

Aby rozpocząć lekturę,  
kliknij na taki przycisk ,  
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym  
LITERATURA.NET.PL  
kliknij na logo poniżej.



**TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)**

**SZKICE LITERACKIE**

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

## WIATROLOGIA

### (UWAGI DYLETANTA NA MARGINESIE WIEDZY ŚCISLEJ)

Jedną z ubocznych korzyści zabawy tłumacza jest to, iż chcąc czy nie chcąc poznaje się dobrze przekładanego autora. Proszę tylko zważyć: wybiera się do przekładu zazwyczaj rzeczy, które się lubi; przy samej robocie trzeba zważyć, rozebrać każde słowo, wgryźć się w każdą intencję, każdy odcień myśli; powrócić jeszcze raz przy wygładzaniu, przeczytać uważnie dwa razy w korekcie; i znowuż powtórzyć cały ten proceder przy rewizji do ponownego wydania. Doprawdy, zna się potem pisarza jak najpoufalszego przyjaciela; wypowiedział się ze wszystkiego. Toteż nie ma w tym chyba ani śladu pretensjonalności, jeżeli powiem, że ilekroć zdarza mi się czytać w naszej literaturze krytycznej coś, co styka się ze sferą opracowywanych przez mnie pisarzy francuskich, nieraz odnoszę wrażenie słów rzucanych po trosze na wiatr, mówionych o bok samej rzeczy, tam gdzie inny czytelnik podziwia może ścisłość rozumowania i erudycję autora. Nazwałbym to „wiatrologią”, przez wspomnienie owej w p ł y w o l o g i i, o której niedawno toczyła się w Warszawie tak ożywiona dysputa.

Na przykład. Świeżo miałem w ręku książkę *Fredro a komedia obca*, pióra p. Kucharskiego, którego badania nad Fredrą przynoszą tyle nowego i cennego światła. Książka ta porusza zależność Fredry od komedii włoskiej; nawiasowo jedynie potrąca o literaturę francuską. I oto zaraz na str. 2 czytam:

Między postacią Moliera a Fredry (chodzi o Geldhaba) istnieje znaczna różnica w traktowaniu pomysłu, jak i koncepcji typu. Molier bawi się swym wzbogaconym mieszczańskim, Fredro swojego dorobkiewicza wyszydza, oskarża i potępia. Pan Jourdain jest człowiekiem najpocziwszym pod słońcem” etc.

„Człowiek najpocziwszy pod słońcem.” Hm... Przypadkowo właśnie tego samego dnia ukończyłem druk przekładu *Mieszczanina szlachcicem*, skomentowanego przez mnie dla Biblioteki Narodowej; otóż daję konia z rzędem... albo nie, coś realniejszego: daję milio-  
n ó w k ę każdemu, kto mi potrafi wykazać jeden, dosłownie j e d e n j e d y n y rys rzekomej „pocziwości” p. Jourdain, skończonego chama i bydlaka, mimo iż wziętego przez Moliera na wesoło. Ale to drobiazg; to małe przemówienie się w niczym nie uszczupła wartości dzieła p. Kucharskiego, który, jestem pewien, nie pogniewa się i po namyśle przyzna mi słuszność.

Gorzej pod względem w i a t r o l o g i c z n y m przedstawia się niedawna książka p. Chrzanowskiego o komediach Fredry. Czytając ją, mimo woli sięgnąłem ręką po ołówek, aby raz po raz opatrzeć coś znakiem zapytania lub wykrzyknikiem. Wiem, że popełniam tu zbrodnię „obrazy majestatu”; szczęściem, przy obrazie majestatu profesorskiego dozwolony jest „dowód prawdy” i zaraz go podejmę. Zatem parę przykładów:

Argumentując z wielką swadą przeciw temu, jakoby Fredro był romantykiem, dlatego że Gustaw i Aniela są romantykami (?), prof. Chrzanowski pisze (str. 27):

„Z tego, że się wśród różnych postaci Balzaka znajduje Louis Lambert, mistyk i spirytualista, nikt chyba nie zechce wyprowadzać wniosku, żeby i Balzak był mistykiem i spirytualistą” etc.

To się nazywa po polsku – trafić kulą w płot. Trudno mniej szczęśliwie i bardziej po omacku dobrać przykład. K a ż d y, panie profesorze, kto się trochę zajmował Balzakiem, wie, iż wśród wszystkich jego powieści, na ogół raczej „obiektywnych”, właśnie *Ludwik*

*Lambert*, zawiera najwięcej subiektywnego, autobiograficznego wręcz materiału. Każda biografia Balzaka mówiąc o wczesnej młodości pisarza cytuje całe ustępy z *Ludwika Lambert*. O „spirytualizmie” Balzaka wróble na dachach świegocą. Owa wpółmistyczna „teoria woli” Ludwika Lambert jest ulubioną teorią Balzaka, którą spotyka się raz po raz w jego pismach, a wadą tej powieści jest właśnie to, że jest ona po prostu wykładem ówczesnych poglądów filozoficznych Balzaka. Czyżby prof. Chrzanowski nie słyszał o Swedenborgu, o *Seraficie* Balzaka, wreszcie choćby o *La Peau de chagrin*? (Tytuł ten, nawiasem mówiąc, jeden z naszych krytyków spolszczył na *Czara smutku*, kombinując zapewne, że *pot* znaczy garnek, więc może być i *czara*, a *chagrin* znaczy zmartwienie...)

Słowem, *wiatrologia*, i do tego zbyteczna: dla objaśnienia przedmiotu, który zapewne zna dobrze, p. profesor sięga po przykłady z przedmiotu, który zna – mniej dobrze.

Inny przykład. Mówiąc znowuż o podmiotowości Fredry, prof. Chrzanowski pisze (str.228):

„...czyżby się wiedziało, że w postaciach Cherubina Almawiwy i Figara Beaumarchais w znacznej mierze portretował samego siebie, gdyby się nie znało jego *Pamiętników*?”

Co też to mogą być za *Pamiętniki* Beaumarchais’go, które profesorowi Chrzanowskiemu rzekomo tyle światła rzuciły na psychologię Cherubina i Almawiwy?... Ach! to zapewne jego słynne *Memoires* (Memoriały) w procesie o łapówkę z sędzią Goëzmanem i jego żoną! I ja również uważałem je, sądząc z tytułu, za *Pamiętniki*, dopóki, wiedziony ciekawością, nie zajrzałem raz do środka. Ale skąd tu Cherubin, Figaro?... Czyżby prof. Chrzanowski nigdy... Au! au!

Mam dalej prowadzić „dowód prawdy”? Prowadźmy. Ale ostrzegam, że będzie coraz gorzej. Ta sama książka (str. 114):

„...w miarę oddalania się od tradycji Moliера to rozdzielanie jednej i tej samej śmieszności między dwie albo więcej osób stało się powszechnym zwyczajem i ogarnęło nie tylko komedię charakterów indywidualnych, ale i komedię typów; na tym to rozdzielaniu polega oryginalność Dancourta, o czym świadczą już same tytuły wielu jego komedii, mające formę liczby mnogiej: *Mieszczki modne*, *Starzy kawalerowie*, *Biedne Iwice*, *Bezczelni*, *Sceptycy* itp.”

Czytam i przecieram oczy: czy ja śnię? Dancourt to pisarz z XVII wieku (1661–1726), zaś *Starzy kawalerowie* to ponoś sztuka Sardou, grywana za naszych czasów, a *Ubogie* (nie *biedne*) *Iwice*, *Bezczelni* – to wszak najgłośniejsze komedie Augiera, też wystawiane za mojej pamięci! Czy podobna, aby prof. Chrzanowski nie wiedział o istnieniu Augiera, już nie jako erudyta, ale tak, prywatnie? Ale spostrzegam przypisek, zaglądam tedy do przypisku:

(1) *Les Bourgeoises à la mode*, *Les vieux Garçons*, *Les Lionnes pauvres*, *Les Effrontés*, *Les Sceptiques*, ob. Brunetière, *Les époques du théâtre français*, konferencja VIII.

Coraz więcej zdumiony, sięgam do Brunetière’a i szukam. Jest słowo zagadki! Istotnie, mówiąc o komediach Dancourta (str. 189), jako o zapowiedzi późniejszej komedii obyczajowej, cytuje Brunetière o kilka wierszy dalej tytuły *nowoczesnych* komedii: *Starzy kawalerowie*, *Ubogie Iwice*, *Bezczelnych* etc. Prof. Chrzanowski zgubił się w swoim Brunetière i pomieszał to wszystko razem, w czym ostatecznie nie byłoby nic tak dziwnego: roztargnienie uczonych jest wszak przysłowiowe; dziwniejsze jest, iż monografista Fredry tak mało interesował się w życiu teatrem, iż klasyczne wprost komedie współczesnego repertuaru są mu obce nawet z tytułów! Anioł Stróż ustrzegł prof. Chrzanowskiego od zacytowania *Safandulów* jako komedii Dancourta, gdyż Brunetière wymienia w tym samym wierszu i tę dość znaną komedię Wiktoryna Sardou.

Prof. Chrzanowski wziął się, aby Bogu ducha winnego Dancourta pasować na odnowiciela francuskiego teatru, wciąż na podstawie tej „liczby mnogiej” tytułów. Zawadza mu trochę Moliere (choćby tylko *Uczone białogłowy*); ale co to dla „wiedzy ścisłej”: nie takie nawykła brać przeszkody! Stwierdza tedy spokojnie prof. Chrzanowski, że Filaminta, Armanda i

Beliza w *Uczonych białogłowach* nie posiadają każda odrębnej indywidualności. Otóż trzeba chyba nigdy nie czytać tej komedii Moliera, aby nie pamiętać, jak znakomicie zindywidualizowane są te typy „sawantek”! Zatem po to bagatelizuje się Moliera, aby zrobić honorowe miejsce dla mitycznego Dancourta... autora *Starych kawalerów* i *Ubogich lwic*! Czy aby nie za dużo tych wiatrów, panie profesorze?

Ale nie chcę (choć mógłbym) mnożyć już przykładów. Trąciłoby to złośliwością, która mi jest dość obca. Jakież wnioski? Biorąc ściśle logicznie, byłby taki: jeżeli ja, w moim nader szczupłym zakresie dokładnych wiadomości, raz po raz natykam się w niektórych płodach naszych „uczonych w piśmie” na mniej lub więcej jaskrawe... omyłki, można by przypuszczać, iż kto inny, znający dokładnie inny znów dział, odkryłby znowuż inne omyłki tegoż samego kalibru etc.; że zatem ten i ów z naszych pomników „wiedzy ścisłej” jest tylko piramidą wiatrologii, podanej z całym balastem autorytetu i drobiazgowością rzekomej informacji. Ale nie chcę tego przypuszczać; wolę wierzyć, iż to są drobne skazy na rzetelnym dziele. I nie poruszałbym nawet tych usterek, gdyby nie to, że widzę w nich symptom znamienny dla naszej młodej jeszcze kultury naukowej: symptom niebezpieczny, ale, mam nadzieję, uleczalny.

Mówmy otwarcie: jesteśmy tylko ludźmi, a pojemność mózgu ludzkiego jest ograniczona; nie podobna zarazem wiedzieć wszystkiego i wiedzieć wszystko dobrze. Tego nie wymaga nikt od najuczciwszego człowieka. Ale prawdziwa kultura naukowa polega na tym, aby mówić tylko o rzeczach, które się wie; nie obwieszać swoich książek błyskotkami wątpliwego pochodzenia, które mają zdobić, a często szpecą. U nas „wiedza” ma czasem dziwne narowy; lubuje się jeszcze, jak dziki w świecidlach, w pstrokaciźnie nazwisk, dat, cytatów, odsyłaczy. Cytat z Brunetière’a, choćby niedokładnie przeczytany i opacznie zastosowany, nadaje książce aureolę erudycji, posmaczek katedry – a kto go tam skontroluje! Powierzchowne felietowanie ugina się pod ciężarem pseudonaukowości. Nauka nasza była długi czas – i jest jeszcze – zaopatrzona, jako w ideał, w niemieckie metody; ale do niemieckich metod trzeba niemieckiej pilności, niemieckiej dokładności; jeżeli natomiast skojarzymy niemiecki pedantyzm z polskim niechlujstwem – ładna historia!!

Pan Chrzanowski jest profesorem literatury polskiej; literaturę francuską zna najwidoczniej słabo, z kompendiów i streszczeń. Jest to niewątpliwie brak, nawet dla przeciętnie wykształconego człowieka, ale ostatecznie nie jest to zbrodnia. Natomiast bezwarunkowo nie uchodzi poważnemu profesorowi mistyfikować swoich uczniów i czytelników szychem chwytanej po łebkach „erudycji” i rozprawiać wielce indywidualnie o rzeczach, o których się coś wie zaledwie z trzeciej ręki. Jeżeli tak postępuje Wiedza Ścisła, cóż zostanie nam, dyletantom? Jeżeli tak czynią ludzie serio, cóż zostanie nam, błaznom?

## O LITERATURZE NIEMORALNEJ

Kiedy przed kilkunastu laty wydrukowałem tomik wierszy, jedno z „poważnych” pism galicyjskich pisało o nim w te słowa:

„Literatura nasza zaczyna się coraz bardziej zanieczyszczać utworami tak wstrętnymi, że wypadnie osobny dział w niej otworzyć pt. «Utworów kloacznych». Z lekkiej ręki p. Żeromskiego namnożyła się już plejada pisarzy etc...”

...do niedawna wyrazów tych nie widziało się drukowanych, chyba w słownikach. We Francji – jeżeli się nie mylimy<sup>1</sup> – pierwszy Wiktor Hugo pozwolił sobie na ich wprowadzenie do swoich powieści; w Polsce pierwszy Wyspiański. Ludziom brudnym, mającym dusze gminne, a serca zdeprawowane, ogromnie się to podobało” etc., etc.

Artykuł ten, w którym ja, wówczas „pęta” literatury, miałem zaszczyt znaleźć się na ławie oskarżonych z dwoma naszymi największymi pisarzami, dowodzi:

że jak to miałem sposobność zauważyć, jednym z zasadniczych atrybutów wszelkiej żywej literatury jest obrażać poczucia moralne swoich współobywateli;

że w akta procesu o niemoralność zawsze musi się zaplatać jakiś szelma Francuz; tym razem (nie wiem, czy zupełnie trafnie) Wiktor Hugo...

Bo przyczyny nieporozumień o moralność między nami a Francją tkwią bardzo głęboko; trzeba ich szukać w zasadniczo różnej koncepcji tych dwóch literatur. Literatura polska dla wielu przyczyn, o których za długo by mówić, miała zawsze ton wychowawczy, nauczycielski i pod tym kątem przyuczyła nas odnosić się do zjawisk. Dominujący natomiast ton literatury francuskiej jest inny; jest nim żądza p o z n a n i a , ciekawość zgłębienia własnej istoty – człowieka – rozważanie rzeczy samej w sobie. Tam gdzie Polak moralizuje *a priori*, Francuz ogląda ze wszystkich stron, docieka, rozważa, potrząsa sceptycznie głową...

Swojego czasu uderzył mnie pewien przykład, o tyle ciekawy, iż zaczerpnięty z jednej epoki i z bardzo pokrewnego środowiska: mianowicie uwagi o pijaństwie dwóch szlachciców bawiących się piórem, Reja i Montaigne’a. Rej potępia pijaństwo bezwzględnie, po kaznodziejsku; Montaigne zważa je pod rozmaitym kątem u rozmaitych narodów, w jego dodatnich i ujemnych stronach, oceniając je zresztą pobłaźliwie, z tą uwagą, że sam mu nie hołduje. Otóż jestem pewien, iż wypaliwszy swój morał, dobry pan Rej urznął się z bracią szlachcą, aż mu się ze łba kurzyło, i wytrzeźwiał aż na trzeci dzień; Montaigne zaś, że był delikatnego zdrowia i wybredny w towarzystwie, skończywszy dyktować swój rozdział, położył się do łóżka i czytał Plutarcha. A zaś nasz historyk literatury zestawivszy te dwa ustępy wyciągnie z nich bardzo poważne wnioski o najoczywistszej wyższości moralnej Polaka nad Francuzem w odniesieniu do kwestii pijaństwa.

Z jednej strony tedy morał, z drugiej ciekawość poznania, bezinteresowne szukanie prawdy i szczerść w jej wyrazie. Otóż uczono mnie w szkole, iż dążenie do poznania siebie jest najpotężniejszym elementem moralnym. „Cnota to wiedza” Sokratesowe, „Znaj siebie samego” – ów podstawowy aksjomat starożytnej wyroczni, czyż nie tę właśnie prawdę mają na myśli? Czyż nie ten cel ma rachunek sumienia i konfesjonał, który dla naszych przodków był jedynym seminarium autopsychologii? To bezwzględne obnażenie swej istoty aż do najbardziej utajonych drgnień myśli; to kontrolowanie pobudek każdego czynu, wylapywanie

---

<sup>1</sup> Mylicie się.

ułomnej natury ludzkiej na każdym oszustwie i każdym omamieniu – to wszystko Polak uprawia chyba tylko przy konfesjonale, bo w życiu obełguje się bez opamiętania. A to właśnie jest treścią całej prawie literatury francuskiej, mimo iż rodzi się na ogół z innych źródeł; nie ze skruchy, ale z ciekawości poznania. Stąd wynikają owe nieoczekiwane związki i powinowactwa na tle tego powszechnego rachunku sumienia, który tragicznie czy wesoło, w farsie czy w filozoficznym dziele odbywa się ciągle. *Myśli* Pascala, ta najżarliwsza księga chrześcijanina, są w połowie transkrypcją z owego arcysceptyka Montaigne'a, inaczej tylko nasświetloną uczuciowo. Skojarzyła ich bezwzględna szczerość wejrzenia w siebie. Rousseau, który umoralnił i odnowił całą epokę, napisał swą plugawą i bezwstydną *Spowiedź* jedynie dlatego, że wziął sobie za godło absolutną szczerość. Czy mogą być dwa bardziej przeciwne krańce niż Chateaubriand i Rabelais? Jeden – podniosły i czysty w słowach, odnowiciel chrześcijaństwa we Francji, drugi – plugawy i świętokradczy mnich, najbezwstydniejsze pióro, jakie istniało. I oto Chateaubriand mówi o nim tym tonem, jakim się mówi o swoim wielkim przodku: „Rabelais jest ojcem literatury francuskiej.” To wszystko to są związki dla nas, ludzi moralnych, dosyć niepojęte, a jednak trzeba je rozumieć koniecznie, jeżeli się chce mieć prawdziwy sąd o literaturze francuskiej, tak samo jak trzeba rozumieć związki między fizyką Kartezjusza a pornografią Crébillona.

Mimo to, wyznaję sam, iż kiedy oglądam jakąś „ostrzejszą” sztukę na naszym polskim gruncie, bywam nieco zażenowany. Dlatego, że czuję, iż naokoło publiczność bierze ją inaczej. A to znów dlatego, iż dany utwór literacki zjawia się u nas jakby wyrwany z całości, brak nam ogniw ewolucji, brak bliskiego współzycia z dawniejszymi koncepcjami, których on jest wariantem.

Wyobraźmy sobie literaturę jako salon (i wyrosła ona w znacznej mierze we Francji z takiego salonu), gdzie bardzo inteligentni ludzie dyskutują o sekretach duszy ludzkiej. Że ta dyskusja trwa już parę wieków, nie łatwo w niej powiedzieć coś nowego; trzeba zainteresować jakimś niezwykłym, śmiałym oświeceniem. W takiej rozmowie, gdy chodzi o uzmysłowienie pewnych prawd, nie zgorszy ani przerazi jaskrawy przykład; wszyscy przyzwyczajeni są do takiej gimnastyki myśli. Ta lub owa skłonność, ukryta w zaułkach ludzkiego serca, ukaże się wyolbrzymiona, potworna; to znów uproszczona do jakiejś linii monstrualnego szematu lub karykatury.

Takim monstrualnym, choć doskonale logicznym komentarzem jest *Rogacz wspaniały* Crommelyncka, komentarzem do dyskusji ciągnącej się przez kilka wieków. Dwa zwłaszcza momenty z literatury francuskiej przywodzi mi na pamięć ta sztuka. Jeden to ów słynny piąty akt *Szkoły żon* Moliera, gdy Arnolf, wyczerpany męką bezsilnej zazdrości, strwoniwszy cały arsenał środków ochronnych, ryglów, morałów, strachów, gróźb i prośb, powiada swej Anusi dość wyraźnie: „Pozwolę ci na wszystko, na wszystkich... byle nie z nim, byle nie z tym, którego kochasz...” W tej scenie, która ściągnęła na autora gromy oburzeń, a którą dziś dzieci czytają w szkole, komentowaną przez profesora, w tej scenie tkwi już w Arnolfie coś z potwornego Brunona z ostatniego aktu Crommelyncka. Tylko że Molier w nieubłaganej logice zwykł był iść tylko tak daleko, jak daleko mógł iść pozostając żywym życiem, a nie teorematem; równocześnie jednak oświecił nam w jednym błysku najdalsze perspektywy namiętności. Raz po raz są w Molierze te błyski, z których mogłaby powstać nowa komedia – lub dramat.

Drugi utwór, który rzuca mi swój refleks na Brunona, to *Spowiedź dziecięcia wieku* Musseta. Oktaw (czyli sam Musset) kochał namiętnie kobietę, która była wcieleniem kłamstwa; później spotkał i pokochał inną (zabawne jest, iż za model dla obu kobiet posłużyła mu w istocie jedna i ta sama!), która była wcieleniem czystości i prawdy; ale w dobrej rzeczy, dla żartu, skłamała mu coś niewinnie. W tym jednym błysku (jak w Brunonie nawet bez tej przyuczyny) lęgnie się w nim niewiara, niewiara zupełna; tragedia świadomości, iż jeden człowiek nic nie wie w gruncie o sercu drugiego. Oktaw szaleje, dręczy swoją anielską Brygidę bez



miłosierdzia; gdyby poeta popuścił sobie wodze, mogłyby się łatwo rozgrywać w tej wiosce okrutne eksperymenty Brunona. Pcha kochankę w objęcia drugiego mężczyzny, karmi i tuczy swą zazdrość wszystkimi mękami, aż wreszcie zabija miłość Brygidy. Jak wczorajsza Stella, Brygida odchodzi z tym drugim, który (o szczęście!) „pozwoli być jej wierną”.

To tylko mały przykład, w jaki sposób najśmielsze nowatorstwo i najzuchwalsza niemoralność znajduje we Francji „żyro” w klasykach, którzy siali zgorszenie przed wiekiem, dziś zaś są oficjalną lekturą szkolną. I dlatego powiem śmiało: dla szczerości, dla ludzkości naszej kultury literackiej brak nam jest niemoralnych klasyków. Słyszę, iż ministerium oświaty stara się temu zaradzić. Znakomity krytyk, p. L., opowiadał mi, iż znajoma młoda panienka prosiła go o pożyczenie *Don Juana* Byrona. Kiedy się zawahał, czy może jej dać tę książkę, dziewczynka wyjaśniła, że musi ją mieć, gdyż jest to obowiązkowa lektura w szkole. Nie mając córki, nie mam zdania o tej metodzie, ale sądzę, że wolałbym ją od owej niedawnej jeszcze szkoły z *Kazaniami* Skargi na ławce, a *Kultem ciała* pod ławką.

## KOMENTARZ DO KOMENTARZA

W felietonie swoim, poświęconym nowemu wydaniu poezji Asnyka w opracowaniu prof. Eugeniusza Kucharskiego, daje p. Ferdynand Hoesick na podstawie osobistych wspomnień przyczynek do genezy znanego wiersza Asnyka: *Szkic do współczesnego obrazu*. Pamiętając również dobrze epokę i atmosferę, w której wiersz ten powstał, pragnę dodać parę słów do trafnych objaśnień p. Hoesicka. Ale najpierw wypadnie mi przytoczyć komentarz prof. Kucharskiego, do którego, zaciekawiony, zajrzałem<sup>2</sup> i w którym, wyznając, z niemałym zdumieniem wyczytałem ten nieprawdopodobny ustęp:

„Prawdziwą niespodzianką w tym względzie stanowi w *Szkicu do współczesnego obrazu* przeciwstawienie zbuntowanej masy wydziedziczonych wytwornej grupce pięknoduszków i bawidamków, rozplywających się w ekstazie «najnowszej sztuki». Na pierwszy rzut oka ten kontrast zdumiewa. Co wspólnego z starą krzywdą społeczną może mieć nowa poezja, nowa sztuka, wielbiona jako najszlachetniejszy kwiat duchowej kultury? Jaki związek istnieje między «łaknieniem ziemi, powietrza i chleba» a pragnieniem nowych ideałów artystycznych a modernizmem? A jednak dla poety łączność ta nie tylko istnieje, ale go pali jak żrąca rana, bo posiada on żywą świadomość, że cały ten modernizm z swym przerafinowaniem, nastrojami, nagą duszą, amoralizmem, erotomanią, «nowym dreszczem» i wszelkimi innymi «absolutami» – jest typowym wytworem kapitalistycznej kultury, pasożytniczą rośliną, która wyrosła i zakwitła na krzywdzie i wyzysku tych «zza bramy». Jest sztuką godną pana, który ją opłaca «trubaduirom stojącym u pańskich, bankierskich bram», amoralną i cyniczną, bo przeznaczoną dla warstwy, która wyzbyła się moralności przy «robieniu» majątku, przerafinowaną, bo do zmysłów stępiątych mówiącą, wyłączną i tłumem gardzącą, bo cieszyć ma wybrane uszy dystyngowanych – trutniów. To, co jasnym się staje dzisiaj, dostrzega Asnyk w dobie rosnących zachwyty dla «modernizmu», dostrzega wtedy, gdy najwolniejsi socjalni trębacze piali peany na cześć «młodej sztuki».”

Powtarzam, iż szeroko otwierałem ze zdumienia oczy czytając tę stronicę!

