontanicznym utworom, biorąc je badawczo „pod mędrca szkiełko i oko“, doświadczamy, jak bardzo w swojej jednorodności jest on wewnątrz bogaty, jak biologicznie złożony, jak przyrodniczo pełny i — pomimo gmatwaniny przecinających się słojów — scałkowany. A przecież wydaje się bezustannie, iż tropiąc w fanatycznym jasnowidzeniu opętanej wspaniałą monomanią illuminanta sam substrat „słowa“, genezę jego, możliwą lub przypuszczalną, praźródło, dostępne jeno inicjacji rdzeń istotny, który winienby w głębi od prawieków spoczywać; czyniąc mityczny przekrój takiego platońskiego słowa w głąb pradziejowej miazgi, jakby od listowia rozłożystego drzewa poprzez wielolite i monotonne słoje ku jego przypuszczalnie utajonym korzeniom; zakreślając wreszcie przecuciem, wyczuleniem źrenicy i słuchu, możliwe jego metamorfozy, które bywają równie zachwycające, jak poczarne — takimi określnymi drogami bezustannie śledzi *tylko siebie*, sobie samemu niewiadomego, tropi własną, niewykrytą istotę. Poezja Tuwima bowiem dlatego we wszystkich swych oślepiających jasnościach tak bywa dla nas tajemnicza, iż autor dla siebie największą pozostał tajemnicą. On, niepowtarzalny jednorazowy fenomen, pragnie jak gdyby wspólnie z nami dotrzeć do swego praprototypu, aby móc odkryć ogląd na samego siebie, w mrokach przedstworzeniowych, jak w limbach, spoczywającego. Oto czemu dla tego „najrealniejszego“ z liryków, dla tego poety „konkretnego“, nie istnieje właściwie zewnętrzny świat niewątpliwej empirii, gdyż wszystko przepaja on „tuwimizmem“, fluidem, który bez przerwy snuje z siebie, na cokolwiek padnie przelotnie widząca jasno lub chmurna jego źrenica, czegokolwiek dotknie wyostrzony, gubiący się w oddalonych, słuch. U tego dalekowiedza poezji powtarza się raz jeszcze, powtarza zaiste, wyjątkowo, legenda o królu Midasie. W tym sensie, lecz tylko w tym, jest Tuwim poetą na wskroś kosmicznym, a twórczość jego — typową poezją hermetyczną. Dotychczas bowiem nigdy prawie nie zdołał on oderwać się od tych ciemnych swoich determinant, rządzą nim władczo i nieubłagannie, jak podziemne Matki z drugiego „Fausta“, wyjątkowo potrafi „odejść od siebie“ na tyle choćby, na ile trzeba, by *siebie wogóle ujrzeć*. To tłumaczyłoby może (jeśli to wogóle cokolwiek tłumaczy i nie jest dowolną interpretacją), czemu w tych jednorodnych wierszach Tuwima znajdujemy tyle naraz kondygnacji, jakby odpowiedników kolejnych samouświadczeń i próbnych wcieleń, a palimpsesty te, jak odcisnięte wyraźnie w ile przedhistorycznym kształty zatraconych roślin i stworów, są niejako śladami kolein, przez które Tuwim, przedzierając się

poprzez warstwy „słowa“, przedziera się zarazem poprzez własne narzewnictwa psychiczne.

Czas rozpatrzyć ten rodzaj utworów, które, zdaniem naszym, w zbiorze niniejszym warstwy owe najszczelniej całkują. Właściwie można je określić lub zbyć jednym terminem: wspaniałe. W ramach tych zapewne uda się wydzielić pewne elementy bardziej zróżniczkowane, dostępne już nie dla podziwu, lecz osądu. Arcydziełem jest wiersz wstępny tomu („Oczekiwanie“). Osobiście strofę drugą uważam za nieco słabszą, gdyż forma kutego medalu, jednolitego stopu, z jakiej odlane są te strofy obejśćby się chyba mogła bez powtarzalności wewnętrznych rymów, które w podobnym kontekście zdają się nieuprzątniętymi naryciami dłuta. Podobnie rewelacyjna jest „Teogonia“. Jest tutaj autor jak gdyby naiwnym zapisywaczem wizji, kronikarzem, który wielkimi barwnymi głoskami iluminuje księgę pradziejów, z własnej wysnuwaną wyobraźni. Od mroków, w grozie i zachwyceniu, zbliża się zwolna ku pałającym blaskom, przeto nie zadziwi nas w takim wierszu „happy-end kosmogonii“, bo są to jakby brzaski elizejskie, pierwsze świty stworzenia, a jutrzienka różanopalca kładzie swe zaleknione i przerażające dłonie na wpółosleple źrenice rapsodycznego poety. Młode, rośnię, rajskie światło pada na te obrazy, utrwalane na znikających przed okiem widnokręgach, na malowidła piękna, które poprzez złoczone gromy nawałnic dane jest oglądać jednemu ze śmiertelnych, na halucynacje, psalmodyczną rytmiką tyleż zbliżone do wersetów, śpiewnych i poważnych, średniowiecznej liturgii, ile do szerokiej, przeładowanej dekoracyjnością, frazy Tadeusza Micińskiego w niezapomnianym „Mroku gwiazd“. Zadziwiająca jest naiwna chronologia, jaką z całą naturalnością posługuje się tutaj autor; tam, gdzie każdy inny poprzestałby na patetycznym ogólniku, gdzie powiedziałby: „bezmiar“ lub „bezczas“, on stwierdza: „miliard lat“, równie mało zatroskany o rozumowe prawdopodobieństwo, jak łatwowierny w swym mitycznym weryzmie mnich - prymityw. Tu naocznie śledzić możemy, z jak głębokich, irracjonalnych źródeł płynie *przymus konkretyzacji* tego poety.

Mistrzowskim wierszem jest utwór, zatytułowany „Przyglądając się gwiazdom“, gdzie na poły przejęta z „Przedświtu“ rytmika wybornie sugeruje dziewiczą mgławicowość, z której wyłaniają się pierwsze odległe brzmienia światy stwarzającej molodii. Rzewna rzewnością „Czarnego szala“ i innych, najbardziej uroczych, gawęd Syrokomli jest „Zadymka“, stylizacja, w której dalekim i powrotnym echem dźwięczy trąbka pocztyliona z romantycznego kopersztychu. Czarow-

ne, wzmagające sugestię nieodpartej sennaści, jest zwolnienie rytmu w finale wiersza. „O świcie“ — to jeden mistrzowski mit więcej, jeden więcej tuwimowski „przeddziejowy poranek“. Ten sam wdzięk i tę samą nieodwołalność kształtu posiada utwór bez tytułu („To było tak...“): tutaj bez zmacenia czaru nie podobna przestać ni jednej sylaby. Nagłym spięciem błyskawicznego poprzez zwałiste ciemności wejrzenia są dwie strofy „Burzy“; widzimy raz jeszcze, iż wystarczy Tuwimowi raptem, przelotnie i niejako spazmatycznie, spojrzeć, aby prosty widok z bylejakiego okna podnieść i spotęgować do wysokości wizji, by jakieś przygodne ramy okienne przetrworzyć w teleskop zaświata — jak gdyby je unieśmiertelnić. Jest to w samej rzeczy malowidło gwaszem lub temperą, *sztucharstwo poetyckie* o niespotykanej celności. Chytry i melancholijny zarazem, pieszczośliwy i nalegający, przebiegły i syrenio-uwodzący ton posiada „Dar“: illuminant pragnie tutaj wszystkich innych przekonać o prawdzie nieomyślnej swego rajskiego zwidzenia; tam, uprzednio, mieliśmy wielkie, biało-czarne krechy, godne Daumier'a, tu natomiast różowo-żałobne mgiełki, z których wyłania się oślepiająca przezroczość, przypominająca widne, pokorne krajobrazy Utrill'a. Trocheiczne i bezrymowe strofy „W nocy“ tworzą z kolei nieprześcigniony w tym gatunku wzór, który, będąc pokrewny arcydziełom heinowskim, jeszcze je przewyższa. Jedno więcej ucieleśnienie tuwimowskiej magii spotykamy w takim przygodnym tematycznie i, zdawałoby się, błahym wierszyku, jak „Rwanie bzu“; cudowne zakończenie raz jeszcze świadczy o potędze inspiracji, w jakiej, prawie bezwiednie, tworzy ten nawiedzony artysta; z koszmarnych bowiem realiów „straszego mieszczaństwa“ wyzwala go wreszcie zagubiona, odziemska, najczystsza melodia, która przywodzi nam na pamięć żałosne, już nie do zniesienia, nostalgiczne, nadmiernie pogodne harmonie mozartowskie (patrz „Sprzątanie“). Cóż powiedzieć o arcydzielnych stancach „Strzyżenia“, o tym halucynacyjnym zapatrzeniu, ujętym w niepokalanie klasyczne strofy dziesięciogłoskowca, na trzy przedzielonego człony matematyczną cezurą lub rytmicznym spadkiem? Poprostu: zenit artystycznej doskonałości. Niezwykłą potęgą wyrazu odznacza się „Persyflaż kosmiczny“, rozpoczęty od słów, słów opętanego artysty: „Znów szuranie...“. Podobnie, wbrew rozmiarom, wielkim w całym znaczeniu tego wyrazu wierszem jest małe elegia „Z okruszynami młodości...“. „Z kroniki wypadków“ — to jakby precyzyjnie wierne, delikatnie i dramatycznie rytowane, sprawozdanie z seansu spirytystycznego, reportaż z pojawienia się i obumierania rozwiewającej się zjawy; najzwięźlejsza, zaledwo

znakowana, jego forma stenograficzna odpowiada jak gdyby głuchemu stukotowi złąknionego serca. Ten sam postuk sensacyjnej z poza świata depeszy słyszemy w znakomitej „Ucieczce“. Codzienna kronika skandalicznych (w jego rozumieniu) wydarzeń przemienia się Tuwimowi, nie wiedzieć kiedy, w psalmodię, w której raz jeszcze boryka się i pasuje z wszystkimi złymi mocami ziemi, z jej przez ludzi postanowioną i narzuconą *nijakością*, by dokopać się tlejącego u dna ognia, pochwycić iskrę żaru, ukazać w drapieżnym triumfie, jak ktoś, kto wdarł się ukradkiem do rozpalonej huty, zburzył umowny ład jej machin i na wolność wypuścił więzione płomienie. Tuwim, kreator, jest bowiem w równym stopniu burzycielem, jak każdy wybitny artysta, mimowiednie zakochany w zagładzie, który rozsadza swą dojrzałą twórczością dotychczasowe konwencje tej, która go stworzyła, kultury. Przez całopalenie, ślepy, przediera się do regeneracji. Dlatego ta jego potężna siła twórcza tak bardzo dlań jest niebezpieczna, dlatego widocznie tak silną, wytrwałą i cierpliwą narzuca sobie dyscyplinę, taki niezłomny ku klarowności uprawia rygor. Cudowny elegik „Spaceru antycznego“ zaprawdę sięga monumentalnej prostoty, tonu mickiewiczowskich sonetów, by przy końcu w niezrównanej transkrypcji z Horacego powrócić, jakby do kolebki, której nadarmo się wyrzekł tam gdzie nad brzegami śródziemnomorskimi rodziły się nieśmiertelne bóstwa, nawrócić do swej najistotniejszej, właśnie poprzez długie i płodne stulecia zachodniej kultury — ciągnącej się i trwale rozbudowanej genealogii.

Tak zamyka się szczerlnie i jednolicie krąg poetyckiego fenomenu, o którym z zadziwieniem i niepokojem rozmyślamy my, współcześni — krąg Juliana Tuwima.

CMENTARZYK W CLARENS

*Cyprysy, amerykańskie sosny i laury! — Róże — uśmiechając się — obręczają kwiatami pomniki...*

*To nie cmentarz! Ogród przy pałacu życiowym: mieszkańcy zeszedli do podziemnych altan, zażywać upragnionego chłodu. To nie cmentarz! Oaza wśród pustyni życia: ci, którzy szli, rozbili ciche namioty, i spoczywają w pokoju.*

*Cyprysy, amerykańskie sosny i laury! Róże — uśmiechając się — obręczają kwiatami pomniki...*

*Miły musi być odpoczynek w namiotach oazy, na którą roztopione złoto wylewa się z słonecznego tygla. Cichy musi być sen w kioskach ogrodu, gdy w jagodach winogronowych kipią soki na okolnych winnicach.*

*Cyprysy, amerykańskie sosny i laury! Róże — uśmiechając się — obręczają kwiatami pomniki...*

*Oto dziewczęta i wdzięczne kobiety z uśmiechem leżą na sofach w podziemnych altanach. Szemranie dalekiego jeziora równe jest cichym brzękom harf popołudniowych. Kiedy Słońce oślepnie, może wszystkie wstaną — rozkoszne, snem chłodnym uperfumowane.*

*Cyprysy, amerykańskie sosny i laury! Róże — uśmiechając się — obręczają kwiatami pomniki...*

*Do pałacu goście się zjechali: z Północy i Południa, z Wschodu i Zachodu przyjechali goście. Są Polki między tymi, którzy usnęli. Wśród dobrych muszą być najdobrzejsze, wśród pięknych — najpiękniejsze.*

*Cyprysy, amerykańskie sosny i laury! Róże — uśmiechając się — obręczają kwiatami pomniki...*

*Gorąco na pustyni... zasnąć chciałbym w przewiewnym chłodniku  
ogrodu i leżeć długo — długo, — aż Słońce oślepnie — aż wszyscy  
wstaną, — aż pocałuję uśmiech Polki, najpiękniejszej wśród najpięk-  
niejszych myśląc, żem pocałował te, które umarły.*

*(Poezje II)*

#### WIERSZ SZAHA-SZUDŻY

*Pocóż się szczycić z posiadania Ziemi,  
Pocóż się chlępić z mórz, ładu i gleby?  
Czyś nie uczynion z wód gorzkich kropelki,  
Zmieszanej z grudką prochu nietrwałego?  
Tak! Lecz ma głowa jest taką wyniosłą,  
Pragnienia myśli tak powypiętrzane, —  
Że kołpak, który mi głowę pokrywa.  
Gwiazdami tylko może być podbity.*

*(Poezje II)*

#### Z FERDOWSI'EGO

*Za noc przy kragłej twej piersi przespaną  
Wywalać przyszedł-bym niebiosów bramy  
Głową, hardością i dumą pijaną;  
I promieniste Merkurego ramy  
Łamałbym siłą, natchnieniem szarpaną.  
Miesięczną mitrę stracił w nocne jamy  
I, rozpańszczony w przestrzeni sferyckiej,  
Deptał-bym stopą niebios leb kosmicki.*

*(Poezje II)*

#### FRASZKA CZARNOLESKA

*Nie połączyły nas cnoty śpizowe,  
Które gdzieś w księgach doktory kopają;  
Nie połączyły zalety surowe,  
O których ludzie rozumień nie mają;  
Większa nad wszystko związała nas siła:  
Błędów Maryetta moich winną była.*

*(Poezje II)*

## MGŁY JESIENNE

*Na polach mojej myśli długo była susza,  
I dobre słońce wdzięcznie przyświeciło zbiorom,  
Dziś rżyska ostre kolą, a na rżyskach głuza  
Siedzi w płachcie, i długi wzrok rzuca ku borom.*

*Chciałbym wody zaczerpać ze zmysłowej studni,  
Wylegać się u źródeł na rozkoszy darni...  
Zapóźno! nad źródłami wiatr północny dudni,  
Żóraw sterczy, jakoby komin pc piekarni.*

*Więc mi straszno; lecz czasem kiedy noc szeptera  
W me oczy, sny zlatują — o smutna uludo! —  
O biodro namiętności myśl się ma ociera,  
Jak Arabka brązowa o rumackie udo.*

*(Wiersze III)*

## WIERZBA NA PUSTKOWIU

*Opuszczaly mię myśli, jako wyrojone  
Pszczoly, kiedy o miedzę przenoszą osadę;  
Opuszczali mię ludzie, jak błogosławione  
Ptaki, skoro podróżną odbyły naradę;  
Opuszczaly marzenia, jako suchotnika  
Nadzieja, przy wyżółkłym słońcu października.*

*Nie płaczę; mam na sercu hardość, co się kwieci,  
Jak szczyzająca się czaszek tysiącem demesza;  
Sam stoję w polu życia, a nademną świeci  
Księżyc, i nic nie trafi mię i nie pociesza,  
Bo czytam, jak w magicznej księdze, w gwiezdny niebie:  
Rychło przyjdzie dzień, w którym opuszczę sam siebie.*

*(Wiersze III)*

## JA JESTEM SATYR

*Ja jestem satyr, który łacińskimi  
Drogi wędrując wrócił do Grecyi,  
Bez postumentu siadł na leśnej ziemi  
W łańcuchu z drobnych serduszek na szyi,  
I kiedy cisza napływa na drzewa,  
Wśród leśnej woni po sarmacku śpiewa.*

*Śpiewam, com przeżył był, co przebolełem,  
I co prześniłem z nimfami o ciele  
Różanym, wieczór, i co naszeptalem  
Do uszu nimfom przy miłosnym dziele,  
I o tym, czegom im nie dopowiedział  
Wówczas, gdym jeszcze wszystkiego nie wiedział.*

*A gdy koło mnie leśnymi drogami  
Idą powoli z szarymi dzbankami  
Smętne niewiasty i trzpiotne dziewczyny  
Nad źródła, kędy srebrna woda płacze —  
Krew moja kurzy się, jako kominy,  
Gdy z pól wieczorni ściągają oracze.*

(Wiersz UI)

## DO FIJOŁKOWYCH OCZU

*Wpatrzony w oczy twoje fijołkowe,  
Płynę myślami w jakąś dal przestrzenną,  
A za mną kędyś milkną w oddaleniu,  
Krzykliwe tłumy zawiedzionych trosk:  
Troski to panny szalone, a człowiek  
Dający posłuch im — stokroć szaleńszy.*

*Bóg mi twe oczy zestał fijołkowe,  
Abym myśl wyrwał w jakąś dal przestrzenną  
I, kiedy wieczór mrok smętny rozlewa,  
Był bez goryczy, bez żalu i trosk:  
Troski to panny szalone, a człowiek  
Dający postuch im — stokroć szaleńszy.*



*Całuję oczy twoje fioletowe  
I płynę, płynę w jakąś dal przestrzenną  
Cichy, spokojny i ufny, wierzący,  
Jakdybym nie znalazł zaszępionych trosk:  
Troski to panny szalone, a człowiek  
Dający posłuch im — stokroć szaleńszy.*

*Obym mógł w oczy twoje fioletowe,  
Wpatrzony wiecznie, płynąć w dal przestrzenną  
I tak przypadkiem, raz jeden, niechający,  
Zamrzeć, odbiegłszy od bólów i trosk:  
Troski to panny szalone, a człowiek  
Dający posłuch im — stokroć szaleńszy.*

*(Wiersze VI)*

## JULIAN PRZYBOS

### M E T A

*Ręką,  
sekundnikiem kierownicy ostatniego w rejdzie wozu,  
zakręć lasso zaplecione z pędu  
sznur  
samochodów wkoło rynku!*

*Wóz wpadający w wóz ostatnie okręzenie prul  
— miejsce w środku omijane spoczywało i wiedło.  
ruch je zawinął i osnuł —  
wirowały niezliczone świata strony...*

*...I zawiązał okrążoną pustkę w pomnik,  
w węzeł z brązu!*

*Niespędzony ślad ostatni na asfalcie  
biegł szelestem jednostajnie opóźnionym,  
stały  
Cztery Strony.*

*Powolniej niż stanie  
odszedł stukot kopyt czterech koni*

*po zapomnianej dawno drodze wiodącej zawsze wstecz, bez siły,  
w pustkowiach  
obezwładnione czekaniem,  
w ziemi głębokiej  
zaczął:*

*w dół po racicy krowy wyścielony skowronkiem*

*gdzie głuchy wieśniak w uścisku ze snopem  
zadumał się i zaczął*

— Co robi na powierzchni zanurzony stopami w planecie?  
— Czy znów musi na noc cały glob  
pochować?

...Trumny aut spadały w poziomy nieskończony dół.

## NIEDOSTRZEGALNIE

...Drzewa bez nazw nikły jedno w drugim —

Wojna! Może wojna beze mnie rozstrzygnie,  
rozbijając milczenie na druzgi?

Świat się spełni od razu, w błysku!

Drżą jak w leju armatnim — beczynnienie.

Długo stygnie pobojuwisko.

...Kamienie przerywały swe granice, wyzwalając uwięziony w sobie  
[ogień,

wiatr zapalił się od nich

i uniósł

gwiazdę modrą.

...Gwiazdy bez nazw zapadły w pustkowia —

Przechodząc niedostrzegalnie z widnokregu w widnokrag,

— w ramionach nie potrafię ich zawrzeć —

zaciąwszy usta, tak długo powstrzymuję słowa,

aż zamilczy mnie ziemia na zawsze.

JESZCZE PEJZAŻ

*Drogę wóz turkotem napoił.  
Ptak to obleciał jasną przęgą,  
oplótl, oplatał.  
Na koński łeb i chomąto  
wionęło żywicą z choin,  
gdzie Boża Męka.*

*Jedź!  
Dom blisko!  
Dom blisko już!*

*Pod pianą fal przyboisko.  
Prom jak zabawka malutki.  
Gołębie i krzyże się iskrzą  
na widocznych zza wzgórz  
białych wieżach kościoła Słobódki.*

*A jezioro u drogi — jak szklane słońce!  
Dzień białoruski po zaściankach dymi,  
wodę ugrzewa w obrywistych brzegach.  
Dzień białoruski — w rybach, grzybach, mące.  
Przez pola piosnka przebiega,  
spod sznurów opada i ulata,  
echo ją goni. A huśtawka skrzypi.*

*Jedź! Wielkanoc tuż, tuż.  
Kraszanka w barwie (tych z obrazka) róż  
za wodą ku rojstom spadła.*

SEN SIELSKI

*Od powały nocy, co zwiisa  
przez szum jaskrów i bylic,*

byłby bulgot deszczu jak zmora parskat.  
Lecz znane są słowa zaklęć, siarka,  
zwełnienie grzyw kobylich:

„Chodziła Maria Panna między gwiazdami,  
chłodziła Maria Panna dusz cierpiących upalenie,  
a ja w gromie stoję, północy się boję.  
Poco wam przebywać ze śpiącymi i ze snami?  
Nie męczcie. Odfruniecie dokąd chcecie,  
kruki, wilcy, niedźwiedziewie, jelenie.  
Amen“.