Pomijam drobne nieścisłości, tak częste u ścisłych badaczy literatury. Wiersz Asnyka np. powstał w roku 1895, zatem wówczas, gdy o Przybyszewskim i o „nagiej duszy” w Polsce nikomu się nie śniło. Mniejsza o to. Ale cóż za nienawiść do literatury, do myśli ludzkiej u tego historyka literatury! Cóż za agresywna dulszczyzna ogólników, z jaką p. profesor mówi o „nowych dreszczach” i o „wszelkich innych absolutach”!!! Żaden socjalistyczny agitator na wiecu robotniczym nie mówiłby o literaturze w ten sposób, bo na wiecach bywają zecerzy, którzy (znam ich) mają kult i szacunek dla literatury. Trzeba było aż profesora literatury, aby pouczył w dzisiejszej epoce młodzież, że wszelka poezja, która nie jest poświęcona wprost kwestii społecznej, jest „typowym wytworem kapitalistycznej kultury, pasożytniczą rośliną, wyrosłą na krzywdzie i wyzysku...”

„To, co jasnym staje się dzisiaj...” – pisze p. Kucharski. Zatem jasnym stało się dzisiaj prof. Kucharskiemu, że świetny wódz ówczesnej młodej poezji, później twórca *Skalnego Podhala*, Kazimierz Tetmajer, był „pasożytniczą rośliną”? Że Przybyszewski pisał *Wigilie* i *Na drogach duszy* dla „bankierów”? Że ówczesny trud Miriama, Antoniego Langego w przy-

---

<sup>2</sup> Biblioteka Narodowa, Adam Asnyk, *Wybór poezji*; oraz Eugeniusz Kucharski, *Twórczość liryczna Asnyka*, Kraków 1924. Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej.

swajaniu Polsce zdobycy wszechświatowych kultur był „amoralny i cyniczny” etc? Tak by wynikało z powyższego ustępu, który ma charakteryzować jeden z najbujniejszych, najbarziej decydujących momentów młodego piśmiennictwa!... moment, gdy nasza literatura odważyła się odetchnąć pełniejszą pierśią, znaleźć mimo niewoli akcenty pełnego człowieczeństwa!

A jeżeli weźmiemy wpływy obce, któż to są u p. Kucharskiego owi „trubadurowie na bankierskim zółdzie”, piszący dla warstwy, która wyzbyła się moralności przy robieniu majątku?... To nie kto inny (pamiętam ową epokę u nas i znam na palcach ówczesne jej bóstwa), tylko zwłaszcza Baudelaire, Verlaine i Artur Rimbaud, nędzarze i cyganie przymierający głodem, nie znani za życia nikomu prawie prócz garści entuzjastów, którzy w nędznych warunkach życiowych tworzyli heroicznie nową, dziś tryumfującą poezję francuską! Te „nowe dreszcze”, tak wstrętne prof. Kucharskiemu, którymiśmy się karmili, to byli Nietzsche, Dostojewski, Maeterlinck, Ibsen, Strindberg... Nieporozumienia Asnyka z młodą literaturą ówczesną były dość naturalne i zwykłe, i bardzo zresztą szczęśliwe, skoro dał im wyraz w doskonale napisanym wierszu, ale kiedy dziś, po ćwierć wieku, p. Kucharski utrwała i sankcjonuje te nieporozumienia profesorską prozą, nie podobna nie opatrzeć jego komentarza potrójnym wykrzyknikiem zdumienia!!! I bierze ochota powiedzieć młodzieży: „Nie słuchajcie, dzieci, takich nauk!”

Bieda jest, że historię naszej literatury uprawiają przeważnie ludzie, którzy nie znają literatów, nie lubią literatów, nie gadają z nimi, nie żyli nigdy ich życiem, nie bywali w ich knajpach ani w pracowni, ani w teatrze, w ogóle nie znają nic, znają tylko – bibliotekę. Stąd gdzie tylko literatura schodzi się z życiem, tam piszą o niej po trosze jak o żelaznym wilku.

A teraz co do genezy wiersza Asnyka. P. Hoesick trafnie objaśnia tło rozgoryczenia starego poety, zasuniętego w cień przez nowe słońca (zwłaszcza przez Kazimierza Tetmajera); trafnie zaznacza przejrzyste (wówczas) aluzje, które się w tym wierszu kryły. Pragnę jednak przypomnieć jeden ciekawy, a mniej znany szczegół, zaczerpnięty z bliskiego otoczenia poety, gdy wiersz ów był po swym ukazaniu w druku bardzo żywo w Krakowie komentowany. Szczegół ten nie jest pozbawiony „pikanterii”.

Jednym z pisarzy najulubieńszych w owym czasie „elicie” umysłowej był Anatol France. Każdej jego nowej książki oczekiwało się z niecierpliwością, czytało się ją wolno, smakowicie, aby przedłużyć przyjemność. Świeżo przybyły wówczas do Krakowa egzemplarze *Ogród Epikura*. Otóż w jednym z arystokratycznych salonów w Krakowie zbierało się małe kółko „intelektualistów”, aby razem czytywać ten *Ogród Epikura* głośno. Pieprzykiem tej lektury była okoliczność, iż odbywała się ona pod egidą słynnego księdza Pawlickiego, który sam był postacią jakby wyciętą z książki France’a, coś niby ksiądz Hieronim Coignard z *Gospody pod Gęsią Nóżką*, ale salonowy, powściągliwy, dyskretny...

Asnyk zasłyszał o tych niewinnych lekturach i zawrzał oburzeniem. Nie lubił arystokracji i często mówił jej dosyć twarde prawdy. W wyobraźni starego, zgorzkniałego poety wyolbrzymiły się te seanse „cieplarnianej” kultury literackiej, urosły do symbolu. I to miało być bezpośrednią pobudką do owego wiersza *Szkic do współczesnego obrazu*, poświęconego Jackowi Malczewskiemu. Że później, rozgrzany inspiracją, poniesiony brylantowym rymem, nadał swemu wierszowi większe rozpięcie, wciągając w obręb swej inwektywy całą młodą poezję ówczesną, to jasne; ale ten „ogród”, te „wytworne damy, dworacy i pazie”, o których poeta wspomina, to wszystko wskazywałoby na trafność owego „epikurejskiego” komentarza, gdyż ówczesna poezja polska miała ledwo całe buty, a w salonach, poza utalentowanym i gładkim „Kociem Górskim”, nie bywała.

I oto najlepsza „pointa” całej tej sprawy! Jeżeli który z ówczesnych pisarzy mógłby podpaść pod epitety użyte przez p. Kucharskiego – to Anatol France. To była istotnie owa sztuka dla elity, przerafinowana, obojętna na cierpienia ludzkości, amoralna sztuka „dla panów i bankierów”, do zmysłów stępałych mówiąca, wyłączna i gardząca tłumem etc., etc. I oto cóż

widzimy? Imię Anatola France powiewa dziś od wielu lat jak czerwony sztandar, a on sam jest bożyszczem socjalizmu, komunizmu, „heroldem krzywd społecznych” etc., a też same jego dzieła, które były przysmakiem dla elity, stały się pokarmem dla „ludu”! Trudno o jaśkrawszy i bardziej pouczający przykład, jak puste i jałowe są owe rozróżnienia między sztuką społeczną a niespołeczną, zdrową a chorą, sztuką dla elity a dla mas. Z odczytów Przybyszewskiego o „nagiej duszy” urodziło się – polskie gimnazjum w Gdańsku.

Jeszcze jeden szczegół przypomnę, który pominął p. Hoesick w swoim komentarzu. Pisze p. Hoesick o zachwycie, jaki wiersz Asnyka obudził w samymże obozie tych, w których był wymierzony. Istotnie, tych czcicieli formy nie mogła nie olśnić nieskazitelna forma tego po królewsku rymowanego wiersza. (W historii rymu polskiego Asnyk powinien mieć osobny rozdział.) Mimo to znalazł się ktoś, kto z własnej inicjatywy, ale jak gdyby imieniem młodej sztuki odpowiedział Asnykowi; mianowicie Ludwik Szczepański w wierszu poświęconym „cieniom śp. Władysława Podkowińskiego”. W wierszu tym (drukowanym, o ile pamiętam, w petersburskim „Kraju”, gdyż aż tak daleko musiała poezja szukać czasami przytułku!) Szczepański zachowuje najwierniej formę, której użył Asnyk, i stara się mu sprostać błyskotliwością rymowania.

Kiedy sobie naprędce przypominałem te szczegóły, znów nawiedziła mnie refleksja, której parokrotnie dawałem już wyraz: mianowicie jak w naszym życiu literackim zostają tylko książki i... frazesy, ale przepada atmosfera, giną żywe postacie ludzi, ginie anegdota, której brak jakże zuboża historię literatury, jak często pcha ją na fałszywe tropy. Ileż śliskich hipotez, teorii, komunałów sprostowałoby nieraz to jedno słówko: „widziałem”, „wiem”, „pamiętam”... Podczas gdy w innych krajach, we Francji zwłaszcza, ta literatura anegdotyczna jest olbrzymia i daje żywe tło każdej epoce, u nas dziś uboższa jest niż kiedykolwiek, bo pamiętniki i listy zanikają, a nie wytworzyły się inne metody utrwalania życia. Wspomniałem np. mimochodem księdza Pawlickiego: toż to była figura, którą przez parę dziesiątków lat rozkoszował się cały intelektualny Kraków ba, cała Polska, człowiek, o którym anegdota wypełniłyby parę tomów! Cóż z tego zostanie? – Nic... A dom Sewerów Maciejowskich, gdzie bywało codziennie całe pokolenie literatów na popołudniowej herbacie, od której to herbaty jedyny wyjątek stanowił – również codzienny gość – Asnyk; jemu gospodyni domu przyrzadzała zawsze ulubioną białą kawę z kożuszkiem. Trudno o rozkoszniejszy kontrast niż tych dwóch starych przyjaciół, Asnyk i Sewer, związanych kumostwem z sześćdziesiątego trzeciego roku! Asnyk chmurny, zadumany, zgryźliwy – Sewer zawsze słoneczny, rozbawiony, *enfant terrible*, żywy Pan Jowialski, ale z sercem i talentem, nierozłączny ze swoją panią Jowialską, przezacną i kochaną przez wszystkich Sewerową. Dwie sceny zwłaszcza, spośród setek zabawnych epizodów, utkwily mi w pamięci. Włodzimierz Tetmajer namalował jakieś karnećki w formie paletek na bal szkoły ludowej; jedną ofiarował Sewerowi, drugą Asnykowi. Sewer się napał paletki Asnyka, wydarł mu ją i zaczął uciekać dokoła stołu. Asnyk, błądzący z gniewu, gonił za nim olbrzymimi krokami, wołając: „Słuchaj, Ignacy (tylko w wielkich chwilach życia mówił do Sewera I g n a c y), jeżeli mi nie oddasz, noga moja nie postanie w twoim domu...” Istotnie, ta nieszczęsna paletka poróżniła ich na kilka miesięcy. Drugi moment, to gdy w ferworze jakiejś rozmowy o literaturze Sewer pochwycił tom Asnyka i zaczął głośno czytać jego wiersz na dwudziestą piątą rocznicę powstania z r. 1863. W miarę jak czytał, coraz bardziej dławilo mu głos, łzy zaczęły mu kapać na srebrne wąsy, w końcu musiał przestać... A Asnyk siedział naprzeciwko ze zwieszoną głową, patrzył w głąb siebie i ruszał olbrzymimi wąsiskami. Te dwie szlachetne głowy starców utkwily mi na zawsze w pamięci, niby żywa karta naszej poezji, naszej przeszłości...

## O «SZTUCE DLA BANKIERÓW»

Przed kilku tygodniami napisałem felieton pt. *Komentarz do komentarza*, do którego pobudką stał się pewien passus z przedmowy prof. Kucharskiego do krytycznego wydania *Wyboru poezji* Asnyka. Ustęp ten definiuje w nader zelżywy sposób pewną epokę literacką, na której przebieg patrzałem własnymi oczyma. Można o tej epoce sądzić to lub owo, tyle jest pewne, że nie ma ona nic wspólnego z rojeniami o niej p. Kucharskiego. Ponieważ ten „wiaterek” wydał mi się niegodny poważnego wydawnictwa, poświęciłem mu słów kilka: czułem po prostu potrzebę ująć się za bezmyślnie sponiewieranymi pisarzami. Bo dla nas pisarzy, literatura jest żywą krwią, żywą prawdą, a nie szachownicą do przesuwania pionków i figuerek. Zarazem jednak przytoczyłem, jak każe lojalność, całą stronicę p. Kucharskiego, pozwalając tym samym czytelnikowi wytworzyć sobie sąd osobisty.

Co było mą pobudką? Czy chęć zrobienia przykrości p. Kucharskiemu? Ani trochę. Nie mam przeciwko niemu nic. Nie znam go. Ot, prosta chęć oświecenia kwestii, fałszywie, moim zdaniem, postawionej: krytyka literacka, jakiej wszak podlega każdy, kto pisze i działa publicznie. W ramach kilkudziesięciu wierszy nie mogłem oczywiście rozwinąć wyczerpująco swych pojęć, które wszakże podjąłbym się w każdej chwili obronić i wyjaśnić w rzeczowej dyskusji.

Tylko oczywiście nie takiej, jakiej próbkę daje p. Kucharski w odpowiedzi na mój felieton. Widzę, iż p. Kucharski w ogóle nie znosi krytyki, skoro mój *Komentarz* tak go wyprowadził z równowagi. Odpowiedź jego ma zwykle cechy człowieka, który jest w błędzie i który to czuje. Chaos słów, sofistyka zamiast dyskusji, wreszcie – obelgi zamiast argumentów.

Pod tym względem objawia p. Kucharski nieoczekiwane wprost zasoby. Jestem tedy kolejno fałszerzem, rozbójnikiem, snobem, każde moje słowo jest dyrdymałą, bezspornym nonsensem, zuchwałym kłamstwem etc.

Groźne *memento* dla tych, co się kiedy poważą krytykować p. Kucharskiego. Oto, w co się obraca pisarz, który podniesie na niego świętokradczą rękę.

Wszystko to bardzo pięknie. Czy jednak p. Kucharski nie przesolił nieco? Toć to nie polityka, ale literatura. Nie da się tak w jednym momencie zrobić z białego czarne. Nie wiem, czy się uda tak od ręki wmówić w publiczność, u której zarobiłem sobie podobno od lat na opinię uczciwego i dość rozsądnego pisarza, że jestem łapserdakiem i idiotą dlatego tylko, że nie godzę się na wszystko, co się spodoba wydrukować p. Kucharskiemu. Raczej gotowa pomyśleć co innego.

I co najbardziej p. Kucharskiego oburzyło? Co zarazem wydaje się mu w tej sprawie najbardziej „komicznym”? To, że – jak zaznacza – ja ośmielam się go pouczać.

Otóż, pytam się, dlaczego ja nie miałbym czasem p. Kucharskiego pouczyć? Toć pouczamy się wciąż wszyscy nawzajem. Każda książka czy artykuł mają na celu pouczenie drugich. Wszak i p. Kucharski zamierzał nas pouczyć tym swoim wiaterkiem; a jeżeli źle poucza, któż, u diaska, ma to sprostować? Czy aż sam p. minister oświaty? P. Kucharski wychowywał się, jak widzę, w przeświadczeniu, że w kwestiach literatury nic nie mają do gadania – literaci. Cóż by to był za wygodny, złoty fach – historia literatury, gdyby w ogóle nie było żywych literatów, tylko same nieboszczyki. Ci żywi zawsze się o coś przyczepią.

Pouczano wszak p. Kucharskiego już nieraz. Pouczał go Grzymała-Siedlecki na jego własnym terenie – i opinia literacka znalazła się wówczas po stronie Siedleckiego. Pouczano go z

okazji jego przypisów do *Ślubów panieńskich* – i z przyjemnością widzę, że z pouczenia skorzystał, gdyż w nowym wydaniu poprawił pewne niewinne lapsusy. Dlaczego tedy ja nie mógłbym czasem pouczyć p. Kucharskiego, np. gdy chodzi o Moliere, z którym spędziłem dziesięć lat i którego każde słowo przemyślałem dziesięć razy? Albo gdy chodzi o epokę literatury, którą znam z osobistego zetknięcia, o ludzi, których widywałem co dzień?

Trudno dać pojęcie o chaotyczności i czczości argumentów, jakie p. Kucharski wytacza rzekomo przeciw mnie. Wyrywa z mego artykułu pojedyncze zdania, hałasuje, dowcipkuje (au! au!), lży, mąci wodę koło siebie, jak może, aby odwrócić uwagę od istoty rzeczy. W owej przedmowie do Asnyka, komentując pewien wiersz poety, nazwał p. Kucharski tzw. „modernizm” z lat trzydziestych, z lat Tetmajera i Przybyszewskiego, „sztuką trubadurów stojących u pańskich, bankierskich<sup>3</sup> bram, przeznaczoną dla warstwy, która wyzbyła się moralności przy robieniu majątku” itp. Ja zwróciłem po prostu p. Kucharskiemu uwagę, że nigdy i nigdzie u nas tych „pańskich trubadurów” ani takiego „modernizmu dla bankierów” (Gdzie są ci bankierzy? Dawajcie ich!!) nie było i że w ogóle pojęcie takiego modernizmu jest straszakiem, frazesem podawanym sobie bez myśli z ust do ust od ćwierć wieku przez naszych filistrów literatury.

Co na to p. Kucharski? Wybucho inwektywami na Przybyszewskiego, opowiada, jak na jego dramatach pękał ze śmiechu, sypie grubiaństwa pod adresem Krakowa, w ogóle baje o wszystkim, byle nie o rzeczy. O logiko, elementarna logiko! Ależ, miły panie Gieniu, nie o to tutaj chodzi, czy pan lubi Przybyszewskiego, ani o to, czy ja go lubię, tylko o to, czy Przybyszewski lub kto inny taki pisał, jak pan twierdzi, „dla bankierów”, czy stał „u pańskich bram” etc., etc.

Jeszcze jedna próbka tej logiki. Jako jednego z patronów ówczesnego polskiego „modernizmu”, przytoczyłem Baudelaire’a; na co p. Kucharski orzeka, „iż bezspornym nonsensem jest przypłatanie Baudelaire’a, zmarłego w r. 1867” etc. Zrozumże tedy, mój ty panie bezsporny nonsense, że dla Polski Baudelaire dopiero w owych latach się narodził, gdyż pierwszy raz wówczas jego wiersze znalazły się w rękach naszych młodych poetów, i o to mi tylko chodziło. Ale p. Kucharski raz napłótny bez zastanowienia, i to, niestety, w książce przeznaczony dla szerokich warstw, a nie mogąc tego uznać, uparcie nie chce zrozumieć tego, co się do niego mówi... Nie, panie Gieniu, tym, że wyszukał pan w encyklopedii datę śmierci Baudelaire’a i poucza mnie pan o niej, nie przeczuci pan na moją stronę nonsensów, które bezspornie znajdują się w pańskiej przedmowie. To by było za łatwo...

Mógłbym tak punkt po punkcie załatwiać się z obroną czy napaścią p. Kucharskiego. Ale (pomijając obawę znudzenia czytelników) tego trudu nie podejmę. Nie z powodu tonu, jakim napisany jest ów artykuł; ten ton dosyć mnie ubawił; daję słowo, podoba mi się ten pan uczony. „Lubię, chłopcze, żeś mi żwawy” – jak powiada stary Fredro. Ale po prostu dlatego, że nie uznaję dyskusji bez dobrej wiary; a tej pod karczemnymi wyzwiskami p. Kucharskiego nie mogę się dopatrzeć.

I ot co, dlaczego mi się zwłaszcza podoba p. Kucharski. Bo ten młody profesor ma styl. Nawiązuje do najpiękniejszych tradycji scholastycznych, do prastarego typu, któremu w życiu tyle miłych chwil zawdzięczam. Och, ten soczysty typ uczeńca, tak dobrze mi znany z Rabelais’ego i Moliere. Tępy, zarozumiały, zazdrosny o swój monopol; zawsze gotów zawiązać bractwo wzajemnej adoracji i kadzidłem odpłacić kadzidła; ale niech kto draśnie jego urojony

---

<sup>3</sup> Cytuję jeszcze raz główny ustęp z tej stronicy:

„...cały ten modernizm z swym przerafinowaniem, nastrojami, nagą duszą, amoralizmem, erotomanią, «nowym dreszczem» i wszelkimi innymi «absolutami» jest typowym wytworem kapitalistycznej kultury, pasożytniczą rośliną, która wyrosła i zakwitła na krzywdzie i wyzysku tych «zza bramy». Jest sztuką godną pana, który ją opłaca «trubaduirom, stojącym u pańskich, bankierskich bram» – amoralną i cyniczną, bo przeznaczoną dla warstwy, która wyzbyła się moralności przy «robieniu» majątku, przerafinowaną, bo do zmysłów stępałych mówiącą, wyłączną i tłumem gardzącą, bo cieszyć ma wybrane uszy dystygowanych – trutniów.” I tak dalej.

autorytet: już policzki płoną ogniem, nozdrza parskają, peruka przekrzywia się na bakier, z ust lecą jak grad zniewagi; ale jako ostatni argument naukowej dysputy, „filozof” obraca się tyłem i podkasawszy togę czyni gest rozjuszonej przekupki, Ale wszystko na nic. Skoro p. Kucharski zrobił już ze mnie bandytę, wołam po bandycku: „Ręce do góry! Toga na dół!”

Ale może by się znalazł jeszcze jakiś sposób do porozumienia? Rzucam projekt nowej instytucji: „sekundantów literackich”. P. Kucharski jest w danej chwili niezdolny rozumować, myśleć i zachować się przyzwoicie; niech weźmie tedy i przyśle mi takich „sekundantów literackich”, dwóch rozsądnych i spokojnych ludzi. Podejmuję się punkt po punkcie wykazać im, że ów passus w jego przedmowie jest pospolitą brednią (p. Kucharski daruje, ale wobec jego tonu byłoby śmiesznym nakładać rękawiczki); że cała ta jego obrona i napaść zarazem jest sofistyczna i przewrotna, po czym spisujemy z tego protokół i rzecz załatwi się honorowo, ku powszechnemu zadowoleniu. Po czym zapraszam wszystkich na śniadanie.

## «POLSKIM BUTEM» W OBCE BÓSTWA

P. Kucharski znów odpowiedział na mój felieton *O „sztuce dla bankierów”*. Tym razem wstrzymał się od obelg i okazał niejaką skłonność do traktowania kwestii na gruncie rzeczowym; dlatego też odpowiem mu słów parę. Przykro jest widzieć człowieka błądzącego po bezdrożach i nie podać mu pomocnej ręki.

P. Kucharski ujął rzecz w dwóch felietonach pt. *Przeciw obcym bóstwom*. Bieg myśli drugiego z tych felietonów (w pierwszym biegu myśli nie zauważyłem) jest taki: Cechą naszego modernizmu sprzed ćwierć wieku jest (to, co w cudzysłowie, cytuję dosłownie) „jałowy sybarytyzm estetyczny, małpiarstwo, pawie i papugi, snobizm bez serc, bez ducha”. To, co się wtedy u nas rodziło, było „nieprawe, skrzywione, garbate, z cudzą wodą w głowie” etc. Wszelki odmienny pogląd na te rzeczy mieni p. Kucharski znowuż „snobizmem”.

Zanim pójdę dalej za „biegiem myśli” p. Kucharskiego, czuję potrzebę wtrącić tu maleńkie słówko. Ferując te wyroki, nie wymienia p. Kucharski nikogo. Kiedy mu podsunąłem jakieś nazwisko, wykrzyknął: „Gdzie, kiedy ja wymieniłem tego pisarza?”, i zarzucił mi... granie fałszywymi kartami. Niech tedy sam p. Kucharski zechce powiedzieć, do kogo się odnoszą te wszystkie „sybarytyzmy, wody w głowie i małpiarstwa”? Nie rozumiem takiego gadania w próżni. O ile w myśli przechodzę reprezentantów owego okresu, przypominają mi się te nazwiska: K. Tetmajer, Miriam, Miciński, Artur Górski, Andrzej Niemojewski, Kisielewski, Konstanty Górski, Rydel, Lange, Zapolska, Zawistowska... Kto z tych pisarzy zarobił u p. Kucharskiego na te soczyste epitety? Może p. Kucharski wymieni kogoś? A jeżeli (jak sądzę) nie wymieni, to o czym i o kim on właściwie mówi?

P. Kucharski sili się ze mnie zrobić jakiegoś bałwochwalcę „modernizmu” (też trafił!), gdy ja tu jestem tylko wrogiem gołosłownych frazesów, zwłaszcza gdy są obelżywe, a miotane przez człowieka nie mającego dostatecznych legitymacji do ferowania takich wyroków.

Ale ba, p. Kucharski rozszerza ten akt oskarżenia. Epitety te (powiada) nadają się „jak ula!” i do „teraźniejszości literackiej”. Wszędzie snobizm (w pierwszym rzędzie snobów jestem, wedle p. Kucharskiego, ja), kult cudzoziemskiej, dławiący polską twórczość! Ale to warto zacytować dosłownie:

„...widzę, co się dokoła nas wyrabia, i oglądam to więzienie, które przeznaczono dla polskiego Ducha; Wilde, Kipling, Whitman, London, Rolland, Claudel, Barbusse, Apollinaire, Proust, Tagore, Papini, Marinetti, Evers, Siewierjanin, Majakowski, Grain de Folie, Tölpelburg, Trampolinetti, Naplewatiel itd., itd. Ile tu pretłów stalowych! Ile krat! Ile narzędzi do deformacji czaszek, wykręcania nóg, do katowania polskiej wyobraźni!