O ciemności tak czysta teraz!  
Błysnął nad gankiem twój srebrny grzebień.  
Ta cicha mowa w rowie,  
to łepiech  
ogłasza wodną spowiedź,  
gwiazdy maryjne palcami przeciera.

A nam jak mówić, gdy za szybą sad,  
i dalej ule, grzędy kopru, marchwi?

Oczyść nas, ktokolwiek jesteś wszędzie...  
Odfruniecie od nas dzieła ludzkie i zwierzęce...  
Po to klęczymy — leżąc na słomie — jak martwi  
od niezliczonych lat.

PIEŚŃ LUDZI WESOŁYCH

*My, ludzie weseli,  
nie usiłujący bynajmniej reprezentować epoki dzisiejszej ani tej, co  
[nadejdzie,*

*kochający radość wdzięcznie i po prostu  
jak młodego mężczyznę lub młodą kobietę,  
rozpoczynamy tę pieśń o cierpieniu,  
pieśń na cześć cierpienia.*

*Nie jak asceta ale jak higienista,  
nie jak święty, ale jak człowiek uprawiający codzienną gimnastykę,  
chwalimy moc jego i boskie powściąganie,  
a także ociężałość, bo wspaniale jest*

*jak bardzo głęboka woda  
i samo w sobie zawierając się nie pragnie niczego z zewnątrz,  
samo sobie wystarcza.*

*Ani nie niszczy go, jak piękności, czas,  
ani nie niszczy go, jak mądrości zwątpienie.  
Z ciał zagastych przeskakuje w żywe, wnika w nie  
jak zapach właściwy,  
jak dusza odpowiednio ukształtowana.*

*My, ludzie weseli,  
chwalimy cierpienie, że stosowne jest  
życiu jak kość ciała,  
jak szpik kości.*

*Pożywne gardłu człowieka niby twarde jabłko,  
pożywne szczękom silnego.*

*Ono, cudownie czarstwe, jest matką uśmiechu,  
niewiastą o różowych dziąsłach, która uczy śmiać się.  
Śmiejemy się.*

*Stąpamy elastycznie,  
by nie ugiąć ziemi wagą naszych ciał.*

*Jakżeśmy urodziwi! Jakże kochamy okazałość  
i owe rzeczy zamasyście patetyczne,  
huczne jak wielkie posągi z szerokim czołem.*

*w których wszystko autentyczne jest i bez - sporne:  
marmur i rzeźbiarza bystry kunszt i pochodzenia sędziwość.  
Tak właśnie kochamy  
wielkie szczęście  
na równi z wielką boleścią.  
Poznaliśmy bowiem szczęście i boleść  
i mamy prawo mówić o tych rzeczach prosto.  
Nie każdy posiada to prawo, nie każdemu  
oddaje się ono, samozwańcom tylko,  
którzy odważą się przyholubić je sobie na codzien  
jak zwierzę olśniewające, nieoczekiwanie dzikie.  
Wszyscy mówią  
o jego bezcenności, któż jednak zechce  
chować je w pokoju, rękę z chlebem  
przybliżyć rano do potwornego pyska,  
patrzeć w ślepią gęstą od wściekłości, sierść głaskać  
cuchnącą obco?  
Ale my jesteśmy zwierząt poskramiacze.*

K O M I N

*Ludzie, bracia Erebu, ciemni miłośnicy,  
wlekli długie bierwiona środkiem wiejskiej ulicy  
aż zgasła ostatnia zorza.*

*I siadłem przed palącym się ogniem w kominie  
rozpamiętywać to, co we mnie teraz ginie,  
jak płomień, młodości przyjaciel.*

*Ani roztkliwienia nad samotnością,  
ani żalu nad zmarnowanymi latami  
nie zdołałbym w sobie obudzić.*

*I byłem tylko człowiekiem, co siedzi przed płomieniem,  
i klęka, i poprawia popiół paleniska.  
Ani więcej, ani mniej. Na ścianie złotym cieniem,  
co klęka i poprawia popiół paleniska.*

S P O T K A N I E

*Jechaliśmy przed świtem po zamarzłych polach,  
czerwone skrzydło wstawalo, jeszcze noc.  
I zając przebiegł nagle tuż przed nami,  
a jeden z nas pokazał go ręką.*

*To było dawno. Dzisiaj już nie żyją  
ni zając, ani ten co go wskazywał.  
Miłości moja, gdzież są, dokąd idą  
blysk ręki, linia biegu, szelest grud.  
Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.*



## G Ł O W Y

*Na skraju lasu zatrzymał się człowiek  
a miał trzy głowy. Na ramionach obu  
oparły szyje zła głowa i dobra.  
Twarz ta pośrodku była zumacona  
i milczał, błyszcząc jak świecznik trójzębny.*

*Człowiek wypisał na piasku imiona.  
Zła głowa wtedy szepnęła: — Nieczysty,  
serca oschłego, nie kochasz nikogo.  
A głowa dobra zwróciła wejrzenie:  
— Ach, jakąż miłość czystsze nosi brzemię,  
niż rozpacz, że się nie dosyć kochało.*

SŁOWA TYRANA

*"Zorza obca jak świętość zgladza biel brzeziny.  
'Siądźmy, bym dał ci wiedzę. Modły złych i czyny  
podobne do jalmużny są jak pomiot glisty.  
Zwycięża ten kto wżgardza i nie ten jest czysty  
kto nie zna wstrętu. Wielkość, jeśli z tego słynie,  
że spiętrza kres dla jawy (takuż moc jest w winie!)  
i szuka skaz na sercu, — sprawia mdłych ze ślepych.  
Ja o śmierć mdłych wzbogacam jawę. Spójrz na przepych  
tej zorzy i na pola, którym od powstania  
sprzyjają wróżbą gwiazdy. Tydzień żytozrania  
bywa pod znakiem suszy, a w jęczmienne żniwa  
lato śmieje się tak jak matka, gdy przeżywa  
odejście pierworodnych na czyn poza góry.  
Gwoli polom nie marznie rosa w szron choć wtóry  
z padolów roku mija. Wtedy wojownicy  
milczący o miłości ku mnie, ze stolicy  
— gdzie dąb u wschodniej bramy siedmkroć wróżył gromem —  
ciągną w pochód, a jeśli jasność nad załosem  
gór da im widzieć zdobny w trzy lwy szczyt świątyni:  
nucą pewni, że prawy Bóg za czyn nie wini.*

B A L K O N

*Matko wspomnienia, kochanie kochania,  
Ty, wszystkie moje więzy i wszystkie rozkosze!  
Pieszczot piękność przypomnisz, oto się odstania  
Cisza domu, wieczorów uroki najśodsze,  
Matko wspomnienia, kochanie kochania!*

*Wieczory, rozjaśnione węgli tłących żarem,  
I wieczory w różowych dymach, na balkonie.  
Jakże dobra pierś twoja! Serce jakim darem!  
Słowo padało nieraz, co trwa i nie tonie,  
W wieczory, rozjaśnione węgli tłących żarem.*

*Jakże piękne są słońca w te ciepłe wieczory!  
Przestrzeń jaka głęboka! W sercu jaka siła!  
Chyliłem się ku tobie, wielbiona z wielbionych,  
Wdychałem zapach krwi, co twarz paliła.  
Jakże piękne są słońca w te ciepłe wieczory!*

*Noc gęstniała powoli niby ściana ciemna,  
I moje oczy źrenic twych w czerni szukały,  
I piłem oddech twój, słodczy trucizn pełna,  
I twoje stopy w dłoniach mych braterskich spały.  
Noc gęstniała powoli niby ściana ciemna.*

*Znam sztukę i szczęśliwe chwile znowu wskrzeszę,  
Przeszłość u twoich kolan zamkniętą widziałem.  
Bo gdzież jest radość równa bolesnej ucieście,  
Jaką ty swoim drogiem nasycalaś ciałem?  
Znam sztukę i szczęśliwe chwile znowu wskrzeszę!*

*Te szepty, pocałunki, przysięgi natchnione,  
Z przepaści, w którą wejrzeć nie śmie nikt, czy wstaną,  
Jak wznoszą się na niebo słońca odmłodzone,  
Obmyte w głębi mórz, zbryzgane słoną pianą?  
O szepty! pocałunki! przysięgi natchnione!*

PRZEŁOŻYŁ CZESŁAW MIŁOSZ

MERLIN I STARA KOBIEȚA

*Słońce się otwierało tak jak brzuch matczyny  
Który z wolna krwią słuwał na niebo dnia tego  
Światło jest moją matką o skrwawione niebo  
Jak upływ przy okresie wielkie chmury płyną*

*Na rozdrożu gdzie oprócz róży wiatrów innych  
Kwiatów nawet z kolcami świat umieścić nie śmiał  
Merlin czyhał na życie i wieczną przyczynę  
Która sprawia że ginie i rodzi się wszechświat*

*Starucha na zielenią okrytej mulicy  
Zbliża się stromym brzegiem rzeki spadającej  
Oto dawny jej Merlin na pustynnej łące  
W pierś swą tłucze by Rywal wystąpił z ukrycia*

*Moje życie zastygłe które los przygnębia  
Z którego słońce ciało płatami obrywa  
Znowu znana w Pamięci otwiera się głębia  
Chcę żeby syn mój piękny był i nieszczęśliwy*

*Jego gest każe runąć burzom kataklicznym  
Słońce w tańcu swój pępek wzruszy złoto-płowy  
I natychmiast miłości wiosna heroiczna  
Przyprowadzi za rękę młody dzień kwietniowy*

*Drogi które z zachodu idą są pokryte  
Szkieletami traw gęstwą kwiatami i losem  
Wśród zielonego ścierwa drżą na nich pomniki  
Gdy wiatry strzępy sierści i nieszczęścia niosą*

*Zostawiając mulicę kochanka się zbliża  
Małymi porywami wiatr jej strój wygładzi  
Potym ręce połączą kochankowie bladzi  
Splot palców to jedyna ich pieśczęta chyba*

Wiruje chcąc wyrazić rytmem że istnieje  
Krzycząc sto lat czekałam na twoje wezwanie  
Gwiazdy twojego życia wpływają na tanię  
Z Gibel ze szczytu góry patrzyły turnieje

A jak słodko jest tańczyć gdy wam się odkrywa  
Złudzenie w którym wszystko śpiewa i niech wiatry  
Trwogi udając śmiechem że są luny światłem  
Wesołym trwożą widma chwytają za grzywy

Tak czynię gesty białe wśród upiornej pustki  
Larwy moje koszmary zaludniać już biegną  
Moje wiry taneczne ukształcili piękno  
Które jest tylko czystym wyrażeniem sztuki

Zerwałem kwiat tarniny kiedy wiosna gaśnie  
Który chciał już przekwitnąć gdy ptaki i bestie  
Jagniąt martwo-zrodzonych głosiły lupiestwo  
Oraz bożych - dzieciątek które idą na śmierć

Patrz podczas twego życia i ja postarzałam  
Tańczę lecz szybko spadnę i tarniny kwiecie  
Ta wiosna będzie miała smutną poufność  
Z ciałem zmarłej staruchy którą ból oplecie

Podniosły się ręce i lot gołębic  
Które jak sęp z jasności odzierałaś nocy  
Potem Merlin oddalił się na wschód belkocąc  
Niech jak Miłość tak silnej wstanie syn Pamięci

Niechaj z błota powstanie lub cieniem człowieczym  
Będzie raczej ten syn mój nieśmiertelne dzieło  
Czoło w nimby ogniste po drodze oblecze  
Do Rzymu patrząc w niebo pójdzie sam naprzelaj

Pani która mię czeka zowie się Uiviana  
I wiosna nowych cierpień swoje kroki miesie  
Pomiędzy majerankiem i trawą schowany  
Stają się nieśmiertelny pod tarniny kwieciem

NAD RENEM JESIENIĄ

*Łukaszowi Touissaint.*

*Dzieci zmarłych Marcinie Gertrudo Henryku  
Będziecie się dziś bawić w parku na cmentarzu  
Żaden kogut zaśpiewać nawet się nie waży  
Kukuryku*

*Idą stare kobiety i płaczą  
Po drodze prosto  
A stare osły  
Ryczą hi han i wieńce oskubują z kwiatów*

*Oto jest dzień umarłych ich dusz wszystkich gody  
Dzieci tu i staruszek oglądamy najście  
Zapalają więc lampki, świeczki i gromnice  
Na każdym grobie katolickim  
Welony starych kobiet  
Na niebie chmur garście  
Są jak kozłów zwetnione brody*

*Drży powietrze wzruszone ogniem i modlitwą*

*O! cmentarz jest ogrodem co ma piękna wiele  
Tulaj się wierzby szure rozmaryny plenią  
On do was zawsze przyjdzie zmarli przyjaciele  
Jakże wam dobrze będzie na pięknym cmentarzu  
Wy żebracy umarli przy piwa nadmiarze  
Wy ślepcy niewidzący tak jak przeznaczenie  
I wy maleńkie dzieci zmarłe wśród modlitwy*

*Ach! jakże dobrze będzie na pięknym cmentarzu  
Burmistrze i piloci z portów  
Podsekretarze ministrowie  
I wy cyganie bez paszportu  
Gnoilo w brzuchu swym was życie*

*A teraz krzyż nam nogi gniecie  
Wiatr od Renu zahuczał Przekrzykuje sowy  
Gasi świece które dzieci co dzień zapalają znowu  
A liście umarłe  
Powracają przykryć umarłych*

*Dzieci umarłe zawsze rozmawiają z matką  
Umarli zawsze chcieliby powrócić bardzo*

*Ja nie chcę żeby groby się otwały!  
Jesień jest pełna rąk uciętych  
Nie nie to są liście umarłe  
To są ręce drogich umarłych  
To są twoje ręce ucięte*

*Dzisiaj byliśmy takim płaczem uniesieni  
Z umarłymi ich dziećmi i kobiet gromadą  
Pod niebem bez słońca  
Na cmentarzu pełnym płomieni*

*A potym pośród wiatru stamtąd powracamy*

*Do mych nóg spadające toczą się kasztany  
Łupiny ich są teraz  
Jak serca zranione Matki Bożej  
O której nic nie wiemy czy też miała cerę  
O kasztanów jesiennych kolorze*

*PRZEŁOŻYŁ JERZY ZAGORSKI*

LES NOUVELLES NOURRITURES

Księga trzecia

I.

Ku rozkoszy zmierzają wysiłki całej natury. Przez nią wzrasta źdźbło trawy, rozwija się kielek i pąk rozkwita. Ona przysposabia do pocałunków promieni koronę kwiatową, zaprasza na wesele wszystko co żyje, tępą larwę do lubieżnych przemian i z więzów poczwarki uwalnia motyla. Kierowane przez nią wszystko zmierza do najwyższego stanu szczęśliwości, do większego uświadomienia, do postępu... Dlatego właśnie znalazłem więcej wskazówek w rozkoszy, niż w książkach; dla tego w książkach znalazłem więcej zaćmienia, niż jasności.

Nie było w tym rozwagi, ani metody. Bez zastanowienia zanurzyłem się w ten ocean upojenia, zdziwiony, że płynąc nie czułem się przezeń pochłonięty. W rozkoszy tylko cała nasza istota zdobywa świadomość siebie.

Wszystko to odbyło się bez powziętego z góry zamiaru; po prostu zupełnie naturalnie oddałem się temu. Nasłuchałem się wiele o tym, że natura ludzka jest zła, lecz pragnąłem ją zbadać. Zresztą przesycony byłem ciekawością poznania nie tak siebie samego, jak innych, albo raczej: pożądanie cielesne skrycie kierowało mnie ku czarownemu zamętowi i wypędało mnie poza mnie.

Poszukiwanie jakiejś moralności nie wydawało mi się potrzebnym, a nawet możliwym, nie wiedziałem, kim byłem. Zaniechałem poszukiwania siebie po to, ażeby odnaleźć się w miłości.

Należało na jakiś czas odrzucić wszelką moralność i nie opierać się pragnieniom. One same tylko były zdolne nauczyć mię. Ustąpiłem.

SPOTKANIA

Och! mówił mi ten nieszczęśliwy kaleka... oby chociaż raz tylko! Móc uścisnąć „kogokolwiek, bym płonął”, jak mówi Wergiliusz... Zdaje mi się, że po zaznaniu tej radości łatwiej bym zrzekł się na zawsze chęci rozkoszowania się innymi, łatwiej poddałbym się śmierci.

— Poznawszy raz, nieszczęsny, mówię doń, smak tej radości, pożądałbyś



jej jeszcze bardziej. Poetę, w jakimkolwiek stopniu nim jesteś, wyobraźnia w tych rzeczach dręczy mniej, niż wspomnienie.

— Czy myślisz pocieszyć mnie w ten sposób? odpowiedział.

A jednak ileż razy, już w chwili zrywania radości, nagle odwracałem się od niej tak, jakby uczynić mógł asceta.

Nie było w tym wyrzeczenia, lecz w wyglądanu przeniknięcie tak doskonałe tego, czym ta szczęśliwość mogła być, przeżycie wszystkiego wyobraźnią tak pełne, że nie należało już oczekiwać urzeczywistnienia, które nie mogłoby mnie już niczego nauczyć, wiedząc dobrze, że przygotowanie przyjemności zabezpiecza je jedynie pozbawieniem świeżości i że oczarowanie najcudowniejsze przejmując całą istotę zjawieniem się niespodzianym. Ale potrafiłem przynajmniej wypędzić z siebie wszelkie niedomówienia, wstyd, hamulce przyzwoitości, wahania lękliwe, które czynią rozkosz trwożną i skłaniają do wyrzutów sumienia po wyczerpaniu się ciała. Byłem zamieszany przez wiosnę wewnętrzną, której echem tylko wydawały mi się wszelkie odbłaski, pączkowania i kwitnienia, jakie spotykałem na mej drodze. Płonałem tak gwałtownie, że wydawało mi się możliwym udzielać mój żar każdemu napotkanemu, tak, jak się daje ognia z papierosa, a pali się on jeszcze lepiej. Strącałem z siebie wszelki popiół. W spojrzeń moich śmiała się miłość rozproszona, gwałtowna. Myślałem: dobroć jest tylko promieniowaniem szczęścia; i serce moje udzielało się wszystkim przez to, że było szczęśliwe.

Potem, później... Nie, to co przyszło z wiekiem nie było ani umniejszeniem pragnień, ani przesytem; lecz często wyczuwałem na moich chciwych wargach zbyt szybkie wyczerpywanie się przyjemności i posiadanie wydawało mi się mniej cennym niż pościg i dochodziłem coraz bardziej do przekładania pragnienia samego nad ugaszenie go, obietnicy rozkoszy nad nią samą, nad zadośćuczynienie niekończącego się obszaru miłości.

## SPOTKANIA

Poszedłem go odwiedzić w tej wiosce kantonu Valais, gdzie rzekomo miał powracać do zdrowia, a gdzie w rzeczywistości przygotowywał się do śmierci. Choroba zmieniła go do tego stopnia, że z trudem go poznałem.

— No i tak; źle jest ze mną; coraz gorzej, mówił do mnie. Każdy narząd zaraża się teraz, jeden po drugim: wątroba, nerki, śledziona... A kolano moje!... Przez ciekawość zobacz.

Uchylając do połowy przykrycia i wyciągając swą chudą nogę ku przodowi, odkrył coś w rodzaju ogromnej kuli w zgięciu stawowym. Pocił się tak bardzo, że koszula przyklepiona do ciała ukazywała jego chudość. Starałem się uśmiechnąć, żeby ukryć smutek.

— W każdym bądź razie wiedziałeś od razu, że się na długo zanosi, mówię doń. Ale dobrze ci tu jest, prawda? Powietrze dobre. Pożywienie...?

— Doskonale. I ratuje mnie to, że jeszcze trawię dobrze. Od kilku dni na-

wet przybywa mi na wadze. Gorączka spada. Och! na ogół jest mi stanowczo lepiej.

Grymas uśmiechu rozciągnął jego rysy i zrozumiałem, że być może nie stracił jeszcze całkiem nadziei.

— Zresztą, patrz, wiosna, dodałem szybko, zwracając twarz w stronę okna, gdyż łzy, które chciałem ukryć, cisnęły mi się do oczu. Będziesz mógł umieścić się w ogrodzie.

— Schodzę tam już na kilka chwil każdego dnia po południowym posiłku. Gdyż tylko obiad każę sobie przynosić do pokoju. Śniadanie staram się przyjmować na ogólnej sali i dotychczas tylko trzy razy nie udało mi się to. Po tym jest trochę trudno wejść na drugie piętro; lecz nie spieszę się: nie więcej jak cztery stopnie na raz, następnie odpoczynek dla nabrania tchu. Na wszystko trzeba obliczać dobre dwadzieścia minut. Lecz przez to zażywam trochę ruchu; i jestem taki szczęśliwy, powracając nareszcie do łóżka. I to pozwala na sprzątnięcie mego pokoju. Lecz przede wszystkim ogarnia mnie lęk, by się nie poddać... Przeglądasz moje książki?... Tak, to są twoje „Nourritures Terrestres”. Nie rozstaję się z tą książeczką. Nie możesz nawet wiedzieć, ile pociechy i otuchy w niej znajduję.

Wzruszyło mnie to bardziej, niż wszelkie pochwały, z jakimi kiedykolwiek mogłem się spotkać; gdyż obawiałem się, wyznaję, że książka moja mogła liczyć jedynie na przychyłność mocnych.

— Tak, mówił dalej, nawet w moim stanie, kiedy znajduję się w rozkwitającym ogrodzie, chciałbym jak Faust powiedzieć chwili, która mija: „Jesteś tak piękna!... Zatrzymaj się”. Wszystko wydaje mi się wtedy harmonijne, czarowne... Nęka mnie najbardziej to, że jestem sam jakby fałszywą nutą w tym koncercie, jakby plamą na tym obrazie... Tak chciałbym być pięknym!

Umilkł na jakiś czas, zapatrzony w błękit nieba, które widać było przez szeroko otwarte okno. Po tym ciszej i zdawałoby się lekliwie:

— Chciałbym bardzo, byś dał znać o mnie rodzicom moim. Ja już nie śmiem do nich pisać; a przede wszystkim mówić im prawdę. Na każdy list, jaki otrzymuje ode mnie, moja matka odpowiada mi, że skoro jestem chory, to dla mego dobra; że Bóg dla zbawienia mojego obdarza mnie tymi cierpieniami; że powinienem, czerpiąc z nich naukę, dążyć do doskonałości i że tylko wtedy zasłużę na uzdrowienie. Więc piszę jej niezmiennie, że jest mi lepiej, ażeby uniknąć tych rozważań, które wypełniają me serce bluźnierstwem. Napisz do niej ty.

— Uczynię to jeszcze tego ranka, mówię doń, biorąc jego wilgotną rękę.

— Och! nie ściskaj tak mocno; boli.

Uśmiechnął się.

## II.

Literatura nasza, a w szczególności romantyczna, wychwalała, wychowywała, rozpowszechniała smutek; lecz nie ten smutek czynny i śmiały, który zmusza człowieka do najchlubniejszych czynów: ale jakiś flakowaty stan duszy, który nazywano melancholią, a który korzystnie okrywał bladeścią czoło poety i nostalgią przepełniał jego spojrzenie. Było w tym wiele mody i upodobania. Radość uchodziła za coś pospolitego, za oznakę zbyt dobrego i zbyt głupiego zdrowia. A śmiech wykrzywił twarz. Smutek dla siebie

tylko zachowywał przywilej uduchowienia, a więc i głębi.

Ja, który przekładałem zawsze Bacha i Mozarta nad Beethovena, uważam za bluźnierczy tak wychwalany wiersz Musseta:

„Najrozpaczliwsze pieśni są najbardziej piękne” i nie uznaję tego, by człowiek pod razami przeciwności miał dać się powalić.

Tak, wiem, że jest w tym więcej postanowienia, niż oddania się przyrodzonego. Wiem, że Prometeusz cierpi uwięziony na Kaukazie i że Chrystus umiera na krzyżu, jeden i drugi za uмиłowanie ludzi. Wiem, że wśród pół-bogów jeden tylko Herkules zachowuje na czole zwycięską troskę pokonania potworów, hydr, wszystkich straszliwych sił, pod którymi ludzkość się ugiwała. Wiem, że wiele jest jeszcze smoków do zwalczenia, jeszcze i może zawsze... Lecz w wyrzeczeniu się radości jest coś z klęski i jak gdyby z ustąpienia, z tchórzostwa.

Że człowiek do dzisiaj nie mógł osiągnąć dobrobytu, tego dobrobytu, który zapewnia szczęście, kosztem innych, jeno wywyższając się nad nich, oto do czego nie możemy już nigdy dopuścić. Jeszcze bardziej nie uznaję tego, by wielka liczba ludzi miała wyrzec się na tej ziemi tego szczęścia, które rodzi się z istoty harmonii.

Lecz to, co ludzie uczynili z ziemi obiecanej — z ziemi przyznanej... jest w stanie czerwienią wstydu okryć bogów. Dziecko łamiące zabawkę nie jest bardziej głupie, ani zwierzę, które tratuje pastwisko, gdzie powinno znaleźć pożywienie, gdy mąci źródło, z którego będzie piło, albo ptak kalający własne gniazdo. O, smutne okolice miast! brzydoto, nieładzie, smrodzie... Marzę o ogrodach, jakimi z odrobiną zrozumienia i miłości mogłybyście się stać, wstęgi dzielnic, o troskliwej opiece wszystkiego, co tylko istnienie posiada najrozkoszniejszego i najczulszego — stłumiwszy najdrobniejszą nawet próbę zamachu kogokolwiek na radość wszystkich.

Marzę o tym, czym mogłybyście być, chwile wolne. O, rozrywki uduchowione błogosławieństwem radości! I praca, praca nawet, odkupiona, uwolniona od bezbożnego przekleństwa.

Jakiż ewolucjonista przypuszczałby istnienie jakiegokolwiek związku między gąsienicą a motylem — gdyby nie wiedziano, że to jest ściśle ta sama istota. Pokrewieństwo wydaje się niemożliwe; a jest tożsamość. Wydaje mi się, że będąc przyrodnikiem, skierowałbym ku tej zagadce wszystkie siły, wszystkie zapytania mojego umysłu.

Gdyby danym było niewielu tylko ludziom widzieć te przemiany i gdyby one były rzadsze, może zadziwiałby nas. Lecz ustaje zdumienie przed cudem nieustającym.

I to nie tylko kształt się zmienia; obyczaje, popędy...

*Poznaj samego siebie.* Maksyma tak samo szkodliwa, jak szpetna. Ktokolwiek tylko obserwuje siebie, ten zatrzymuje swój rozwój. Gąsienica, gdy-

by zmierzała do „całkowitego poznania siebie”, nigdy nie stałaby się mo-  
tyłem.

Poprzez różnorodność moją wyczuwam dobrze stałość; ta różnorodność, którą w sobie czuję, jest zawsze *mną*. Lecz skoro znam i czuję istnienie tej stałości, dlaczego mam dążyć do jej osiągnięcia? Przez całe moje życie wzbraniałem sobie szukać poznania siebie; to znaczy: wzbraniałem poszukiwania siebie. Wydało mi się, że poszukiwanie to, albo ściślej jego pomyślny wynik, sprowadziłoby jakieś ograniczenie i zubożenie istoty, albo że znalezienie i zrozumienie siebie osiągnęłyby tylko jakieś osobowości ubogie i ograniczone; albo raczej jeszcze: że osiągnięcie tego poznania siebie ograniczałoby istotę, jej rozwój; gdyż człowiek pozostałby już takim, jakim się znalazł, przez ciągłą troskę o to, by być podobnym do siebie i że lepiej było oddać się bezustannemu wyczekiwaniu, nieuchwytnemu wiecz-  
nie stawaniu się. Mniej mnie razi niekonsekwencja niż stanowcze postępo-  
wanie według pewnych zasad, niż silna wola pozostania wiernym sobie sa-  
memu i niż obawa zaprzeczenia sobie. Myślę zresztą, że niekonsekwencja  
ta jest tylko pozorna i że odpowiada ona jakiejś bardziej ukrytej ciągłości.  
Myślę również, że tutaj, jak wszędzie, zdania nas zwodzą, gdyż mowa nar-  
zuca nam logiki więcej, niż jest jej często w życiu; i że najbardziej cen-  
nym z nas jest to, co pozostaje niewyraźne.

### III

Niekiedy, często, przez złośliwość mówiłem o innych więcej złego, niż  
myślałem, a przez tchórzostwo mówiłem więcej dobrego, niż myślałem,  
o dziełach, książkach albo obrazach, z obawy, by źle nie usposobić do siebie  
ich autorów. Niekiedy uśmiechałem się do ludzi, którzy nie wydawali mi  
się zabawnymi i udawałem, że znajduję dowcipnymi głupie powiedzenia.  
Nieraz udawałem ożywienie zabawą właśnie wtedy, kiedy zanudzałem się  
na śmierć, a nie miałem siły odejść, gdyż mówiono mi: zostań jeszcze...  
Zbyt często pozwalałem rozsądkowi zatrzymać poryw mego serca. Nato-  
miast wtedy, gdy serce me milczało, jakże często mimo to mówiłem. Nie-  
kiedy robiłem głupstwa, aby być chwalonym. Natomiast niezawsze ośmie-  
lałem się robić to, co uważałem za swoją powinność, lecz wiedziałem, że  
nie powinienem być znaleźć uznania.

Żal „temporis acti” jest najbardziej czczym zajęciem starca. Mówię to  
sobie; jednak ustępuję. Zachęcać mnie do tego wy, którzy tak cenicie  
ten przyrodzony żal niewyczuwalnie sprowadzający duszę z powrotem do  
Boga. Lecz mylnie pojmujecie istotę mojej żałości, moich wyrzutów sumie-  
nia. Gnębi mnie żal „non acti”, żal tego wszystkiego, co w młodości mojej  
mogłem uczynić, powinienem był uczynić, a czego wzbraniała mi wasza  
moralność; ta moralność, w którą już nie wierzę; moralność, której  
z przekonaniem poddawałem się wtedy, kiedy mnie najbardziej krę-

powąła tak, że dumnie dawałem to zadośćuczynienie, którego odmawiałem mojemu ciału. Gdyż właśnie w wieku, kiedy dusza i ciało są najbardziej skłonne do miłości, najbardziej godne by sięgać po miłość, by być kochane, kiedy uścisk jest najpotężniejszym, zaciekawienie najwyższe i najbardziej kształcające, kiedy rozkosz jest największej ceny, właśnie w tym wieku dusza i ciało znajdują również najwięcej siły, by oprzeć się zachętom miłości.

To co wy nazywaliście, co ja razem z wami nazywałem: *pokusami*, właśnie to wzbudza we mnie największy żal; i jeżeli odczuwam dzisiaj skruczę czegoś, to nie tego, że ustąpiłem kilku z nich, lecz że oparłem się tak wielu innym, które ściągałem później, gdy nie posiadały już tego dawnego czaru i mniej pożytku przysparzały mojej myśli.

Boleję nad tym, że zaciemniłem moją młodość, nad tym, że wolałem złudę od rzeczywistości, że odwróciłem się od życia.

Och! wszystko to, czego nie zrobiliśmy, a co jednak mogliśmy byli zrobić... pomyślą w chwili, gdy będą opuszczać życie. — Wszystko to, co powinniśmy byli uczynić, a czego jednak nie uczyniliśmy wcale! Przez troskę o motywy, przez zwłokę, lenistwo i przez zbyt częste powtarzanie sobie: „Ba! będziemy mieli czas zawsze”. Przez to, że nie chwytałyśmy każdego dnia niezastąpionego, każdej chwili niemożliwej do odzyskania. Przez odkładanie na później postanowienia, wysiłku, uścisku...

Godzina, która mija, jest już minioną.

— Och! ty który przyjdiesz, pomyślą, bądź zręczniejszym: Żyj chwilą!

Umieszczam się w tym punkcie przestrzeni, który zajmuje, w tym ściśle określonym momencie trwania. Nie dopuszczam nigdy do tego, by przestał być krzyżowym. Wyciągam ramiona moje na całą długość. Mówię: oto południe, północ... Jestem skutkiem; będę przyczyną. Przyczyna wyznaczająca! Sposobność, która się nie powtórzy już nigdy. Jestem; lecz chcę znaleźć powód istnienia. Chcę wiedzieć dla czego jestem.

Obawa śmieszności skłania nas do najpodlejszego tchórzostwa. Ileż porywów młodzieńczych, ożywionych wiarą w pełnię własnego męstwa zostało przytłumionych nagle tym jednym słowem „Utopia”, użytym na określenie ich przekonań i obawą, by nie uchodzić w oczach ludzi rozsądnych za żyjących mrzonkami. Tak jakby cały ogrom postępu ludzkości nie był urzeczywistnioną utopią! Tak jakby rzeczywistość jutra nie miała się zrodzić z utopii wczorajszej i dzisiejszej — jeżeli tylko przyszłość zgadza się, by nie być jedynie powtórzeniem przeszłości, czego przypuszczenie mogłoby być zdolne do odebrania mi wszelkiej radości życia. Tak, bez idei możliwego postępu życie nie przedstawia już dla mnie żadnej wartości — i za swoje uważam te słowa, które użyczyłem Alissie w mojej „Porte Etroite”:

„Nie mogłabym pożądać stanu najdoskonalszego nawet, jaki mógłby być, bez postępu... i odwróciłabym się od radości, która nie byłaby *postępową*”.

Niewiele jest potworów, które zasługują na strach, jakim nas przejmują.

Potwory spłodzone przez lęk — obawa nocy i obawa jasności; obawa śmierci i obawa życia; strach przed innymi i strach przed sobą; strach przed diabłem i strach przed Bogiem — nie będziecie już nas więcej zwodzić. Lecz żyjemy jeszcze pod panowaniem straszyleł. Któż to powiedział, że bojaźń Boga była początkiem Mądrości. Nierozważna mądrości, prawdziwa, zaczynasz się tam, gdzie się kończy bojaźń i ty nas uczysz życia.

Nieść, gdzie tylko można, ufność, swobodę i radość, stało się wkrótce wymaganiem moim i zabezpieczeniem mojego niezbędnego szczęścia. Tak jakbym tylko ze szczęścia bliźniego był zdolny stworzyć moje własne, nie znając już innego siebie, jak tego tylko, którym mogłem rozkoszować się przez sympatię i przez zlecenie, że tak powiem. I przez to samo zniecierzyłem wszystko to, co mogło stać na przeszkodzie temu szczęściu: nieśmiałość, zniechęcenia, niezrozumiałość, oszczerstwa, pobłażliwy obraz urojonych strapięń, czcze pożądania nierzeczywistości i podziały na partie, klasy, narody albo rasy i wszystko to, co zmierza do uczynienia z człowieka nieprzyjaciela samego siebie lub bliźniego, siew niezgody, ucisk, onieśmienia, uchylenie się od sprawiedliwości.

Wiewiórka nie uznaje pełzania żmii. Zając ucieka, kiedy żółw cofa się do swojej skorupy i jeź zwija się w kłębek. Odnajdziesz całą tę różnorodność u ludzi. Przestań więc wyśmiewać to, co się różni od ciebie. Społeczność ludzka mogłaby być doskonała tylko wtedy, gdyby zapewniła zastosowanie wielu form działania, gdyby sprzyjała zakwitaniu wielu postaci szczęścia.

Stali się moimi osobistymi wrogami: wszyscy, którzy zaciemniają, osłabiają, gorszyciele, wsteczniczy, leniuchy i błazny.

Nienawidzę wszystkiego, co umniejsza człowieka; wszystkiego, co usiłuje uczynić go mniej mądrym, mniej ufnym i mniej żwawym. Gdyż nie zgadzam się z tym, że mądrości towarzyszą zawsze powolność i nieufność. Dlatego też właśnie uważam, że często więcej jest mądrości w dziecku, niż w starcu.

Ich mądrość?... Och! lepiej od mądrości ich nie spodziewać się wiele.

Polega ona na tym, by żyć możliwie najmniej, nie ufając niczemu, wystrzegając się wszystkiego.

W radach ich jest zawsze coś z czertwością, z zastoju.

Podobni są do niektórych matek ogłupiających zaleceniami swoje dzieci:

— „Nie huśtaj się tak mocno, sznur się zerwie;

Nie stój pod tym drzewem, piorun strzeli;

Nie chodź tam, gdzie jest mokro, poślizgniesz się;

Nie siadaj na trawie, bo się poplamisz ;  
W twoim wieku powinieneś być rozsądniejszym ;  
Ileż razy trzeba ci powtarzać :  
Nie kładzie się łokci na stole...  
To dziecko jest niemożliwe !”  
— Ach ! Nie w tym stopniu, co pani.

Jednocześnie niespodziewana i bardzo oczekiwana ; porównuję radość do tej szerokiej dzieży świeżego mleka, którą kiedyś, o zmierzchu oszałamiającego upału, po całodziennej podróży w suszy, znaleźliśmy w miejscu przeznaczonym na nocleg. Nie widzieliśmy mleka już od tygodni, gdyż kraina, przez którą przejeżdżaliśmy wtedy, straszliwie spustoszona przez śpiączkę, nie mogła być odpowiednią dla bydła. Lecz nie domyślając się niczego od kilku godzin znajdowaliśmy się w okolicach ochronionych, gdzie hodowla była możliwa ; i, gdyby trawy nie były tak wysokie, albo gdybyśmy z wierzchowców naszych zdołali sięgnąć wzrokiem wyżej, moglibyśmy tam i sam rozpoznać stada w gąszczu. I wieczoru tego nie spodziewaliśmy się ugasić pragnienia niczym poza ciepłą i podejrzaną wodą, którą z przezorności przygotowalibyśmy zawczasu, a której bagienny smak przebiłaby poprzez barwnik alkoholu lub wina, poprzestawaliśmy na tym dni poprzednich. Lecz wieczoru tego, w cieniu chaty, z jakimż zachwytem odkryliśmy tę dzieżę pełną świeżego mleka, które wydojono dla nas. Delikatna warstwa szarego piasku przyćmiła jego powierzchnię. Kubkami naszymi rozerwaliśmy tę kruchą tkanę, a pod nią mleko zdało się rzeźwością i świeżością niweczyć wszystek żar dnia. Pomimo jego bieli wydawało nam się pić cień, spoczynek i wzmocnienie.

*PRZEŁOŻYŁ ZBIGNIEW BIENKOWSKI*

## U W A G I

### LISTY ELIZY ORZESZKOWEJ.

Pierwszy tom listów Elizy Orzeszkowej, podług wyborczego pomysłu wydawców, zawiera nie tylko korespondencję powieściopisarki, ale także odpowiedzi jej znakomitych współczesnych. Dzięki temu systemowi odkrywa się przed nami obraz charakteru i umysłu Orzeszkowej, nie tylko odbity w zwierciadle jej listów, ale także zarysowany na tle innych, wybitnych indywidualności, współdziałających z nią razem nad tworzeniem polskiej kultury. Indywidualności te są nader różnorodne, niepospolite, i obejmują bez mała pół wieku dziejów myśli polskiej. „Dwugłosy” zawierają bowiem wymianę myśli pomiędzy Orzeszkową a Kraszewskim, Jezem, Bałuckim, Konopnicką, Stanisławem Krzemińskim, Henrykiem Skirmunttem i nareszcie Władysławem Reymontem.

Jest to korespondencja obfita, treściwa, bogata, taka jakiej się już dzisiaj może nie prowadzić. Zamkniętej na prowincji Orzeszkowej, która doskonale zdawała sobie sprawę, że żyje na marginesie życia towarzysko-literackiego, korespondencja ta zastępowała obcowanie z najwybitniejszymi literatami owej epoki — i jeszcze bardziej pozwalała wypowiedzieć w piśmie te wszystkie troski i niepokoje społeczne i patriotyczne, które siłą owoczesnych warunków musiały pozostać niewypowiedziane czy nieodpowiedziane w jej twórczości literackiej.

Toteż ten już pierwszy tom listów — zresztą tom bardzo okazały — daje nam plastyczny i dokładny obraz wielkiej kobiety na tle swojej epoki. Widzimy tutaj także, jak przemieniała się jej myśl dojrzewając powoli. Z początku Orzeszkowa czerpała wiedzę i poglądy z dwóch różnych i niepodobnych do siebie źródeł, w miarę przebiegu żywota, w miarę zagłębiania się w samotne rozmyślenia grodzieńskiej pustelni, obejmowała coraz szersze horyzonty i o szerokość horyzontów myśli polskiej umiała przeprowadzić walkę.

W ciągu tego tomu prześledzić możemy wyraźnie pogłębianie i usamodzielnianie się myśli Elizy Orzeszkowej, a dodane na początku, we wstępie, dwa listy do Tadeusza Bochwica stanowią uzupełnienie tej rozwijającej się węzła i wszędy panoramy.

W gruncie rzeczy dzieje tej myśli to dzieje jej wierzeń religijnych. Wychowana z jednej strony wśród ścierających się prądów masonerii (do której wybitnych członków należał jej ojciec), a z drugiej strony głęboko religijnego i pogłębionego katolicyzmu swej babki i klasztoru sakramentek warszawskich,



na początku kariery myślicielskiej i literackiej Orzeszkowa zbyt naiwną jeszcze jest pozytywistką. Potrafi wyśmiać ubogiego księdza, który opowiada cudowną legendę o różach świętego Franciszka z Assyżu, albo tak dalece zapędzić się w pisaniu „Bóg” przez małą literę, aż nazwa największego święta chrześcijańskiego przybierze u niej formę „bożego Narodzenia”. Dzisiejszy czytelnik po trosze jest zażenowany, czytając takie ustępy tej korespondencji i dziwi się fanatyzmowi *à rebours* tej iście balzakowskiej „muzy zaścianka”. Śmieszą go też po trosze takie korespondencje z Warszawy, jak ta, gdzie opisana jest dyskusja Orzeszkowej z Ilnicką:

„Spasowicz — powiada Ilnicka — to piękna dusza, która wzięła w siebie coś z *atmosfery*, wśród której przebywa (podkreślenia Orzeszkowej). Wyraz dusza zestawiony z okrągłą, rumianą i wcale nie eteryczną postacią Spasowicza, którego jedne tylko oczy świecą blaskami wielkiego serca i umysłu, krzyczał w niebogłosość. Odpowiedziałam: Mnie się zdaje, że jest to *organizacja* dość energiczna, aby oprzeć się otaczającym *wpływow*, czego zresztą dał nieodparte dowody. I cała rozmowa popłynęła dwoma temi tonami: ona mówiła: duch, ja: umysł, ona: Bóg, ja: natura, ona: przeznaczenie lub zrządzenie, ja: przyczyna i skutek, ona: struny w piersi ludzkiej naciągnięte, ja: charakter i temperament...”

Może w tym wypadku ten spór o słowa miał ton żartobliwy, lecz jest w nim bardzo wiele prawdziwej Orzeszkowej, która wierzenia pozytywistyczne przyjmowała z równym fanatyzmem, jak inne jej rówieśniczki pasterskie listy biskupów wileńskich. Trzeba też przyznać, że Orzeszkowa była bardziej czytana w literaturze pozytywizmu, niż dewotki grodzieńskie w pismach Ojców Kościoła. Wszystko, co owoczesny pozytywizm spłodził, przechodziło przez jej ręce i znajdowało się w jej bibliotece, która, *nota bene*, stała otworem dla każdego, kto łaknął i pragnął oświaty. Książki Spencera, Darwina, Buckla, Milla, cały pozytywizm angielski, gorącą w niej miał zwolenniczkę, tak samo i francuscy filozofowie, jak Comte i jego uczniowie czy popularyzatorzy, mieli wielkie znaczenie dla rozwoju myśli grodzieńskiej pustelnicy.