...Kiedy się czyta taką apologię, jak ów pierwszy artykuł Boya (?), a równocześnie przyjdzie patrzeć na polskie pośladki, wyczyniające bizantyńskie pokłony przed każdą świeżo sprowadzoną ikoną, to oczywiście ogarniają człowieka zachcenia bardzo mało życzliwe względem własnych rodaków; tylko zupełnie innej natury, niż to sobie wyobraził Boy:

Oto – mieć czas (ach, raz mieć czas!), wzuć mocne, twarde, trwałe polskie buty i kopnąć raz, a dobrze w tę całą *grande révérence!*”

Czytając tę apostrofę niejednen pomyśli sobie: „Może to i lepiej, że p. Kucharski tak mało ma czasu...” Ale bądźmy bez obawy: do odegrania takiej srogiej roli w literaturze polskiej p. Kucharskiemu oprócz czasu brakuje jeszcze wielu innych rzeczy. Boję się, że gdyby nawet



włożył te „twarde polskie buty”, zleciałyby mu z nóg przy pierwszym zamachu, bo okazałyby się o kilka numerów za wielkie na jego miarę.

W orędziu p. Kucharskiego zadziwić mogą dwie rzeczy. Jedna, że ze wszystkim tym zwraca się do mnie. O wiele mnie rzeczy obwiniono, ale dotąd, o ile pamiętam, nikt nie pomówił mnie o – snobizm. Trudno chyba o człowieka dalej stojącego od targowiska modnych haseł i prądów i mniej troszczącego się o nie. Ileż odrzuciłem kuszących księgarskich propozycji przekładania „modnych” utworów, aby wcielić w polskie piśmiennictwo pisarzy, których chyba nawet p. Kucharski nie zechce przepędzić za rogatki swoim „polskim butem”. W istocie nie poczuwam się do snobizmu ani też nie sędzę, abym czymkolwiek w mojej działalności dał powód do takich pomówień. Oto, na jakie bezdroża wiedzie p. Kucharskiego namiętność polemiczna.

Druga rzecz, która może zdziwić, to, że cała ta filipika przeciw zgubnym wpływom lektury Rollandów, Claudelów, Kiplingów, Proustów etc. wyszła spod pióra – p. Kucharskiego. Toć główną pracą jego życia, dzięki której wiemy w ogóle o jego istnieniu, było wykazywanie obcych wpływów, jakie oddziaływały na Fredrę. Do znanych francuskich dodał włoskie. Tyle tego znalazł, że aż koledzy po fachu mówili doń: „Czy nie za wiele? Może by zostawić Fredrze coś własnego?” Otóż skądże nagle te „obce wpływy”, które jak to słusznie wykazał p. Kucharski, wykarmiły Fredrę i nie przeszkodziły mu zostać najrdzenniejszym polskim pisarzem, mają być tak złowrogie dla chwili dzisiejszej? Nikt chyba lepiej od historyka literatury nie powinien wiedzieć, ile obcych wpływów jest w każdej rodzimej twórczości, jak one przenikają się, krzyżują. Co by było, gdyby sto lat temu jakiś inny p. Kucharski wdział „polskie buty” i miał moc wymieść za nasz próg wszelakich Byronów, Chateaubriandów, Balzaków i inne podobne „narzędzia do wykręcania nóg i katowania polskiej wyobraźni”? Boję się, że nasza literatura stałaby się uboższa o wiele arcydzieł...

Nasi szowiniści zbyt mało zastanawiają się nad tym, że trójca naszych wielkich poetów to byli zarazem nasi wielcy Europejczycy, całe życie wystawieni na działanie cudzoziemszczyzny, i że jakoś ich to nic a nic nie odpolszczyło.

Niech się p. Kucharski o losy literatury polskiej nie obawia: znosi ona bardzo dobrze wpływ obcej myśli; i owszem, po każdej fali cudzoziemszczyzny (humanizm, wiek oświecenia, romantyzm etc.) widzimy wspaniałe spęcznienie własnych soków twórczych.

I jakimi dziwnymi kolejami chodzą te wpływy i te związki? P. Kucharski w felietonach swoich jeszcze wraca do Przybyszewskiego. Zastanowił się jednak, że historyk literatury, dla którego rola Przybyszewskiego w polskim życiu literackim jest wyłącznie... humorystyczną, sam staje się cokolwiek humorystycznym historykiem literatury. Nie chodzi tu o mój ani nawet o nasz stosunek do Przybyszewskiego obecnie. *Hernani* Wiktora Hugo od dawna nie jest tym, czym był wówczas, gdy o niego walczono – i cóż stąd? Przybyszewski, jego rola w danej epoce to było nie tylko jego pisanie, ale on sam, on jako człowiek. Patrzałem na to, czym była atmosfera literacka przed jego przybyciem, a po nim. P. Kucharski podnosi jego „berlińskoaroganckie traktowanie polskiej twórczości”. (Pytam się, jak wobec tego nazwać jego własne traktowanie tejże twórczości?!) Ale nie wie, że ten „berliński arogant” pierwszy naprawdę wciągnął Wyspiańskiego do literatury, drukował jego *Warszawiankę* w „Życiu”, przeprowadził jej wystawienie na scenie. Więcej powiem: bez tej atmosfery, jaką stworzył Przybyszewski, ostrej, gorącej, bez tego rozbujania, rozzuchwalenia, jakie przyniósł z sobą, powstanie *Wesela* Wyspiańskiego wydaje mi się nie do pomyślenia. Potwierdzi to każdy, kto patrzył z bliska na tę epokę. Berlin a *Wesele*... gdzie Rzym, gdzie Krym, a jednak bywają w literaturze takie figle. O tym wszystkim p. Kucharskiemu się nie śniło; ale skoro pisze z lekkomyślną bezceremonialnością o epoce, którą wiele osób widziało i pamięta, niech się nie dziwi, że może się spotkać z protestem. Gdyby pisał o Wincentym Kadłubku, porastałby w zasługi bez protestów.

Jeszcze jeden jest w tych felietonach ustęp, którego nie mogę zostawić bez komentarza. Pisząc o „modernizmie” polskim sprzed ćwierć wieku, wspomniałem ówczesne zagraniczne „bóstwa”. Słowa tego użyłem oczywiście półzartobliwie, nie dlatego, abym nie cenił wysoko tych pisarzy, ale tak jak się wspomina epokę młodzięcych zapałów. P. Kucharski dosiada tego słowa „bóstwa” i jedzie na nim, czyniąc ze mnie jakiegoś bałwochwalcę. Ale znów warto przytoczyć dosłownie, co pisze p. Kucharski z powodu Baudelaire’a, Verlaine’a i Artura Rimbaud:

„...przed kilkunastu laty nie mogłem ani rusz znaleźć tych bóstw w kościele najważniejszym – w sercach młodzieży francuskiej. Już wtedy była to tylko – literatura. Literatura, którą gryzły mole, profesorowie i literackie szczury. Wydawano to nawet na welinie dla rozmaitych Podfilipskich lub na eksport (!!)

do tych upośledzonych, nieszczęsnych, przez Boga zapomnianych krain, gdzie jeszcze w biały dzień polują na ludzi (?), gdzie żyją obdarci, anemiczni, przez snobów zahukani młodzieńcy...”

Z jaką młodzieżą p. Kucharski przestawał, trudno mi oczywiście wiedzieć. To, że stosunek każdego danego pokolenia do pewnych pisarzy może i musi się zmieniać, to jasne. Często kolejno po sobie następują przypyływy, odpływy. Ale to, że i Baudelaire, i Verlaine, i Rimbaud od dawna znajdują się już w oficjalnym po prostu panteonie francuskiej poezji, jest faktem tak znanym, że pouczać o tym p. Kucharskiego znaczyłoby go pomawiać o ignorację równą jego... tupetowi.

P. Kucharski ni z tego, ni z owego każe zestawić *Statek pijany* Rimbauda (który w istocie w przekładzie Miriama był ewenementem literackim, ale nie dwa lata temu, jak wspomina p. Kucharski, tylko trzydzieści lat temu, kiedy ukazał się w krakowskim „Świecie”) z *Żegluga* Mickiewicza. Mój Boże! Mickiewicz... Gdyby tak każdego poetę palnąć po łbie Mickiewiczem, czy dużo by się z nich ostało? Co przeszkadza jeden drugiemu? Co tu ma do roboty Mickiewicz? Owszem, ma: jest to taka gruba finta dialektyczna; to niby ma budzić wrażenie że p. Kucharski to jest ów pra-Polak, obrońca Mickiewicza, a ja jestem farmazon, który gardzi Mickiewiczem, a wyznaje... Rimbauda. Och, cóż to za grube sztuczki.

Ale niech mnie p. Kucharski Mickiewiczem nie straszy. Obawiam się, iż gdybyśmy się znaleźli we trójkę na bezludnej wyspie i Mickiewicz miałby do wyboru między nami dwoma, prędzej dogadałby się ze mną niż z p. Kucharskim. Ja bym go pocałował w rękę, on by mi dał kuksa w bok – i porozumielibyśmy się doskonale. A p. Kucharskiego posłalibyśmy po piwo.

Smutny, smutny jest poziom tych „polemik” p. Kucharskiego. Tani frazes, demagogia literacka, judzenie próżności narodowych, sarmacka apologia ciemnoty... A najgorsze, że to nie jest zupełnie odosobniony przejaw; to po trosze symptom. I symptom z pewnością smutniejszy niż to, że w Polsce czyta się Claudelów, Kiplingów i Proustów.

## NA MARGINESIE STULECIA BYRONA

W jutrzejszym dniu przypada setna rocznica śmierci wielkiego poety, jednego z największych, jedyne, któremu stary Goethe dawał miejsce przy sobie. Daty takie – przynajmniej w społeczeństwach, które z własną literaturą łączy szczerzy i żywy stosunek – bywają zawsze momentem pewnej rewizji. Albowiem stosunek każdego pokolenia do wielkich imion i twórców zmienia się: nawet gdy uwielbienie trwa, motywy jego mogą się odmieniać; dla jednego np. pokolenia Słowacki był autorem *Mazepy* i *Beatrix Cenci*, dla drugich autorem *Beniowskiego* i *Nowej Dejaniry*, dla innego znowu twórcą *Króla Duchy*.

Otóż stulecie Byrona nie trafiło podobno w jego ojczyźnie na moment najpomyślniejszy dla glorii poety. Raczej jest to moment odpływu. Toż samo Francuzi, omawiając tę datę, stwierdzają pewną obojętność, jaka nastąpiła koło imienia Byrona i jego dzieł. Przypadkowo ukazała się w tym samym czasie we Francji książeczka, która, mimo iż nie Byronowi poświęcona, może rzucić interesujące światło na tę ewolucję pośmiertnej chwały.

Jest to książka Andrzeja Maurois pt. *Ariel, czyli życie Shelleya*, biografia poety, pisana modnym dzisiaj sposobem powieściowym, ale oparta na ścisłych dokumentach. Rzecz oczywista, że w opowiadaniu tym figura lorda Byrona odgrywa niemałą rolę.

Któż nie zna legendy przyjaźni dwóch poetów; komuż nie utkwił w pamięci obraz Byrona palącego na wybrzeżu morskim zwłoki Shelleya, aby przechować popiół z jego serca? Posłuchajmy teraz ustępu z *Ariela*.

Wspólny przyjaciel obu poetów, bolejąc nad tym, że Shelley tak mało posiada uznania, podczas gdy nazwisko autora *Don Juana* jest na ustach całej Europy, zagadnął Byrona w ten sposób:

„– Czy pan wie, że pan mógłby zrobić wiele dobrego Shelleyowi, wspominając o nim w swoim najbliższym dziele, tak jak to pan uczynił dla ludzi mniej utalentowanych od niego?

Byron przybrał kwaśną minę:

– Drogi panie, każde rzemiosło ma swoje sekrety. Jeżeli wsunę pochwałę autora popularnego, spłaci mi to z procentem w tej samej monecie. Ale Shelley! Nędzna lokata... Kto czyta Shelleya!...”

Nieprawdaż, że wyga-literat, który dał tę odpowiedź, to nieco inny lord Byron niż ten, którego przywykliśmy podziwiać w legendzie!

Tych rysów jest w książce p. Maurois dużo. Widzimy tam Byrona próżnym, oschłym, myślącym wciąż o efekcie i o publiczności, teatralnym w każdym geście. Brutalny, a słaby w stosunku do kobiet, okrutny wobec matki swego dziecka, której to dziecko odbiera przez karpys, aby je powierzyć obcym i pozwolić mu zamrzeć dla braku opieki, a potem drapować się w ból nad jego trumną. Popisuje się cynizmem, brutalnością; wciąż pragnie zadziwiać; kiedy wjeżdża do Pizy, całe „miasto wylega do okien, aby oglądać jego orszak: pięć powozów, siedmiu służących, dziesięć koni; zamykają konwój psy, małpy, pawie i ibisy. Skandalizuje Wenecję swoim haremem, ale rozpędza go natychmiast, skoro się dowiaduje, że zamiast zgorszenia budzi drwiny.

Oto niezbyt sympatyczny portret Byrona, jaki znajdujemy w *Arielu*. Cytuje go tylko za autorem.

„Cóż stąd? – powie ktoś – to wszystko nie ma nic wspólnego z geniuszem poety, pisarza.”

Zapewne, ale rzecz w tym, że żaden czystej krwi romantyk nie chciał być tylko pisarzem! Każdy z nich komponował dwa utwory – jeden piórem, drugi swoim życiem. Każdy niejako

sam tworzył swoją legendę. I oto legendy romantyczne zbankrutowały w znacznej mierze; a rewizja ich nie mogła się nie odbić na stosunku do pisarza i jego utworów.

I to jest rzecz dość naturalna – zbyt wyłącznie wypełnili oni własnym JA swoje pisma, aby skazy znalezione na tym JA miały pozostać bez wpływu na stosunek uczuciowy do ich dzieł. Chcieli być nie tylko wielkimi twórcami, ale i półbogami, aniołami, szatanami, a byli – mimo wszystko – tylko ludźmi.

Ta rewizja romantyzmu ciągnie się wszędzie. Słynną kampanią przeciw niemu było dzieło Lasserre'a; książka Lemaître'a o Rusie pisana jest z osobliwą zawziętością w tropieniu jego fałszów i nieporozumień życiowych; ośmieszono są dziś najpiękniejsze gesty Chateaubrianda i najromantyczniejszy epizod wenecki Musseta z George Sand itd. Ta sama legenda, która służyła za piedestał utworom ich za życia, obraca się poniekąd przeciwko nim.

Jak się wam podoba np. taki kawał Zygmunta Krasińskiego, cytowany, zdaje mi się, przez Hoesicka? Krasiński zaawanturował się dość daleko we flirt z jakąś Angielką – była mowa i o małżeństwie. Oczywiście ojciec Zygmunta nie chciał słyszeć o tym; poeta znalazł się w kłopotcie. Ale od czego styl romantyczny; nasz Zygmunt rozegzaltował głowę dziewczyny, po czym oświadczył jej, że ją poślubi na wieczność: zamieni z nią pierścionki, mocą których po śmierci będą należeć do siebie, ale w zamian nigdy nie zostanie żoną jego za życia, aby nie profanować tego związku. Cóż za filut! Ale nie, najparadniejsze jest to, że oni wszystkie swoje figle urządzali z dobrą wiarą!

Integralną częścią romantyzmu był gest; otóż stosunek nasz do gestu zmienił się zasadniczo. Odruchowo robimy jego bilans: oglądamy go stereoskopicznie, w bryle. Weźmy jako aktualny przykład gest Cyrana w komedii Rostanda. Cyrano, ubogi kadet, poturbował aktorów i rzuca im dla odszkodowania sakiewkę z pensją przyslaną przez niebogatego ojca. Gest piękny, nieprawdaż, i on sam tak uważa. Ale co jutro?

Są tylko te alternatywy:

1. Albo Cyrano umrze z głodu, w co można wątpić.
2. Albo napisze do ojca o pieniądze.
3. Albo będzie żył miesiąc na cudzy koszt.
4. Albo pożyczyci pieniędzy na słowo honoru od niezamożnych również kolegów.

W każdym z tych wypadków jeden gest piękny będzie opłacony pasmem gestów mniej pięknych, mniej zgodnych z jego charakterem. Co najmniej trzy czwarte gestów w świecie odbywa się w ten sposób. Ten społeczny bilans gestu jest w znacznej mierze zdobyczą Balzaka – i balzakowskie spojrzenie na świat zajęło miejsce spojrzenia romantycznego. Staliśmy się oporni, sceptyczni wobec legendy; wszędzie odgadujemy zgoła inną jej podszewkę i nie mylimy się zwykle; a przeszliśmy tak gruntowny kurs polityki światowej, że nawet kandydatura Byrona na tron grecki nie zdoła nas rozentuzjasmować.

Dlaczego ja podkreślam wszystkie te rysy wobec poety, którego jestem zresztą namiętym czcicielem? Dlatego, że wiem z doświadczenia, że dla publiczności w znacznej mierze istniał raczej Byron-legenda niż Byron-poeta. Niejeden mówił sobie: „Byron... a, wiem, znam”, a znał w rzeczywistości kształt jego kornierzyka i trochę plotek. Wyrazistym swoim profilem Byron niejako uwalniał od czytania. Może i gdzie indziej było tak samo? I może „odpływ” publiczności, stwierdzony z okazji tej daty, jest nie tyle odpływem od poezji Byrona, ile od jego legendy? W każdym razie tyczyć by to mogło tylko *Korsarza*, *Manfreda*, *Lary* etc., ale przenigdy *Don Juana*. Zaczytywałem się za młodu na *Don Juanie* Porębowicza, z egzemplarza będącego własnością Kazimierza Tetmajera; cały był upstrzony jego entuzjastycznymi wykrzyknikami. Od tego czasu kult tego poematu trwał u nas nieprzerwanie, tyle tylko, że go przez ćwierć wieku z górą nie było w księgarni. Nareszcie wydano go przed dwoma laty na nowo; bierzcie, czytajcie: znajdziecie tam najlepszego Byrona, tego, którego nie naruszył ani ząb czasu, ani zmierzch legendy.

## PRZYJACIELU – MOTORNICZY TRAMWAJU NR 7...

Niedawno temu pojawił się pierwszy (i jedyny zresztą dotąd) numer pisemka mieniącego się „organem lewicy literackiej”, które wstępną swą inwokację rozpoczyna mniej więcej tak:

„Przyjacielu – motorniczy tramwaju nr 7,

Przyjacielu – prezydencie państwa,

Przyjacielu – rzeźniku z P.P.P.,

Przyjacielu – alfonsie,

Gwiazdo kinowa, inteligencie, prostytutko etc.

Tłum – to wy, pójdźcie do nas, my jesteśmy krzykiem waszych płuc etc., etc.”

Po czym... pierwszą stronicę (w ogóle były dwie) zajmowała w całości obszerna i jadowita polemika jednego z młodych ze znanym krytykiem o jakieś subtelności likwidacyjne futurizmu czy neofuturizmu.

Czy w istocie ma ktoś złudzenie, że to jest – nie mówię „krzyk płuc” – ale lektura dla motorowego (jakoś mi ten „motorniczy” nie chce przejść przez gardło) tramwaju nr 7, rzeźnika, alfonsa, prostytutki etc...

Pisemko to oświeciło nam w mimowolnej karykaturze omyłkę popełnianą raz po raz przez młode kierunki w sztuce, zwłaszcza w ostatnich czasach. O ile dawniej nowe prądy żeglowały pod hasłem arystokratycznej wyłączności – *odi profanum vulgus* – o tyle teraz wręcz przeciwnie. Sztuka wciąż jakoby wychodzi z zatęchłych mroków gabinetu – na ulicę; chce mówić do ludu, do wszystkich bez różnicy, chce tętnić ich pulsem. Po których to zapowiedziach i hasłach czytamy utwory mniej lub więcej utalentowane, ale nic a nic nie mające wspólnego z tym programem.

A „lud”, a ulica? Lud i ulica ani wiedzą o tym, że odbywa się tak żywa walka o ich duszę, „Prostytutka” czyta może *Quo vadis*, motorowy *Trylogię*, może *Bez dogmatu...* Co czyta prezydent państwa, nie wiem – może, wraz z większością swoich poddanych, *Trędowatą*.

Bo na ogół – można to wziąć jako zasadę – nie ma specjalnej sztuki dla tłumu; sztuką dla tłumu bywa zwykle to, co trzydzieści lat temu było sztuką dla elity. Nawet w pieśni ludowej badacze nieraz odnaleźli po prostu pieśni „pańskie”, które ze szlacheckich dworów przez dworki ekonomiczne zeszły do ludu i – zniekształcone po trosze – stały się ową ożywczą krynicą, sztuką ludową. Pamiętam, przed laty w Krakowie hrabiny sprowadziły jako egzotyczną atrakcję prawdziwą orkiestrę ludową na jakiś festyn dobroczynny: pierwszym utworem, jakim naiwnie rozpoczęli swój program owi muzykanci w białych świtkach i z pawimi piórami, był... walc ze starej operetki *Gasparone*.

Fakt jest, iż wszyscy rewolucjoniści w sztuce, chcąc czy nie chcąc, piszą dla „elity”, a obwoływanie wszelakich nowatorstw jako sztuki dla tłumu, dla ulicy, jest jednym z najgrubszych nieporozumień lub największych bluffów, jakie kiedykolwiek istniały. Złudzeniem jest, że motorowy tramwaju będzie czytał *Tram w popszek ulicy*, robotnik fabryczny poezje opiewające maszynę, a „alfons” futurystyczne impresje o prostytutkach pijących wieki maza-gran.

I owszem – działa tu raczej prawo kontrastu niż podobieństw. Pamiętam raz taką scenę w słynnym paryskim „Caveau des innocents” koło Hal, w owych czasach, gdy nora ta nie była jeszcze zaopatrzona w wentylację elektryczną i przyrządzona dla pokazywania etranżerom, ale była istotnie kasynem szumowin stolicy. Otóż zjawił się tam podпиты gość, który zaczął

śpiewać plugastwa; alfonsi i prostytutki obruszyli się z niesmakiem i zmusili go do milczenia – najpierw perswazją, a w końcu kulakiem; natomiast z entuzjazmem i aplauzem śpiewali najbardziej sentymentalne i niezabudkowe piosenki Delmeta, które wśród „elity” były w modzie dziesięć lat wprzód. Mickiewicz na cienkiej kuchni paryskiej opisywał zawiesziste litewskie bigosy i śniadania; Paweł Staśko, dziecię ludu, kryjące dotąd palone buty pod spodniami, opisuje przy pomocy Baedekera błyszczące i namiętne życie na Riwierze, które oglądał jedynie wyobraźnią...

A oto drugie nieporozumienie. Coraz częściej spotyka się utwory pisane stylem telegraficznym, kinematograficznym, skróconym, skondensowanym etc., etc. Nie ma w tym nic złego, niech każdy pisze, jak mu serce dyktuje, każdy styl jest dobry, skoro go ktoś używa szczerze i z sensem. Ale do tego stylu dorobiono teorię; kto wie, może nawet z tej teorii się narodził: że mianowicie styl ten narzuciło pisarzom współczesne życie samolotów, ekspresów, gorączkowe, szybkie, nużące. Precz zatem (mówią) z analizą, opisami: „Podróżny jadący aeroplanem nie może obserwować każdego kwiatka” etc.

Otóż mam wątpliwości co do tych dosyć zewnętrznych asocjacji.

Przede wszystkim nie uważam, żebyśmy tak długo jeździli aeroplanami, a nawet ekspresami, aby się to aż na stylu miało odbić. I zważmy: równocześnie z tymi wszystkimi naszymi hasłami *grande vitesse*, Paryż, gdzie istotnie życie wali co się zowie przyspieszonym pulsem, wydaje – jako ostatni przejaw literacki – kilkunastotomową powieść Prousta, opartą na najbardziej drobiazgowej analizie i opisowości. Toż samo Romain Rolland, Martin du Gard!

Coś podobnego dałoby się odnaleźć i w przeszłości: Balzak. W porównaniu z Balzakiem taka osiemnastowieczna *Manon Lescaut* lub zwłaszcza *Kandyd* Woltera – to są powieści co się zowie kinematograficzne! A Balzak jest właśnie współczesnym wyrazem przyspieszonego tempa życia, jego zindustrializowania, epoką przemiany dyliżansu na kolej żelazną. Bo cechą nowej publiczności, jaką wydał ów zindustrializowany wiek XIX, jest hipertrofia intelektu: nie bawi już anegdota, ale mechanizm zjawisk, zrozumienie ich związków. Im bardziej życie się komplikowało, im więcej spalało inteligencji, tym bardziej i powieść stawała się intelektualna, analityczna, psychologiczna. Obecnie nowoczesna chemia myśli rozszerzyła swoje dziedziny o całe obszary „podświadomego”, które może się wyrazić w skróconych kleksach, ale może też – jak u Prousta – rozdymać styl do nie znanej wprzód rozciągłości.

Nieporozumieniem wreszcie jest, aby ów skrócony, punktowany styl odpowiadał przemęczonym nowoczesnym nerwom. Przeciwnie, styl ten wymaga pracy umysłowej, od której zmęczony mózg ucieka: jest to styl dla doskonale wypoczętych.

Grą słów wydaje mi się analogia stylu a tempa pociągów kurierskich. Raczej nigdzie i nigdy nie ma człowiek tyle czasu i spokoju do czytania, co jadąc kurierem na daleką przestrzeń. O ile nie mógł czytać ze skupieniem jadąc bryczką lub ekstrapocztą, o tyle w ekspresie Warszawa–Paryż może pochłonąć dzieło, na które nigdy nie znalazłby czasu w domu. Ba, kiedyś dostałem kartkę z podziękowaniem za miłe chwile spędzone w... aeroplanie na lekturze Montaigne’a, do którego ów podróżny w domu jakoś nie mógł się zabrać. Sam tego doświadczyłem na sobie: przerażało mnie zawsze dziesięć tomów *Jana Krzysztofa*. Dopiero podróżując po Włoszech automobilem (nie swoim) z szybkością 80 kilometrów na godzinę, gdzieś w hotelu na postoju natknąłem się na któryś tom tej książki, i w ten sposób zawarłem z nią szczęśliwą znajomość.

Konkluzja: każdy niech pisze, jak mu się podoba; że jednak szczerłość jest dla tworzenia pierwszym warunkiem, niech się nie lęda, że pisze dla alfonsów i motorniczych, wówczas gdy pisze w istocie dla garstki znajomych literatów, i niech się nie poczuwa do obowiązku natychmiastowego przekształcenia stylu w miarę rozwoju kina, awiatyki, radiotelegrafii, centralnego ogrzewania etc.