A jednak pustka i jałowość pozytywizmu — zwłaszcza w owej epoce, która po prostu wymagała nastawienia na jak największy idealizm, aby móc wyżyć w atmosferze prześladowania i rosyjskiego ślepego ucisku — prędko rozczarowały tę córę powstania 63 roku. Mimo przejścia się wszystkimi modnymi prądami, cała indywidualność Orzeszkowej narodziła się jeszcze z tego nieszczęśliwego, ale niezmiernie płodnego wysiłku narodowego. Toteż listy Orzeszkowej stają się odbiciem jej walk stopniowych o nowe ideały narodowe — a przy tym są one nie tylko obrazem jej indywidualnych zmaganiań, ale także cierpień i zmagania całego narodu, a przynajmniej jego najwybitniejszych przedstawicieli, o których pisze gdzieś pani Eliza:

„Biedniśmy wszyscy, lecz najbiedniejsi z pomiędzy nas ci, co najpotężniej czują i największe do dóbr wszelakich posiadają prawa. Rzecz prosta, że w nich to właśnie najgłębszym musi być uczucie próżni, wydziedziczenia i wszelakiego żalu.”

To uczucie „próżni i wydziedziczenia”, które musiało nieraz do głębi przejmować Orzeszkową, osamotnioną i niezrozumianą, prześladowaną nie tylko przez Moskali, ale i przez rodaków — (Tarnowski zestawiał jej działalność wydawniczą na Litwie z działalnością Murawiewa-Wieszatielea, a „Przegląd Katolicki” nazwał ją „pomywaczką żydowską”) — to uczucie zawodu, a jed-

nak i wiary w jakąś lepszą dolę i przyszłość, siłą rzeczy musiało prowadzić do odnowienia uczucia religijnego, którego w końcowej działalności pisarskiej Orzeszkowej widzimy już wyraźne ślady. Cały cudowny hymn „Ad Astra” nie jest już hymnem na cześć naiwnie pojętej „natury” — jest hymnem na cześć Boga.

Listy Orzeszkowej na wszystkie te przemiany i odmiany rzucają światło wyraźne. Trudno powiedzieć: „światło jaskrawe”, gdyż Orzeszkowa wzorem niedoścignionym pisarzy XIX wieku jest bardzo dyskretna i nigdy nie wpada w obcy jej do gruntu ton liryki, który, zdaje się, ją najbardziej odstręcza od Żeromskiego i każe jej wydawać w listach nad wszelki wyraz cierpkie sądy o tym pisarzu.

Ale utrata wiary w pozytywizm i poszukiwanie innych wartości czasami przybiera u Orzeszkowej — w gruncie rzeczy naiwnej, kobiecej do szpiku kości natury — kształty wzruszające.

Kiedy po raz pierwszy znajduje się sama w katedrze wawelskiej, pełna goryczy i bóleści przypada ustami do sarkofagu Kościuszki, w bezwiednym porywie przez lata całe dławionej modlitwy:

„Chwila, w której klęczałam przy trumnie Kościuszki — pisze w jednym z listów do Jeża — była jedną z tych, śród których zapomina się o całym świecie, które na całą przyszłość rzucają smugę nieopisaną jasności. Zrozumiałam w pełni uczucia pobożnych, którzy padają przed relikwiami. Było mi w sercu tak zapewne, jak bywało średniowiecznym zachwyconym, gdy zstępowała ku nim wizja Chrystusa. Z ustami przyłożonymi do zimnej trumny mówiłam jej wszystko, o wszystkim. Pozytywizm mój opuścił mnie całkiem!”

W imię tego pozytywizmu powzięła Orzeszkowa heroiczny zamiar założenia księgarni nakładowej w Wilnie. Przedsięwzięcie to, niestety, trwało bardzo krótko. Historia tej interesującej imprezy nie jest jeszcze napisana. Listy Orzeszkowej przynoszą i pod tym względem wiele interesującego materiału. Jedno jest dzisiaj dla nas jasne: że gdyby nawet Moskale nie zamknęli w tak szybkim czasie księgarni Orzeszkowej, to musiała by ona upaść siłą rzeczy. Stosunek Orzeszkowej do rzeczywistości był nazbyt wyimaginowany i nie posiadał podstaw prawdziwej znajomości życia, rozumienia jego potrzeb. Wystarczy przeczytać pierwszy poczet dzieł, na jakie księgania ta ogłosiła prenumeratę, aby zrozumieć, że nie liczyła się ona z rzeczywistymi wymaganiami owoczesnego polskiego czytelnika\*). Dziwimy się tylko naiwności Orzeszkowej, która liczyła na tysiąc prenumeratorów tych dzieł, a znalazła ich... pięciu. Program wydawnictw był jeszcze czysto pozytywistyczny — w parę lat potem był by już chyba dla niej niewystarczający. Oto, jak pisze w owym liście do Tadeusza Bochwica:

---

\*) Oto ów spis:

1. Piotr Chmielowski: Walka postępowców z zachowawcami na Litwie i Rusi w latach 1840 — 1848. Epizod z dziejów cywilizacji na Litwie (jest to późniejszy „Liberalizm i Obskurantyzm“).

2. T. T. Jeż: O spółnictwie (krytyczny rozbiór doktryn i idei komunistycznych).

3. W. Przyborowski: Właścianie w Polsce i gdzie indziej.

4. Wal. Marrené: O wychowaniu domowym.

„Byłam więc pozytywistką, o przedmiotach religii w ogóle nie mówiłam, ani tak, ani nie, tylko—nie wiem, i przez czas pewien zdawało mi się, że w tej ciasnej i ciemnej celi, w której zamieszkałam, wszystko jest dobrze. Ale nie trwało to długo. Upłynęło lat niewiele, może 6 — 8, gdy uczułam, że bez perspektywy wykrojonej na świat zaziemski, życie ziemskie jest całą ciasną, ciemną, duszną, i w dodatku przez mnóstwo przeraźliwych strachów nawiedzaną. Im dłużej patrzałam na świat, im więcej rozwijała się własna moja istota duchowa, tym mocniej uczuwałam, że ani pierwszy, ani druga w kręgu rzeczy spostrzegalnych i doświadczalnych zamknąć się nie mogą, że nie podobna nie zajmować się tym, co poza tym kręgiem być musi, że pozytywizm dobrym być może dla myśli ludzkiej na początek, ale że potem musi i powinna ona przekroczyć granicę biernej nieświadomości i przez puszcę zjawisk znikomych, cierpień, występków, nędz tego świata, szukać czegoś wiekuistego, wyższego, czystszeo, w imię czego można by znosić i kierować życie...”

Zauważmy dobrze zakończenie powyższego ustępu: *znosić i kierować życie*... Pragnienie nadania kierunku życiu polskiemu pali zawsze głęboko Orzeszkową. Wiemy, że pochowaliśmy w niej nie tylko wielką artystkę i wielką myślicielkę, której myśl społeczna niezwykle dościgła dojrzałości, ale także niedosłęgo polityka w spódnicy, który zasięgiem zainteresowań i umiejętnością przewidywać przypomina swoją sąsiadkę z Nieświeża, mądrą Marię Castellane-Radziwiłł.

Toteż aczkolwiek sądy Orzeszkowej o młodszej generacji pisarzy zbyt są surowe i jednostronne, to jednak polityka czynna polskiego socjalizmu i zdarzenia 1905 roku zastają ją lepiej przygotowaną i pełniejszą wiary w przyszłość Polski, niż dwóch jej współczesnych pisarzy: Prusa i Sienkiewicza. Rewolucja rosyjska, aczkolwiek przeraża samotną kobietę i napełnia zrozumiałym strachem, jednakże dodaje jej otuchy. Orzeszkowa trafnie przewiduje w niej początek nowej ery i widzi zarodek odrodzenia polskości i państwa naszego, podczas kiedy i Sienkiewicz i Prus wykazują naprawdę starcze i skrajne niezrozumienie nasuwających się zagadnień i konfliktów.

Taką nam ukazują listy Orzeszkową: rozumną, zapobiegliwą, surową w sądach, lecz pełną entuzjazmu i idealizmu, który zrazu przytłumiany pozytywistycznymi kajdankami wybuchu wreszcie niepowstrzymanym potokiem.

Ale oprócz poruszania zagadnień społecznych, filozoficznych i literackich owoczesnego życia — listy pani Elizy dają mnóstwo materiału potocznego: portrety i spotkania, charakterystyki i karykatury. Zwłaszcza wizyty w Warszawie dają sposobność Orzeszkowej do odmalowania tego „wielkiego świata Capowic” z prawdziwą złośliwością, której refleksy widzimy potem w początkowych rozdziałach „Dwóch Biegunów”: „Trzeba zresztą z góry wiedzieć,

---

5. Jan Karłowicz: Przewodnik Pedagogiczny dla Matek.

6. E. Lubowski: Sąd Honorowy (Komedia).

7. Na długie wieczory: zbiór noweli i powiastek.

(Bałucki: Z książeczki pamiątek, W. Z. Kościałkowska: Z opowiadań lekarza. L. Méyet: Z dziejów serc ludzkich).

8. Eliza Orzeszkowa: Patriotyzm i kosmopolityzm.

Jak widzimy ani jedna z ogłoszonych książek, nawet literackich (komedia i nowele) nie posiadała siły atrakcyjnej dla szerokiego rzesz czytelników.

że mając do czynienia z warszawskimi bogami i półbogami, można się spotkać z parafianstwem większym, niż to, które na parafiach panować zwykło” \*)).

Dowiadujemy się także mnóstwa zapomnianych szczegółów o naszych pisarzach i literatach. Aczkolwiek rozumiemy, że sytuacja człowieka pióra była w owych czasach znacznie gorsza niż dzisiaj, to jednak owoczesne życie literackie miało swoje dobre strony. Pozbawieni oparcia państwowego autorzy tym bardziej znajdowali je w społeczeństwie. Dowodem tego są jubileusze pisarzy i związane z tym najczęściej przekazywania darów jubileuszowych. Jubileusz *dwudziestopięciolecia* Sienkiewicza był wielką uroczystością dla całego kraju, a Konopnicka w darze narodowym otrzymała piękną willę w Galicji. Dzisiaj czasy się zmieniły. Jakoś nic nie słysząc o wielkich uroczystościach, związanych z jubileuszem Kadena-Bandrowskiego, a czy Tuwim na swój jubileusz dostanie willę w darze od narodu, wątpić należy. Mieli i oni — ci w najcięższych czasach ojczyzny żyjący pisarze swoje jasne i lepsze od naszych godziny.

Z kart listów wyziera raz po raz do nas także i wielka pisarza. Roi się w tych pismach od małych obrazków, porównań, które nie pozwalają nam ani na chwilę zapomnieć w trakcie czytania tej książki, że obcujemy z mistrzem pióra nielada. Do najpiękniejszych ustępów należą: pierwszy list do Jeża ze Świsłoczy z przepięknym opisem tej miejscowości i jej mieszkańców i ostatni list do Henryka Skirmuntta, gdzie takie przejmujące znajdujemy słowa:

„A co teraz? Teraz już koniec bardzo bliski. Tej zimy piszę bardzo mało, czując się niewypowiedzianie zmęczoną, czymś na kształt łez aż do dna serca i duszy nalaną. A przyczyny tego? Trudno wyliczyć. Życie całe, świat cały i to, co się dzieje na nim z daleka i z bliska. Może zresztą jest to spływanie na serce i duszę, ludzkie więc biedne, do tej biednej ziemi przywiązane, wielkiego cienia zbliżającej się tajemnicy zaziemskiej...”

Cała wielostronność umysłu i serca Orzeszkowej, cała różnaitość jej talentu, całe bogactwo jej myśli — wyziera ku nam z kart jej listów. Powstaje wizerunek niczym niesfałszowany pisarki i obywatelki; druga, podobna do niej, nieprędko będzie nam dana. Wrażliwość serca, szerokość horyzontów,

---

\*) I jeszcze w innym miejscu:

„Czem jest literatura nasza — warszawska? Niezmiernie długo by pisać o niej. Znam ją osobiście. Bywam dość często w Warszawie i naturalnie uczęszczam do tego lasu piramid i kolosów. Są to same piramidy i kolosy. Jest to Olimp, w którym co postać to bóg, co krzesło to tron. Boże! jakże bym chciała opowiedzieć Panu to wszystko. Opisać się nie da. Nie chcę zresztą być niesprawiedliwą. Istnieje tam pewna ilość ludzi rzeczywistej pracy, zasługi i żolności; bez tego jakże by się piśmiennictwo ostać mogło? Ci jednak przemykają się pod spodem. Widzi ich ten, kto ich szuka. Kogo bym np. zacytował panu mogła? *Chmielowski*, *Prószyński* (Promyk) przed paru łąty *Sienkiewicz* i *Ochorowicz*; *Świętochowski* także przed paru łąty, bo dziś to już także bożek i w dodatku wydrapujący ludziom oczy; ze starszych niewątpliwie *Jenike* — wykształcony estetyk i poważny umysł, choć też dziwnie wspaśniały w sobie; parę kobiet, kilkoro dzieci wielkich nadziei i — jeszcze zapewne trochę innych, których przypomnieć sobie na razie nie mogę“.

łatwość pióra — wszystko to nieskrępowane w tych listach, żadną narzuconą sobie z góry formą czy tendencją — stwarzają ten pachnący bukiet świeżych kwiatów, którymi do dziś dnia pozostały zwierzenia Orzeszkowej. Listy jej może nawet żywsze są — *bo bardziej z życiem związane* — od jej dzieł literackich.

Jako wydawnictwo, są „Listy Elizy Orzeszkowej” wzorem sumienności i nawet pedantyzmu. Na świetnym papierze drukowane, pięknymi i wyraźnymi czcionkami, zaopatrzone mądrym i czujnym komentarzem, przynoszącym arcyciekawe wycinki z prasy owoczesnej, a także paroma interesującymi ilustracjami — stanowią nader cenny nabytek nieobfitego niestety plonu wydawniczego ubiegającego już roku. Z niecierpliwością czekamy na dalsze tomy, które nam coraz bardziej odsonić mają tajemnicę — żywej Orzeszkowej.

JAROSŁAW KWASZKIEWICZ

### MYŚLI O KARTEZJANIZMIE.

Wystarczy pobieżnie prześledzić linie rozwojowe kartezjanizmu, przebieg jego „magistrale” i boczne odgałęzienia, aby stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że filozofia Descartesa była nie tylko przewrotem myślowym, który zażył na rozwoju filozofii nowożytnej, ale — i to właśnie jest ciekawe — była ona strukturą niejako „wieloplanową” i mimo uporczywie akcentowanych postulatów metodologicznych „jasności i wyrazistości”, ani tak jasną nie była, ani tak wyraźną, jak to się powszechnie przyjmuje.

Ale — podkreślamy to już na wstępie — tej właśnie „wieloplanowości”, tak pozornie sprzecznej z duchem Rozprawy o Metodzie, myśl Descartesa zawdzięcza swoją żywotność i znaczenie historyczne i tym tylko tłumaczyć można fakt tak zdumiewający, jak to, że Descartes był nie tylko inspiratorem metafizyki XVII wieku, ale że w równej mierze (po przez t. zw. semi-cartésiens) inspiratorem antimetafizycznej reakcji wieku XVIII. Do innych wątków filozofii kartezjańskiej nawiązywał Pascal, do innych Geulinx, Malebranche, Spinoza czy Leibnitz — odmiennie rozwijał Bayle i filozofia oświecenia, jeszcze inne wreszcie Comte. Wystarczy zestawić nazwiska Pascala, Leibnitza i La Mettriego, aby przekonać się naocznie, że myśl Kartezjusza, która im dostarczyła podmiot, nie była bynajmniej ani tak jednoznacznie sformułowana, ani tak jednolita, jak postulowały jej proste reguły metodyczne.

I tu docieramy do jednego z najciekawszych chyba (nie tylko historycznie ale i psychologicznie) zagadnień filozofii nowożytnej: system rozbudowany na elementarnych niemal, jasnych i wyraźnych pojęciach, jest równocześnie systemem, który dopuszcza szereg różnorodnych i często sprzecznych interpretacji. Znamy wielorakość wykładni kantowskich „krytyk”, ale Kant w przeciwieństwie do Kartezjusza, daleki był od wszelkich uproszczeń — mnożył rozróżnienia, wysubtelniał aż do przesadnego schematyzmu „dystynkcji” i w sposób szczególny bronił... niejasności. Kto mój plan uzna za niejasny, ten niechaj sobie przedłoży, że przecież nie jest potrzebne, aby każdy studiował metafizykę... ta tak okrzyczana niejasność (zwykła pokrywka własnego lenistwa i krótkowidztwa) również posiada swą korzyść... Tak

pisał Kant we wstępie do „Prolegomenów”, Descartes natomiast chciał, „aby nawet kobiety mogły to i owo zrozumieć” (lettre au P. Vatier. 22. II. 1638). Descartes odwoływał się chętnie do zdrowego rozsądku — dla Kanta „przy bliższym rozpatrzeniu” apelacja ta okazywała się nie czym innym, jak powoływaniem się na sąd tłumu — poklask, wobec którego filozof się rumieni, popularny zaś dowcipniś triumfuje i panoszy się. Descartes walczył o jasność i wyrażność — wszelako jedni widzą w nim typowego metafizyka, a drudzy fizyka, który „prawowierną metafizyką” maskował tylko właściwy przewrót naukowy; według mniemania stereotypowego Descartes uchodzi za racjonalistę, ale wszędzie gdzie się odzywa, pisze prof. Żółtowski, znamionuje go operowanie myślą zupełnie inne jako to, które się łączy zazwyczaj z pojęciem racjonalizmu; jedni nazywają go idealistą empirycznym, drudzy ontologicznym, inni konsekwentnym realistą; dla jednych był woluntarystą, dla długich wolność, ograniczona w jego systemie do ram intelektu, była tylko cieniem wolności. W oczach Brunetiéra był on filozofem mało chrześcijańskim, miał być człowiekiem „roztroprnym” aż do bojaźliwości... aż do obłądy — dodaje Adam — szczególnie wobec kościoła, Maxime Leroy wskazuje nawet na ścisły związek Kartezjusza z Różokrzyżowcami i reformacją — ale inny jego biograf, Espinas, nazywa go najgorliwszym synem kościoła i wiernym uczniem jezuitów z La Flèche, uczniem, który zwalczał liberalizm i protestantyzm. Na próżno szukamy odpowiedzi w jego dziełach. „Ci, którzy pomawiają mnie o wypowiedzi sprzeczne z moimi uczuciami, krzywdzą mnie niewymownie (me font une injustice criante). „Gdybym znał tych ludzi, nie umiałbym się powstrzymać od tego, aby ich nie nazwać moimi wrogami”, (lettre à Regnis, Ed. Cousin, t. IX. 328). Ale oto druga cytata: „jak przezorni komedianci, którzy przybierają rolę, aby nie widziano wstydu, występującego na ich czoła, podobnie ja, dotychczas widz, w chwili wstąpienia na scenę świata, kroczę zamaskowany” (Oeuvres. X. 213).

Descartes, w przeciwieństwie do Kanta, nie był jednolitą organizacją psychiczną; jego życie, pisze słusznie Gouhier, jest szeregiem postaw, szeregiem stanowisk — w łonie jego osobowości tkwiły konflikty i sprzeczności nie mniejsze od tych, które odnajdujemy u podstaw jego dzieła. Wystarczy zanalizować pojęcie wolności, śledząc tok krytycznych rozważań Liarda — jednego z najprzenikliwszych badaczy kartezjanizmu — aby odnaleźć głębokie rysy, znaczące podłoże jego systemu. I tu, jak się zdaje, docieramy do jądra naszego zagadnienia, do niejednorodności, do wieloplanowości, czy wielokierunkowości myśli kartezjańskiej, bo właśnie rysy i antynomie mówią o dokonanym przewrocie, o zerwaniu z dogmatyzmem scholastyki — mówią one o zmianie stylu myślenia, nie zaś, jak się to często mniema, o powierzchownej tylko zmianie stylu wypowiedzi: Kartezjusz podobnie jak później Kant, nie znał już prawdy, tylko jej szukał. I na tym przede wszystkim polega jego wielkość i historyczne znaczenie. Odtąd — powiedział Léon Brunschvig — ludzkość zaczęła myśleć nie mając prawdy za punkt wyjścia, ale mając prawdę jako cel, ku któremu zmierza. Wielotorowy rozwój filozofii skupił w nim szereg swoich wątków, załamał jak promienie w soczewce i rozszczępił ponownie, rozjaśniając historię myśli nowożytnej.

BOLESŁAW MICIŃSKI

Redakcja otrzymała epistolę, fantastycznym piórem autora „Końca świata“ skreśloną, którą zamieszcza, warując poetom swobodę wypowiedzi.

### „HORACJUSZA WYDANIA WENECKIE“...

*Horacjusza wydania weneckie  
i trochę czarnej kawy po obiedzie,  
lepszego tytoniu szczypta, bzy tureckie  
i dobry, duży księżyc, który wszędzie:*

*Oto wszystko, co mi może zniszczyć polska „rewolucja“ —  
ciemna gawiedź w rękach smutnych psychopatów.*

Ten cytat w preambule jest trochę ni przypiął ni przyłatał, chyba tylko to, że będzie istotnie pogawędka o Horacjuszu i gawędziarz zaraz na początku daje w mowie wiązanej wyraz swej obawie, żeby mu jakie monstrum nie poniszczyło książek, a m. inn. Horacjusza boskiego, n. b. nie w fingowanym wydaniu weneckim (sic!), ale lichym *scil.* paryskim, szydło wyszło z worka: w wierszach nieraz człowiek kłamie jak pies. *Pseudologia phantastica.*

Aleć na dobrą sprawę autor „*Carmen saeculare*“ jest również ni przypiął ni przykleił na tle groteskowej gromady nieuków *respective* megalomanów, zalegających polski Parnas. *Der polmische Parnass hat gar einen breiten Gipfel.*

Co w takim razie robić? *Que faire?* jak powiedziała pewna pani po powrocie z Paryża do Oszmiany. Jedno wyjście: O Horacym będziemy mówić poufnie. *Ćśśś...*

A więc: Orbiliusz.