## STEFAN ŻEROMSKI NIE ŻYJE

Stefan Żeromski nie żyje. Wieść ta obiegła Warszawę. Mimo iż od dawna wiadomo było, że stan wielkiego pisarza jest ciężki, a polepszenie nie może być trwałe, zgon ten sprawił pionujące wrażenie. Można by rzec, iż dopiero w tej chwili uświadomiło się wszystkim bez wyjątku, czym był dla Polski Stefan Żeromski: jej bijącym gorączkowo sercem, jej myślą wyteżoną z troską i miłością w teraźniejszość i przyszłość narodu.

Tak, to wcielona myśl Polski wyglądała z tych głębokich, smutnych oczu Żeromskiego. Kto te oczy raz widział, ten ich z pewnością nigdy nie zapomni. A oglądaliśmy go tak niedawno. Było to na premierze *Przepióreczki*. Po każdym akcie zrywała się burza oklasków, zmuszano pisarza, aby się pokazał wiele razy; jak gdyby publiczność chciała się go napatrzeć, tego cichego samotnika, który żył na uboczu. Nigdy nie widziałem w teatrze takiego dreszczu radości – z tego, że go oglądamy, i z tego, że odniósł tryumf, że się możemy równocześnie śmiać i wzruszać, że nam użyczyl tego, czego tak skąpo jest w jego twórczości: uśmiechu.

Bo i skądby się tam wziął! Ta twórczość tkwi korzeniami w najciemniejszych, najboleśniej mrokach naszego życia. On jeden miał odwagę się w nie zaryć, w nich żyć, gdy wszyscy niemal starali się odwracać oczy, odurzać się tym lub innym narkotykiem, byle zapomnieć na chwilę o tym, co najistotniejsze. On i Wyspiański. Zjawili się ci dwaj na przelomie, aby odnowić zużyte wartości, aby nowy dźwięk nadać spowszedniałemu słowu i krwią swoją wykarmić dojrzewające pokolenia. Każdy od innej strony, doszli do swej żywej prawdy. Wyspiańskiemu objawiła się ona, kiedy wsłuchiwał się w dźwięki Zygmunta, wpatrywał w płótna Matejkowskie i dumał nad losem Homerowych bohaterów. Kolebką twórczości Żeromskiego było nie marzenie, nie sztuka, ale twarda, plugawa rzeczywistość: rosyjska szkoła. Tam uświadomiło się to, co przenika całe jego dzieło, tam zagarnął go ten podziemny nurt, w którym skryć się musiało prawdziwe życie narodu. Pamiętam dreszcz, który przebiegł młodych, gdy pojawili się *Ludzie bezdomni*. Ten walenrodzizm, który „szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”, ten sam, który w dziele Mickiewicza, obkuwanym, komentowanym przez zapleśniałych belfrów, dawno stał się martwą literą, tu nagle powstał żywy, spęczniały krwią serdeczną. Można rzec, iż rozstanie Judyma z Joasią sprowadziło cały polski romantyzm między codziennych ludzi, uczyniło go każdemu dotykającym... Wołanie obowiązku uczynić poezją, kazać mu tryumfować nad wołaniem serca – cóż za artysty trzeba, aby wygrać tę partię!

I w tym olbrzymie znaczenie Żeromskiego. Przez niego przepływa ten sam potężny strumień uczucia, jaki przepływał przez naszą romantyczną poezję, ale wzbogacony wszystkimi prądami współczesności, bliski, zrozumiały wszystkim, mówiący do serca wprost, bez literackiej transpozycji. Czytał go z wypiekami na twarzy student, czytała go z zapartym oddechem młoda robotnica, czytali jako objawienie te powieści, w których – niby w jakimś przedziwnym misterium – zespałało się umiłowanie narodu, twardy nakaz służby społecznej z frenetyczną miłością kobiety. To płomień jednej i tej samej namiętności przepajał wszystko swoim żarem.

Namiętność! Oto, co czyni Żeromskiego rzadkim fenomenem w naszej twórczości. Ten człowiek całe życie pali się nieugaszonym ogniem. Dziw, iż starczyło paliwa, iż starczyło ciała i duszy na to spalanie się nieustannie! To żarliwe ukochanie narodu, które zaiste dawałoby mu prawo powiedzieć: „Ja i ojczyzna to jedno”, nie zubożyło serca jego ani o jedną strunę.

Bo też i ojczyzna dla niego to nie wysniony na obczyźnie ideał, to rzeczywistość, o którą krwawi się i kaleczy jego serce. Kocha i nienawidzi; czasami zdawałoby się, że bardziej nienawidzi, niż kocha; nienawidzi krzywdy, niesprawiedliwości, ucisku, ciemnoty. Żaden pisarz tak nie biczował swojego narodu, żaden tak nie udreńczył samego siebie jak Żeromski. Ale trzeba być ślepym, aby nie wiedzieć, ile miłości kryje się na dnie tej goryczy, ile jest najczulszej troski pod tym okrucieństwem. To skojarzenie rapsoda nie dającego swemu narodowi zasnąć, podsycającego jego czujność wobec zewnętrznego wroga, z analitykiem śledzącym najczujniej puls wewnętrznego życia, wrażliwym jak seismograf na wszystkie tego życia objawy, czyni z Żeromskiego znowuż jedyne zjawisko. To *Przedwiośnie*, o które tak bezmyślnie zagoryczyli ostatek jego życia ci, co sądzą, iż rzeczywistość da się zakłamać lub zawrzeszczyć, czyż nie jest wspaniałym objawem, jak ten stary wiekiem pisarz pierwszy umiał wyczuć i ogarnąć współczesność?

Namiętność! Gdyby zebrać z Żeromskiego te karty w jego dziele, które są hymnem miłosnym, starczyłyby, aby go uczynić jednym z naszych największych liryków. Wszystko tam jest: od nieśmiałych szeptów serca aż do płomiennej symfonii zmysłów; od skarbów tkliwości aż do okrucieństwa, znowuż do biczownictwa... I ta namiętność nurtująca jego dzieło jakże różni prawdę Żeromskiego od prawdy społeczników i moralizatorów! Ona to, można rzec, nadaje inny zgoła wigor jego myśli. Ona daje mu odwagę widzenia, wdzierania się wzrokiem w zakamarki serc, rozdzierania dawnych zwyczajowych kompleksów, tworzenie nowych. Ona sprawia, iż twórczość Żeromskiego tak pełna jest niespodzianek, tak idzie wciąż po krawędzi, czaruje, porywa, drażni, gniewa, nigdy nie zostawia obojętnym. Namiętność – to są te życiodajne drożdże, które czynią z twórczości Żeromskiego najbogatszy ferment polskiej myśli przez parę dziesiątków lat. Ona ukazała mu przepastne tajemnice krwi i miłości, zbrodni i poświęcenia, odsłoniła mu całą olbrzymią skalę możliwości duszy ludzkiej. Ona objawiła mu nowe oblicze kobiety, którą on niemal odkrył dla polskiej literatury i którą ze szlacheckiego i mieszczańskiego kwiatyzmu rzucił w odmęty społecznych i ludzkich zmagają. Ona wreszcie uczyniła go jednym z najpatetyczniejszych malarzy naszej przyrody...

Istotnie, jeśli bodaj powierzchownie spojrzeć na olbrzymie dzieło Żeromskiego, bije w oczy, iż żaden pisarz nie objął tak szerokiego kręgu życia narodowego – drażąc zarazem tak bardzo w głąb. Wzrok jego sięga wstecz, w głębokie mroki średniowiecza, z których wyławia legendę tynieckiego klasztoru. Zatrzymuje się na najczystszej postaci bohatera naszych dziejów, upajając się szumem rycerskich proporców. Przez epopeję napoleońską przedziera się do nowoczesnych dziejów Polski. Nikt piękniej od tego demokracji nie uzmysłowił uroku starej rasy, starej kultury. Rozumie Polskę szlachecką czując jej piękno w ginących jej okazach, czując zarazem jej monstrualność w dzisiejszych przeżytkach. Zatapia się w mrocznych głębiach duszy chłopskiej siląc się krzepić wiarą w zwyczajstwo jej nad Turoniem. Nikt wnikliwiej od niego nie odmalował walki z ciemnością, walki, do której wołane są już dzieci w szkole, walki bez nadziei i bez chwały na pobojuwiskach, gdzie żerują kruki. Od legionów napoleońskich aż po legiony ostateczne, poprzez złudy i bohaterstwa rewolucji biegnie jego czujna, wrażliwa myśl. Wyczuwa niebezpieczeństwa, na jakie wystawiało duszę polską współżycie z obcymi. Dola i niedola robotnika to jeden z najbliższych mu sercem przedmiotów. A w chwili bolesnego rodzenia nowej Polski, czy jest sprawa, która by mu pozostała obojętna? Tragedia naszych kresów i duszy kresowych królewiatek, i nowe strefy pracy nad ludem, wprzód niemożliwej, a dziś stojącej otworem, i ostrzeżenie o konieczności tej pracy, i skarby, jakie tkwią w naszej kulturze regionalnej. I morze nasze, jakież mu przedziwne przesłało ze swym wiatrem tajemnice! I wreszcie ostateczne zmory naszego młodego życia państwowego i jego najgroźniejsze widmo...

To samo umiłowanie całej naszej polskości przejawia się w stosunku Żeromskiego do języka. Nie tylko w tym, że był jednym z największych czarodziejów polskiej mowy, że swój dar słowa nieustannie pielęgnował i wzbogacał, że rozporządzał może najbogatszą paletą je-



zyka, która mieniła się wszystkimi barwami, od starych, zamarłych już, a przez niego na nowo wskrzeszonych wyrażeń aż do potocznej, niemal trywialnej – gdy trzeba było – gwary. To są na wpół świadome tajemnice tworzenia; ale on sam, jako człowiek, ileż miał miłości dla swego języka, jak głębokie zrozumienie jego związków z duszą ziemi. Żeromski był literatem przywiązany do swego zawodu. Pragnął dla literatury w odrodzonej Polsce dostojniejszego miejsca, niż je dziś zajmuje. Przez kilka lat projekt stworzenia Akademii Literatury był jego najulubieńszym marzeniem. On zacieśnił związki literatury naszej z Europą, wprowadzając nas do wspólnego klubu europejskich pisarzy. On pierwszy objawił Polsce Conrada-Korzeniowskiego pragnąc wrócić duszy polskiej tę odpryśniętą jej iskrę. Nigdy nie skostniał, nigdy nie zakrzepł w dostojności i sławie, pozostał młodym, wrażliwym na wszystko, co młode, co kiełkuje w tym naszym przedwiośniu. Każda pospólna sprawa znajdowała w nim oddźwięk: jakakolwiek się lęła inicjatywa, można było być pewnym, że Żeromski jest przy jej narodzinach. Tak przywykliśmy w każdej chwili oglądać się w stronę Żeromskiego, tak przywykliśmy, że on jest sercem, myślą, sumieniem narodu, iż śmierć jego to na żywym ciele rana, która niełatwo się zablizni. Trawa zarasta wszystkie groby i życie zwycięża wszystko, nurt jego popłynie dalej, ale na całym obszarze Polski nie ma nikogo, kto by mógł zająć miejsce osierocone przez Żeromskiego. On był jedyny i – w pewnym sensie – ostatni.

## PO ZGONIE WŁADYSŁAWA ST. REYMONTA

Jeszcze nie ochłonęliśmy po okrutnej stracie, kiedy ugodził nas nowy cios: oto otwiera się świeża mogiła, aby pochłonąć jednego z najlepszych synów Polski. Po Żeromskim – Reymont! Dopełniali się niejako. Jeden do ostatniego tchu ogrzewał nasze życie płomieniem swego serca, drugi odzwierciedlił to życie z przedziwnym artyzmem i rozgłosem swego imienia stał się niejako posłannikiem naszego słowa u obcych. Laureat nagrody Nobla! – oto ostatni tytuł chwały Reymonta, a wraz z nim całego narodu, dla którego tak długo literatura i sztuka były jedynym sposobem stwierdzania swego niezniszczalnego istnienia i swych pełnych praw w wielkiej rodzinie narodów Europy. Ale jakby przez dziwną ironię, im wspanialsze były dzieła, jakie wydawał geniusz naszych poetów, tym bardziej były one obojętne dla obcych. Polskość ich, obolała, skrwawiona, mistyczna, mogła być żywą ewangelią tylko dla Polaków. Aż w Reymoncie zjawiał się wielki pisarz, który mimo iż polski w każdym włóknie swej twórczości, przemówił słowem trafiającym do wszystkich. Bo polskość autora *Chłopów* jest inna; bo sięgnął po nią tam, gdzie życie nasze płynie szeroką, majestatyczną rzeką, nie zamącone niemal goryczą stu lat mąk naszych i tragedii. Reymont spełnił to, co – wydaje się teraz – spełnić się musiało: z polskiej gleby urodził się najpiękniejszy, jaki istnieje, poemat o ziemi rodzicielce i o ludzie, który ją uprawia. *Chłopi* Reymonta to jakby odpowiedź – po stu latach – na *Chłopów* Balzaka: tam okrutny pamflet człowieka z miasta, tu synowskie i pełne miłości zasłuchanie w odwieczny rytm ziemi.

Reymont jest epikiem. Był nim zawsze. W innym rozumieniu niż Balzak. Bo u Balzaka wciska się we wszystko jego myśl i komentuje nieustannie film rzeczywistości, a raczej jej wizji. Oko Reymonta ma coś z oka dziecka. Reaguje na rzeczywistość z niesłychaną chłonnością, intensywnością. Czuć w jego utworach zmysłową radość widzenia, wyżycia się w setkach stworzonych przez siebie postaci. I nie tylko w nich! Samo życie Reymonta, zanim wreszcie pochłonęła go systematyczna twórczość literacka, w ileż wciela się egzystencji! Był rolnikiem i telegrafistą, i mnichem, i wędrownym aktorem, i kto go tam wie, czym jeszcze; wciska się w każdy tłum, w każdą gromadę, każde skupienie ludzi, śmieje się ich śmiechem, płacze ich płaczem, i – żyje, żyje! Nigdy może nie przejawiał się w literaturze naszej tak intensywny, tak wszechstronny animalizm życiowy jak w Reymoncie. Toteż kiedy wreszcie po tytuł wędrowkach dopadnie ziemi, która go raz po raz wołała, i kiedy poweźmie genialną myśl stworzenia eposu czterech pór roku, Reymont osiągnie taką moc wrośnięcia w tę ziemię, taką zadziwiającą zdolność utopienia życia swojego w życiu gromady, jakiego nie wiem, czy znalazłoby się przykład w literaturze. Tu nie ma obserwatora i przedmiotu obserwacji – jest spełniający się cud życia i jego przemian.

*Sprawiedliwie, Pielgrzymka na Jasną Górę, Komediantka, Fermenty* – oto pierwsze utwory, które z krzykiem ogłosiły pojawienie się w naszej literaturze niepospolitego talentu. *Ziemia obiecana* dała oszałamiający grą barw obraz wpołegzotycznej Łodzi, Czyta się ją jak czarodziejską historię o kopaczach złota w Kalifornii. Potem *Chłopi* pochłonęli go na szereg lat. I to jest szczyt jego twórczości. Trylogia kościuszkowska jest dziełem nabytej i niezawodnej wirtuozji pisarskiej, ale jest zarazem odbieżeniem od tego, co jest istotą temperamentu Reymonta: odbicie żywego życia.

Reymont pozostanie autorem *Chłopów*. Wiele jego powieści zestarzeje się zapewne wraz z materiałem; który je wypełnia. „Wyżycie się” jest w nich zbyt doraźne, aby mogło przetrwać.

Tu, w *Chłopach*, pisarz doszedł aż do dna, do syntezy. Tak szczelnie, z taką pasją przywarł do ziemi ucho, iż ziemia zwierzyła mu swoją tajemnicę, swoją myśl. Bo Reymont to była szczególna organizacja artystyczna. Myślał piórem. Miał coś z malarza, którego życie duchowe skupia się w jego pędzlu.

Jako artysta był Reymont nieprzepartym czarodziejem. Kto czyta *Chłopów*, ten żyje życiem wsi, o ileż mocniej, niż gdyby sam dziesięć lat na niej spędził. Reymont ma w swoim piórze rodzaj megalofonu wrażeń. Potęguje je stokrotnie. Czuje się z nim skwar letni i budzące się zmysłowym tchem życie wiosenne, i sennie wlokące się, jak gdyby chorobliwe w swym odpoczywaniu wieczory zimowe – czuje się to wszystko tak dotykalnie, iż wrażenia te łączą się ze wspomnieniem książki jeszcze po latach. A ludzie! Reymont zmitologizował w nich wszystko, co żyje, znoić się, kocha i cierpi przy ziemi. Język jego w *Chłopach* jest samym rytmem i samym zapachem, i subtelną wibracją wszystkiego, co emanuje z roli.

Wśród plejady naszych wielkich pisarzy, którzy w męce parli się na Golgotę ducha polskiego, Reymont stanowi rozkoszny wyjątek. Można by rzec, iż w nim ten duch chce wytchnąć, wypocząć, wytarzać się w trawie, Ten wielki pisarz tworzy w radości! ba, w jakimś radosnym pijaństwie kształtu, światła, koloru. W pijaństwie zmysłów. Bo ta ziemia, w której większość naszych pisarzy widziała tylko oracza zgiętego nad pługiem, zwierzyła mu jeszcze jedną swoją tajemnicę, on jeden posłyszał i oddał wszystkie szepty miłosne, które wznoszą się z niej i które z jego eposu czynią wielkie misterium żądz. Jego Jagusia – to niby słowiańska Helena-Afrodyte, jakże blisko pokrewna tej, która dzierży w swoich rękach nici epopei Homerowej.

Ubył tedy dopełniwszy swego dzieła wielki pisarz i artysta, i twórca na miarę największych w Europie. Odszedł jeden z tych, którzy w dobie, gdy przeciono naszemu istnieniu, wołali wielkim, niepodobnym do stłumienia głosem: „Jesteśmy!” Inni wskazywali na naszą wspaniałą przeszłość, odślaniali nasze rany, ścigali lotne marzenia. Reymont pokazał to, co jest może najtrwalszym kruszcem bytu narodowego, niezmożoną, mocarną żądzę życia naszego ludu.

## DUSZA CONRADA

Przykra to była rzecz być narodem nie mającym swojego państwa. Z konieczności kładliśmy nacisk na nasze wartości duchowe; ale i z tymi zaczynało być ciasno. To, co mieliśmy najwspanialszego, nie nadawało się do „eksportu”, co było europejskie, międzynarodowe, to nam podskubywali po trosze. Kopernik stawał się Niemcem, Szopen Francuzem. Doszło do tego, że pewien Francuz literat przyjechawszy do Warszawy z odczytem opowiadał nam o „wielkim pisarzu rosyjskim” Sienkiewiczu. Upominaliśmy się oczywiście o swoje, ale przykra to była i żenująca rola być tą ubogą kuzynką Europy, zmuszoną do ciągłych reklamacji. Było coś śmiesznego w tym przypominaniu, że M-me Curie była z domu panna Skłodowska etc. Z czasem wytworzyły się dwa kierunki. Jedni, można powiedzieć, aneksjoniści: ci wylizali z lubością, że Leibniz nazywał się Lipski, Nietzsche – Nicki, ba, gotowi byli się chlubić, że Bergson ma krewnych w Warszawie przy ulicy Gęsiej... Inni, delikatniejszej przyrody, raczej nie lubili tych aneksji: chłodno patrzyli na zażarte boje, jakie pewien malarz toczył o polskość Wita Stwosza, zdobywając mu walecznym piórem coraz to większe przestrzenie. Ta niechęć, a raczej apatia, przeważała: doszło do tego, że gdyby nawet plemię Aszantów chciało sobie przywłaszczyć Polę Negri, nie mielibyśmy energii rewindykować jej dla Polski.

W tej epoce depresji przyszły do nas wieści o sławie Conrada. „Toć to nasz Korzeniowski” – wykrzykiwali jedni z tryumfem. Inni wzruszali ramionami. „Pisał w obcym języku, do obcych przystał, zapomniał o Polsce, niechże tam już zostanie, nie bądźmy śmieszni z tymi reklamacjami” – mówili. Dotąd znam ludzi, którzy krzywią się z niechęcią, gdy jest mowa o polskości Conrada.

Aż nagle ta afirmacja polskości jako najgłębszego podłoża dzieła wielkiego pisarza przyszła do nas z nieoczekiwanej strony. Francuski poeta i krytyk, p. J. Aubry, podjąwszy przekład kilku utworów Conrada zaciekał się niezwykłą linią jego twórczości. Uderzyło go to życie, zadziwiające swą pozorną przypadkowością a tajemniczą konsekwencją; uderzył go egzotyzm tego zjawiska w literaturze angielskiej. I nie drogą narodowego pietyzmu, którego zasadzki czyhałyby z konieczności na polskiego badacza, ale drogą introspekcji psychologicznej, drogą wnikania w treść i styl Conrada, doszedł do swego przeświadczenia. Później p. Aubry zetknął się z Conradem osobiście; dziesięć lat żył z nim w Anglii w serdecznej zażyłości, po śmierci pisarza przeszły w jego ręce ważne papiery, korespondencja. I wszystko to coraz bardziej utwierdzało bystrego Francuza w jednym: mianowicie, że nie podobna zrozumieć Conrada inaczej niż patrząc nań przez pryzmat polskości, że tylko tak można wejrzeć w jego artyzm, język, w jego duszę, w najgłębsze niedomówienia schowane w tym bardzo zamkniętym człowieku. I tak, osobliwym kaprysem losu, Francuz stał się jak gdyby pomostem między angielskim pisarzem a nami; ten cudzoziemiec z większą swobodą i śmiałością, niż by to mógł uczynić ktokolwiek z nas, głosi z całą siłą polskość Conrada. „Conrad jest pisarzem piszącym po angielsku, a nie pisarzem angielskim – mówi p. Aubry. – Nie rewindykować go dla Polski byłoby to samo, co uznać Chopina za Francuza” – mówi ten Francuz, zarazem fachowy znawca muzyki. P. Aubry zna sekrety dzieciństwa Conrada, owych pierwszych siedemnastu lat spędzonych w Rosji i w Polsce. On, Francuz, bardziej niż ktokolwiek powołany był do zbadania trzech lat młodości Conrada na ziemi francuskiej, a raczej na pokładzie francuskich statków; dość powiedzieć, że udało się panu Aubry odszukać starego marynarza,

który kolegował za młodu z Korzeniowskim; pamiętał go doskonale, ale nie wiedział nic o dalszych jego losach i karierze literackiej.

Tę tezę polskości Conrada głosi p. Aubry wszędzie – miał już na ten temat trzysta odczytów w jedenastu krajach – ta „rewindykacja”, jeżeli można posłużyć się tym grubym terminem, dokonywana przez cudzoziemca, krytyka, artystę, przyjaciela, jakże jest dla nas cenna i miła. Obecnie przybył p. Aubry do nas mówić o Conradzie artyście i Conradzie Polaku – nie dziw, że słuchaliśmy go ze wzruszeniem.

Tym bardziej że historia, którą opowiedział nam po mistrzowsku p. Aubry, sama przez się jest tak przejmująca! Każdy cud zakwitającej twórczości ma coś tajemniczego, pociągającego – cóż dopiero tutaj, gdy podłożem jego są aż dwie wokacje, obie równie egzotyczne, równie niespodziane, jednako zadziwiające swym bezwzględny imperatywem!

Kolejno przesuwają się przed naszymi oczyma lata wygnania przebyte z rodzicami w głębi Rosji, wspomnienia tragiczne, bolesne, śmierć matki, którą zabiły te przejścia, i lata młodości spędzone w rodzinnej wsi, w atmosferze smutku i żałoby. Gnębiąca rzeczywistość, od której chłopiec ucieka w świat marzeń, wyczarowany przy pomocy książek. Opisy podróży, historie marynarskie, które dla każdego prawie chłopca są przelotnym mirażem, rozstrzygnęły o jego życiu; bodaj że dwunastoletni malec postanowił, że będzie marynarzem, i to nie innym, tylko angielskim. Żadne żarty ani potem perswazje nie mogły zmienić postanowienia; lata spędzone w gimnazjum w Krakowie umocniły je jeszcze. Musiała ta wokacja być bardzo silna, skoro rodzina ustąpiła i wysłała siedemnastoletniego chłopca do Marsylii, aby tam wstąpił do handlowej marynarki francuskiej. Trzy lata trwa ten pobyt; nagle młody człowiek po jakimś przejściu sercowym i wynikłym stąd pojedynku rzuca wszystko i decyduje się na wielki krok: nie umiejąc ani słowa po angielsku, wstępuje jako prosty majtek na okręt angielski i udaje się do Londynu drogą cokolwiek okrężną, bo przez... Konstantynopol! Tu następuje kilkanaście lat wędrówek po morzach, powolny awans aż do kapitana okrętu. Błędnym jest, jakoby Conrad zerwał węzły z ojczyzną: istnieje kilkadziesiąt listów wuja jego, Tadeusza Bobrowskiego (listy Conrada do wuja spłonęły w czasie wojny bolszewickiej), w których wuj chwali siostrzeńca za wzorową polszczyznę i namawia go, aby pisywał korespondencję do krajowych tygodników. Ale w Conradzie nie ma wówczas ani śladu pisarza; lenistwo jego do pióra jest takie, że zaledwie dla listu umie je przemóc, i to nieczęsto.

Wokacja jego literacka krystalizuje się zwolna i w dziwny sposób. Spotkana gdzieś na dalekich lądach wizyjna postać Almayera pobudza jego wyobraźnię; cała rodzina Almayerów, niby półfantastyczne „postacie sceniczne w poszukiwaniu autora”, oblega go na jawie. Aby się uwolnić od tych wizji, bez myśli o karierze literackiej, zaczyna pisać. (Zauważyć należy, że ten marynarz-samouk był bardzo wykształcony, czytał mnóstwo za młodu i później, zwłaszcza znajomość jego języka i literatury francuskiej miała być niepospolita.) Rodzi tę swoją pierwszą książkę, którą miała być *Fantazja Almayera*, przez siedem blisko lat; z ukończeniem jej schodzi się okoliczność, która każe mu porzucić umiłowany zawód żeglarza. Choroby, których się nabawił w tropikach, nie pozwalają mu dalej pędzić życia na okręcie. I druga okoliczność, przypadkowa na pozór, przypada na ten czas: umiera wuj jego, Bobrowski, jedyny łącznik między kapitanem Korzeniowskim a Polską. Korzeniowski przedziera się w Conrada, marynarz w autora, Polak w Anglika.

I tu następuje dziwna transsubstancjacja. W pismach Conrada, jeśli wyłączyć jego *Wspomnienia*, w których wiele mówi o swoim dzieciństwie, o Polsce niewiele jest mowy; ale, zdaniem p. Aubry, jest ona wszędzie, jest niejako wszechobecna podskórną. Jest w nim wielka samotność tułacza, obcego – mimo wszystko – ziemi, na którą go los rzucił; jest kult bohaterstwa, romantyczny owym specyficznym romantyzmem polskim. Najczęstszy motyw tego pisarza, który wzrósł w atmosferze powstania styczniowego, to odwaga rozpacz, bohaterstwo upierające się przy pięknej sprawie, mimo lub właśnie dlatego, że jest przegrana. I jest

chwilami jakby tajony ból, jakby wyrzut i ciągła tęsknota. Faktem jest, że w ostatnich latach Conrad myślał o powrocie do Polski.

Zaledwie możemy w kilku słowach zaznaczyć momenty analizy, jakie rzucił nam również szkicowo p. Aubry w swoim pięknym i mądrym odczycie; zakończył go zachętą, aby kto z naszych badaczy podjął to, czego on, nie znając polskiego języka a mało literaturę, uczynić nie może: aby mianowicie wniknął w dzieło Conrada szukając nici, jakie mogą je łączyć z naszą literaturą, związków jego języka z naszym. Jeżeli Nietzsche, kończy p. Aubry, zdaniem najkompetentniejszego w tej mierze człowieka, bo Przybyszewskiego, tyle – mimo znacznie odleglejszej filiacji! – wniósł „polskości” w język niemiecki dając mu nowe wartości, o ileż bardziej musi się to odbijać w Conradzie, który również, zdaniem samych angielskich krytyków, dał nowy ton, nowy wdzięk językowi angielskiemu. I jest w tym coś fatydycznego, że właśnie on, cudzoziemiec, najgłębiej mówił Anglikom w ich języku o ich własnym żywiole, o morzu; że on, Polak, spojrział na nie świeżymi oczyma bezmiernej miłości, oczyma mistycznej tęsknoty.

## NEKROLOG RYMU

*Julianowi Tuwimowi  
z podziwem i przyjaźnią*

Przeglądając stary rocznik krakowskiego „Życia” natrafiłem przypadkiem na taką odpowiedź od redakcji:

„P. W. Krewiczowi. Na miłość boską! Jak pan rymuje! «Ciemny» – «Jesienny». «Życiem» – «niczem». Lepiej być dobrym szewcem niż lichym wierszorobem.”

I również przypadkowo wziąłem w rękę świeży numer „Skamandra”. Czytam piękny wiersz Tuwima „Zawrotu” – „przedmiotów”... „Dookolnym” – „wolni”... – Tuż obok inny znów poeta rymuje „pod pachą” i „piachy”, „nurza” i „róże”, „ukośny” – „niegłośne”, „kieszeni” – „na ziemi” etc.

Pogrzyżyło mnie to w filozoficznej zadumie. Jak to! Byłaby wrażliwość na słowo rzeczą tak dalece opartą na umowie, że te same rymy – nazwijmy je „asonansem” – które budzą wrażenie harmonii dziś, przed trzydziestu laty wrywały okrzyk wstrętu i pogardy? Zatem gdyby Tuwim zjawił się przed trzydziestu laty i przesłał redakcji najpostępowszego wówczas pisma literackiego bodaj swój najlepszy wiersz, odesłano by go do szewca, a on, jako skromny młody człowiek, byłby może, z jakąż szkodą dla poezji, usłuchał? Idźmy dalej: wśród ówczesnych szewców, stolarzy, urzędników państwowych iluż może zaprzepaściło się Tuwimów odepchniętych przez redakcje? Straszna wizja!

Kwestia w istocie jest skomplikowana. Udział konwencji w odczuwaniu estetycznym istnieje niewątpliwie, ale jest to zagadnienie zbyt obszerne, aby je tutaj nawet pobieżnie poruszać. Co do losu Tuwima przed trzydziestu laty, po namyśle uspokoiłem się. Jestem pewien, że tak samo jak dziś zwyczajnie operuje delikatnym asonansem, tak samo wówczas umiałby zabłysnąć brylantowym rymem, którym zresztą i dzisiaj nierzadko się bawi. Co więcej, gotów jestem uwierzyć, że ów p. Krewicz rzeczywiście był fuszerem i że nie stała się szkoda, jeśli go odgoniono od poezji, jako że w istocie już potem nic o nim nie było słyhać. Ale jest tutaj inna rzecz, która mnie interesuje. Oto faktem jest, że w ciągu ostatnich kilku lat spełniła się bezkrwawa, ale wielka rewolucja literacka, na którą może za mało zwraca się uwagi: mianowicie rym, który od czasu Jana Kochanowskiego (u Reja spotykamy jeszcze sporo naiwnych asonansów) przez cztery wieki niepodzielnie panował w poezji, nagle runął z piedestału: że doskonałość czy poprawność rymu przestała być sprawdzianem talentu poety (r y m o t w ó r c y, mówiono dawniej), a przynajmniej, że dawne zasady ustąpiły nowym, dotąd zgoła nie sformułowanym. Przypadkowo (czy nieprzypadkowo?) zeszło się to z momentem, gdy padały w grzyby monarchie, korony, rządy, dlatego może nie wywołał ten fakt zbyt wielkiego poruszenia. Ale czy doprawdy rzecz, jest tak błaha, że niewarta nawet dyskusji?

Rym interesował mnie zawsze bardzo. Z jednej strony drażniła mnie w liryce tyrania rymu i jego ograniczoność w tym sensie, że gdy ktoś – choćby sam Słowacki – użył słowa „człowiek”, w kilka wierszy dalej musiało być „powiek” (innego rymu nie ma!); kiedy na dworze była „jesień”, musiało być „uniesień”; kiedy był „kamień”, musiało być „omamień”; kiedy był „płomień”, musiało być „oszołomień” etc. Ten konwencjonalizm był może jedną z przyczyn, dla których młodzi zuchwalcy wyłamali się z tyranii rymu w ogóle. Z drugiej strony interesowało mnie bardzo znaczenie rymu w mechanizmie humoru; efekty żartu, ciętości, jakie osiąga się za pomocą ostrości lub niespodzianki – byle naturalnie użytej – rymu. Intere-

sowała mnie autonomia, inteligencja rymu, który nieraz, zdawałoby się, lepiej i wcześniej od autora wie, co autor chce powiedzieć; rymu, który staje się ostrym punktem dla napięcia elektryczności. Dam taki przykład z osobistego przeżycia, bo tylko w ten sposób można te rzeczy wiedzieć. Kiedy mianowicie zacząłem pisać wierszyki i piosenki, wszystko było mi w tym rzemiośle nowe, wszystko mnie bawiło. Szedłem na przykład ulicą i nagle przyszło mi na myśl, że słowo „bordo” rymuje się z „mordą”. Około tego niewinnego odkrycia skryształizowała się sama przez się strofka, tak jakby wyjęta z jakiegoś wiersza; wyteżyłem uwagę, aby niejako odczytać w sobie samym resztę stroftek, do których ta środkowa należała; w ten sposób raczej „odczytałem w sobie”, niż wymyśliłem wierszyk pt. *Litania do matrony polskiej*, który przecież robi wrażenie, jakby został napisany od początku do końca ze świadomą myślą i intencją. Na tym drobnym doświadczeniu – i wielu podobnych – zaobserwowałem to, co można by nazwać „mystyką rymu”.

Innym razem na przykład przyszło mi na myśl, że „bigos” rymuje się z „Kallipygos”; a prawie natychmiast z tym odkryciem znalazłem dla tego rymu zastosowanie w bezmyślnie i automatycznie skleconej strofke:

Dalej, żwawo, młodzi durnie,  
Odrzewajcie stary bigos,  
Na tatrzańskie włazcie turnie  
Śpiewać Wenus Kallipygos

Była to wyraźnie środkowa strofka wierszyka, który z pewnością istniał już w tej chwili we mnie bez mojej świadomości; przez lenistwo czy z innego powodu zaniedbałem go w swoim czasie „odczytać”, czyli napisać; gdyby był napisany, robiłby z pewnością wrażenie programowej satyry na pewną ówczesną szkołkę poetycką, a przecież pochodzenie tego wiersza byłoby nie myślowe, ale fonetyczne.

Jeżeli piszę tu te rzeczy, to dlatego, że taka autopsja wydaje mi się dość ciekawym przyczynkiem do poznania mechanizmu pisarskiego. Stosunek treści do formy, świadomości do podświadomego – pozostaje głęboką tajemnicą nie tylko w dziełach wielkich natchnień, ale i w najmniejszym drobiazgu.

Zabawne jest, że zbliżyłem się jeszcze z rymem wówczas, gdy właściwie przestałem pisać wiersze. Było to w czasie wojny, w najciemniejszym jej okresie. Zamknięty w baraku stacji opatrunkowej, siedziałem całe dni nad przekładami ulubionych autorów francuskich, ale w tej przykrej atmosferze przychodziły momenty przygnębienia, apatii, kiedy nic się nie chciało robić. W jesienne dni, kiedy deszcz bębnił, przechadzałem się nieraz po długiej drewnianej galerii. I wówczas zauważyłem ciekawy objaw skretynienia wojennego: oblegały mnie mianowicie rymy oderwane od wszelkiego sensu, po prostu jako natrętne wrażenia dźwiękowe. Zacząłem je notować, aby się ich pozbyć; to był jedyny sposób. Kiedyś znalazłem mój zeszytik z owych czasów (proszę się nie wyśmiewać, w papierach po Asnyku znaleziono podobny), gdzie są zanotowane całymi setkami te obsesje rymowe; wyjmuję na chybił trafił: „ależ – talerz”, „zając – nie przymierzając”, „mądrze – skądże”, „kozak – sztrozak”, „kierat – nierad”, „pazdur – As-dur”, „zdobycz – Drohobycz”, „agat – szpagat”, „arbuz – garbus”, „obostrz – proboszcz”, „skłęsnę – pince-nez”, „Janusz – zanurz – a nuż”, „szczupak – ciupag”, „biskup – wyskub”, „amen – cyklamen”, „majonez – baroness”, „połóg – samouk”, „Ałach – wałach”, „odczyn – ciotczyn”, „matczyn – Hradczyn”, „dokąd – sześciokąt”, „bandaż – ile pan dasz”, „szeszłag – nie zląkł”, „whisky – niski”, „cielak – archipelag”, „rubież – dłubiesz”, „walczyk – Australczyk”, „Arbus – obdartus” etc., etc. Najprostsze słowa zaczęły mi się rozkładać chemicznie na rymy, np.: „w Odessie – wessie – weź się – nieś się – nie ssie – gdzieś się – samo przez się” etc.

Od czasu do czasu przychodziły okresy wojny, w których dawało się słyszeć, że „fortecznych” lekarzy mają przerzucić na włoski front, co bardzo mi się nie uśmiechało: zdawało się,



że nie warto zaczynać jakiejś roboty serio, wówczas godzinami całymi leżałem na łóżku i ogłupiałem się kombinując rymy. W końcu korona owego skretynienia: tyle narosło mi „fiszek”, że przyszło mi do głowy ułożyć z nich kompletny słownik rymów. Słowniki takie istnieją we wszystkich językach; nie stworzą oczywiście poetów, ale podnoszą kulturę grafomanów, a są miłą zabawką dla ludzi interesujących się fonetyczną chemią języka. Jestem zresztą przekonany, że i dla prawdziwego poety przeglądanie takiego słownika mogłoby stać się ożywczą podnietą i że taki np. rym, jak „owad – kilowat”, mógłby go rozmarzyć rozpięciem swojej asocjacji. Sporządziłem sobie kajety i zacząłem układać słownik, postępując alfabetycznie, oczywiście wedle alfabetu rymów, np. rym „cudnie i południe” przypada pod literę *u*, itd. Robota ta – w pauzach między innymi – szła raz wolniej, raz intensywniej, wedle politycznego i strategicznego stanu Europy. Byłem może w jej połowie, kiedy wojna się skończyła; od razu cisnąłem moje kajety (a była ich cała paka) w kąt. Byłbym ładnie wyglądał, gdybym doprowadził dzieło do końca; byłbym tak wyglądał jak ów wspomniany gdzieś przede mnie ekonomista, który w roku 1918 wydał grube dzieło o przyszłej polityce celnej wielkiej Austrii. Bo równocześnie z Austrią rozsypało się w gruzy królestwo rymów; a rozbrojenie ich przyszło równie lekko, co zdejmowanie „bączków” z czapek austriackim generałom. Od tego czasu zapomniałem o moim słowniku rymów zupełnie; przypomniałem sobie o nim ze śmiechem, czytając ową „odповідź od redakcji”, zacytowaną na początku. Mimo to uważam, że detronizacja rymu, jak na jego czterowiekową służbę, odbyła się u nas zanadto bez oporu, że w każdym razie należał mu się bodaj nekrolog. Może go kto napisze?

## LE THÉÂTRE DE STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Le nom de Witkiewicz est bien connu dans le monde de l'art polonais et il y est honoré.

Le père, Stanisław, peintre, critique militant, révélateur de Zakopané et du Tatra qu'il a célébrés dans son prestigieux livre: *Entre deux cimes*, promoteur des arts décoratifs polonais, fut l'un des animateurs les plus distingués de notre vie d'avant-guerre.

Le fils, Stanisław Ignacy, hérita de lui aussi bien son humeur combative que sa curiosité de nombre de choses. Il prime toutefois son père par son impétuosité forcenée et par le démonisme, dirai-je, de sa personnalité.

Révolutionnaire en tant que peintre, fécond à ce point que ses tableaux et portraits se comptent par milliers ou peu s'en faut, théoricien d'art prêchant l'antiréalisme, l'idée de "la forme pure" et défendant ses théories avec un excès de dialectique mathématique et philosophique dans ses livres: *Nouvelles formes dans la peinture*, *Essais d'esthétique*, il émut récemment le monde littéraire et conquit le public par son roman: *Les adieux à l'automne*<sup>4</sup>, audacieux malgré son titre candide. En Pologne ce n'est pas le premier cas de cette alliance du talent de peintre avec celui d'écrivain, pour ne citer en exemple que le grand Wyspiański.

Mais l'une des plus puissantes passions de ce propagateur des formes nouvelles dans l'art c'est le théâtre. Non content d'y avoir consacré un livre particulier (*Le théâtre*), d'avoir discuté et polémique là-dessus dans quantité d'articles détachés, M. Witkiewicz confirma ses vues théoriques (heureusement pas toujours avec une rigidité absolue) par à peu près trente pièces de théâtre dont la plupart d'ailleurs restent encore au fond de son portefeuille. Ses oeuvres dépassent le cadre des scènes officielles, et la Pologne est trop pauvre, pour le moment, pour se payer un "Théâtre Witkiewicz". Un tel théâtre cependant a existé à Zakopane ou une troupe d'amateurs jouaient avec beaucoup de talent des pièces de M. Witkiewicz; malheureusement, Zakopané ne présente pas de conditions favorables à l'existence d'un théâtre permanent. Le théâtre libre d' "Elsineur" à Varsovie à son ouverture, il y a quelques années, monta une pièce de M. Witkiewicz, intitulée: *Les pragmatistes*. En outre, quelques-unes de ses pièces on vu les feux de la rampe des façons les plus diverses. Il arrivait qu'un théâtre provincial quelconque concevait la noble ambition de se mettre à l'avant-garde de l'art: ce fut ainsi, par exemple, que dans la petite ville de Toruń, on donna une de ses pièces "formistes" ou "expressdonnistes" (comment se passerait-on des étiquettes?) avec cette réserve: "Entrée interdite à la jeunesse et aux militaires." Une autre fois, un théâtre faubourien d'ouvriers à Varsovie fit passer en contrebande son *Wścieklica* et il obtint non seulement un vif succès littéraire, mais encore il fit, avec cette pièce, une tournée en Pologne. Les théâtres officiels eux-mêmes, cédant à la poussée de la curiosité générale, osèrent mettre en scène quelques-unes de ces pièces, "extravagantes" de l'avis de certains critiques.

Cracovie, tout le premier, mit en scène les pièces: *Tumor Mózgowicz* et *La poule d'eau*. Le Petit Théâtre de Varsovie monta, il n'y a pas longtemps, *Le fou et la religieuse* et *La nouvelle libération* en triomphant de nombreux préjugés. Cependant les critiques des débuts se sont sensiblement modifiées: tout d'abord, on l'a traité de farceur, de fumiste, de dégénéré, presque de "bolchevik", mais, graduellement, à chacune de ses manifestations, il a subjugué un nombre de rebelles de plus en plus important, balayé une quantité de préventions. Après la

---

<sup>4</sup> Comp. „Pologne Littéraire”, No 15.

récente première de Varsovie, ce fut un cri unanime: "Mais, c'est un talent immense!..." Néanmoins, M. Witkiewicz reste toujours encore en marge de nos théâtres; la routine du répertoire, un moment bousculée, reprend ses droits.

La renommée de M. Witkiewicz a atteint de jeunes cénacles littéraires à l'étranger. Ses pièces mises en français, en allemand, en anglais reposent, manuscrites, entre les mains de tels ou autres propagateurs du théâtre nouveau, attendant d'être portées sur la scène. M. Witkiewicz a ses partisans enthousiastes un peu partout.

Il est singulier, son théâtre. On l'assimile à celui de M. Pirandello (que d'ailleurs M. Witkiewicz ne connaissait point), mais c'est une similitude plutôt apparente. M. Pirandello, c'est un cerveau, M. Witkiewicz, c'est une force élémentaire. Écrire en plusieurs nuits une pièce de théâtre en brochant en même temps, pendant le jour plus d'une dizaine d'excellents portraits, voilà les procédés de création familiers à M. Witkiewicz.

Car, chez lui, la peinture et le théâtre ne font qu'un. Ses oeuvres picturales, c'est du théâtre figé sur de la toile, un théâtre d'une vie si intense, que l'artiste veut en extérioriser l'excès en s'aidant des poumons d'un acteur, en le criant de vive voix, en même temps qu'il transforme, coup sur coup, son théâtre en une série d'images immobilisées qui ont l'air de reproduire avec ébahissement le rêve de la vie. L'attitude de M. Witkiewicz vis-à-vis de l'art et de la vie est essentiellement tragique, mais elle s'exprime en une farandole frénétique de masques, de monstres qui grimacent avec des sourires hideux, puis profèrent des paroles qui vous plongent dans la rêverie dont ils vous tirent aussitôt par un grincement brutal. En tout cet ensemble fait penser à une pantalonnade métaphysique avec, pour coulisses, l'éternité et, pour Pantalone, l'âme humaine toujours la même, toujours une, sous le bariolage de ses déguisements.

Le théâtre de M. Witkiewicz est égotiste. C'est toujours lui-même qui marche les pieds en l'air, la face bizarrement grimaçante, et qui fait accompagner d'airs de jazzband nègre le "être ou n'être pas" de Hamlet, tandis qu'autour de lui une foule de masques abimés par le reflet spectral de sa propre vie, esquissent un pas de danse.

Il va sans dire que la logique des pièces de M. Witkiewicz diffère de celle du théâtre "normal" qu'il haït. Ce qui pourrait en donner quelque idée, encore qu'assez vague, ce serait cette fantaisie de Théophile Gautier (dans *Mademoiselle de Maupin*) sur le *Comme il vous plaira* de Shakespeare, à cette différence près que M. Witkiewicz pousse beaucoup plus loin son irrationalisme et que ce qu'il en assaisonne ce n'est pas la comédie mais la tragédie. Il s'avance bien au-delà des limites de ce qui a été jusqu'à présent du théâtre, un théâtre dont les audaces mêmes s'inclinent devant la loi de la réalité de la vie. C'est son besoin d'éprouver les secousses les plus violentes qui, uni à une réaction inattendue de son humour, lui suggère des situations où ses personnages s'entretient froidement entre une discussion dialectique et un bon mot qui part comme une fusée; quant aux cadavres, on les emporte de sang froid dans la coulisse, à moins que l'auteur ne les fasse ressusciter, pour mettre en relief avec plus de vigueur le néant vital des événements. Ce mélange du grotesque et du tragique de la vie, dont l'enchevêtrement a fait de tout temps la joie des maîtres du théâtre, se pare chez M. Witkiewicz de nouvelles combinaisons des formes et des couleurs. Il y a du guignol dans ce théâtre d'atrocités, d'un guignol dont les marionnettes seraient manoeuvrées par un artiste intelligent, plein d'un esprit infernal. L'humour de M. Witkiewicz, âpre et amer, est irrésistible dans ses saillies originales. Ses figures de femmes sont troublantes avec leur agaçante perversité de petites filles précocement blasées, son personnage mâle, le protagoniste est ordinairement doué d'une force de taureau. Le lieu de l'action c'est le vaste monde hypothétique, carrefour de toutes les races et de tous les peuples fortement imprégné d'exotisme. Si l'on dressait une liste des personnages de ces trente pièces avec leurs minutieux portraits faits par l'auteur, on se trouverait en présence d'un petit monde bien original!

Dans une de ses pièces, M. Witkiewicz a cruellement persiflé les "psychoanalystes". Les freudistes pourraient bien prendre leur revanche en faisant sa propre psychoanalyse. En tout

cas, ce qui ne manque pas d'intérêt c'est de suivre les bonds que lui a fait faire la vie immédiatement avant la déclaration de ses dons d'auteur dramatique; Elevé depuis son enfance à Zakopané, dans le décor sauvage et pathétique du Haut-Tatra, il entreprend, à la suite de son dranie personnel, un voyage en Australie. Mais voici que la guerre mondiale éclate. De retour de l'équateur, M. Witkiewicz est incorporé dans l'armée russe, il combat sur le front en qualité de cornette de la garde, puis il assiste à la révolution bolchéviste dont l'événement important, pour lui, est sa prise de contact avec des tableaux de Picasso à Moscou. On dirait que les paysages d'outre-mer, la brutalité de la guerre, le cauchemar de la révolution combinés avec la spéculation mathématique et philosophique de ce cerveau de théoricien doublé d'une âme d'artiste extrêmement impressionnable, que tous ces éléments causèrent, chez lui, une sorte de "lésion psychique", de "complexe" que l'on pourrait diagnostiquer dans chacune des oeuvres de M. Witkiewicz, malgré leur variété. Peut-être tout ce théâtre n'est-il au fond qu'un essai subconscient de se rétablir, qu'un patient acheminement vers la solution du "complexe". La décadence de la civilisation et de l'art, la folie du progrès mécanique: voilà des faits dont il est sans cesse obsédé.

L'attitude de M. Witkiewicz vis-à-vis de l'art est purement dramatique. C'est une de ces âmes meurtries qui cherchent dans l'art non pas le succès (M. Witkiewicz le dédaigne par trop!) mais la solution du problème de leur propre moi. Je définirais l'état naturel de M. Witkiewicz incessante stupeur métaphysique. "Quel sens tout cela a-t-il? pourquoi est-ce justement ceci et non pas autre chose?" Voilà bien une question que chacun de nous se sera posée, mais lui, il a toujours ce point d'interrogation devant les yeux. L'abîme de Pascal est incessamment là, béant, à ses pieds. In a une grimace sardonique en envisageant le seul fait de la multiplicité des phénomènes, une ironie en face de son propre moi, qui, en tant qu'une des "existences particulières", porte atteinte, par son caractère adventice, à l'essence même de l'unité.

C'est encore la même stupéfaction en face du cauchemar de la vie, une stupéfaction qui se condense par moments en un rire spasmodique, persifleur et désespéré, et qui, l'instant d'après, se résout en une rêverie. Et ce serait vraiment faire fausse route que de se référer, à propos de son théâtre au code de la morale, ce que justement avaient fait tout d'abord ses critiques scandalisés. Nous racontons – n'est-ce pas? – sans le moindre embarras et sans une ombre de remords les choses les plus monstrueuses dont nous avons rêvé: tout cela n'est en somme qu'un songe! L'irréalité absolue du théâtre de M. Witkiewicz atténuée dans une certaine mesure l'impression de brutalité que ferait le théâtre normal avec une partie seulement de ce qui se passe et qui se dit sur la scène dans les pièces de M. Witkiewicz.

L'une de ses pièces les plus intéressantes au point de vue de l'idée maîtresse, c'est (malgré son air d'ébauche) *Tumor Mózgowicz* (nom propre, fabriqué de "tumeur de cerveau") pièce jouée à Cracovie il y a quelques années et dont les répétitions à Varsovie furent suspendues à la suite d'une "révolte" des acteurs, persuadés que l'auteur se payait leur tête et celle du public. C'est une fantaisie grotesque sur les mathématiques supérieures. Tant pis! nous vivons à l'époque du cerveau, et une figure de mathématicien de génie peut frapper l'imagination d'un écrivain aussi fortement qu'un Horace ou un Cid la frappait à l'époque de Corneille. Tout le monde connaît la boutade qui dit que si le nez de Cléopâtre eût été plus long d'un quart de pouce, la face du monde s'en fût trouvée différente. Chacun sait qu'un seul sourire de Joséphine ou bien une seule larme de M-me Walewska auraient pu, à un moment donné, décider du sort de milliers d'existences. En fouillant dans l'histoire de la littérature, chacun apprend à quel point les expériences intimes d'un artiste pétrissent son oeuvre; cependant ils sont peu nombreux ceux qui se demandent de quelle façon la vie individuelle d'un savant de génie, sa vie amoureuse par exemple, peut réagir sur sa production dans le domaine de la science, surtout à des hauteurs où cette production tient de l'inspiration.