W/g świadectwa autentycznego, bo samego horacjuszowego (*Épît.*, II, 1, 70-71), nieco, jakbyśmy dziś powiedzieli, *nerwowy* pedagog Orbiliusz walił młodocianego poetę batem w tyłek, w ten nieco faszystowski sposób miłość w młode serce do Autorów wpajając. Czy wolno bić?

Wielki święty Augustyn, biskup Hippony, pochwała terror w dobrym. I Horacjusz wyrasta na jednego z ojców kościoła poezji — w znacznej mierze *katolickiego kościoła Poezji*. Mówi zacne przysłowie, że „ródźką dziateczki Duch Święty *Creator Spiritus, promotor pieśni*) bić każe“. A że to polskie *proverbium*, więc i Polsce wróży. I w naszych szkołach średnich pojawia się, daj, Boże, Orbiliusze, którzy nieraz i przy współudziale trzcinki będą wpajać młodzieckim poetom sympatię dla naszej poezji średniowiecznej, a niechęć do perfidnej bzdury warszawskiej i znowu miłość do naszej mediewalnej pieśni religijnej i jeszcze podziw dla naszej autentycznej, jakby po-

wiedział Czernik, hymniki — słowem dla tego całego skarbcza od którego złote klucze dzierży dziś Józef Birkenmajer, nasz propagator w U. S. A., autor oszałamiającego dzieła o „Bogarodzicy“ i właśnie najświetniejszy dziś polski horacjonista\*).

A gdyby się ci na gwałt potrzebni Orbiliusze już byli wcześniej pojawili, już cztery lata temu nie byłoby w Polsce śladu po pseudopoezji obcoplemieńców.\*\*)

Za co kochamy Horacjusza? Za miłość do wsi, czyli za wstręt do miasta.

W załamującej się dzisiaj cywilizacji maszynochwalców i pasorzytów Horacjusz będzie nam służył za wielką tubę propagandy antyurbanistycznej.

Razem z jego przyjacielem Wergiliuszem polscy poeci wytłumaczają polskim ministrom rolnictwa, że Polska jest krajem rolniczym i chłopskim.“

K. I. GAŁCZYŃSKI

#### Post scripta czyli refutacje

P. S.<sup>1</sup> Swetoniusz podszczekuje, że ojciec Horacego był plugawym śledziarzem (*salsamentarius*) i nochał sobie rękawem ucierał.

To jeszcze nie sprawdzone.

P. S.<sup>2</sup> *Relicta non bene parmula*. Że poeta w bitwie pod Philippi tarczę (parmula) rzucił, więc zyg-zyg hurra! dezterter i pacyfista. Nieprawda! W bandę Brutusa się wplątawszy, nie pacyfistą się pod Philippi poczuł, tylko poczuł wstręt do marnego, nieinteligentnego wojska.

P. S.<sup>3</sup> Osobiście jako przykrość i hańbę odczuwam, że Horacy, jakbyśmy dziś powiedzieli, literat, był przez pewien czas urzędnikiem. *Scriptum quaestorium comparavi*.

Aleć i Rousseau, niepospolity przedstawiciel parszywej literatury francuskiej, był przez pewien czas lokajem.

K. I. G.

---

\*) Horacjonista! Mówię na temat.

(Uw. Aut.).

\*\*) Bidulom ciągle się wydaje, że się doczepią *mechanicznie* do czyjś *organicznego* życia.

(Uw. Aut.).



## SPRAWOZDANIA

Dnia 12 listopada zmarł Zbigniew Uniłowski w dwudziestym ósmym roku życia. Był czołowym prozaikiem młodego pokolenia. W jednym z najbliższych numerów omówimy rolę i znaczenie tej doniosłej i przedwcześnie przerwanej twórczości.

---

BOLESŁAW LEŚMIAN: „*Napój cienisty*“, Warszawa, 1937. „*Towarzystwo Wydawnicze*“.

Trzeci, ostatni za życia wydany tom poezji Bolesława Leśmiana, „*Napój cienisty*“, wprowadza jeszcze dalej, jeszcze przepastniej w ów dziwny, przez siebie i sam dla siebie istniejący świat poety. Jest to świat tak wyłącznie własny, tak niezwykle, że pod tym względem stanowi Leśmian zjawisko, które nie posiada analogii nie tylko w naszej, ale bodaj w światowej literaturze. Odrębność postawy uwydatniała się od początku twórczości. Architektura leśmianowskiej metafizyki, która jest niechybnie najgłówniejszym czynnikiem wyłączności owego świata i jest jego niepokojącym wymiarem, a która w „*Napoju cienistym*“ wypiętrzyła się do zenitu — rysowała się w zasadniczym zrzębie już w pierwszym zbiorze, w „*Sadzie rozstajnym*“. Ta ciągłość i jednorodność drogi twórczej wpływa jeszcze więcej na zagęszczenie urzekającej oryginalności. Wszystkie tomy Leśmiana są przez to nierozłącznie ze sobą związane, jak niezbędne sobie i uzupełniające się wzajem człony całości. Z tego też względu tylko, w świetle tej ciągłości, można wytłumaczyć „*Napój cienisty*“, tym więcej, że właśnie ten nim wyraża się głębsza ewolucja postawy poetyckiej Leśmiana, że właśnie ten tom zmienia dotychczasowy jej aspekt.

Fundamentów metafizyki leśmianowskiej trzeba zatem szukać w „*Sadzie rozstajnym*“. Już tu zaznaczało się charakterystyczne dążenie do wyrwania się poza granice ludzkiej egzystencji, owo niepojęte dążenie w zaświat, ów impuls przeniknięcia aż do biologicznego dna ciemnej otchłani bytu. W tym wyrażała się nieprzemierzona tęsknota za prabytem będącym idealną jednią wszystkich ustrojów. Istnienie ludzkie jest dla poety niewolniczym kręgiem, który trzeba przemóc, żeby z powrotem poczuć się częścią tamtej jakby pramaterii wszechświata. Dlatego w momentach, gdy odezwie się w nim pamięć dawnego złączenia i postradanego uczestnictwa we wspólnej harmonii wszechbytów, gdy poczuje brzemień samotności i rozłąki, na jaką skazano go przez wyłonienie z praisności — pragnie żarliwie wrócić do pierwotnej jedni. To pragnienie poety znajduje odzew z tamtej strony bytu: także pierwobyt tęskni za ponownym połączeniem się z człowiekiem. Tak dwie tęsknoty z dwóch przeciwległych krańców doprowadzają do symbiozy odrębnych istnień. „*Wszystko widzi się! wszystko pełni się po brzegi czarem odbić wzajemnych*“. Ta lustrzaność, w której majaczące odbicia „*każde dalsze zakrzepłym bliższego jest echem*“ — stanowi bardzo znamienity motyw tomu. W ten to sposób przelamuje poeta granice osobowości. Ale powrót w otchłań prabytu nie jest trwały. Mimo wszystko wylaniają się oddzielające

cienie, których niesposób przemóc. One powodują, że wreszcie dwie ciężące ku sobie tęsknoty muszą cofnąć się „każda w swą ciemność, każda w swój świat“.

W „Łące“, następnym tomie Leśmiana, główny ten zarys idei metafizycznej został podjęty dalej i doznał rozszerzenia. I tu odzywa się ta sama żarliwa tęsknota i to samo pragnienie powrotu w „niepojętość zieloności“, a także zaznacza się to samo bolesne poczucie, iż pragnienie owo rozbija się, jak o przeszkodę, o egzystencję człowieka. Inna sprawa, że „Łąka“ właśnie odbija w niespotykanym wogóle stopniu moment odczłowieczenia i chęci uczłowieczenia się. „Łąka“ jest niezwykle swiadectwem, że jednak poeta przełamał granice swojego świata i zdołał wniknąć w tajemnicę zieleni, zdołał odczłowieczyć się i upodobnić do niej. Wstępny wiersz tego tomu dostarcza zwięzłej formuły, określającej ten stan: „*topielec zieleni*“. Zaprzepaszczenie się jest zupełne. To złowrogi wpływ „*demonia zieleni*“, który przynosi ludzkiej osobowości zatrące, zupełne unicestwienie. W ten sposób „Łąka“ jest osiągnięciem całkowitej realizacji leśmianowskiej koncepcji utożsamienia jednostki z pozaosobistym istnieniem.

W „Napoju cienistym“, jak zaznaczono, uwidoczniła się zmiana dotychczasowego aspektu leśmianowskiej metafizyki. Odzywa się tu gorzki ton błędzenia w uludzie. Zagłębianie się w pozaświat, ten złowróźbny los poety, nie prowadzi już do połączenia z otchłanią bytu — jest jedynie dążeniem w mrok. Nicość — oto jedyna, tragiczna prawda leśmianowskiego szukania. Realność miesza się z irrealnością, rozpościerają się sny i mgławicowość, płaczą się ze sobą odrębne istnienia, nie wiadomo, co istnieje, a co jest złudzeniem, wszystko ogarnia mrok: i świat i zaświat. Dlatego w tym szukaniu, które nie znajduje nic poza próżnią i nieświadomością, wyrwa się pocie bolesny jęk: „*O jak ty trudno mi się śnisz! O jawo moja, gdzie ty?*“ — A szukania nie można zaprzestać. To jest ciemny los poety. „*Wiem, że muszę wypatrywać w nicłość śniącą się drogę*“. Nie mogąc nic znaleźć, poddaje się on uludzie nicości. Pragnie z niebytu stworzyć sobie byt, pragnie z nieświadomości stworzyć podstawę życia. Ale autonomiczność tego iluzyjnego świata, w który poeta kryje się, rozwiewa się w lada oddechu. Próżnia, poza którą nie udaje się wykroczyć, nie wystarcza. Rozrasta się i przeraża tragiczna wizja: „*I co znaczy ten wszechświat, gdy Boga nie widać?*“ Wtedy rodzi się rozpaczliwa i unicestwiająca chęć zrealizowania „*możliwości innej jawy niż jawa Istnienia*“. W tym pragnieniu jest zaprzepaszczenie, ale jest także wspaniały bunt przeciw nicości. Gdzie ten bunt mógł być poetę zawieść — trudno orzec. „Napój cienisty“ przynosi już kilka utworów, rysujących ślady nowej drogi, na której jedynie można spotkać Boga.

Metafizyka, której naznaczona linia ewolucyjna uwyraźniła się w „Napoju cienistym“, nie stanowi wszakże jakiegoś wyodrębniającego się elementu w poezji leśmianowskiej. Chociaż decydująca o istocie, jest zupełnie wrońnięta w jej miąższ. Leśmian prezentuje ten niezwykle typ poety, realizującego charakter poezji sensualistycznej, posuniętej do ostatnich granic, u którego nawet świadomość została przetransponowana na uczucie. Ta właściwość stanowi o urzekającej sile poezji Leśmiana, w której pod tym względem tkwi wiele prekursorstwa. W niej było już osiągnięciem to, co spostrzec się dawało jako cel różnych kierunków w ostatnich dziesięcioleciach, a mianowicie: próba nadania aktowi poetyckiemu pewnego rodzaju analogii do procesu poznawczego. Prekursorski ten aspekt, uwydatniający się uprzednio w „Sadzie rozstajnym“ i „Łące“, znajduje tak samo odbicie w „Napoju cienistym“. Słowo ma tutaj rolę już nie tylko wykładnika, ale przede wszystkim jakgdyby instrumentu i procesu docierania w tajemniczą i niedocieczoną pozaświatowość. W akcie poetyckim Leśmiana jest zawierzenie się słowu, jest w pełni romantyczna wiara w szczególną, magiczną wła-

dzę słowa. Tym tłumaczy się guślarski, słowotwórczy charakter leśmianowskiej poezji, jej w pełni zmysłowy stosunek do znaczeniowej i dźwiękowej strony słowa. Dzięki takiej postawie realizuje Leśmian pewnego rodzaju rzeczywistość wyobrażeń. W tym tkwi symbolizm, z którego zresztą poeta wyszedł i który stał się na zawsze rdzeniem jego osobowości. Ale niewiele w nim z symbolizmu epoki modernistycznej. Istota jego jest inna, samorodnie leśmianowska, a co więcej: otwierająca przed tym kierunkiem, odrzucanym już wzgardliwie jako anachronizm, całkiem niespodziewane kierunki rozwoju. To jest jeszcze jeden, nie zawsze we właściwym wymiarze — postrzegany moment niezwykłości zjawiska Leśmiana w naszej poezji.

„Napój cienisty“, ukazujący się w 16 lat po „Łące“, skupia i odbija w niezwykłym stopniu wszystkie pierwiastki tej poezji, odbija specyficzną „aurę leśmianizmu“. Pełno tu czarodziejskiego uwodzenia jakby w liryczne uroczysko, w tajemniczy kraj mitów, w wymiar niesamowitej demonologii, w makabryczny świat balladowy. Przeważającą zresztą część zbioru stanowią utwory o charakterze ballady, tego typowo leśmianowskiego gatunku, w którym poeta osiąga poniekąd syntezę elementów swej twórczości. Ballada to urzekający trującym czarem kwiat poezji Leśmiana, to zjawisko (ściślej: tylko pewien jego moment) jakże głębokiego zapuszczenia korzeni w głębi ludowości, zjawisko bardzo interesujące, dla którego analizy nie wystarczają ramy niniejszej recenzji.

Najbardziej charakterystyczny dla „Napoju ciernistego“ wydaje się rozbrzmiewający motyw mijania. Ponad chaosem hytów, ponad niewiadomością snu czy jawy, ponad niewiedzą realności czy nicości — trwa, niby groźna obsesja, poczucie czasu, poczucie mijania. To jest ciężkie brzemie tragicznego sensu egzystencji. Ciągła zmienność, ustawiczna gra przemian — czyli nieuchronna znikomość wszystkiego. Utwory Leśmiana, będące wyrazem tej posępnej wiedzy, gdy w żarliwej melancholii poeta pragnie cofać proces przemijania, utrwalałając chociażby samą niepochwytną zmienność, czepiając się rozpaczliwie najdrobniejszych nawet zjawisk — mają wydzwięk śmiertelnie przejmującej melodii.

Artyzm poezji Leśmiana — o nim by jeszcze pozostało wspomnieć. To jest strona, której niepospolitości nie mogli negować nawet najmniej przychylnie dla poety usposobieni krytycy. Niesposób tu o nim mówić. Analiza wielkiego kunsztu i jego bogactwa domaga się osobnej uwagi, każdy prawie wiersz Leśmiana domaga się takiego studium. Bo w kręgu, jaki wykreśla leśmianowska poezja, osiągnął poeta swój zenit.

I z tego względu i z wielu innych, o których nie było tu mowy, jest „Napój cienisty“ zjawiskiem niebywałym, niechybnie jednym z najwybitniejszych w okresie powojennym naszej poezji obok nagrodzonego państwową nagrodą literacką „Ucha igielnego“ Staffa. Głęboka bowiem ta poezja, jak żadna inna, zasługuje na określenie: *carmina non prius audita*.

HIERONIM MICHAŁSKI

MARIAN PIECHAŁ: „O Norwidzie“, Warszawa, 1937. „Rój“.

Książka M. Piechała usiłuje włączyć Norwida do całokształtu kultury ówczesnej i wyznaczyć mu należne miejsce wśród innych wielkich. Tło dla postaci poety stanowi rozwój wypadków 1848 r., prądy demokratyczne i radykalne, które wstrząsały wtedy Europą, wreszcie antagonizmy społeczne. Autor posługuje się tu metodą psycho-socjologiczną, podkreślając jej wartości przy tego rodzaju badaniach.

Sama metoda socjologiczna może oddałaby duże usługi wtedy, kiedy chodziłoby o wyznaczenie stanowiska pisarza w historii literatury, natomiast, kiedy jego twórczość nie jest dostatecznie zbadana, warto by sięgnąć i do innych sprawdzianów, aby nie popaść w skrajność i doktrynerstwo, spowodowane pochopnością do przedwczesnych wniosków, jakie niejednokrotnie znajdujemy w tej ciekawej zresztą pracy. Zacieśnienie badań do przyjęcia interesów ekonomicznych jako jedynej pobudki działania daje w rezultacie fałszywy obraz poety. Stąd też Norwid Piechała staje się politykiem, który dla interesów swojej warstwy gotów jest robić kompromisy z własnymi przekonaniami, kierować działalność społeczeństwa na dogodniejsze dla siebie pole sztuki, propagować katolicyzm z obawy panslawizmu; jest w tym oświeceniem zwolennikiem ustroju stanowego, Żydów popiera w błogiej nadziei, że się wychrząszczą, walkę zbrojną potępia, bo to nie oryginalny środek wyzwolenia, jest wstecznikiem, mylnie identyfikuje mechanikę z mechanizacją i t. p. Obraz wysoce niesympatyczny. Doktryner, reakcjonista, mały człowiek, zagrożony w swoich dochodach i stanowisku społecznym, egoista na tyle mądry, by w miarę sił zapobiegać niepowodzeniu życiowym. Na takiej kruchej podstawie, jak interpretacja jednego cytatu i to błędna: „o przyszłości tyle tylko powinniśmy wiedzieć, ile jej obecność ma w sobie“, zarzuca Piechał Norwidowi wątpliwość w odzyskanie niepodległości. Traktuje go poza tym jako osobnika niezdecydowanego społecznie, liberalnego inteligenta, przegranego socjalnie i politycznie, który sankcji moralnej musiał szukać w religii, ponieważ nic innego mu nie pozostawało.

Przecież Norwid nie pragnął powrotu do średniowiecza, nie zasklepił się w interesach swojej klasy (sam autor popada w niekonsekwencję, podkreślając tragizm życia Norwida, polegający na zerwaniu z własną warstwą), nie uważał sztuki za czynnik zastępczy walki orężnej, natomiast uznawał ją za najwyższą wartość pracy ludzkiej. Nie jest dla autora ważne, że poeta widział złe strony ustroju kapitalistycznego, nie jest znamienne, że stworzył oryginalną teorię ustroju, w którym nie byłoby klas, tylko zawody wykonywujące hierarchię prac, że ideologii klasowej przeciwstawił narodową, że był przede wszystkim genialnym twórcą, a nie małowieszczaninem.

Piechał ma osobliwy sposób popierania swoich twierdzeń cytatami z Norwida. Skrętnie zbierane, nieraz po kilka obok siebie, tworzą prawie całe zdania. Niejednokrotnie zawierają tę część treści, która by mogła być dopasowana do przyjętej z góry teorii. Np. na podstawie wiersza „Dwa męczeństwa“ autor przypisuje Norwidowi tłumaczenie prześladowań chrześcijan względami socjalno-ekonomicznymi (w danym wypadku św. Paweł ma zagrażać fabrykantom posążków Diany Efezkiej). Wiersz ten natomiast jest obrazem trudności, jakie napotyka głosiciel nowych prawd—w jednym wypadku chcą go ubóstwić, w drugim umęczyć. Zagadnienie, które tu przy okazji poruszył poeta, chyba nie może być dostatecznym dowodem jego materialistycznych poglądów.

Podobnie przedstawia się sprawa w uświeleniu wyprowadzenia na podstawie młodzieńczych utworów Norwida jego poglądów na miłość. Tego rodzaju postępowanie można chyba wytłumaczyć zasadą, że twórczość poety była jednolita w ciągu całego życia i stąd dowolna interpretacja porównań i obrazów (np. miłość, marzenie, sny ciemne) tych wierszy, jako wyrazu erotyzmu.

Malując tło socjalne, na którym ukazuje postać Norwida, sięga autor do opracowań. Nie zawsze szczęśliwie doбира sobie przewodników. Przykładem obszerne cytaty z tendencyjnej książki Jana Kucharzewskiego p. t. „Od białego do czerwonego caratu“, tak diametralnie różne od obiektywizmu Norwida, że zaciemniają tylko sprawę.

Conajmniej dziwnie jest przedstawiony również stosunek Norwida do Żydów. Słuszne jest tylko to, że poeta zraził się po powstaniu do ich materializmu. Jeśli zaś chodzi o insynuowanie Norwidowi jakichś katolickich nadziei co do ich ochrzczania — to te są chyba urojeniem. Z równym powodzeniem możnaby twierdzić, że Norwid spodziewał się nawrócenia Abd el Kadera, ponieważ słauił jego bohaterką obronę ludności chrześcijańskiej w czasie rozruchów w Damaszku.

Norwid umiał pogodzić ze swym katolicyzmem uznanie dla bohaterstwa. Nie tylko Abd el Kader, ale i samobójca baron Korf został uczczony w jego poezji. Norwid nie był kościelnikiem. Sprawę żydowską rozpatruje równie obiektywnie, jak sprawę grecką. Osądzając w myśl swoich ideałów naród żydowski, zarzuca mu, że wyrzekł się pełni prac, że nie stanowi organizmu narodowego. Nowela „Ad Leones“, która ma być, według Piechala, wyrazem niepohamowanego antysemityzmu, może być równie dobrze uważana za satyrę na amerykański industrializm. W każdym razie Norwid nie zdradzał skłonności do nieopanowanych uczuć. Nie chciał nikogo asymilować, ponieważ wierzył w misję dziejową narodu.

Jak widzimy, Piechal zabrnął za daleko, ufając swojej uniwersalnej metodzie. Raz po raz łapie się we własne sidła, musi naciągać cytaty, popada w niekonsekwencje. W pewnym miejscu książki staje np. wobec takiej alternatywy — albo Norwid był pod wpływem średniowiecza, albo był prorokiem.

Na podstawie jego pracy nie można sobie wyrobić jednolitego sądu, panuje tam chaos pojęć. Mimo wszystko dochodzi jednak do pewnych pozytywnych wyników. Słusznie podkreśla oryginalne rysy socjologii narodowej Norwida, zgodność poglądów z jego twórczością. Rozdział o kobiecie jest bez zarzutu, oczywiście poza interpretacją utworów młodzieńczych.

Ambitną książkę Piechala o Norwidzie można raczej uważać za publicystyczną, niż naukową, lub choćby literacką, ponieważ w doborze zagadnień autor w zbyt już uproszczony sposób kieruje się w pierwszym rzędzie ich aktualnością polityczną (faszizm, teoria wodza, Żydzi).

JÓZEF STACHOWSKI

### KSIĄŻKA O PRZEKŁADACH MIRIAMA

MARIA SZUREK-UISTI: „Miriam - tłumacz“. (Prace z historii literatury polskiej, nr 3). Kraków, 1937, str. 192.