Admettre cela, dans une fantaisie au moins, est chose plausible. On peut bien supposer que la pensée d'un savant, comme l'inspiration d'un artiste, fouaillée par les passions, fasse un bond et prenne son essor vers des régions dont, jusque là, elle n'avait même pas soupçonné l'existence. Les conceptions mathématiques d'un époux exemplaire peuvent bien n'être pas celles d'un amant d'une Cléopâtre moderne. En conséquent, c'est une idée vraiment admirable que celle qui sert de fond à la pièce fantaisiste (*Tumor Mózgowicz*) de M. Witkiewicz. On y voit un savant de génie, une espèce d'Einstein, dévoré d'un amour clandestin pour sa belle-fille, presque une enfant, et qui est une petite diablesse. (Il est plébéïen, elle, aristocrate.) Dans un violent accès de fureur créatrice, qui est peut-être en ce cas un succédané de la fureur amoureuse, notre savant réduit en cendres l'édifice de la science officielle. Le désarroi des savants qui s'efforcent de mettre fin à cette débauche mathématique, la conception grotesque de l'omnipotence de Tumor Mózgowicz au royaume des chiffres, l'assimilation de son pouvoir à une puissance réelle: voilà les éléments qui étoffent cette fantaisie et qui sont aussi amusants que pleins d'ingéniosité. Ajoutons-y encore l'entourage familial de Tumor Mózgowicz, cette ribambelle de petits Tumor qui, au sortir du berceau, s'amuse à résoudre les équations les plus compliquées. C'est un milieu où de toutes jeunes filles causent différentiation, intégration et "multiplicité pure", comme d'autres, à leur âge, font du flirt et nagent dans la poésie. Et combien intéressant, ce substratum d'idées formant l'ambiance où se démène la puissante cervelle de Tumor Mózgowicz, pleine d'incertitude. Ce sont des régions où chacun de ses pas est accompagné du bruit de chaînes interminables formées de chiffres, et le savant sent avec désespoir que seule la pensée ailée d'un poète pourrait s'y livrer sans contrainte à de joyeux ébats. Et le moment du troisième acte où soudain apparaît en robe noire une fille complètement oubliée de Tumor Mózgowicz, une Cordelia mathématicienne qui suit dans son coin la marche des théories de son père, et qui, pressée contre ce Roi-Lear des chiffres, s'écrie avec désespoir: "Qu'avez-vous fait de l'infini!", ce moment, dis-je, est vraiment d'une éloquence particulière.

Dans une autre pièce intitulée: *Jan Mateusz Karol Wścieklica* l'auteur présente d'une façon grotesque (assez adéquate à son sujet, tel qu'on le voit en Pologne) un fin paysan autodidacte qui, stimulé par ses dispositions naturelles et par l'ambition de sa femme, monte, échelon par échelon, de plus en plus haut jusqu'au siège de président de la République. Mais il y est traîné à la fin, comme un corps flasque et désossé: une crise s'était opérée, les choses qu'il a atteintes ayant dépassé les limites de son ambition. Le microcosme du village polonais où se déroulent ces grands événements en une sorte d'ironique raccourci constitue la toile de fond de la pièce présentée avec beaucoup d'esprit.

*Le fou et la religieuse* est peut-être une des pièces les plus personnelles de Witkiewicz. Son protagoniste affublé d'une camisole de force dit: "C'est une machine infernale qui marche dans ma tête. Et moi, j'ignore quand elle éclatera. Des fois, je pense que cette torture ne peut plus durer. Et lorsque, une fois pour toutes, la machine entière, détraquée, trop faible, se met à tourner furieusement, elle est forcée de tourner toujours: peu lui importe que je produise ou que je ne produise point. Le cerveau s'épuise et la machine continue à marcher. Voilà pourquoi les artistes doivent faire des folies. Rien à faire avec un moteur insensé et déchaîne que personne n'est plus en état de contrôler..."

Ce sont ces paroles-là, qui expriment peut-être l'état le plus intime de l'âme de ce poète, peintre et penseur dans une seule et même personne, atteint de la fureur de l'art, fureur de la pensée, fureur de l'oxygénation la plus prompte possible. "La non saturation" – voilà le mot mis en circulation par M. Witkiewicz et qui fut adopté comme un terme spécial. Mais cette non-saturation n'est-elle point, malgré tout, l'un des masques dont se couvre l'éternel romantisme?

Les pièces de M. Witkiewicz qui ont pénétré sur la scène sont naturellement celles qui sont le plus accessibles au public, c'est – à – dire qui présentent la quantité la plus importante de

contenu vital. Ce ne sont pas celles que l'auteur lui-même apprécie le plus: il les regarde, au contraire, comme le fruit d'un compromis, l'une de ses théories fondamentales étant que le contenu vital, le contenu des idées n'est rien dans une oeuvre d'art; seul, le contenu formel en fait l'essence. Certes, mais on pourrait lui répliquer que le contenu formel est uni au contenu vital d'une façon intime et mystérieuse, l'un ne se laisse pas extradre de l'autre par des procédés chimiques, comme on extrait du sulfate de quinine de l'écorce de quinquina, La forme et le fond sont liés aussi intimement l'un à l'autre que l'est l'âme au corps; eux, on le sait bien, peuvent être séparés en donnant à l'homme de grand coups de bâton sur la tête. Witkiewicz, lui, ne dédaigne pas ce moyen: il frappe, il frappe son public, il n'y va pas de main morte.

Witkiewicz n'a peut-être pas dit son dernier mot au théâtre, le dira-t-il jamais? je n'en sais rien, personne ne peut prévoir de quel côté il sera porté par sa passion créatrice, par sa nature inquiète, rapace et que la tristesse, le désespoir, l'ennui guettent sans cesse. Toutefois, je n'hésite point à proclamer cet improvisateur de génie un des talents les plus vigoureux et les plus originaux parmi les auteurs dramatiques, et non pas exclusivement parmi ceux de la Pologne.

## PRZEKŁAD TEATR STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Nazwisko Witkiewicza jest dobrze znane i bardzo szanowane w świecie sztuki polskiej.

Ojciec, Stanisław, krytyk walczący, odkrywca Zakopanego i Tatr, które sławił w swojej uroczej książce *Na przełęczy*, jeden z twórców polskiej sztuki dekoracyjnej, zaliczał się do najwybitniejszych ludzi wnoszących nową treść w nasze życie przedwojenne.

Syn, Stanisław Ignacy, odziedziczył po nim zarówno skłonność do walki, jak ciekawość do mnóstwa spraw. Przewyższa jednak ojca nieokiełznanym rozmachem i – powiedziałbym – demonizmem osobowości.

Rewolucjonista jako malarz, płodny tak dalece, że jego obrazy i portrety można liczyć niemal na tysiące, teoretyk sztuki głoszący antyrealizm, ideę „czystej formy”, broni swoich teorii, nadużywając dialektyki matematycznej i filozoficznej – w *Nowych formach w malarstwie* i w *Szkicach estetycznych*; ostatnio zaś poruszył świat literacki i podbił publiczność *Pożegnaniem jesieni*<sup>5</sup>, powieścią śmiałą mimo niewinnego tytułu. W Polsce nie po raz pierwszy trafia się podobne połączenie talentu malarskiego z pisarskim: za przykład może tu służyć choćby wielki Wyspiański.

Ale jedną z najpotężniejszych namiętności tego propagatora nowych form jest teatr. Nie dość było S. I. Witkiewiczowi, że poświęcił mu specjalną książkę (*Teatr*), że polemizował i dyskutował na jego temat w wielu oddzielnych artykułach, potwierdził swoje poglądy teoretyczne (na szczęście, nie zawsze z absolutnym rygoryzmem) prawie trzydziestoma sztukami teatralnymi, których większość, jak dotąd, pozostaje zresztą na dnie jego teki. Dzieła te wykraczają poza ramy scen oficjalnych, a Polska jest na razie zbyt uboga, aby pozwolić sobie na „Teatr Witkiewicza”. A jednak teatr taki istniał w Zakopanem, gdzie trupa amatorska odgrywała z wielkim talentem jego sztuki; na nieszczęście, w Zakopanem nie ma warunków sprzyjających dla istnienia stałego teatru. Przed paru laty wolny teatr „Elsynora” w Warszawie wystawił na otwarcie sztukę Witkiewicza zatytułowaną *Pragmatyści*. Ponadto kilka jego sztuk oglądało światła rampy w sposób jak najbardziej rozmaity. Zdarzało się, że jakiś teatr ponosiła szlachetna ambicja awangardyzmu: tak to, na przykład, w Toruniu, mieście niewielkim, grano jedną ze sztuk Witkiewicza „formistycznych” czy „ekspresjonistycznych” (jakże się tu obejść bez etykiety?) z takim oto zastrzeżeniem: „Dla młodzieży i wojskowych wstęp wzbroniony.” Innym razem teatr przedmieścia, teatr robotniczy w Warszawie przemycił *Wścieklicę* i nie tylko zyskał gorące uznanie wśród literatów, lecz objechał z tą sztuką całą Polskę. Nawet teatry oficjalne ośmieliły się – pod naporem ogólnego zaciekawienia – wystawić kilka sztuk Witkiewicza, „ekstrawaganckich” – zdaniem pewnych krytyków.

---

<sup>5</sup> Por. „Pologne Littéraire”, No 15.

Pierwszy Kraków wystawił *Tumora Mózgowicza* i *Kurkę wodną*. Teatr Mały w Warszawie pokazał niedawno *Wariata i zakonnice*, a także *Nowe wyzwolenie* – tryumfując nad wieloma przesadami. Tymczasem krytycy zmienili ton wyraźnie: na początku traktowano Witkiewicza jako kpiarza, blagiera, degenerata, niemal „bolszewika”; stopniowo jednak, po każdym kolejnym spektaklu, ujarzmił coraz większą ilość opornych i zmiotł wiele uprzedzeń. Po ostatniej premierze warszawskiej rozległ się zgodny okrzyk: „Ależ to olbrzymi talent!...” Niemniej Witkiewicz pozostaje wciąż na marginesie naszego życia teatralnego; rutyna repertuaru, naruszona chwilowo, wraca do swoich praw.

Rozgłos Witkiewicza dotarł do młodych kół literackich za granicą. Sztuki jego, tłumaczone na francuski, niemiecki i angielski, spoczywają w rękopisie w rękach tych lub innych propagatorów nowego teatru, czekając, aż pójdą na scenę. Witkiewicz ma swoich entuzjastów niemal wszędzie.

Osobliwy jest ów teatr. Porównują go z teatrem Pirandella (którego zresztą Witkiewicz nie znał wcale), lecz podobieństwo to jest raczej pozorne. Pirandello – to mózg; Witkiewicz – to siła żywiołowa. Napisać sztukę teatralną w kilka nocy, a jednocześnie w dzień machnąć ponad dziesięć doskonałych portretów – oto proceder twórczy, właściwy Witkiewiczowi.

Gdyż u niego malarstwo i teatr stanowią jedno. Dzieła malarskie Witkiewicza to teatr zastygły na płótnie, teatr o życiu tak intensywnym, że artysta musi uzewnętrznić jego nadmiar dopomagając sobie płucami aktora, przetwarzając je na głosy; a jednocześnie przekształca raz po raz swój teatr w serię obrazów znieruchomiałych, które jakby w osłupieniu odtwarzają sen życia. Postawa Witkiewicza wobec sztuki i życia jest z gruntu tragiczna, ale wyraża się oszalałą farandolą masek, potworów wykrzywiających się w ohydny uśmiechu, a następnie wypowiadających słowa, które pograżają w zadumie i zaraz wyrwywają z niej brutalnym zgrzytem. I całość nasuwa na myśl metafizyczne błazeństwo, gdzie kulisami jest wieczność, a poliszynelem dusza ludzka, zawsze ta sama, zawsze jednakowa pod pstrokacizną kostiumów.

Teatr Witkiewicza jest egotyczny. On to zawsze chodzi do góry nogami, z cudacznie wykrzywioną twarzą, on to Hamletowskiemu: „Być albo nie być”, przydaje akompaniament melodii murzyńskiego jazzu, podczas gdy wokół tłum masek wybladłych w upiornym odbłasku jego życia własnego próbuje tanecznych pas.

Oczywiście logika sztuk Witkiewicza różni się od logiki obowiązującej w teatrze „normalnym”, którego Witkiewicz nienawidzi. Pojęcie o niej, dość zresztą mgliste, mogłaby dać owa fantazja Teofila Gautiera (w *Pannie de Maupin*) na temat Szekspirowskiego *Jak wam się podoba*, z tą mniej więcej różnicą, że Witkiewicz posuwa się znacznie dalej w swoim irracjonalizmie i że przyprawia go nie komedią, ale tragedią. Wychodzi daleko poza granice tego, co było dotychczas teatrem – teatrem, gdzie nawet i śmiałość koncepcji ustępuje wobec prawa rzeczywistości życia. Witkiewicz odczuwa potrzebę najgwałtowniejszych wstrząsów, która w połączeniu z nieoczekiwaną reakcją jego wyobraźni inspiruje mu sytuacje, gdzie bohaterowie sztuki wyrzynają się wzajem na zimno między dyskusją dialektyczną a dowcipem wystrzelającym jak raca; co zaś do trupów, wynosi się je z zimną krwią za kulisy, chyba że autor je wskrzesi, aby uwypuklić tym drastyczniej elementarną nicość wypadków. Tę mieszaninę życiowej groteski i życiowego tragizmu, których splot jak świat światem radował mistrzów teatru, uświetnił Witkiewicz nową kombinacją form i kolorów. W tym teatrze okropności jest coś z guignolu – guignolu, którego marionetkami poruszałyby artysta inteligentny, obdarzony duchem piekielnym. Humor Witkiewicza, cierpki i gorzki, zniewala dzięki swoim oryginalnym błyskom. Postacie kobiece w jego sztukach niepokoją drażniącą przewrotnością dziewcząt przedwcześnie zblazowanych; mężczyzna – bohater sztuki – jest zazwyczaj wyposażony siłą byka. Miejsce akcji – to świat szeroki i urojony, skrzyżowanie dróg, na którym spotykają się wszystkie ludy i wszystkie rasy, silnie nacechowane egzotykiem. Gdyby ułożyć pełną listę postaci występujących w owych trzydziestu sztukach, dodać do tego szczegółowe portrety, sporządzone przez autora, stanęlibyśmy przed bardzo oryginalnym światkiem.

W jednej ze swoich sztuk Witkiewicz wykiął okrutnie „psychoanalitików”. Freudyści mogliby na pewno wziąć odwet, robiąc jego psychoanalizę. Tak czy inaczej, interesującą rzeczą byłoby przyjrzeć się skokom, do jakich zmusiło go życie, zanim objawił się talent Witkiewicza-dramaturga. Wychowany od dziecka w Zakopanem, przedsięwziął, z przyczyny dramatu osobistego, podróż do Australii. Ale wybuchła wojna światowa. Kiedy Witkiewicz wrócił spod zwrotników, wcielono go do armii rosyjskiej. Walczy na froncie jako chorąży gwardii, jest świadkiem rewolucji bolszewickiej, w czasie której wywarł nań znaczny wpływ taki oto przypadek: zaznajomił się w Moskwie z obrazami Picassa. Rzekłbyś, że zamorskie pejzaże, brutalna bezwzględność wojny, koszmar rewolucji – łącznie ze spe-

kulacjami matematycznymi i filozoficznymi tego mózgu teoretyka skojarzonego z nadzwyczaj wrażliwą duszą artysty – że wszystkie te elementy wywołały w nim rodzaj „urazu psychicznego”, „kompleksu”, który można rozpoznać w każdym z jego dzieł, mimo ich różnorodności. Schyłek cywilizacji i sztuki, szaleństwo postępu mechanicznego – oto fakty stanowiące dlań ustawiczną obsesję.

Postawa Witkiewicza wobec sztuki jest czysto dramatyczna. To jedna z owych dusz umęczonych, szukających w sztuce nie sukcesów (Witkiewicz aż nazbyt gardzi nimi!), ale rozwiązania problemu własnego „ja”. Określiłbym stan naturalny Witkiewicza jako nieustanne osłupienie metafizyczne. „Jaki to wszystko ma sens? Dlaczego to właśnie to, a nie co innego?” – oto nad czym zastanawia się każdy z nas, lecz on ma wciąż ów znak zapytania przed oczami. Otchłań Pascalowska ze wszystkich stron ziele u jego stóp. Witkiewicz wykrzywia się sardonicznie, obserwując sam fakt wielości zjawisk, odnosi się z ironią do swojego własnego „ja”, które jako jedno z „istnień szczególnych” narusza swoim charakterem przypadkowym samą istotę jedności.

To samo również osłupienie wobec koszmaru życia kondensuje się chwilami w śmiech spazmatyczny, szyderczy i rozpaczliwy, który po chwili obraca się w zadumę. I podążylibyśmy doprawdy fałszywą drogą, zaglądając, w związku z tym teatrem, do kodeksu moralności, a to właśnie uczynili na początku zgorzsnieni krytycy. Opowiadamy – nieprawdaż? – bez najmniejszego zakłopotania i bez cienia skrupułów o rzeczach najpotworniejszych, któreśmy sobie wymarzyli: wszystko to jest na ogół tylko snem! Absolutny irrealizm teatru Witkiewicza łagodzi do pewnego stopnia wrażenie brutalności, jakiego doznalibyśmy w teatrze normalnym, gdyby na scenie odgrywano i mówiono chociaż część tego, co się dzieje w sztukach Witkiewicza.

Jedną z jego najciekawszych sztuk ze stanowiska myśli przewodniej to – mimo swojej szkicowości – *Tumor Mózgowicz*, grany przed paroma laty w Krakowie; próby tego dramatu w Warszawie przeważają, gdyż aktorzy „zbuntowali się”, przekonani, że autor bierze na fundusz zarówno ich, jak i publiczność. Jest to groteskowa fantazja na temat wyższej matematyki. Cóż robić! Żyjemy w epoce mózgu, toteż postać genialnego matematyka może podzielać na wyobraźnię pisarza tak mocno, jak w epoce Corneille’a działał na nią Horacy lub Cyd. Wszyscy znają żart, że gdyby nos Kleopatry był dłuższy o ćwierć cala, oblicze świata wyglądałoby dziś inaczej. Każdy wie, że jeden uśmiech Józefiny albo jedna łza pani Walewskiej mogłaby w danym momencie zdecydować o losie tysięcy istnień. Każdy się dowie przeglądając historię literatury, do jakiego stopnia osobiste doświadczenia artysty urabiają jego dzieło; mało kto jednak zastanawia się, w jaki sposób życie osobiste genialnego uczonego, na przykład życie miłosne, może wpłynąć na jego twórczość w dziedzinie nauki, zwłaszcza na tych wyżynach, gdzie twórczość inspirowana jest przez natchnienie.

Zgodzić się na to, przynajmniej w wyobraźni, jest rzeczą dopuszczalną. Na pewno można przypuścić, że myśl uczonego, smagana namiętnościami, jak natchnienie artysty, uczyni skok i pomknie ku rejonom, których istnienia dotąd nie podejrzewała nawet. Matematyczne koncepcje przykładowego małżonka nie muszą być bynajmniej koncepcjami kochanki współczesnej Kleopatry. A więc treścią fantastycznej sztuki Witkiewicza (*Tumor Mózgowicz*) jest myśl doprawdy zachwycająca. Widzimy tam genialnego uczonego – rodzaj Einsteina – trawionego skrytą miłością do pasierbicy, będącej niemal dzieckiem, a ponadto małą diabolicą. (On jest plebejuszem – ona arystokratką.) W gwałtownym przypływie szału twórczego, może to namiastka szału miłosnego, nasz uczonego obraca w gruzy gmach oficjalnej wiedzy. Zamęt wśród uczonych usiłujących położyć kres tej matematycznej rozpuszcience, groteskowa koncepcja wszechpotęgi Tumora Mózgowicza w dziedzinie cyfr, utożsamienie jego władzy z władzą rzeczywistością: oto bogate elementy tej fantazji, zarówno pocieszne, jak nader pomysłowe. Dodajmy do tego grono rodzinne Tumora Mózgowicza – tę czeredę małych Tumorków, które wyszedłszy z kołyski zabawiają się rozwiązywaniem najbardziej skomplikowanych równań. W środowisku tym dziewczęta rozprawiają o różniczkach, całkach, i „wielości czystej” – jak inne w ich wieku flirtują i pławią się w poezji. I jakże ciekawy jest ów substrat myśli, tworzący atmosferę, w której miota się potężny mózg Tumora Mózgowicza, pełen niepewności. To dziedzina, gdzie każdemu, jego krokowi towarzyszy brzęk nieskończonego łańcucha cyfr – i uczonego czuje z rozpaczą, że tylko uskrzydłona myśl poety mogłaby tam bez przeszkód oddać się wesołym igraszkom. I moment trzeciego aktu, kiedy nagle w czarnej sukni pojawia się zapomniana kompletnie córka Tumora Mózgowicza, Kordeliamatematyczka, która, śledząc ze swojego kąta pochod ojcowskich teorii, woła z rozpaczą, przytulona do Króla Leara cyfr: „Cóżżeś uczynił z nieskończonością!” – ten moment, powiadam, odznacza się doprawdy szczególną wymową.



W innej sztuce, zatytułowanej *Jan Mateusz Karol Wścieklica*, autor przedstawia w sposób groteskowy (dość adekwatny do przedmiotu – tak jak zapatruje się nań w Polsce) chytrego chłopca-samouka, który zarówno pod wpływem skłonności naturalnych, jak ekscytowany ambicjami żony, wspina się ze szczebla na szczebel, coraz wyżej, aż na stolec prezydenta Rzeczypospolitej. Ale pod koniec holują go tam, niby ciało oklapłe i bezkostne: nastąpił kryzys, kiedy to, co osiągnął, przeszło granice jego ambicji. Mikrokosmos wsi polskiej, gdzie rozwijają się jakby w ironicznym skrócie te wielkie wypadki, stanowi tło sztuki napisanej z dużą dozą dowcipu.

*Wariat i zakonnica* – to może jedna ze sztuk najbliższych Witkiewiczowi. Bohater jej, ustrojony w kaftan bezpieczeństwa, powiada: „W głowie idzie mi piekielna maszyna, I nie wiem, na którą godzinę, którego dnia jest nastawiona. Nie wiem, kiedy pęknie. [...] Czasem myślę, że już nie może dłużej trwać ta męka. [...] A jak raz cała maszyna, stara, słaba maszyna wejdzie w ruch tak szalony, to musi iść dalej, czy się tworzy jeszcze, czy nie. Mózg się wyczerpuje, a maszyna idzie dalej. Dlatego to artyści muszą popełniać szaleństwa. Cóż robić z bezmyślnie rozpedzonym motorem, którego nikt już skontrolować nie może?...”

Słowa te wyrażają zapewne najbardziej osobisty stan duszy owego poety, malarza i myśliciela w jednej osobie, człowieka dotkniętego szaleństwem sztuki, szaleństwem myśli, szaleństwem możliwie jak najszybszego utleniania. „Non – saturatio” – oto słowo, które Witkiewicz puścił w obieg, a które przyjęto jako termin specjalny. Ale czy to *nienasycenie* nie jest mimo wszystko jedną z masek, jakie nakłada wieczysty romantyzm?

Na scenę przeniknęły, rzecz jasna, sztuki Witkiewicza najbardziej dostępne dla publiczności, to znaczy te, które posiadają najpoważniejszą ilość *zawartości życiowej*. Nie te sztuki autor ceni najwyżej, przeciwnie, uważa je za owoc kompromisu, głosząc w jednej ze swoich fundamentalnych teorii, że *zawartość życiowa*, *zawartość myślowa* jest niczym w dziele sztuki; tylko *zawartość formalna* stanowi jego esencję. Oczywiście, można by mu odpowiedzieć, że *zawartość formalna* łączy się z *zawartością życiową* przy pomocy wewnętrznej, tajemniczej więzi i że jednej niesposób oddzielić od drugiej stosując proceder chemiczny, jak z kory drzewa chinowego dobywamy sulfat chininy. Forma i treść łączą się więzią ukrytą – jak dusza z ciałem; można je rozdzielić, wiadomo, zdzieliwszy mocno człowieka kijem po głowie, Witkiewicz nie gardzi tym środkiem: wali swoją publiczność: wali na odlew.

Witkiewicz nie powiedział chyba dotąd w teatrze swojego ostatniego słowa, ale czy wypowie je kiedykolwiek? Nie wiem i nikt nie może przewidzieć, dokąd poniesie go pasja twórcza, niespokojna i drapieżna natura, którą nękają nieustannie smutek, rozpacz i nuda. A jednak nie waham się ogłosić tego genialnego improwizatora jednym z talentów najteńszych i najoryginalniejszych, jakie wydała twórczość dramatyczna – i nie tylko w Polsce.

Przełożył  
Julian Rogoziński

## TRZĘSAWISKO

W ostatnich tygodniach znowu jesteśmy świadkami istnej krucjaty, prowadzonej na łamach wielu pism przeciw okropnościom przekładów. Pani Maria Dąbrowska oświetla czeluści Biblioteki Laureatów Nobla; p. Parandowski jeszcze leje łyżę nad zmasakrowaną *Panią Bovary* i innymi swymi ulubionymi książkami. Czy potrzeba tu dodać ową słynną „kulę z halabardy w żołądku”, która niedawno znalazła się w przekładzie mistrza stylu, Prospera Mérimée? Można by tę listę mnożyć bez końca, ale z jakim skutkiem? Sam p. Parandowski opatrzył swój artykułik smętym tytułem *Groch o ścianę*. Istotnie, kwestia przekładów to jeden z najciemniejszych punktów naszej kultury literackiej: kompromituje ona w równym stopniu wydawców, tych handlarzy żywym towarem ducha, tłumaczy-zbrodniarzy, lekko-myślność krytyki i wreszcie apatię publiczności. Wyznaję jednak, że mniej winię tu wydawców, niż się to czyni zazwyczaj. (Nie mówię o pokątnych wydawcach śmieci.) Nie jest rolą wydawcy ocena i kontrola przekładów; zazwyczaj polega w tym na jakimś autorytecie; skoro ten autorytet zawodzi, cóż pocnie? Rzecz bowiem w tym, że zło sięga głębiej, niżby się przypuszczało, a przekonywam się o tym przy każdej sposobności.