Aż książka? Okazuje się — potrzebna. Miriam-norwidolog i Miriam-akademik przesłonił dziś Miriam-tłumacza, który spopularyzował u nas niejedno głośne nazwisko literackie i niejeden znakomity lub sławiony w swoim czasie utwór poetycki, pozwolił poznać polskiemu czytelnikowi. Z tej twórczości translatorskiej młodzi miłośnicy literatury znają rzadko coś więcej ponad tom „U poetów“, zbiór przekładów poezji romańskiej (głównie francuskiej liryki). Do zwykłego bagażu historyczno-literackiej erudycji należy wiadomość o roli, jaką w narodzinach naszego modernizmu odegrało Miriamowe spolszczenie dramatów Maeterlincka. Ale do samego tekstu mało kto sięga, bo i egzemplarze są już wcale rzadkie. Gorzej jeszcze z innymi przekładami — z angielskiego, niemieckiego, duńskiego, szwedzkiego, czeskiego, rosyjskiego: wiele z nich jest porozprasanych i zagubionych w rocznikach dawnych czasopism. Zgromadzić ten materiał, ogarnąć jego całokształt, wymierzyć znaczenie i ocenić wartość, jest trudem niemałym. Ale nie szkoda zachodu. Jest to przecież ważny rozdział z dziejów naszego modernizmu i ciekawy fragment naszych stosunków literackich z zagranicą.

Szurek-Wisti wzięła się do pracy z zapałem i sumiennością. Zestawiła bibliografię przekładów Miriama, odszukała inne nasze tłumaczenia tych samych utworów i autorów, sprawdziła znajomość tych utworów u nas przed jego spolszczeniami i odgłos, jaki wywołały przekłady. Działalność Miriama na tym polu może więc już być teraz przedmiotem rzeczowej dyskusji. Zagaiła ją Szurek-Wisti z dużą starannością i znaczną umiejętnością literackiej analizy. Zbadała gruntownie przekłady z francuskiego, a dorywczo z sześciu innych języków, budząc tym poliglotyzmem podziw i niepokój (czy można mieć precyzyjne wycucie synonimiki siedmiu języków?). W języku poetyckim Miriama odkryła nawarstwienia wpływów zmieniającej się mody literackiej i uwielbianych autorów. Ustaliła związek między rodzajem przekształceń, jakim uległy przekładane utwory, a organizacją psychiczną tłumacza. Jej wysiłek jest naprawdę poważny. Nie godzi się go też zbywać grzecznościową recenzją.

Badanie przekładów Miriama musi sobie postawić dwa cele. Jednym z nich jest określenie historycznej roli jego działalności tłumaczeniowej. Autorka zgromadziła do tej kwestii, jak już wspomniałem, materiał bardzo cenny, ale nie włączyła go w nurt ówczesnego życia literackiego. Przekłady Miriama traktuje w oderwaniu od wyswobodzenia się naszej literatury na przełomie XIX i XX wieku z zaścianowości paru poprzednich dziesięcioleci i żywiołowego wówczas dążenia, by ogarnąć i przyswoić sobie obcy dorobek literacki, zarówno najnowszy, jak dawny. Nie najtrafniejszy i niepotrzebny przegląd historyczny polskiej praktyki i teorii tłumaczeniowej (od „Biblii Królowej Zofii“ począwszy!) nie zastąpi braku charakterystyki współczesnego Miriamowi ruchu tłumaczeniowego. Wyrwany z historycznego kontekstu, staje się Miriam-tłumacz wielkością dla historyka niewymierną.

Drugim, a dla miłośnika poezji najważniejszym, celem badania, jest ustalenie aktualnej wartości translatorskiego dorobku Miriama. Tłumaczył on autorów współczesnych lub niedawnych. Przede wszystkim więc zapytamy, jakie zmiany zaszły w hierarchii literackiej przełożonych przezeń utworów, ile i które z nich przetrwały ówczesną modę literacką; nie jest bowiem rzeczą obojętną dla oceny działalności tłumacza, jakiej miary dzieła przyswajał. Takiego zagadnienia autorka w ogóle sobie nie postawiła. A przecież jest to w dyskusji nad przekładami Miriama moment bardzo ważny. Nie ulega np. wątpliwości, że dramatów Maeterlincka nie oceniamy dziś tak wysoko, jak to robiono czterdzieści czy trzydzieści lat temu. „Trzy legendy o krucyfiksie“ Zeyera nie wzbudzą dziś innego zainteresowania, jak historyczne. Bez uświadomienia więc sobie, które ze spolszczonych przez Miriama utworów są do dziś żywe, nie można określić trwałego znaczenia jego przekładów dla naszej kultury literackiej.

Wreszcie zagadnienie kapitalne: jaka była sztuka translatorska Miriama, t. zn. w jakim stopniu potrafił on w swoich przekładach godzić wierność w stosunku do oryginału z prawdziwą poetycznością. Temu problemowi poświęca Szurek-Wisti główną uwagę, ale jej odpowiedź nie jest jednoznaczna. Nim jeszcze przystępuje do analizy, przedstawia nam Miriam-tłumacza jako fenomen całkiem niezwykły. Najpierw więc przebiegają dzieje polskiego przekładu, przy każdym z tłumaczy wypowiedzi jakieś ale i znajduje tylko dwóch mistrzów: Porębowicza i Miriama. Następnie dzieląc tłumaczy na liryków, szukających w obcych dziełach odbicia własnych przeżyć, uczuć czy myśli, i społeczników, chcących w nurt narodowej kultury wprowadzić pewne obce dopływy, jednego Miriama uznaje za zjawisko wyjątkowe, którego nie da się nigdzie przydzielić. I przy tej sposobności od razu, jednym tchem oświadcza, że Miriamowi „nie chodzi... o oddanie piętna indywidualności twórczych czy odrębno-

ści stylów“. Jakżeż? Czy nie to właśnie jest podstawowym obowiązkiem tłumacza? Cóż za mistrz, który lekceważy tak kardynalną zasadę?

Blisko dwie trzecie książki poświęcone są rozwijaniu tych dwóch kłócących się z sobą twierdzeń: o zacieraniu przez Miriama indywidualnych odrębności przekładanych autorów i o jego rzekomym mistrzostwie w sztuce tłumaczenia. Pierwsze z tych twierdzeń uzasadnione jest jak najbardziej przekonywująco. W świetle przeprowadzonej przez autorkę analizy—analizy precyzyjnej i zawodzącej stosunkowo rzadko — okazuje się, że Miriam wszystkich autorów transponował na jeden styl — swój własny, w dodatku zmanierowany. Maniera zmienia się z czasem (autorce udało się wyodrębnić trzy okresy), ale jej cechą stałą jest potęgująca się stopniowo skłonność do patosu i coraz większa ucieczka od prostoty. Wcześniej też zaczyna się przetapianie każdej prawie poezji, bez względu na jej charakter, na utwór symbolistyczno-nastrojowy. Dlatego Miriam zawodzi w zetknięciu z przedmiotowością Heredia i prostotą Verlaine'a, a w tym ostatnim wypadku dochodzi nawet czasem, np. w spolszczeniu „Rozmowy sentymentalnej“, do rezultatów wręcz żalonych, nie może się bowiem obejść bez tych utartych frazesów — przypraw złej kuchni, przed którymi ostrzegał Verlaine w swojej „Sztuce poetyckiej“. Stosunkowo znaczny stopień wierności osiągać może, tłumacząc nabrzmiałą uczuciem retorykę romantyków choć i w transpozycjach Wiktora Hugo bywa zbyt nastrojowy, patetyczny i wielosłowny (jaskrawy przykład: zakończenie „Złych języków“). Niestety, autorka zajęła się głównie scharakteryzowaniem odrębności metody i maniery Miriama, a za mało poświęciła uwagi poszczególnym przekładom i oddzieleniu udanych od chybionych.

Jakżeż miała to zrobić, skoro widzi w nim w ogóle mistrza! Argumenty? Przede wszystkim ciągle przytaczanie tłumaczonych przez Miriama utworów w przekładach gorszych od Miriamowych. Ale przecież „każdy ma swoją żabę, co przed nim ucieka“. Po drugie — wyjaśnienie historyczne: „dla tych z nas, którzy dzisiaj zbliżają się do Miriama bezpośrednio, t. j. bez tła współczesnego modernizmu w pamięci, bez wpływu Norwida, przekłady jego „śpiewają z jednego tonu“. Z ilu tonów śpiewają, jeżeli mamy w pamięci modernizm i Norwida? Najzabawniejszym przykładem apriorycznej gloryfikacji bez względu na rezultaty własnych badań jest rozdział „Oryginalność przekładu“. „Oryginalnością“ nazwane tu zostało wszystko, co jest odstępstwem od tłumaczonego tekstu. I jakie to elementy oryginalności odkryła autorka? Młodopolską manierę i wpływ Norwida.

Jaskrawe przykłady sztuczności spotykamy nawet w urywkach, cytowanych przez autorkę z pochwałą. W Miriamowym tłumaczeniu „Śpiewu kajdaniarzy“ A. Tołstoją, postawionym przez nią wyżej od mistrzowskiej w oddaniu naturalnego toku transpozycji Tuwima, czytamy:

Oj, b y ż każda baba była mołodycą!  
By nikt wódki wodą nie kręcił n a n i c o !

I jeszcze zestawienie paru wierszy H. Hofmannsthała z Miriamowym przekładem, który odznacza się podobno „wiernie przejętą prostotą słowa“:

Und süsse Früchte werden aus den herben.  
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder,  
Und liegen wenig Tage und verderben.

I z cierpkich słodkie robią się owoce,  
I opadają w n o c jak martwe ptaki,  
I po dniach kilku gniją w t r a w o m r o c e (?!).

Pochwały kiczów są jednak w tej książce wyjątkowe. Zwykle dzieje się w niej inaczej: najpierw trafna analiza, potem niespodziana pochwała. Przedmiot badań jest więc oświetlany jaskrawym światłem reflektora, a kiedy wszystkie szczegóły wyraźnie się zarysują, otacza się go dymem kadzideł. Jasny obraz nie może w ten sposób powstać. Trudno. Kadzielnica nie jest najlepszym narzędziem badawczym.

ALFRED FEI

## POLSKIE WYDAWNICTWA MUZYCZNE.

W ostatnich latach daje się zauważyć ożywiony ruch w dziale polskich wydawnictw muzycznych, który przywitać należy z prawdziwym zadowoleniem, gdyż dziedzina ta była u nas do niedawna mocno zaniedbana. Wystarczy uprzytomnić sobie fakt, że dzieła Chopina, publikowane przez szereg firm nakładowych zagranicznych, dotychczas nie uzyskały edycji polskiej! Dopiero teraz rozpoczęto prace w tym kierunku. Natomiast posiadamy już dzisiaj kilka energicznie pracujących wydawnictw, jak „Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej“, wydawnictwo „Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej“, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej“, wydawnictwo „Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego“ i t. d. Prace tych wydawnictw, na ogół odpowiednio rozsegregowane, stosownie do wytycznych danego stowarzyszenia, dotyczą muzyki wyłącznie polskiej, świeckiej i kościelnej, epok dawniejszych, wczorajszej i dzisiejszej. Wobec tego, że nowy ten jak na nasze stosunki dział kultury muzycznej posiada znaczenie ogromne — choćby dlatego, że umożliwi muzycznie zainteresowanej części społeczeństwa poznanie polskiej twórczości — warto przypatrzeć się nieco bliżej dotychczas osiągniętym wynikom. W poniższym sprawozdaniu zajmiemy się pracami „Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego“. Omówienia innych wydawnictw ukażą się w numerach następnych.

„Warszawskie Towarzystwo Muzyczne“ rozpoczęło swe prace wydawnicze w roku 1874, kiedy to ukazały się w druku Moniuszki „Sonety Krymskie“. W latach następnych pojawiają się drobniejsze utwory J. Krogulskiego, A. Stolpego, I. Kleczyńskiego i in., książki i podręczniki muzyczne, aż wreszcie w roku 1897 rozpoczęto systematyczny druk kompozycji Moniuszki, nad którym pieczę roztoczyła specjalnie stworzona Sekcja im. Stanisława Moniuszki, zainicjowana przez Jana Karłowicza.

Ukazują się partytury wraz z głosami i wyciągami fortepianowymi „Bajki“, uwerturny z „Parii“, „Hrabiny“, „Halki“, poszczególne pieśni, „Śpiewniki“, fragmenty z oper, kantaty, kwartety smyczkowe i t. d. W r. 1904 powstaje sekcja im. Chopina, w r. 1909 rozpoczyna się druk utworów Karłowicza, który testamentem przelał wszelkie prawa do dzieł wydanych i nie wydanych na Towarzystwo. Jeszcze w latach przedwojennych ukazują się: „Koncert skrzypcowy“, „Powracające fale“, „Odwieczne pieśni“, „Rapsodia litewska“, „Stanisław i Anna Oświęcimowie“, „Smutna opowieść“ i t. d. Wielka wojna i czasy powojenne przynoszą wieloletnią przerwę. Dopiero od roku 1931 rozpoczynają się prace na nowo. Towarzystwo wydaje Karłowicza „Epizod na maskaradzie“ w instrumentacji Grzegorza Fitelberga, utwory Moniuszki. powtarza niektóre stare lub wyczerpane nakłady, zawiązuje sekcję im. Karłowicza. Rok ostatni 1937 wzbogaca nas o nowe wydanie kompletu Karłowicza „Koncertu skrzypcowego“, ukazują się nadto Adama Wieniawskiego fortepianowe „Bajeczki“ i „Pieśni w stylu ludowym“, wreszcie Bolesława Woytowicza orkiestrowy „Poemat żałobny“. Wobec tego, że utwór Woytowicza należy do najwybitniejszych polskich kompozycji współczesnych, że posiada niepoślednią wartość artystyczną i — jako nowość — znany jest na ogół tylko powierzchownie, poświęcimy niepospolitemu dziełu obszerniejsze omówienie.



Obsada: wielka orkiestra.

W prostych, a tym samym, najmocniejszych słowach dedykacji „Pamięci Marszałka Piłsudskiego“ wyraża się stosunek Woytowicza do tematu dzieła: bezpośredni, pełen pietyzmu. Kompozycja składa się z trzech części, które stanowią jakby tryptyk, trzy ściśle ze sobą związane obrazy. Łączność ich polega nie tylko na jednolitym nastroju i myśli zasadniczej, lecz również na wspólnocie muzycznych tematów i motywów. Tematy poszczególnych części bowiem występują w partiach innych, przez co powstaje typowa zresztą dla techniki kompozytorskiej Woytowicza, zwartość myślowa i architektoniczna całości utworu.

Część I., zatytułowana „Visions“, „Myśli“, rozpoczyna się wstępem Largo, w którym z początkowego pianissima orkiestry wypływa skupiony, w ciemnych barwach utrzymany uroczyستی zaczątek chorału. Chorał ten stanowi jakby podstawę filozoficzną całego utworu i powtarzać się będzie, jak to później zobaczymy, w częściach następnych. Z chorału rozwijają wiolonczele i wiole, a więc jeszcze ciągle instrumenty o mocnej barwie, dalszą linię melodyczną, po czym następuje pierwszy temat, który rozpoczyna właściwą I. część w tempie Moderato. Od razu wprowadza tu kompozytor fugę, w której przeprowadzeniu udział biorą wszystkie głosy, co nadaje utworowi od pierwszej chwili znamię głębokiego skupienia, powagi i abstrakcji. Zwolna tematy przechodzą z instrumentów smyczkowych do grupy dętych drewnianych, dźwięk potężnie, rozjaśnia się, motywy następują po sobie w coraz krótszych odstępach i coraz bardziej się zacieniają, dramatyczne napięcie wzmagają się, aż dołącza się biała, kotły i perkusja, przy czym trąbki głoszą triumfalnie I. główny temat, który teraz jaśniej pełni blasku. Po chwilowym uspokojeniu znowu rośnie dźwięk do ogólnego fortissima orkiestry, aż z ogólnego napięcia wylania się temat chorału. Chorał ten płynie równocześnie z tematem I. jako jego kontrapunkt. Po ponownym fortissimo orkiestry, wypływa temat II, nowy, w fagotach i klarnetach, temat utworzony wprawdzie z motywów poprzednich, ale znacznie bardziej zwarty, energiczny, podczas gdy motywy poprzednie posiadały raczej charakter solenny. W ten sposób napięcie energii wzrasta jeszcze bardziej. W krótkich, szybko po sobie następujących odcinkach, przerzuca się temat z jednego głosu do drugiego, z jednego instrumentu do drugiego, głosy prowadzą go coraz gęściej, w coraz zawilszych splotach kontrapunktycznych, aż występują oba tematy i chorał równocześnie w trzech grupach instrumentów: smyczkowych, blaszanych i drewnianych. Ostatecznie zwycięża chorał, napięcie rozluźnia się, uspokaja, dźwięk staje się coraz przejrzystszy i cichszy, aż dochodzi do nastrojowego zakończenia w pianissimo.

Część II. „La lutte et la victoire“ — „Walka i zwycięstwo“, rozpoczyna się pobudką, zbudowaną zresztą z I. tematu części pierwszej. Część ta w tempie zrazu Presto, a potem Molto agitato, zwarta jest i stanowcza, głosy biegną szybko, zwarcie, przy czym znowu wypływa jako kontrapunkt do tematu tej części II. temat części I-ej. Kończy się gwałtownym, spiętrzoną wybuchem siły, symbolizującym „Czyn“.

Część III. „Cortège funebre“ — „Orszak żałobny“, w swym początkowym Lugu-bre przynosi głuchy i przejmujący odgłos werbli. Werbel ten towarzyszy całej części ostatniej. Po chwilach, pełnych napięcia, rozpoczyna się uroczyستی marsz żałobny — właściwy, nowy temat tej części, zbliżony w nastroju do chorału pierwszej części utworu. W fragmencie środkowym tej ostatniej części wylania się od nowa temat pobudki, który powoli przebrzmiewa. Znowu słychać marsz żałobny, znowu ukazują się reminiscencje z chorału — tej podstawowej myśli całego dzieła — aż powoli, w nastroju pełnym niezwykłego skupienia, głosy uciszają się, stopniowo milkną, marsz zwolna gaśnie. Głuchy werbel kończy kompozycję.

Jak z powyższego widać, „Poemat żałobny” Woytowicza jest utworem niezwykle konsekwentnie zbudowanym, technicznie bardzo skomplikowanym, o silnej, zwartej konstrukcji. Ale do tego przekonania dochodzi się dopiero po dokładnym zanalizowaniu dzieła. Przy słuchaniu go na sali koncertowej pozostaje się przede wszystkim pod wrażeniem całości, jest się zaangażowanym, emocjonalnie wciągniętym w dramatyczny jego, pełen napięcia przebieg. Odczuwa się, że ma się tu do czynienia z dziełem, powstałym pod wpływem głębokiego przeżycia, wstrząsu; tak jak każde prawdziwe dzieło sztuki, przeżywamy je w sposób oderwany od konkretnych pojęć, w sposób abstrakcyjny. Zresztą, jak informuje sam kompozytor, przeprowadzenie tematów, cała komplikacja kontrapunktyczna, wynika niejako wtórnie z kompozycji; Woytowicz ułożył ją pod wpływem bezpośredniego impulsu, a dopiero potem sam spostrzegł całą zawiłą pracę techniczną. Co dziwniejsze: mimo że utwór jest przeprowadzony absolutnie wielogłosowo, mimo że każdy głos posiada zupełnie samodzielne życie, niezawiłą linię melodyczną i odrębny, od innych głosów niezależny rytm, mimo że obsada orkiestrowa jest duża, utwór brzmi zupełnie przejrzysto, jasno, bardzo umiarkowanie pod względem tonalnym i rytmicznym. Podobnie jak w innych swych kompozycjach, nie szuka tu Woytowicz żadnych drobniejszych efektów ani łatwizn. Szczególnie zaś zwraca uwagę fakt, że nie znajdziemy w „Poemacie” ani jednej reminiscencji z jakiegokolwiek pieśni ludowej czy patriotycznej, co przy tego rodzaju kompozycji samo by przez się narzucało się. „Poemat żałobny” jest muzyką nawskroś absolutną, bez żadnych podkładów programowych i literackich. Pozostawia na słuchającym wrażenie głębokie, które rośnie za każdym powtórnym słuchaniem. Należy do nielicznych czołowych dzieł współczesnej polskiej literatury muzycznej.

Partytura „Poematu żałobnego” ukazała się w dużym formacie, przy czym warto zwrócić uwagę na piękny sztych głosów. Jest to może najpiękniejszy polski sztych (zasługa sztycharza Józefa Rymczaka) — okoliczność doniosła, tym bardziej, że jeszcze do niedawna musiano wysyłać partytury w tym celu za granicę.

Powracając do ostatnich wydawnictw „Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego”, szczególną uwagę zwrócić należy na nowo podjętą inicjatywę publikowania ważniejszych utworów w formie kieszonkowej, małej partyturki; tego rodzaju edycje — podobne do wydań Eulenburga w Niemczech i „Philharmonia-Universal” w Austrii — dostępne na skutek niskiej ceny szerokiemu ogółowi, a przede wszystkim studiującym muzykę, przy tym bardzo poręczne, naprawdę „kieszonkowe”, stanowią ogromnie ważną nowość. Dotychczas ukazała się w tym wydaniu Karłowicza „Rapsodia litewska”.

Wreszcie wspomnieć należy o katalogu, opublikowanym wprawdzie przez „Tosspo” („Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej zagranicą”), lecz przy współudziale Towarzystwa Muzycznego, katalogu, stanowiącym przegląd współczesnych kompozycji polskich, wydanych i niewydanych. Katalog ten, niekompletny zresztą, lecz będący wyciągiem najważniejszych kompozycji polskich, zredagowany w języku francuskim, stanowi doniosły czynnik propagandy muzyki polskiej zagranicą, a także w kraju spełnia swe zadanie. Jest to bowiem pierwszy i kompletny przegląd współczesnej polskiej twórczości muzycznej.

EMLIA ELSNERÓWNA

MARIAN CZUCHNOWSKI: „Cynk”. Nakładem autora. 1937.