Powszechnie zwracają uwagę na szkodę, jaką wyrządza zły przekład jakiegoś arcydzieła literatury, i to nie tylko bezpośrednio, ale i przez to, że zamyka nieraz na dziesiątki lat możliwość wydania nowego przekładu tej samej książki. Mam w biurku od wielu lat przekład *O miłości* Stendhala i nie mogę znaleźć nań wydawcy<sup>6</sup>, ponieważ w r. 1905 ukazał się polski przekład tego utworu. „To już było” – odpowiadają mi. Czy naprawdę „było”? Miałem sposobność skontrolować ów istniejący przekład i przekonać się, że to jest jedna z największych potworności (a to dużo powiedziane!), jakie w tym zakresie posiadamy. Może wręcz największa ze względu na charakter utworu. Przy najgorszym przekładzie powieści zawsze zostanie z niej coś, bodaj treść, bodaj fabuła, coś, co daje choć grube o niej pojęcie; ale co zostanie z książki dzierganej z aforyzmów, spostrzeżeń, subtelnych rozróżnień, przełożonych w sposób będący dokumentem elementarnej nieznamomości francuszczyzny i niedołęznego władania własnym językiem? Absolutnie nic, brednia.

Chcecie przykładów? Dam kilka najprostszych, pierwszych z brzegu: *proscrire* tłumaczone jest „zalecać” zamiast „zabraniać”; *recréer les moeurs du serail* – „złagodzić obyczaje” zamiast „wskrzesić obyczaje”; *la fermeté d'une femme qui resiste à son amour* – „śmiałość kobiety, która upiera się przy swojej miłości” zamiast „stałość kobiety, która opiera się swojej miłości”; *l'amour naît et s'éteint* – „miłość rodzi się i rozszerza” zamiast „miłość rodzi się i gaśnie” – czyli wszystko wręcz przeciwnie! *Toucher son amie* znaczy dla tłumacza: „dotykać swojej przyjaciółki” zamiast „wzruszyć swoją przyjaciółkę”. *Avec une extrême jalousie* tłumaczy „razem z krańcową zazdrością” zamiast „bardzo troskliwie” etc. *Diner la veille* (jeść obiad poprzedniego dnia) przełożone jest „spożyć u kogoś wigilię”. Świeczniki są różowe, ponieważ tłumaczowi coś świta, że *vermeil* znaczy ciemnoczerwony, nie wie zaś, że *vermeil* (rzeczownik) znaczy połączone srebro. *Philosophe obscur* (nieznany) przełożone jest „filozof posepny”. Zakreślałem na moim egzemplarzu każdy nonsens, każdy fałsz; egzemplarz jest cały poliniowany: na każdej stronicy jest ich kilkanaście!

---

<sup>6</sup> Po tym felietonie znalazłem: właśnie wyszedł.

Stendhal rozwija na przykład tezę, że mężczyźni winni są ciemnoty kobiet, że świadomie i dla własnej wygody je w niej utrzymują. „*Un sot de trente ans se dit en voyant au château d'un de ses amis les jeunes filles de douze: «C'est auprès d'elles que je passerai ma vie dans dix ans d'ici.»*” „Trzydziestoletni głupiec powiada sobie widząc w zamku któregoś z przyjaciół dwunastoletnie dziewczęta: «To będzie za dziesięć lat moje towarzystwo.»” To zdanie przełożone jest tak: „Trzydziestoletni głupiec powiada sobie rozglądając się po zamku jednej z dwunastu córek któregoś ze swoich przyjaciół: «Tutaj to spędziłem obok nich dziesięć lat mego życia...»” Ile przy takim przekładzie zostaje sensu z uwag Stendhala, łatwo się domyślić.

Powtarzam, mógłbym wzorków tych mnożyć dziesiątkami, ale mi trochę wstyd. Jeszcze bardziej mi wstyd ujawnić nazwiska tłumaczy (obaj już na sądzie boskim!), bo było ich aż dwóch. To nie przygodni partacze, to cenieni „fachowcy”: W. Mitarski i Stanisław Lack. Mitarski, jak dowiedziałem się o tym niedawno od p. Borowego, w zupełnie podobny sposób „przyswajał” nam literaturę angielską, był bowiem uniwersalny... Co zaś do Lacka, ten młodo zmarły pisarz miał swoją zaszczytną legendę, która przy skontrolowaniu, obawiam się tego, okaże się legendą... Zarówno ten przerażający nieuctwem i niesumiennością przekład, jak i poprzedzające go słowo wstępne do książki Stendhala – budzą to podejrzenie. A oto jak tworzą się u nas i utrwalają legendy, później powtarzane z ust do ust bez kontroli: W. Feldman w swojej historii literatury pisze o Lacku, że był „wykształcony na estetyce francuskiej”. Miły Boże! Dużo mógł z niej zrozumieć ten nieborak nie rozumiejący bez błędu najprostszego francuskiego zdania! Ale co o tym mógł wiedzieć W. Feldman? Ot, miele się puste słowa bez treści.

Lack był „cudownym dzieckiem” Młodej Polski. Ten kształcący się namiętnie i bezładnie samouk, piszący stylem przysłowiowo zawilim i ciemnym, kaleka skazany na wczesną śmierć i tym samym budzący pełną współczucia sympatię, darzony przyjaźnią Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, cieszył się znacznym autorytetem, nie kontrolowanym w owej dość bezkrytycznej epoce pangenialności. Pamiętam, jak z uznaniem opowiadano wówczas, że po dwutygodniowej (!) nauce norweskiego przełożył dla „*Życia*” *Dziennik uwodziciela*. Czy tak jak tego Stendhala? Obawiam się...

Na końcu przedmowy Lacka czytamy kilka wierszy dość charakterystycznych. Pisze on:

„Pracy przekładania, podjętej przypadkowo, na zamówienie wydawcy, należało się uzasadnienie inne jak samo zamówienie. Może się te słowa wstępne takim uzasadnieniem okazać. Przekładu dokonano na podstawie zasady podziału pracy, nie zaś współpracownictwa. Część przełożył p. Mitarski, część niżej podpisany. Potem starano się szorstkości i różnice usunąć.”

To wyznanie jest w swej naiwności przerażające! Więc te potworności, te nonsensy, przeszły przez dwie ręce: jeden kontrolował brednie drugiego i nie znalazł nic do roboty poza mniemanym „usunięciem szorstkości”!

I jeszcze jedną czerpiemy tu cenną wiadomość. To nie – jak zwykle bywa – tłumacz głodomór lub entuzjasta przełożył utwór i szukał dla niego wydawcy; to – fakt nader rzadki u nas – sam wydawca zamierzył utwór dla jego wysokiej wartości wydać i zamówił przekład u tłumacza. A wydawca nie byle jaki: sam Altenberg, nazwisko też opromienione legendą. I ten wydawca-mecenas wydał na dobrym papierze dzieło kosztowne, liczące blisko 600 stronic, i wydał je w ten sposób! Włożył sporo pieniędzy i entuzjazmu, aby zanieczyścić nasze piśmiennictwo, a zohydzić i zaszpunktować jedno z arcydzieł piśmiennictwa obcego. A chcecie próbki korekty tego pięknym drukiem wydanego dzieła? *O r o s m a n*, postać z Wolterowskiego dramatu, zmienił się na *Grosman*; czytelnik pyta, zdumiony, co tam robi jakiś *Grosman*? Zamiast *Nieucy* jest *Niemcy*, tak że cały obelżywy ustęp poświęcony nieukom dostaje się *Niemcom*. Oto pomniki naszej kultury wydawniczej, z dumą przez dziesiątki lat wspominane.

Bo to polskie *O miłości* dotąd uchodzi – w legendzie – za piękny czyn wydawniczy. O ile pamiętam, wydawnictwo to, kiedy się ukazało, nie spotkało się z żadnym głosem krytyki. Kontrola przekładu to w Polsce zdobycz ostatnich lat. Swojego czasu zaznaczałem – też z powodu Stendhala – jak sam Żeromski w swoim *Projekcie Akademii Polskiej Literatury* bywał bezkrytyczny w tej mierze. A publiczność? Ot, paplało się na zasadzie tego przekładu o paradoksalności Stendhala, snoby tłumili ziewanie nad tym stekiem bredni podpisanych nazwiskiem wielkiego francuskiego pisarza. Lack ugruntował dzięki niemu swą reputację tłumacza i znawcy literatury francuskiej...

Dlatego też, aby uzdrowić trzęsawisko naszych przekładów z literatur obcych, trzeba by je zdrenować głębiej, niżby się zdawało, choćby przy tym wypadło zburzyć tę i ową kapliczkę.

## PLOTKI STAREGO LIRNIKA

Dziwnymi drogami idą losy człowieka! Przez dziesięć lat życia grałem w karty, potem byłem lekarzem, potem błaznem, potem mędrce, wśród tego zabrnąłem w literaturę francuską i tkwiłem w niej przydługo, aż naraz w wilię oddania pod prasę setnego tomu „Francuzów” ogarnęła mnie niespodzianie taka nostalgia ziemi rodzinnej, taka ciekawość rzeczy i spraw polskich, że całkowicie mnie wykołochała. Codziennie chodzę na ulicę Świętokrzyską i wracam objuczony starymi pamiątkami, listami, chodzę do bibliotek publicznych, szukam towarzystwa starych ludzi pamiętających co najmniej przejście Berezyny lub odwrót spod Deotymy...

Jakież to miłe zajęcie – szperanie po żółkłych szpargałach. Nie znam bardziej filozoficznej zabawy niż to poufne zetknięcie się z przeszłością nie zanadto dawną, z tą, którą jeszcze można nastrzykać fluidem pośrednich wspomnień. Cienie nabierają życia, twarze koloru, dekoracje perspektywy – umarli uśmiechają się przyjaźnie.

Teofil Lenartowicz, słodki „lirnik mazowiecki”. Któż się dziś o niego troszczy! Wydobyto zeń ekstrakt w formie garści ślicznych wierszy, reszta spoczęła w „grobie zasłużonych” Na Skałce w Krakowie, uroczyście obkadzona na pogrzebie, który jeszcze pamiętam z dzieciństwa.

I oto dzięki uprzejmości p. Muszkowskiego, bibliotekarza Biblioteki Krasieńskich, przysłałem się do nieoszacowanych „odpisów Biegeleisena”, obejmujących między innymi niewydaną korespondencję Lenartowicza, przeważnie skierowaną do wieloletniej przyjaciółki, pani Teodory z Narbuttów Moszczuńskiej. Na jej łono wylewa przedwcześnie zestarzały poeta swoje żale, swoje biedy i swoje złe humory.

A miał do nich powody. Przede wszystkim zdrowie: choruje na kamień. My, ludzie wykształceni, wiemy od samego Montaigne’a, że to paskudna choroba. Potem bieda: wiersze nie żywią; poeta, mający niejedyn talent w zapasie, bierze się do złotnictwa, do rzeźby, do medalierstwa. Ale i z tego niewielka pociecha:

„Od niejakiego czasu mam wstręt do poetów; odkąd zostałem kamieniarzem, zdunem, mam się za coś lepszego, chociaż pomiędzy nami mówiąc, praktycznie tak się to ma, że poezja przynosi ze sobą biedę, a rzeźba... nędzę...”

Rodacy mało zamawiają, źle płacą; kłopoty ciągle: „«Pieniądzy!» – krzyczę, wołam, i wyobraż sobie, nie ukazują się; wszystkie zaklęcia wypotrzebowałem...”

Oto, niestety, zbyt częsty refren poetów.

Siedzi biedak we Florencji, przedwcześnie zgrzybiały, jak sam pisze o sobie: „stary, łysy, kulawy, ślepy, bez zębów, siwy, skurczony w cztery pałaki Teofil!”. Siedzi z dala od ludzi, z którymi coraz mniej się rozumie i którzy go drażnią nawet w swoich pochwałach. Na to, co pisze, nie może znaleźć wydawcy, a tu ludzie wciąż „przychodzą i oglądają autora Lirenki, który to tytuł tak mi obrzydł, że kiedy mi o tych wierszykach młodocianych wspomną, to jest, jakby szyby kot pazurami drapał”.

Siedzi z dala od kraju, a te wieści, które go dochodzą, drażnią go i oburzają. Bo w kraju zaszło wielkie przeobrażenie. Nowi ludzie, nowe hasła. Skończyła się doba romantyzmu. Przeszedł straszny rok 1863. Naród szuka zbawienia w trzeźwości, w rachunku swoich błędów, w pozytywności. On, emigrant, daleki od realnego życia, nic a nic z tego wszystkiego nie rozumie. Po przesyceniu poezją nastąpiła reakcja. Utrzymały się wielkie „firmy” przeszło-

ści, zbankrutowały – często niesłusznie – mniejsze. Wścieka starego to zamknięcie listy na uświęconych „trzech wieszczach”:

„Jako rzeźbiarz skazany na głodną śmierć, jako poeta odsądzony od prawa do natchnienia, ponieważ kawalerowie dardańscy i panny Kozieradzkie, sroki, uradzili: że Słowacki, Mickiewicz, Krasiński, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Krasiński, Słowacki, Mickiewicz. O, więc już kwiaty rosnać nie powinny, ponieważ jedne zima ścięła (głupie kozy!).”

Niby to odżegnywa się sam od poezji, ale na wiadomość, że młodzież stroni od niej, oto jak wybucha: „Powiadasz, że młodzież wierszy nie lubi ani żadnej poezji; więc to nie jest młodzież, tylko psiaki, moskiewski podarunek, i koniec!”

Niemniej jednak irytują go wieści dochodzące o nowych bogach:

„Kiedy ten zalecany przez Kraszewskiego El-y, Asnyk, podłe rymy kropi, a fakunda aż strach!

Poezji nie przypominaj mi, bo mi się źle robi, jak pomyślę, co się dziś podoba w kraju i czemu dają miano poezji. Ot, zgłupiał kraj, zwariował i spodłał; czyli raczej jego tak zwana inteligencja.”

I krytyka „dzisiejsza” – Boże zmiłuj się! – irytuje starego lirnika. Znany był epizod, o którym w dzieciństwie jeszcze słyszałem z tradycji, jak nowomianowany młody profesor Stanisław Tarnowski w czasie wykładu o Polu, krygując się wedle zwyczaju, ujął niedbale książkę i wycedził: „Jarem, jarem – za towarem – manowcami za wołami... i to ma być poezja polska!”, co mówiąc puścił lekceważąco książkę na ziemię.

Później tłumaczono hrabiego, że książka upadła przypadkiem, ale krzyku co było, to było. Otóż znajdujemy tu aluzję do tej sceny:

„Krytykę krakowską czytałem: takiego to dzisiejsi krytycy używają języka (arystokratyczni!). Nie dziw, że o tłumaczeniu hrabiego (Przeździeckiego) popisał to, co popisał, a wszakże ten panicz Pola Wincentego *Pieśń o ziemi naszej* nazywa rymowaną geografją, Gosławskiego lichym rymotwórcą. Zaleskim Bohdanem rzuca o ziemię, a resztę, prócz Krasińskiego i Adama, nazywają zgrają rymopisów bez sensu. Wolno, czemu nie, wszystko wolno, i kto by się tam o to gniewał!”

I z prozą coś nietęgo. Wszystko widzi w czarnych kolorach biedny emigrant-samotnik:

„Kraszewski rżnie powieści historyczne na potęgę, a przy tym przez sen, kiedy śpi, dwudziestu palcami kropi drugie powieściadła, podłe, na handel. Ten stary mnie do rozpaczki doprowadza...”

A polityka! To już najgorsza zaraza. Oto, co pisze Lenartowicz w latach siedemdziesiątych i którychś:

„Pochodzę z kraju, który publicznie wobec świata przez usta swoich posłów, notablów, uczonych, profesorów, księży etc., wyznaje, że jest ścierwem podłym (Tarnowski, X. Golian, X. Kalinka, prof. Bobrzyński, Krzywicki, Spasowicz, Czajkowski, Popiel, biskup Janiszewski, koło sejmowe galicyjskie, Warszawa postępową, Kraków stojący i poznańska szlachta, i mieszczaństwo, i Żydy – 3 miliony!), czegoż więc mam wieszować i czego życzyć?

Droga moja siostruniu, jeżeli w waszych salonach słyhać imię ojczyzny, to już tylko przez ironię...

Księża łajdaki zamieniają kościoły na domy schadzek rozpustnych, literaci wszyscy sprzedani Żydom i zdrajcom, inni, spłoszeni, milczą, boją się utracić sławę, popularność... nic nie widzą, nic nie słyszą, jak prostytutkę i zgniliznę, zrobaczenie tego wielkiego niegdyś narodu...

Dziś, kto się Polakiem wyznaje, uważany jest za zdrajcę i wariata. I to propagują taką zasadę synowie bohaterów... Do kogóż się odzywać, dla kogóż pracować?...”

Czasem zdarzy się poecie jakaś mała satysfakcja za to zapomnienie i osamotnienie; wówczas z przyjemnością donosi o niej przyjaciółce. Ot, jakaś uroczystość patriotyczna we Florencji:

„Tosiku drogi, kochany! Czemu to ciebie nie było 3 maja; aj, aj, aj, co za śliczny 3 maj! Entuzjizm od początku do końca, sala pełna, stare profesory prezentujące się i ściskające mi ręce... A, *per Bacco*, gdybym był więcej głupi, jak jestem, myślałbym, że naprawdę zostałem profesor i nadałbym się a la Stachulo Tarnosio, i przywdziałbym lakierowane buty do deptania poetów z gracją i majestatem...

Błazny, jak Żyd K(laczko) i bufon krakowski T(arnowski), wyśmiewają się i kraj im brawo bije...”

Czasem dojdzie go jakieś sympatyczne echo z kraju, uznanie młodzieży:

„A teraz cóż ci powiem, figlarzu mój drogi: Przyjaciele, o tak, uniwersytecka młodzież cała polska, ale też psów i żmij mi nie brak; takich dandysów katedralnych jak Tarnowski, Żydków paryskich jak Klaczko, i jezuitów Kalinków, to razza...”

Nie dziwny się zbytnio, kiedy na schyłku życia, w r. 1887, zapomniawszy widocznie o dawnych sądach, pisze do tej samej pani Teodory: „Klaczko tu co dzień do mnie zachodzi, stary znajomy od lat tylko trzydziestu...”

Czasem pan Teofil nabiera sił i rezonu i odgraża się buńczucznie:

„Ale nie bój się, niechby tylko jeszcze rok zdrowia, a sprawię im balik za poezję polską. Brandmajstry wyperfumowane, bezsumienne szczeniaki, dostaną oni za swoje! Poezja polska wyjdzie spod gruzów, ale z twarzą tak ognistą jak głębie wulkanów ukrytych!”

Ale wnet przychodzi zniechęcenie; czuje się sam, bezsilny. W literaturze trzeba iść kupą:

„Gdyby nas było czterech jednej wiary i jednym węzłem przyjaźni połączonych, moglibyśmy oddziaływać, ale nie ludź się, tak nie jest... Kornel Ujejski pyszny, ani się odezwie; Krasz(ewski) poczciwy, zababrany w piśmie, a zresztą kto? gdzie? powiedz! jestem więc sam: a sam – to znaczy żaden i bez głosu.”

Pisać to zresztą najłatwiej, pisze też jeszcze, i dużo, i raz po raz jakiś poemat ukropi – to o Sobieskim, to o innym bohaterze, ale jak to wydać, gdzie?

„Manuskryptów księgarze nie kupują dla tej dobrej racji, że z wysoka zakazano czytać piśma wartogłowów poetów... Sierotek narodziło się kilkoro i te żółkną w tece autora; pukałem, stukałem, amatorów nie ma. Hrabiowie (24 hrabiów pisze obecnie!) wykluczają poezję: a kysz! a kysz! i księdzowie także, *ad maiorem Dei gloriam*.”

Raz po raz ubywa ktoś ze starej wiary, kogoś chowają. Żegna pan Teofil odchodzących, ale i im nie oszczędzi słowa prawdy. Wicusiewi Polowi na przykład takie podzwonne:

„Dumny był wobec małych, a poniżał się wobec możnych: ja takich geniuszy nie podziwiam. Talent miał wielki, ale serce próżne. Z tym wszystkim, niech mu światłość świeci wiekuista...”

Sam czuje zresztą swoje zgorzknienie; ma o nie urazę do siebie, czuje się zbyt cieżkim ciężarem na świecie: „Przyszedłem do tak miłego usposobienia, że już tylko śmierci umiałbym wieszować, nie życia.” Myśli o jakimś zaciszu, gdzieby mógł głowę skłonić na ostatnie dni. Ale i tu wyrwie mu się gorzkie słowo:

„Chcę na resztę dni przycupnąć u Augusta Cieszkowskiego w Poznańskim, jeżeli panowie Niemcowie i bóstwo Polaków, Bismarck książę, pozwoli. Głupi nasi na nim budują nadzieje. Nie ma głupszych baranów jak Polacy.”

Wszystko doprawdy drażni biedaka; narzeka na martwość w kraju, a każdy objaw życia go irytuje. „Matejce płacą po 20 000 guldenów, bo jest w modzie”, pisze; a jemu co? Przychodzą i przychodzą, a żeby kto co zamówił!

„Dzięki ci za skłanianie współziomków do odwiedzania mnie; tylko co mi diabli po nich, jeżeli nic nie kupią, a na to ich nie namówisz, to tam darmo...”

W kraju też, korzystając z oddalenia, skubią go, jak mogą, a może tylko jemu się tak w rozgoryczeniu wydaje. Ale pisze bez ogródek:

„Pan Anczyc, urwis krakowski, oszukał mnie na edycji i obdarł ze wszystkiego. Nie użyłem nic, a żółci, ach, ile wypilem. O, szajko złodziejska urwipołciów literackich!...”

Czasem stary wpadnie w lepszy humor i pofigluje trochę; ot, na przykład, kiedy mu pani Teodora przysłała z żartów jakąś zbyt dekolowaną rycinę:

„Teośku, siostrzyczko lubowczyku, skąd tobie przyszło przysyłać mnie, pustelnikowi, jakieś wenusy nagusy? Azaliż doświadczyć mnie chcesz jak świętego Antoniego? *Vade retro, satanae!* Ciężka pokusa, grzech, fe! marność, vanitas kompletne. Choćbyś mi powietrzem śledzia holenderskiego z oliwą i cebulką wyprawiała, ani tknę, tak samo jak święty Antoni, a pani Wenus niech się wynosi, póki cała. Starego Wincentego Pola skusiła pogańska bogini i oto... żeni się. Ale mnie, niech próbuje, panie!”

I zaraz się tłumaczy, jakby przepraszał za swoją chwilę wesołości:

„Nie gorsz się, kochana siostruniu, i nie bierz mnie za pustaka; kiedy ja się śmieję, to wiadać, że mi nie musi być dobrze... Śmieję się ze wszystkiego, ze wszystkiego, ze wszystkiego, aż mnie serce boli... Notabene wiesz, że w ciągu jednego roku posiwiałem jak dziad pasiecznik, pogarbiłem się i nazywam się starowina...”

Kiedy to pisze, nie ma jeszcze pięćdziesięciu lat! A szkoda, że tak zgorzkniał i skwaśniał stary, bo kiedy się rozmacha, to potrafi z humorem nakreślić ot taką sylwetę:

„U pani Aleksandrowej (Przeździeckiej) ja mam *malam notam*. Matka Kościoła i puzderko na zachowanie dobrego tonu i wszelkich cesarskich pieczęci hrabiowskich, kwoczy się i mruży oczy, i cedzi, i prostuje, i waży słówka, i raczy jeść, i raczy chodzić. O baby! Dałbym ja wam smarowidło mazowieckie, tobyście wy się nauczyły cenić ludzi trzeźwych i uczciwych!”

Sarmatyzm wyłazi z czulego autora *Lirenki* wszystkimi porami. Donosząc o jakiejś plotce, pisze:

„Policzek wymierzony damie na przechadzce przypomina mi jedną warszawską kokiętę, którą amant, niejaki pan Notarzewski, kijem obłożył na Miodowej ulicy wprost Kapucynów, czego mu bynajmniej za złe nie miano. Baba kokieta warta jest, aby ją młócono. Trzeba bić, albowiem to są argumenta najwymowniejsze...”

No i niebezpiecznie jest pociągnąć go za język, bo wówczas jak nic palnie sobie takie niedyskrekcje:

„Kornel Ujejski, uczony i wielbiony we wszystkich pismach, ma jedną wadę, za którą prześladują go, jak się domyślam: oto że go harpie pożądliwości rozdzierają... Na rumach rzymskich, w gajach Partenopy, na wzgórzach romantycznych Florencji Jeremiasz polski wył, palony diabelskimi ogniami, i drobnym krocziem za wszelką niewiastą latał. Zaiste, jestże to Jeremiasz bolejący na gruzach Jeruzalem? Nie, prędzej Minotaur, prędzej Jowisz przed metamorfozą w byka. Niech jego z tą zapamiętałością nieumiarkowaną! Zresztą o innych złych stronach nie wiem, i jestem pewny, że i drudzy nie wiedzą.