„Książka ta bezwzględna w odświeżeniu dna techniki pisarskiej, chce być tylko i wyłącznie dziełem sztuki. Dlatego bronię się przed imputowaniem jej jakiegokolwiek wspomnień prywatnych, które nie zasługują na wieczność” — tymi dumnymi słowami odgradza się Czuchnowski od wielorakiego oblicza tematu, po który sięga.

Chociaż mury więzienne zamykają ciasny krąg zdarzeń, rozmyślnie i celowo oderwanych od życiowego pnia, dzieje się z nimi tak, jak ze stłumioną roślinnością w piwnicach: wypuszczają długie, bezbarwne pędy w rozpaczliwym poszukiwaniu zagubionej logiki istnienia. Na przekór sztucznemu odosobnieniu tutaj właśnie uwypuklają się ich rozliczne związki z życiem, rozsadzają fizyczną określoność wątku bytu i gubią w bogactwie własnych perspektyw. Jesteśmy w świecie zbrodni i kary, elementarnych pobudek i zagmatwanych kompleksów, długich, posępnych historii i tragicznych pomyłek. Tej różnorodności przeczy co dzień naga prawda więziennych ścian, której fizyczne nawet granice otępiełej myśli trudno przekroczyć. Jej poświęcił Czuchnowski swoją książkę.

Bał się dwóch rzeczy: ciężaru własnych wspomnień i ciężaru wzruszeń. Skwapliwie zaznaczał, że tworzy „dzieło sztuki“, nie pamiętnik. Chciał dać „powieść bezwzględnie nieosobistą, suchą i czytającą się jak podręcznik botaniki“. I w tym właśnie się pomylił, w tym dążeniu sam sobie zaprzeczył bo nie ma dzieła sztuki, które by mogło być podręcznikiem. To właśnie pamiętnik może być nieosobisty, jeśli jest tylko notowaniem faktów — w „dziele sztuki“ musi płynąć krew.

Dlatego zagadnienie zostało niewłaściwie przez autora postawione i należało by przypomnieć słowa Malraux ze wstępu do „Czasów Pogardy“: „... wartość jakiegoś dzieła nie jest funkcją ani namiętności, ani bezstronności, które je ożywiają, lecz harmonii między tym, co ono wyraża, a środkami, jakich używa“.

Przeciw tej prawdzie Czuchnowski nie zgrzeszył. W książce znać dobrą klasę pisarską i rzetelny wysiłek, jednakże w granicach założeń, które uważam za niewystarczające. Sam autor mówi nam o większych: „Napisałem ją (tę książkę, przyp. mój) nie jako powieść o więzieniu, ale jako mój sąd artystyczny o człowieku bez względu na to kim by on był“.

Sąd wypadł surowo — przekreślił człowieka. Zostawił właśnie samo więzienie i nieokreśloną gromadę półludzi, chwytanym na gorąco, na zewnątrz nas. Wszyscy oni są tłem, „obyczajowym obrazem“, dobrze mieszczącym się w ramach kruchej konstrukcji, określonej niemal wyłącznie układem przestrzennym. Poza korytarzem, celami dziedzińcem — nie ma świata. Tutaj przesuwają się przed naszymi oczyma film różnych ponurych czynności i beztreściwych rozmów, w których jak rodzynki w cięście sterczą niezrozumiałe słowa więziennego narzecza\*).

Brak czegoś, a raczej kogoś. Ludzie obrysowani są grubą kreską i jakby naumyślnie wypruto z nich wnętrza. To, co robią, nie przenika ich samych, ale naświetla duszny koszmar, który się pośród nich dzieje. Plastyczny, jaskrawy obraz atmosfery więziennej jest już sam w sobie osiągnięciem, ale nie pomnaża w nas wiedzy o zbiorowisku ludzkim. Chcielibyśmy się skupić gdzieś w jednym punkcie i dotrzeć do sedna.

Są w „Cynku“ dwie sceny „widzeń“, t. j. spotkań więźniów z bliskimi osobami, gdzie podziemny nurt człowieczy obnaża się niewypowiedzianym wybuchem. W jednej z nich stary cygan, złodziej, oświadcza żonie, również uwięzionej, z którą się spotyka, że umyślnie obciąży ją zeznaniami, aby nie dopuścić do wcześniejszego jej oswobodzenia. Cyganka przeciwnie daje mu dowód bezgranicznego poświęcenia, co zamiast opamiętać — jeszcze bardziej go rozdrażnia. Scena ta daje nam dowód, że psychologiczne „odkrytki“ są lepszą drogą do budowania człowieka w dziele sztuki, niż najbardziej precyzyjne opisy i studia językowe. Drugą, podobną, jest scena kradzie-

\*) Jest słowniczek. Do bezsensownego porównania z rodzynkami skłonił mnie również bezsensowny pomysł wydrukowania wszystkich tych słów w tekście kursywą.

ży kolczyka przez jednego z więźniów. Nie jest to może przypadek, że obie sceny zachodzą w chwilach zetknięcia się rzeczywistości więziennej z tą z poza murów. Każdy akcent życia ludzkiego ma tu swoje naturalne przedłużenia w dwu kierunkach: gdzieś na wolnej przestrzeni i w głębi duszy człowieka.

Obydwie drogi autor „Trudnego Życiorysu“ odrzuca. Chce żyć doczesną ważnością spraw drobiazgowych, realiów posepnych, ludzi niedokończonych, nie noszących w sobie żadnej problematyki. A przecież ją mają. Jest naszkicowanych parę wstrząsających spraw, z których każda mogła by wypełnić książkę. Czytając z zapartym tchem, rozumiemy sens dziwacznej solidarności i głodówki, której tło jest tu jednak naprawdę mętne. Czujemy, że tak jest: tak a nie inaczej, i postulat uczciwości społecznej książka spełnia całkowicie. Jest, zgódźmy się, uczciwa artystycznie — nie daje wszakże poczucia artystycznej pełni. Właśnie tej, jakiej doznajemy przy czytaniu „Czasów Pogardy“, gdzie obraz zmagają człowieka w celi więziennej wypełniony jest problemami strachu i czasu z jego niesłychaną niewymiernością.

Kiedyś Nałkowska dała nam w „Ścianach świata“ próbę narzucenia problematyki więziennym postaciom jak gdyby od zewnątrz: była tam analiza przeobrażeń poczucia winy. Trafność spostrzeżeń autorki „Granicy“ dawała nam więcej zadowolenia estetycznego, choć na pewno nie zbliżała nas w tym stopniu do istoty życia więziennego, co realizm „Cynku“.

Książka Czuchnowskiego jest na pewno czymś więcej, niż reportażem według starych blagierów z „Nowego Lefu“, pokutują w niej jednak resztki złudzenia, że można posługiwać się w sztuce człowiekiem bez względu na to, „kim by on był“, podczas gdy właśnie to, kim on jest, jest najważniejsze. Oderwana od swego własnego pnia gałązka ludzka, nie żyje i w tym tkwi przyczyna niepełności utworów o rekrutach, więźniach, robotnikach, chłopach, skoro nie chcemy pójść za którymś z nich i męki jego prześledzić od początku do końca.

RYSHA D MATUSZEWSKI

### MIESIÓNC MORDÓM CIEPIE NISKO..

Rzecz o poezji Pawła Kubisza \*) nie może się zacząć inaczej jak krótkim porachunkiem z twórczością gwarową.

Sprawa ta oddawna w Polsce kipi, lecz wykipieć nie może. Jedni, skoro mowa o utworach pisanych gwara, mniejsza o to, prawdziwą, czy stylizowaną, wzruszają ramionami; dla nich pisarstwo takie jest poza kręgiem literatury. Inni, nie wnikając w moc sztuki, witają entuzjastycznie każdy dziwołag trącający jędrnością naszych gwar.

A przecież ni tak ni siak nie można owej kwestii postawić. Oddajmy cesarskie cesarzowi i boskie Bogu: „Chłopi“, „Na skalnym Podhalu“, niektóre t. zw. góralskie wiersze Tetmajera to naprawdę majstersztyki. Mowa tych utworów jest żywa i jakże bliska ostatecznym osiągnięciom.

Majsterstwo autorów dało jej ten blask. Gwara sama przecież nie jest zasługą ni tytułem do Parnasu. By dzieło zyskało blask, jaki zostawia niewidzialna stopa muzy, trzeba obecności muzy. Uwidacznia się ona w stopniu harmonii, wiążącej charakter utworu z charakterem jego gliny, jego tworzywa. Nie wszystko bowiem nadaje się do gwarowej twórczości. I tak jak z poza „literackiego“ rzekomo języka niektórych dzieł napisanych przez surowych kulturalnie pisarzy pochodzenia chłop-

\*) „Przednówek“, Cieszyn czeski.

skiego widać wilcze łapy, tak też, gdy utwór pisany jest gwara, a obraca się w atmosferze niezgodnej z rustykalnymi sposobami reakcji — porywa „śmiej pusty a potem litość i trwoga“.

Bo gwarą pasuje przede wszystkim do epiki, jako że chłop, lud ma epickie widzenie świata, a nurt liryczny wstydliwie ukrywa przed sobą i innymi. Chłop prawdziwie sentymentalny byłby najśmieszniejszym chyba człowiekiem. Chcę powiedzieć, że do liryki w ścisłym tego słowa znaczeniu, do liryki czystej, gwarą nie nadaje się, bo jest nieliryczna, nieodcieniowa, nie trafiająca mimo, niekołująca.

Dlatego w utworze prawdziwie lirycznym, przynajmniej w moim rozumieniu liryki, może mieć zastosowanie jako cytata, jako motyw, wiersz czy też dwuwiersz — nigdy zaś jako sedno tworzywa słownego.

Nie wynika z tego, że liryka gwarowa to coś nie do napisania. Jeśli będzie w niej duży ładunek epickości, napięcie silnych uczuć niemal dramatyczne, nie zgrzytnie w czytelniku fałszem. Ale to jest przecież dość dalekie od naszych bądź co bądź mieszczańskich pojęć o tym dziale poezji.

Mówi się (czasem z przekąsem, czasem zaś z zachwytem) — poezja ludowa! Ale poezja ludowa prawie nigdy nie jest liryczna. Pieśni opowiadające o czymś, o Kasi co kapłała koniki, te perły pieśni ludowej są właściwie balladami, epiką. W ostatnich czasach namnożyło się twórców regionalnych. Jedni piszą byle co, bez żadnych ambicji, byle się wyżyć gwarowo, inni mniej lub więcej szczęśliwie idą wzwyż, wspierając swą siłą poetycką na języku ludowym. Poezje Pawła Kubusza należą do najlepszych rzeczy w tym rodzaju.

„Przednówek“ ma jędrny smak epiki, co od razu daje do zrozumienia, że nie gra on melodiami, lecz jest czymś konkretnym, twardym, jak dłonie górników. A są to wiersze o buntach przeciw uciskowi, o nędzy górskiej, o chwale czasu zbójnickiego, o bijatyce w karczmie, o tych, co poszli „za chlebem“. Sprawy owe Kubisz opiewa mocno, mrocznie i surowo. Czytając, wie się od razu, że to nabrzmiałe cierpieniem słowa tamtejszego człowieka, autochtona. Kto inny nie czułby tak śląskich bied, mógłby im najwyżej współczuć.

I tamtejszej to mowy zasługa, że poezje „Przednówka“ błyskają tu i owdzie pięknosciami staropolszczyzny. Gwara tej dzielnicy naszej Ojczyzny, dzielnicy niemczonej i czechizowanej zawzięcie, przechowała przecież tak wiele form językowego staro-wieku, tak wiele czarów mowy jagiellońskiej.

Poeta pisze: „...na czornym niebie biołych róż bagnety“... „nie zwodź, synku, mje na pole w sianie leżyć i omdlywać“... „szepcze noc, mówi, wydziwio — — — hanej w stawach gwiazdy pływom...“

A o księżycu: „...miesiōnc mordóm ciepie nisko“... „kolanami miesiōnc kopie w pozłōconym gwieździc snopie“...

Oto większa próbka wierszy z lez gniewu i skargi:

...Tam pod lasym na buczynie  
kąsek świata we mgle płynie —  
tamżech posoł sztyry krowy,  
synek mały i niezdrawy.

Tamżech se pieśniczki śpiywoł,  
na piszczołce se wygrywoł —  
ciurlikały mi zwōneczki,  
co nosiły ich krōweczki.

A kiej jesień się kąpała  
w pajęczynie mrozym słała, —  
to jo boso krowy posoł  
i zębami z zimy ciosoł.

Puchły z mrozu mi palczyska,  
a na nodze dwa wrzodziska.  
Taki sine i czyrwióne —  
pęczniały mrozym nabrnióne...

W ostatnim wierszu tego utworu zmieniła się ilość sylab i załamał się szereg akcentacji. Nierzadkie to zjawisko w poezji Kubisza. Bywa i tak, że ów ciąg akcentacyjny przeobraża się gdzieś bez zmiany liczby przycisków. Przykład:

...Pije chachar — grej muzyko!  
Północ w godzinach kuwiko;  
strzybno noc się na świat dziwo...

Niezamierzony zapewne efekt, bo o takie rzeczy chyba poecie „Przednówka“ nie chodzi, przypomina swoją prostotą kunszt rymotwórczy wdzięcznych hortulusów z XV i XVI wieku.

Wiersze Kubisza wrą od czasowników: zażroć się, nadować, tyrczyć, zmiroć, rymkocić, szkabić się, szczyrkotać, dlaboczyć. Doprawdy niewiadomo czy gwara nadolzańska tak je rozpleniła, czy też może z dawności przechowała. Na kartach „Przednówka“ spotykamy się bowiem też z wieloma słowami i formami przebrzmiałymi, napewno starymi, co przebrzmiewają w naszych uszach echem Czarnolasu a może lamentów świętokrzyskich: umrzyty, tamżech, grof, putyka, trówła — to znamy.

Ta książka jest lamentem cieszyńskim, śląskim, co przywalony głazem grobowym nie cichnie. Jeśli o kim można powiedzieć, że wypowiedział rozpacz ludu tamtejszego, to chyba o Kubiszu, ciosającym wiersze toporem, wiersze ciemne, pełne czekania, że wreszcie będzie inaczej, pełne porywania się ku jutru. Głoszą one nie tylko dołą śląską, ale i więcej: ludzką.

JÓZEF CZECHOWICZ

MIECZYŚLAW BRAUN: „Sonety“, Warszawa, 1937. „F. Hoesick“. Str. 47.

Nie znam sonetów współczesnych, które pozostawiłyby wrażenie nowych światów. Coś z tego może było w sonetach Światopelka Karpińskiego, ale zatraciło się w mgłę. A wiersz, w którym nie ma zarysów, zjaw, zwiastujących niespotykaną do tychczas krainę, nie jest wierszem, jest powtórzeniem. Sonet powinien być już naprawdę odkrytym nowym światem: sonet idealny. Bez tego „naprawdę“ sonet zostanie martwym utworem. Jeżeli dziś poeci nie mogą pisać żywych sonetów, to dlatego, że: 1) formalna strona sonetu nie przedstawia żadnych trudności do pokonania dla najprzeciętniejszego nawet wirtuoza, raczej przeciwnie: ułatwia mu pracę, a więc demoralizuje, 2) przestając być wartością formalną, utwór może się tylko legitymować jakością treści, i tu jest źródło niepowodzeń: nie ma treści poetyckiej bez zakłęcia w wartość formalną. Wszelkie próby ożywienia sonetu zawodzą, gdyż wyczerpane zostały nieliczne kombinacje oryginalnych układów, a każdy pomysł zepsuje wielokrotność rymów. Pozostała tylko jedyna możliwość: język. Strumień mocno zmetaforyzowanego języka mógłby stać się ożywczym nurtem dla sonetu, ale i to pełnych wyników pewnie by nie przyniosło: nadmiar metaforyzacji to sztuka, a może tylko

sztuczka na krótką metę. Więc pozostaje właściwie tylko jakiś nowy język poetycki, słownictwem i sposobami zestawień różniący się do rozpowszechnionego w danym czasie języka poetyckiego. Widzę taką możliwość, która równa się genialności, a to już prowadzi poza granice rzeczowych rozważań.

Oto dlaczego sonety Mieczysława Brauna, wykazujące w szczegółach dobre „rzemiosło“ poetyckie, kulturę autora i mnóstwo drobnych zalet, nie przekraczają, a nawet nie mogły przekroczyć granicy szarości.

STANISŁAW CZERNIK

STANISŁAW CIESIELCZUK: „Teatr Natury“, Warszawa, 1937. „F. Hoessick“ Str. 120.

Książka Ciesielczuka należy do zjawisk niepokojących, nie dlatego, by stanowiła wyjątek, lecz z powodu zbyt często spotykanej przeciętności. Nie chcę przeciętności poetyckiej zaliczać do zjawisk zwykłych, raczej widzę w niej wynik jakiejś bolesnej pomyłki, ujemnego oddziaływania nieznanymi sił, rozsadzających pracę poety. Trud poety należy do dramatycznych, szyfowych najczęściej wysiłków. Epilog trudu również bolesny: szyf wysmagany batem. Ciesielczuk znalazł się w podobnym położeniu. Przeczuwając epilog, obwarował się psychicznie przed „ludzkim bydłem“, przed stadem „durniów, bubków, szarlatanów, łotrów“, lecz to obwarowanie jest tak prymitywne, że nie uchroni poety od ciosów. Wiersze nienadzwyczajne: kilka miłych krzewów, zaniedbane grządki, dziko rosnące roślinki — oto zespół ogródka, który napewno inaczej wyglądał w marzeniach młodego ogrodniczka sprzed dziesięciu lat, gdy budował chaty w obłokach i wieś pod księżycem. Zawiedzione nadzieje. Coś drogi zwiłkła, a przecież nie zatracił się jeszcze poeta. Jest, czujemy go, pulsuje nurt podskórny, tylko że wydobywa się w obrębie jakiejś zasy piachu, raz po raz zamulającej pragnącą się odkryć krynicy. Trudno w tym wypadku być augurem, łatwiej stwierdzić, że pisanie wierszy jest niełatwą pracą.

STANISŁAW CZERNIK

CZESŁAW MIŁOSZ: „Trzy zimy“, Warszawa, 1936. „Towarzystwo Wydawnicze“.

Wielkiego skoku dokonał Miłosz w ciągu trzech lat — a tytuł tomu niniejszego jest niewątpliwie aluzją do tego okresu twórczej pracy — jakie dzieła tę książkę od poprzedniego zbioru, którym debiutował. Powitałem wówczas wschodzący talent, wiążąc z nim duże nadzieje; dzisiaj nie zawaham się stwierdzić, iż wśród swego pokolenia zajął już miejsce czołowe. Co więcej, ulegam wrażeniu, iż w ostatnim dziesięcioleciu nie słyszano w poezji polskiej tonacji o tak pełnym, samoistnym i przejmującym brzmieniu; Miłosz wydaje się reprezentacyjnym poetą swej generacji, tak jak Tuwim był nim w odniesieniu do generacji poprzedniej.

Nie dlatego, iżby był bezbłędny lub w tym stopniu oryginalny, o jakim roją ludzie, przywykli myśleć poza kategoriami kultury: bynajmniej nie wyskakuje nagi, jak z głowy Zeusa bóstwo. Przeciwnie, jest to poeta trudny i oporny, mogący budzić wiele zastrzeżeń; jest nie tylko zawiły (na pozór) w swych złożach psychicznych, lecz ponadto zdeterminowany mnóstwem spletanymi filiacji artystycznych. Wszakże stwierdzić trzeba, że na tle swych rówieśnych — a mam tu na myśli wszystkich tych, którzy przekroczyli dwudziestkę, a nie dotarli do trzydziestki — jest zjawiskiem nie tylko całkowicie odrębnym, lecz i nawskroś, nieodwołalnie jakgdyby samotnym: i właśnie to udziela mu gorzkiego lauru przywódcy. Stoi poza szkołami stylistycznymi swoich czasów, poza walką o sposoby i chwyt techniczne, poza dziarską, pełną obustronnej fanfaronady i chępliwego załgania — polemiką, jaka to aparatura formalna

mniej jest zwietrzała i bardziej adekwatna współczesnej wrażliwości. Przejął niezawodnie wiele, lecz nie drogą intelektualnej spekulacji, i jeśli gatunek jego dzisiejszego pisarstwa jest alembikiem, w którym osiadło sporo chemicznych soli, jeśli w tej poetyckiej chemii bulgocą płyny cudze (a mam na myśli zwłaszcza francuskich symbolistów) to Miłosz wchłonał je jakgdyby mimowiednie, całą skórą, porami swej nienasyconej biologii, jak się polyka na ślepo alkohol lub rosę. Wszystko, czego dotknie, przerabia na soki własne; jest w sobie samym uwięziony bez ratunku, sobą jeno straszliwie oczarowany; to mało komu z artystów jest dostępne, prawie nikomu. Dziś już wobec niego, który zaczyna mówić, podnoszą się głosy sprzeciwu; jeśli utrzyma linię swego fatalizmu, zdarzyć się może, że niezapowiedziany rozlegnie się cały chór protestów. Taki poeta bowiem w niewinnej swej bezwiedzy sprawdza wszystkich innych.

Niebezpieczna to, okrutna, powiedziałbym, niewinność, ta właśnie, o którą Jacques Rivière posadzał Artura Rimbaud. Jest to jasnowidzenie dzieciucha, któremu nie wystarcza świat widzialny, ta cała upajająca rzeczywistość pozorów, z której rodzą się godne potężnych mitów halucynacje. Wielkie rojenia pychy młodego zdobywcy, „podróżnika świata“, i „uczniaka marzenia“, który podeptał wszystko to, co mu przekazała tradycja i, poczuwszy się wolny, jak kosmokrator, i, jak on, samotny, sądzić zaczyna żywe i umarłe. W podobnej sztuce całe istnienie jest stawką, o którą idzie ta gorzka, zacięta, bezpardonowa, ziemiska i nadświatowa zarazem gra. Tutaj wszystkie wierzenia i wszystkie złudzenia jednako wystawia się na próbę i, jeśli niezgodne są z pulsowaniem drapieżnej krwi, odrzuca wzdorliwie na śmietnik stuleci, dołącza do spiętrzonej góry odpadków i gruzów. Ten, kto się wdał w taką waśń, pragnie osiągnąć nagrodę najwyższą, po prostu zapragnął wielkości. Jest to bezpośredni spór ze światem, przybrany w szatę symboliczną, w szyfr, w znaki trudne lub niemożliwe do całkowitego odczytania; to zmaganie się oburącz, dotykalne, jak napięte mięśnie ramion, odwieczna, wciąż się ponawiająca, jakubowa walka. Jeśli gdzie, to tu, nie uciekając się do frazesu, stwierdzić wolno istnienie poezji metafizycznego niepokoju, tworgi kosmicznej, której nic nie ukolysze. Smolistość, korzenność, roślinność, animalność poezji tej, jej dna sięgająca biologiczna siła zawiera zarazem w sobie głód pożerającego nienasyceńca. Jest to witalność tak chłonna, że dla jej nasyceńca nie starczy jej cały świat, jak to było u Rimbaud'a, jak bywa zawsze u barbarzyńców, a także u proroków. To jeden z powodów, dla których twórczość Miłosza wydaje się w równej mierze zamknięciem pewnego historycznego okresu, całkowitym jego wyczerpaniem, jak także dalekich możliwości — prekursorstwem. W obecnej epoce najwidoczniej opętani sobą schyłkowcy najgwałtowniej wyprzedzają rówieśnych i, jak już było za czasów Nietzschego, skazani jesteśmy na chorych proroków. U Miłosza bowiem ziemia, jak w gorączkowym transie, niezmiernie szybko wyczerpała swoje czarodziejskie pokarmy. Znalazł się na pustyni, a ponad nią wisi groźna luna zdobywców: luna jeszcze piękniejszych od niej samej majaków. Od tego piękna, jak w ostatecznym wyczerpaniu, zbiega poetę febryczny dreszcz. Wydaje się, że Miłosz, tak młody przecie artysta, po licznych błędzeniach, bolesnych i zachwycających, stanął u tego widmowego punktu, od którego rozpoczął ziemskie wędrowanie: u skraju „morza nicości“; a brzeg ten jest jakby na nowo progim wiary. Jeśli nie w człowieka jeszcze, to w zjawy arcyzmu.

Jest bowiem Miłosz lirykiem nawiedzonym, by nie rzec opętanym, a twórczość jego przypomina egzorcyzmy, dokonywane nad samym sobą. Nad własną jaźnią sprawuje symboliczne sądy, a wszystkie siedm grzechów głównych, których dopatrzyć się można w tych wyobrażeniowo wybujałych, zawsze niepokojących, niekiedy wspa-



niałych wierszach, sprowadzić się dadzą do jednego grzechu: słabości. Poezja dla Miłosza nie jest bowiem tylko kunsztowną i wielopiętrową budowlą, której kondygnacje wznosi z zachwytem, rygorem i trudem, jak szczeble jakubowej drabiny, lecz—podobnie jak dla Rimbaud'a i Apollinaire'a — nowym jak gdyby *organem poznawczym*, a jeśli raz po raz natrafia na martwe popioły, to dlatego, że w oczach *ego* drapieżnego wyczulenia własna jego epoka zawałiła się w gruzy, że ma jej do przeciwstawienia już tylko pychę i pogardę, te stopnie złudnego wyniesienia, których kruchość przeziera, że tego znużonego entuzjastę stać już tylko na oschłość duchową, na bezradny obrachunek przedwcześnie dojrzałego pacholectwa. Podstawowym wyznaniem tego imperialisty marzeń jest wyznanie niezawinionej klęski i tok epickich jego rapsodów nie powinien nas zmylić, że głoszą one bilans katastrofy. Jeśli bowiem uprawia epizm „metafizyczny“, gdzie skojarzeniowość jest zasadniczym pierwiastkiem strukturalnym, i błądzi z pozorną obojętnością przez rozplenione knieje oszalałających wyobrażeń, to dlatego, że ten indyferentyzm wymógł na sobie, że nie chce sobie folgować; w istocie zastyga tylko tutaj przeraźliwy jego niepokój, a że tak bardzo dowierza temu pozornemu swemu chładowi, że się nim niemal chełpi — to właśnie stanowi o jego młodości. Coraz to zmienia rytmikę w trafnych i kunsztownych interwałach, jakby każdy wiersz jego był żywym organizmem, który przytłacza nadmiar i oto zaczerpnąć trzeba oddechu; umiował ziemskość ponad wszystko jakąś zapamiętałą, desperacką miłością straceńca, wiedząc o jej znikomości, która raz po raz prześwieca mu między palcami, jak blask straszliwy; zaprzysiągł się w służbę doczesności, klasyczny heretyk, przeczuwając, że ona to właśnie naladowana jest, jak skondensowany piorun, który nagle wybucha, całą grozą i łagodnością zaświata.

Poeta ten, którego dłuższe zwłaszcza wiersze skłębione są chaotycznie, by nie rzec monstrualnie, i uginają się od peryfraz oszalałająco bogatych, jest w swych złożach psychicznych zadziwiająco jednorodny, niemal prostacki, i to właśnie łączy go z całą jego generacją. Jak oni wszyscy, nie potrafi siebie całkować, staje w osłupieniu ponad własną czeluścią, dopatrując się potworów tam, gdzie kłębi się tylko młodość, której wypadło wzrastać w skłóconej od podstaw epoce. Wiersze jego w wielkiej magii poetyckiej i w olśniewającej piękności wywijają się wszystkie niema! z ojczystego miekiewiczowskiego krajobrazu — pejzażu jezior białoruskich, cerkwi, napłyły pogańskiej puszcy i legendarnych stepów myśliwców—i z najwyższym trudem poprzez splątanie ekspresji dźwigają się ku mitowi, który przed pokusą i patosem zagłady ocalić ma i utrwalić ten przyrodzony „kraj lat dziecińczych“, ten rodzimy krajobraz duszy. Słowa Miłosza, naryte przedwczesnym piętnem niecofnioności, z mozołem wyduszone są z zaciśniętych niechętnie warg; jest tak, jak gdyby przemocą wydarto je z gleby, z prostej gleby, której dopatrzeć się nie potrafi poeta, i oto wyrwane z niej, przekopanej wielokrotnie, wloką za sobą okaleczone korzonki, jak sieć krwawiących pepowin, ociekają od szlamu, śluzu i iltu, bardzo powoli i ospale filtrują jasne soki ku powierzchni. Gdyż liryk ten o świetnej samowiedzy rzemiosła, aparaturę wersyfikacji kształtuje zarazem jak gdyby pod przymusem, pod ciśnieniem instynktu, o którym nie wie nic, zatruty jest snem bachicznym, jak ciężkim chmielem, jego członki ociężałe wykonywują ruchy ludzi śpiących, którzy przez sen gadają. Dlatego poezja jest dlań aktem pokuty, pokuty tych, których znamionuje straszliwa, zbójcka niewinność ludzi, którym nie było dane pożywać z drzewa wiadomości złego i dobrego — którzy, słowem, zawahali się u progu tej cywilizacji, co wywodzi się z chrztu. Cywilizacja ta pozwala nam przetrwać, mimo wszystko. Miłosz wstrzymał się w pół drogi i dał się podciągnąć nieobjętym horyzontom halucynacyj, które

tak silnym jak on talentom pozwalają niekiedy tworzyć arcydzieła. I oto tego kłasyka, uwikłanego w fantasmagorie, nie przestaje pożerać olbrzymia tęsknota za oczyszczeniem.

STEFAN NAPIEŃSKI

*SZYMON ASKENAZY: „Szkice i portrety“, Warszawa. „Biblioteka Polska“. 1937.*

Nie wiem, jak w ostatecznym obrachunku zbrojni w naukowy aparat dziejopisowie osądzą tego znakomitego pisarza, czy zechcą przyznać mu rangę najwyższą, czy też uznają go za jedną z bardziej reprezentacyjnych postaci mijającej już epoki, a wiadomo przecie, że obok głosów bezgranicznego podziwu i niewietrzejącej wdzięczności zarówno za życia jeszcze, jak po zgonie, nie szczędzono mu tak gorzkich i namiętnych sprzeciwów, iż graniczyły niemal z obelgą paszkwilu; lecz nie będzie to chyba uroszczeniem niekompetentnej zarozumiałości, jeśli literat zechce podsumować wrażenia z tej posilnej, fascynującej, górnej i europejskiej, a przecie niezmiernie problematycznej lektury.

Albowiem wpływ Askenazego, wykładowcy i monografisty, doniosły we wszystkich swych rozgałęzieniach, był jednoznacznie prosty, uchwytny i dotykalnie płodny; on jeden z historyków przedwojennych trafił do serc i wyobraźni swego pokolenia, nie na ostatku ukształtował tych, którzy na nowo, mimo klęski roku 1905, uwierzyli w ciągłość „Polski ukrytej“, i jest coś niemal symbolicznego w fakcie, iż czasu wielkiej zawietuchy ten profesor, pozbawiony katedry, współdziałał na ziemi neutralnej, w Genewie, z Henrykiem Sienkiewiczem, który ostatnią i niedokończoną książką, „Legionami“, stawał się mimowolnym jak gdyby prorokiem tych, którzy nadchodzili. Wówczas to przecie obszarpani, bezapecy niemal żołnierze nieistniejącej jeszcze armii polskiej skrywali w tornistrach obok „Trylogii“ tę drugą, emfatyczną księgę, która wzburzyła naszą młodzież, „Księcia Józefa Poniatowskiego“. Ponad to znakomity ten wychowawca olbrzymim swym autorytetem zaważył na całej plejadzie urobionych przez siebie uczniów, obecnie uczonych dojrzałych i we wdzięcznym pochyłonych wspomnieniu, a przecie autorytet ten dźwigających z trudem. Gdyż Askenazy, człowiek niepospolity, wzorowy obywatel, dobrze zasłużony rodzącej się na nowo Rzeczypospolitej, nie należał do umysłów łatwych, ni jednoznacznych.

Historię, jak to przypomina przedmowa, wybornie skreślona ręką bezimienną — a, jak przypuszczać wolno, przez jednego z naukowych spadkobierców, najbliższych zmarłemu mistrzowi — uważał zawsze za „jeden z najpoważniejszych rodzajów służby publicznej“. To było niezawodnie, obok wielkiej i uprawnionej ambicji, centralnym organem całej jego wszechstronnej działalności, to było ens realissimum europejskiej jego biografii, to rozplanowywało jej zasięg i wyznaczało zarazem jej granice. Sądził, iż prawdę przeszłości, która zdała mu się możliwa do wykrycia przez pilne badanie cudzych, skrytych archiwów, dokąd przenikał dzięki na miarę wielkopańską rozgałęzionym stosunkom, wpływom i poleceniom, należy uczynić dostępną poprzez „sztukę pisarską“ i nietrudno jest zauważyć, że ten wspaniały esceista, rozlubowany uparcie i maniackalnie w słowach rzadkich i zwrotach kolekcjonerskich, dzieje formował tak, jak to czyni źródłowy, wielki powieściopisarz, zatroskany przede wszystkim o prawa potężnej swej wyobraźni twórczej i o nienaganną, a nawet olśniewającą formę swego krasopisarstwa. Jest to niewątpliwie najbardziej powabna narracja historyczna, jaką poszczycić się możemy od czasu Szajnochy, i chyba nie będzie paradoksem twierdzenie, że w Askenazym — podobnie jak w Boy'u-Zeleńskim — tkwił niewyżyty w pełni, wysokiej rangi romansopisarz.

Ten weredyk i orator, zbyt późno i zbyt krótko polityk, o niezmiernie silnym, przy-

łaczającym akcencie personalnym swej gromowładnej i syreniej dykcji artystycznej, skazany na szperactwo wallenrodyzmu, reprezentujący — chociaż krwi obcej, jak Disraeli — utajoną polską rację stanu, a powołany do tego, by głosić ją jawnie i z naciskiem na europejskich kongresach jak Cavour lub Gladstone, wykladał narodom, które go słuchać nie chciały, iż zagłada Polski była grzechem Europy, który mścić się nie przestaje. Jak tylu innych, nie przestawał rehabilitować „ludzi szalonych“ raz jeszcze „ku pokrzepieniu serc“ swych rodaków, którzy potracili ostatnie nadzieje oraz złudzenia w szkole historyków krakowskich, gorzkich, hartownych szukali leków; wobec myślicieli i stałystów z obozu stańczyków był czymś w rodzaju antypapieża, głoszącego wzniosłą herezję nieprzejednanego patriotyzmu. Potężna inteligencja gruntuwała się tutaj na pewnym aprioryzmie, dobra wola nie całkowicie pozbawiona była naiwności.

Nie wystarczy powiedzieć, że był to najznakomitszy bodaj literat pośród historyków, co jest niełatwą prerogatywą, jeśli zważyć wyborne talenty pisarskie, tak licznie kwitnące pośród dziejopisów, był to, co więcej, literat urodzony z nieprześcignionym walorami takiego powołania i z tymi kulisami duchowego aktorstwa, jakie zazwyczaj nieodłączne są od podobnego kunsztu i podobnego fatalizmu. Od pierwszych kart tej świetnej książki, złożonej ze szkiców i studiów, obejmujących wszystkie niemal odcienie długiej jego pracy, uderza nas maksymalizm uczuciowy, znamieny nie tylko dla rówieśników Żeromskiego i Brzozowskiego, lecz charakterystyczny przede wszystkim dla natur władczych, umysłowości błyskotliwych i apodyktycznych, charakterów skłonnych do intelektualnej zaborczości. Ten znakomity gracz i niezrealizowany w pełni dyplomata, który pisze prawie że apologię Kollataja, jest taktikiem, jakich mało, uprawia niejednokrotnie budujący „idealizm“ dydakty, nie gardzi alegoryzmem, komunalem, a nawet truizmem, raz po raz uderza w ton górny, by z naturalnością wyrachowaną wielkiego kunsztu w tym zamarłym, zdawało by się, popielisku dziejów narodowych sprzed stulecia rozdmuchać iskrę wskrzeszenia; na równi z torysami i na ich podobieństwo głosi ów rozważny i nie nadto angażujący się demokratyzm, który w dzisiejszym świecie brzmieć zaczyna anachronicznie. Jest z tej samej generacji, co Berent, i tak, jak on, drobnymi rysami zestawiając z nieporównaną plastyką szychy i gawiury, nad którymi ćmi się blask minionej atmosfery, jest, podobnie, jak autor „Nurtu“, kolekcjonerem dziejowych stylów i kolekcjonerem dziejowych moralów. Jego psychologizm historyczny zdaje się nieomylny przez urzekającą swą sugestywność, poddajemy się tej magii, oczarowani i bezradni. Jakaż nieczrównana swada wielkiego krasomówcy, retora, którego nie dopuszczano do katedr lub przedwcześnie je zabierano! To styl prozy nie tyle relacyjnej, ile oralnej, nie pozbawiony sentencjonalności, która drapuje się niekiedy w fałdy togi kurulnej, posiłkujący się nielitościwą ironią, potęgująca się do sarkazmu sardonika, który nie może odmówić sobie satysfakcji, by przybrać się w kostium statysty i „sarmaty“; w sposób bystry i trafny, skupiający epitety i zawsze w umiejętnej gradacji stopniujący frazy; styl uroczysty, jędrny i ozdobny, kształcony na Tacycie i polskim renesansie, styl męża stanu, który nie posiada właściwego pola działania, więc poprzestaje na tym, jakiego nie poskapiły mu losy — styl w istocie zastępczy, tym samym nadmierny. Odnosi się mimowoli wrażenie, że wszystko, o czym mówi ten magik, pośrednio odnosi się do niego samego, że w samym centrum tego stylu zamknięty jest on, jak słońce, szukające satelitów.

I jest w tym, że tak powiem, pewna „chytrość“, nieodłączna od warunków przedwojennych, kiedy to w najgorszym ucisku rosyjskiego zaboru uprawiać trzeba było wallenrodyzm, insynuacyjność, zaledwo uchylająca kart, maskowanie się, by nie do-

powiadać, a przemycić, coś z tej genialnej wykrętności, jaka znamionowała równie wybuchowego co Askenazy i równie wyrachowanego autora „Popiołów“. Jak nikt potrafi wykryć on i misternie powiązać niedość znane determinanty wielkich wydarzeń, i kiedy pisze o widokach sprawy polskiej w r. 1812 z perfidnym niemal majsterstwem ukazuje komedianctwo cara Aleksandra i szczytną chimeryczność Czartoryskiego. Zupełne opanowanie materiału, infiltrowanie go niejako do krwi, przeniknięcie go żywą tkanką niezawodnej inteligencji, pozwala autorowi w tym studium i w wielu innych tworzyć olśniewające wariacje na temat, komponować niemal że za pomocą muzycznego kontrapunktu, tworzyć z tego theatrum mundi dramaty w znaczeniu teatralnym. I właśnie tu, gdy styka się ze zjawiskami tak przełomowymi, jak Napoleon, którego dwulicowości poświęcił całą monografię, porywa go raz po raz patos, niekiedy nawet emfaza. Wydaje się, jak gdyby ten nawskroś nowoczesny umysł, miał w sobie materiał na chwalcę temporis acti za wszelką cenę, jak gdyby był tym laudatorem niejako ex officio — gdyż tego domagano się od niego, tego właśnie oczekiwano. Jest w tym jakaś zjadliwa sprzeczność, pęknięcie, tragiczne prawie rozdwojenie, ten los tak wielu Polaków. Bardzo wiele prac tego pisarza, który nie przestaje troszczyć się o nawiązanie ogniw rozbitych, gdyż obowiązek ten dyktuje mu polska racja stanu, której czuje się wcieleniem, kończy się krzepiącą alegorią, kulminuje apoteozą. Dzisiaj niejednemu wydać się to może szlachetnym samozłudzeniem, gorzkim triumfem pobitych. Bo jest przeciw dziejopisem upadku i zadziwiający, chociaż w skrócie utrzymany, portret Adama Czartoryskiego, tego króla in partibus infidelium, naocznicia nam tę dojmującą prawdę, że niestrudzone zabiegi ludzi, których z konieczności idealizuje Askenazy, że ich zaparcie się siebie i całopalenie w olbrzymiej większości wypadków szły na marne. Dlatego Askenazy tworzy coś, sprzecznego w samej swej istocie: Plutarcha tych, którzy nie zwyciężyli. Niepokoi nas to, niemal dręczy dzisiaj, gdy w porywie i inspiracji, w wspaniałym wyrachowaniu, uderza w ton Skargi, a nawet Ezechiela. Przeciw znamy ten „spiżowy“ ton z dawnych czasów, jeszcze z ery Stanisława Tarnowskiego. Gdy mówi o Ignacym Potockim, jednym z tych, którzy mimowolnie przyspieszyli narodową katastrofę, uprawia sztycharstwo, to i owo zaciera tamto znów silniej kreskuje. Jest modelarzem, którego nie przestaje pociągać „rymskość“ profilu, ma skłonność do rzeźbienia medali, do podciągania modeli do pewnego szczytnego kanonu, który ma być aere perennius. Niegdyś kluczył, bo kluczyć musiał. Dopiero lata powojenne rozwiązały mu usta, chociaż coraz rzadziej się odzywał, i pozwoliły rylcowi rzeźbić portrety Kościuszki i Washingtona, istotnie godne Tacyta. Są to sylwety, ryte w mosiądzu przez mistrza o wyborym i wytrawnym umyśle, który raz na zawsze ukrył się za fałdami posagowej togi.

W tej puściźnie, złożonej z kilkudziesięciu prac, jest kilkanaście arcydzieł.

STEFAN NAPIERSKI

W najbliższych numerach drukować będą m. in.: J. ANDRZEJEWSKI, ST. BALIŃSKI, W. BOROWY, W. KORAB-BRZozowski, H. ELZENBERG, W. GOMBROWICZ, R. KOŁONIECKI, J. KROŃSKI, M. KUNCEWICZOWA, A. MAUERSBERGER, K. RÉGAMEY, L. STAFF, M. KOSZYC-SZOŁAJSKA, T. TERLECKI, J. TUWIM, M. WINOWSKA, ST. IG. WITKIEWICZ, J. WITTLIN.

# ERRATA

do nr. 1 *Ateneum*.

<i>str.</i>	<i>wiersz</i>	<i>jest:</i>	<i>powinno być:</i>
26	1 g.	rzeczywistość polska	rzeczywistość polską
„	2 g.	percepowanie	percypowanie
29	11 g.	światami	światem
„	20 d.	ot	oto
„	15 d.	konsekwentnie	konsekwentnie
30	8 d.	pył	był
36	3 d.	Parcypujemy	Percypujemy.
42	16 d.	enjembement'ów	enjambement'ów
47	2 g.	sturm	Sturm
„	3 g.	drang periode	Drang Periode
48	12 d.	szyffmanowski	szyfmanowski
56	11 g.	non konformizmu	nonkonformizmu
60	18 d.	niepośrednim	niepośrednim
61	6 d.	Stephana	Stephan
62	17 d.	Wierszy IV	Wierszy V
„	8 d.	po „poety“ dodać:	pozostawiając do omówienia w „obszerniejszej pracy
63	15 g.	z	ze
65	13 g.	1893	1839
71	8 g.	Prudhome'a	Prudhomme'a
„	19 g.	Liedr	Lieder
73	1 g.	w pojęciu	w jego pojęciu
74	19 d.	zadawlnia	zadawalnia
79	16 g.	Abulchajgr	Abulchajr
„	6 d.	Baudoin	Baudouin
80	13 d.	Abuchajr	Abulchajr
81	17 g.	świadectwo	szlachectwo
82	15 d.	superlatych	superlatywach
90	6 g.	Strupiewskiej	Strzyżowskiej
103	14 d.	persylfażu	persyflażu
104	11 d.	niejednokrotnie	niejednokrotnie
105	6 d.	apitetów	epitetów
107	18 g.	stylistyczny	stylistycznych
109	19 d.	Prudhomme	Proudhon
112	4 d.	molodii	melodii
„	1 d.	romatycznego	romantycznego
117	3 g.	przyświecało	przyświecało
147	16 d.	odmiennie	odmiennie
„	5 d.	dystyncji	dystynkcji
148	11 g.	jako to	jak to