Już to polscy prorocy więcej w ogóle do Dawida są podobni niż do Jeremiasza albo Izajasza. Przepadają za plemieniem niewieścim, z czego się robi morowe powietrze i inne przypadłości. Zygmunt (Krański), brzydki jak pies, zezowaty, z nogami taksa, a sułanił, panie, po całym świecie i miewał porwania do siódmego nieba i łaskę prorocstwa (podług wzorców Schellinga). Adam (Mick.) grzązł także w nieprawościach z jakimiś Żydówkami (Dajbel). No, już daj pokój, nie prześladuj, niech oni tam sobie radzą na drugim świecie, przebaczymy im z uwagi na obfitość błędów tego rodzaju Petrarki księdza, Danta przeora, Kalderona także księdza itd., itd. Wszyscyśmy grzeszni, ale nie z własnej chęci, tylko... no... diabli tak dokazują rogate, szelmy z widelkami, na które łapią nas potem jak kotlety i łupią... brrum! brzydkie bestie.”

Nie ma to jak pogwarzyć ze starszymi ludźmi, prawda? Słodki lirnik mazowiecki!



## ZJAZD PEN-CLUBU W WARSZAWIE

Szósty to z kolei zjazd PEN-Clubu, ten kongres, który ze szczerą radością witamy w Warszawie. Najwybitniejsi pisarze ze wszystkich stron tej coraz to mniejszej kuli ziemskiej przybyli, aby radzić wspólnie – jak co roku – nad sposobami coraz to bliższego poznania się, nad tworzeniem nowego świata, opartego na jedności i braterstwie ducha. Bo idea PEN-Clubu wybiega poza cele czysto literackie, a tym bardziej zawodowe. Idea ta urodziła się w Anglii, a – rzecz znamienita – poczęła ją kobieta. Było to po wojnie; najszlachetniejsze umysły, wstrząśnięte grozą masowej rzezi, przerażone falą nienawiści, która ogarnęła na chwilę nawet uczonych, pisarzy, artystów, zastanawiały się wszędzie nad sposobami działania w tym duchu, aby ta świeża przeszłość stała się czymś niepowrotnym. Otóż dobra niewiasta, pani Dawson Scott, powzięła myśl stworzenia instytucji, która by zbierała pisarzy całego świata, czyniąc ich członkami jakby jednej rodziny. Wychodziła z założenia, że skoro literatura jest wytwórną idei, którymi karmią się masy, w tę stronę przede wszystkim trzeba skierować działanie. Skoro nastąpi wzajemne poznanie i zbliżenie między tymi, którzy są organem myśli narodów, pójdzie za tym porozumienie i samych narodów, nastąpi stopniowo przemiana narowów myślenia, tak długo opartych na krótkowidztwie interesów i na plemiennej nienawiści. Szybko zaczęto realizować tę myśl, zwracając się do najwybitniejszych przedstawicieli literatury w każdym kraju, wzywając do tworzenia bratnich instytucji. U nas apostołem PEN-Clubu był Stefan Żeromski, i z jego też inicjatywy powstał Polski Klub Literacki, który jest ośrodkiem PEN-Clubu w Polsce.

Idea ta spotkała się u nas z pełnym oddźwiękiem. Gdy w wielu krajach PEN-Cluby reprezentują jedynie cząstkę literatury, u nas od początku Polski Klub Literacki skupił niemal wszystkich. Sympatia bardzo naturalna. To, co postawił sobie za zadanie PEN-Club, to pełniłmy przedtem sami *gratis*; i naraz proponują nam wymianę! Czysty interes. My znaleźliśmy wszystkich, nas nie znał prawie nikt; i naraz mówią nam: „Poznajmy się wzajem.” Ależ owszem!

Nigdy nie uprawialiśmy szowinizmu w rzeczach sztuki. Pamiętam, przed laty, jak w dobie najostrzejszej walki narodowościowej z Niemcami przedstawienie *Hannele* lub *Dzwonu zatonionego* było w krakowskim teatrze świętem artystycznym. I w ogóle kiedy sobie przypomnę repertuar tego teatru z jego najświetniejszej epoki, wygląda on niemal jak program jakiegoś międzynarodowego festiwalu. Grano tam jednym tchem: Ibsena, Strindberga, Curela, Romain Rollanda, Maeterlincka, Heijermansa, Czechowa, Hauptmanna, d’Annunzia, Wilde’a... I wszystkie te utwory, produkty najróżniejszych ras i kultur, spotykały się z pełnym zrozumieniem. Bo Polska jak – ze swoją szkodą – nie ma ostrych, naturalnych granic w geografii, tak samo nigdy nie stwarzała ich w geografii ducha. Zawsze była u nas wielka ciekawość myśli i literatur obcych i wielka łatwość ich rozumienia. Może znów przyczyniało się tu położenie geograficzne – między wschodem a zachodem, północą a południem; dość, że i zaduma rosyjska, i skandynawska zaciekałość w przypiekaniu sumienia, i dowcip francuski, i humor angielski – jednako dobrze były u nas rozumiane. I nie mówię tu o literatach, ale o najszerszej publiczności. *Pigmalion* Bernarda Shaw jest u nas jedną z najulubieńszych sztuk popularnych, a kiedy dyrektor teatru jest w opałach, wówczas sięga po jakiegoś Flersa albo po niezawodny *Świt, dzień i noc* Niccodemiego.

Ta łatwość nasza w stosunku do obcych literatur wywołała nawet reakcję. Rzucono – wszędzie po trosze dziś znane – hasło „ochrony rodzimej twórczości”. Zdaje mi się, że to jest dość ciasny punkt widzenia takie wnoszenie w sferę ducha pojęć raczej handlowych. I w istocie to, czego chce się bronić za pomocą ceł ochronnych, to raczej przemysł literacki, niewiele z twórczością mający wspólnego. W dziedzinie istotnie twórczej rzeczy mają się wręcz przeciwnie. Im żywsze krążenie soków, im większa chłonność, tym piękniej strzelają nagle kwiaty oryginalnej twórczości. Widzieliśmy, jak w atmosferze tego tak otwartego dla zagranicznych „nowinek” krakowskiego teatru dojrzał zwolna geniusz Wyspiańskiego, najbardziej odrębny chyba, jaki był kiedyś. Tak było zawsze i wszędzie. Ileż włoszczyzny i hiszpańszczyzny weszło w teatr francuski, aby przygotować przyjsście Moliera; ileż świadomego szczepienia obcego teatru u nas w XVIII wieku trzeba było, aby wydać arcypolskiego Fredrę. A renesans, a romantyzm!

Te wszystkie sprawy są w istocie bardzo tajemnicze, bardziej jeszcze, niżby się zdawało. Czasem, myśląc o losach Conrada, człowiek chwytą się na uczuciu żalu – czemu on nie został polskim pisarzem? I zaraz przychodzi refleksja, uświadamia się sobie czczość tej myśli. Alboż istnieje jakakolwiek pewność, że gdyby nie zabłąkał się na dalekie morza, między obcych, gdyby nie był poszedł za swoim przeznaczeniem, że stałby się tym, czym się stał, że byłby znalazł samego siebie? Nie ma pewności żadnej; równie dobrze można powiedzieć, że Polska go dała Anglii, jak że Anglia go dała Polsce.

Jedno jest za to prawie pewne, to, że gdyby Conrad pozostał był w kraju, gdyby pisał po polsku, byłby dziś światu tak jak nie znany. Nie dlatego, że pisałby w nieznanym języku; ale prawdopodobnie psychika jego ukształtowałaby się w ten sposób, że pozostałby hermetycznie dla obcych zamknięty, jak pozostał zamknięty Słowacki, Wyspiański, po części Żeromski. Conrad jest niejako sprawdzianem utajonych możliwości duszy polskiej, tego, co ona jest zdolna wnieść do skarbcza literatury światowej; jest więc – znów mówiąc po handlowemu – szczególnie cenny dla nas jako „żyro”, bo, powiedzmy sobie, żyjemy w tej mierze przeważnie kredytem: na kredyt stoi nawet ten pomnik Mickiewicza, świeżo wzniesiony na placu Alma w Paryżu... Któż wytłumaczy cudzoziemcowi, czym jest – w czystej sferze poezji – trzecia część *Dziadów*, czym *Fantazy*, czym *Wesele*? I gdy chodzi o przeszłość, zawsze pono zachowamy to nasze dystygowane *incognito*; tak się ułożyły drogi, jakimi szła nasza literatura, że nawet ta wspaniała – jedyna w dziejach świata – rola, jaką odegrała w istnieniu narodu, skazała ją na to, aby pozostała, w najdumniejszym znaczeniu tego słowa, lokalną.

Ale dajmy pokój wspominkom przeszłości. PEN-Club to instytucja zrodzona z dnia dzisiejszego, wpatrzona w jutro. To jutro wykuwa sobie nowe słowa, nowe pojęcia, nowe drogi porozumienia. Skończy się może wieża Babel języków pomieszanych zbyt długo; zostaną różne narzecza, niby różne instrumenty grające pieśń wspólnej ludzkiej doli, ludzkiego braterstwa. W pracy dla tego jutra pragniemy wszyscy współdziałać i w imię tego jutra witamy w Polsce naszych miłych gości.

## GRY SŁÓW

Istniała francuska książka *O romantyzmie klasyków*. Obecnie jakby dla symetrii pojawiła się książka, również francuska (Pierre Moreau), *O klasycyzmie romantyków*. Gra słów, wywołana zestawieniem obu tych tytułów, uprzytamnia nam, jak bardzo skazane są na płynność wszystkie momenty kultury, podziały, spory, walki i dyskusje literackie. Bo jeżeli już z określeniem „romantyk” dużo byłoby kłopotu, cóż dopiero z pojęciem „klasyk”? Co to jest klasyk? Czyż naszymi klasykami nie są nasi wielcy romantycy? Czyż pod „biblioteką klasyków” nie rozumie każdy: Mickiewicza, Słowackiego, Fredry – nie zaś Osińskiego, Kajetana Morawskiego i innych?

A jeszcze u nas w dobie walki klasyków z romantykami ugrupowanie obozów było dość proste. Klasycyzm to była martwota, starość, *peruka*, naśladowcy naśladowców; romantyzm to był talent, poryw, młodość, oryginalność lub bodaj – naśladowanie oryginalności. Odmiennie nieco przedstawiała się ta walka we Francji, gdzie atakując klasyków nowa szkoła dobierała się nie tylko do naśladowców, ale do pierwowzorów, do najwspanialszej przeszłości.

Jakże tedy określić pojęcie „klasyk”, „klasyczny”? Zajrzyjmy do podręcznika, do encyklopedii; wyczytamy tam: „harmonia, miara, smak, proporcja, doskonałość...” W imię tych zalet ubóstwiono w teatrze Racine’a, Moliere’a, Corneille’a. Ale czyż tak odczuwali ich współcześni? Toż o każde z ich arcydzieł toczyła się zacięta walka! Wiemy, jak Molier musiał się bronić, gdy mu zarzucano gwałcenie i reguł, i smaku, i miary. Kiedy Racine przedstawiał macochę w spazmach występnej miłości do pasierba, nie tylko obrażał poczucie harmonii współczesnych, ale wręcz był dla nich rozczocharanym romantykiem, w przeciwstawieniu do starego Corneille’a, który już zdążył się stać klasykiem, ale który dla poprzedniego pokolenia był znów typowym romantykiem, wówczas gdy wystawiał *Cyda*, również obrazując poczucie miary i smaku wielu współczesnych niestosowną miłością Rodryga i Chimeny. Nie, na tej drodze nie dojdziemy do porozumienia.

Spróbujmy inaczej. Wedle innej definicji klasyczne jest to, co jest objęte programem szkolnym. Ale to też niewiele nam mówi; bo programem szkolnym bywa objęte po kolei wszystko, co się „jak figa ucukruje, jak tytoń uleży”, jak mówi najbardziej klasyczny z naszych romantyków. Jakże szybko przechodzi do szkół to, co było niedawno wyklinane!

Aby przeciąć te jałowe dociekania, zaproponowałbym określenie najogólniejsze:

Klasyk jest to pisarz, który dość dawno zmarł i którego dzieła, w zbiorowym wydaniu i w jednokrotnej oprawie, szanujący się obywatel ustawia na półce po to, aby ich nie czytać.

W tę definicję zmieści się Krasiniński z Krasickim, Kochowski z Kochanowskim – wszystko. Wiemy nareszcie, co to są klasycy.

Ustaliwszy raz tę kwestię możemy z historyczną pogodą spojrzeć na dzieje walk o rozgraniczenie tych pojęć.

Istnieje w tej mierze ciekawy dokument, datujący z r. 1823, czyli na kilka lat, zanim z manifestami Wiktora Hugo i premierą *Hernaniego* romantyzm francuski wypłynął na wielkie wody przez teatr. Dokument ten to książka Stendhala, a raczej zbiór jego broszur polemicznych, objętych tytułem *Racine a Szekspir*. Jesteśmy w samym ogniu walki, w ogniu wojującego romantyzmu, którego nazwa była nawet jeszcze nie ustalona, bo Stendhal mieni go czasem *romanticisme*.

Otóż w tym antyklasycznym pamflecie znajdujemy następujące określenie:

„Romantyzm jest to sztuka dostarczania ludziom utworów, które w obecnym stanie obyczajów i pojęć mogą im dać największą sumę przyjemności. Klasycyzm, przeciwnie, dostarcza im literatury, która dawała największą sumę przyjemności ich pradziadkom.”

To określenie zaskakuje nas po trosze. Bo z jednej strony, „suma przyjemności” to jest rzecz dość względna: wychowanie estetyczne odgrywa w tym sporą rolę; z drugiej strony, przeciwstawić Racine’owi Szekspira – to znaczy wypędzać jednego pradziadka drugim, jeszcze starszym... W zasadzie zaś jest to program podobny do tego, co za moich czasów określano *moderną*.

Stendhal wywodzi dalej:

„Rzymianie rzeźbili na łuku tryumfalnym swoje kaski, tarcze, czyli zwykłe utensylia wojskowe; Ludwik XIV każąc rzeźbić rzymskie insygnia dopuszczał się fałszu, bo cóż znaczy tarcza przeciw armacie? Rzymscy artyści byli romantykami; przedstawiali to, co za ich czasu było prawdziwe, a tym samym przemawiało do ich ziomków; rzeźbiarze Ludwika XIV byli klasykami.”

Znów niespodzianka: romantyzm w znaczeniu realizmu, współczesności; ten romantyzm, który miał niebawem pogрузić się w dawności, w średniowieczu, w historii. Argument zresztą wątpliwy, bo chociaż Racine zewnętrznie *Fedre* pożyczył od starożytności, konwencja ta była niczym wobec treści, którą widzowie odczuwali najzupełniej współcześnie i która dostarczała jednym „największej sumy przyjemności”, drugim zaś, którzy się przeciw niej buntowali, raził nie jej antyk, ale jej – modernizm.

Wciąż nie możemy wyjść z gry słów. Bo oto widzimy, że każdy prawdziwy klasyk był swego czasu romantykiem, a każdy wielki romantyk stanie się nieuchronnie klasykiem. A tezy Stendhala, przeciwstawiającej romantyków klasykom, dałoby się użyć, aby znowuż przeciwstawić – naturalizm romantyzmowi.

Naturalizm – romantyzm! Znów, zdawałoby się, najostrejsza antyteza. Już sam dźwięk słów jakże różne budzi skojarzenia! Romantyzm to dziś dla nas wiersz, gest, pięknie brzmiący frazes, wykrzyknik, kostium, raczej nadęcie niż prostota; naturalizm to drobiazgowo kopowanie rzeczywistości, przyziemna prawda, proza, szarość, dokument, oszczędność słów i wyrazu... Tak by się zdawało. Ale czytamy dalej manifest romantyczny Stendhala; znajdziemy tam nowe niespodzianki.

Stendhal wprowadza mianowicie fikcyjną dyskusję romantyka z klasykiem. On, który siadając do pisania powieści odczytywał (tak twierdzi przynajmniej) kilka stron kodeksu cywilnego, aby nabrać oschłości stylu, występuje jako herold romantyzmu. Bo za romantyka mówi oczywiście on sam formułując pojęcie tragedii romantycznej. Jakaż ma być wedle niego? Tragedia romantyczna to jest tragedia prozą, nie licząca się z jednością czasu i miejsca, posługująca się najprostszym językiem. A komedia romantyczna? To komedia – również prozą – której wypadki podobne są do tego, co się dzieje dokoła nas, na co patrzymy co dzień. Ludzie występujący w tej komedii – literat, adwokat, sędzia – powinni być tacy, jakich co dzień spotykamy w salonach lub na ulicy. W komedii romantycznej nie będzie wiecznych *kochanek* – ani też obowiązkowego małżeństwa z końcem sztuki. Nie powinna mieć *stylu*; jedyny jej styl to naturalność. Powinna się posługiwać najoszczędniej słowem; jedynie to, co wzrusza albo co posuwa naprzód akcję; nic ponadto... Nie powinna się cofać przed wyrażeniem prostym, nawet trywialnym...

Czytamy to ze zdumieniem. Ależ to najczystszy program... *naturalizmu*! Cóż można by dodać więcej? Toż w imię tego właśnie programu w pół wieku później Goncourt będzie torował drogę naturalistycznej *prawdzie* przeciw romantycznym fałszom.

Zróbmy tu mały nawias, poprawkę. Stendhal przemawia imieniem romantyzmu, ale przemawia trochę samozwańczo. Był on wolontariuszem, szedł zawsze, nieco bokiem, na lewo od armii. Co on formułuje jako postulaty teatru romantycznego, to są po trosze postulaty jego

osobistego talentu... którego nie miał, o ile chodzi o teatr. On sam nie władał wierszem, więc odrzuca wiersz. Ale Hugo, który pisał wierszem tak, jak się oddycha, narzucił tragedii romantycznej wiersz i w ogóle narzucił inne jej pojęcie, mające znowuż wszystkie cechy – jego talentu. Stendhal formułował teorie, Hugo sypanął tuzinem dramatów. Teatr romantyczny pozostał teatrem Wiktora Hugo. Niemniej ciekawy jest fakt, że pod flagą romantyzmu chorąży jego zwalczają klasycyzm tymi samymi argumentami, jakimi potem naturaliści będą wypierali ze sceny – romantyzm.

I znowuż na dobrą sprawę – iżby symetria była zupełna – mogłyby powstać jeszcze dwie książki: jedna pod tytułem *Naturalizm romantyków*, a druga – *Romantyzm naturalistów*. I doprawdy te dwie nie istniejące książki mogłyby więcej dać pozytywnej treści niż tamte dwie, które istnieją. Bo nie ulega kwestii, że ów rodzaj się romantyzm był swego rodzaju naturalizmem. Nawet w teatrze Wiktora Hugo to, co najbardziej oburzało przeciwników, to były jego realistyczne – na owe czasy – akcenty. Aktorka grająca w *Hernanim* Donię Sol wzdragała się powiedzieć do kochanka bandyty: „Mój lwie”, bała się – i nie bez powodu – że ją publiczność wygwizda. Koniecznie chciała zmienić *mon lion* na *monseigneur*, jak się mówiło w klasycznej tragedii. Ba, słowo „naturalizm” padło z okazji... *Świecznika* Musseta, w którym autor musiał przerobić zakończenie zbyt brutalne na współczesne gusty! A było to już znacznie później, po wielkiej batalii romantycznej.

A na odwrót, czyż nie dość nagadano później o Zoli, że był ostatnim z romantyków? A *Dama Kameliowa*, dziś tak romantyczna, czyż nie była trzy lata wygnana ze sceny dla swej realistycznej brutalności? To coś jak owe materie z tafty, które zmieniają kolor zależnie od tego, z której strony na nie spojrzeć.

A u nas? Jak się przedstawiają u nas gorszące realizmy teatru romantycznego? Nie mieliśmy okazji zrobić próby, ponieważ utwory naszych romantyków dostały się na scenę ze znacznym opóźnieniem. Przypuszczam, że raziłyby mocno współczesnych. Teatr Słowackiego wszedł na deski wówczas, gdy poeta już nie żył, gdy był ukanonizowanym wieszczem. Ale sądzę, że doraźnie wystawione utwory tego młodego poety narobiłyby nie lada skandalu. Takie sceny jak początek *Beatrix Cenci*, takie wiersze jak: „Choćbym nierządnicą była, nie skorzysta”, lub: „Dla oszczędności grzebać będziemy ryczałtem” – z *Mazepy*, jak papuga papieża w *Kordianie*; to były niewątpliwie zuchwałstwa, tak samo jak ów „sen fabrykanta Niemca przy żonie Niemce” młodziutkiego Krasieńskiego w *Nieboskiej*. To były naturalizmy romantyków. (Nie mówię już o owym: „jak on cię pozna k...ą, to odpędzi...” w *Zawiszy* Słowackiego! We Francji na takie zbrutalizowanie języka pozwoli sobie dopiero Zola.)

Same paradoksy! Najtrywialniejsze słowo, na jakie nigdy by się nie odważyła naturalistka Zapolska, wprowadził na scenę seraficzny Wyspiański, a powtórzył je po nim ascetyczny Rostworowski. A naturalizm Żeromskiego, tego ostatniego z naszych romantyków, a zarazem najmłodszego z klasyków?... A romantyzm pozytywisty Prusa, którego *Lalka* tak gorszyła niegdyś swoją brutalnością? Nie, czuję, że nie dojdę do określenia sobie – bodaj na prywatny użytek – co to jest klasyk, co romantyk, co realista, co idealista. I obejdzie się.

## BRZYDKA KSIĄŻKA

Na wstępie muszę przeprosić czytelników, jeżeli ton tych rozważań będzie odbiegał cokolwiek od tonu, którego pragnąć by należało w dyskusjach literackich. Ale i książka, która jest ich tematem, jest zjawiskiem zupełnie wyjątkowym w najgorszym znaczeniu. Broniłem się sam przed sobą od tego zadania; długo nie brałem do rąk tej książki, której próbkę dawały mi fragmenty drukowane w pismach, a która budziła we mnie wstręt i smutek. Wreszcie przemogłem się i przeczytałem. Dalszy ciąg, a zwłaszcza zakończenie artykułu wyjaśnia, czemu uważałem za potrzebne napisać o tej książce.

### «ZAZDROSC I ZAWIŚĆ» – NATCHNIENIEM

*Beniaminek* p. Irzykowskiego jest dziełem chorobliwej nienawiści, która zaczęła się normalną literacką – jednostronną zresztą – niechęcią; stopniowo, drażniona może moją obojętnością na zaczepki, rosła, doszła do obsesji, aż wreszcie, zachęcona poklaskiem tych, którym nienawiść ta była na rękę, wyładowała się w tomie liczącym blisko dwieście stron druku. Cel, a raczej pobożny zamiar? – krótko i węzłowato: unicestwić mnie jako pisarza, zohydzić jako człowieka.

Książka ta – jeżeli wierzyć samemu p. Irzykowskiemu – powstała z niskich pobudek: zazdrości i zawiści. Oświadcza on (str. 9), że woli sam to powiedzieć – i to przyznanie się swoje uważa za „sprytne” – aby wytrącić oręż z ręki tym, dla których motywy te zanadto byłyby wyraźne; uważa zresztą zazdrość i zawiść w takim wypadku za uczucia „godziwe i uzasadnione”.

Toteż książka ta jest paszkwilem i chce nim być. Posługuje się w tym celu wszystkimi „godziwymi” i niestety, jeszcze częściej niegodziwymi środkami. Urąga istocie krytyki, czyniąc sobie zasadę z niezrozumienia lub złego rozumienia. Myśl moją i słowa rozrywa na poszczególne zdania lub nawet części zdań, z których układa dowolną mozaikę, śliną i żółcią zarabiając cement perfidnej dialektyki.

Kiedyż więc mam się odezwać, jeśli nie wtedy, gdy widzę, że ktoś – z takim nakładem pracy, tak drobiazgowo (a zawsze źle) udokumentowany – fałszuje mój obraz? Nikt mnie w tym nie zastąpi – och, raczej przeciwnie! Nie chodzi o dyskutowanie sądów o mnie – to nie jest moja rzecz – ale któż, zdawałoby się, lepiej ode mnie może wskazać wszystkie fałsze, finty, podłostki? Toteż czytałem tę książkę, jak zamierzałem, z ołówkiem w ręku. Ale w miarę jak czytałem, ogarniało mnie zniechęcenie. Łże się w dwóch słowach, na sprostowanie trzeba stu wierszy – któryż czytelnik by to wytrzymał! Dlatego mogę tutaj dać zaledwie kilka przykładów pomysłowości, z jaką p. Irzykowski przeinacza prawdę; po samą prawdę o mnie muszę odesłać czytelników *Beniaminka* do moich książek. Wówczas ktoś nieuprzedzony zdumieje się może, widząc, jak wygląda dana rzecz w istocie, a jak ją „sumienny” krytyk, ożywiony „godziwymi uczuciami”, nienawiści i zawiści, może spreparować.

## SUMIENNY KRYTYK

Bo p. Irzykowski uchodzi jeszcze u wielu osób, na prowincji zwłaszcza, za sumiennego krytyka. Nie żartuje nigdy, gęsto cytuje grube książki, jest drobiazgowy, co ludzie dość często myślą z rzetelnością. Sam przy tym stara się o podtrzymanie tej reputacji. Pewnego razu na przykład trafiłem w którymś z pism na następujące słowa p. Irzykowskiego, spowodowane drobną jego omyłką co do tytułu jakiegoś utworu Żeromskiego i co do nazwiska bohatera. „Chętnie to prostuję – pisał p. Irzykowski – nie mam dzieł Żeromskiego w domu i nie miałem czasu pytać znawców ani pójść do biblioteki.”

Przyznaje się do omyłki! Chętnie prostuje! Poszedłby do biblioteki dla takiego drobiazgu, gdyby miał czas! Czy to nie jest wzór sumiennego krytyka?

Przypadkowo niemal równocześnie pojawił się artykuł p. Irzykowskiego, informujący o najnowszej literaturze polskiej, a przeznaczony do niemieckiego czasopisma. W artykule tym przeczytałem o sobie, że przetłumaczyłem około dwustu tomów arcydzieł literatury francuskiej; po czym p. Irzykowski dodaje, jako jedyną informację o mnie: „Jako twórca samodzielny wystąpił tylko raz, przed dwudziestu pięciu laty, kiedy napisał kilkanaście frywolnych piosenek kabaretowych.”

Ano cóż, pomyślałem, pewnie znów nie miał czasu pójść do biblioteki ani spytać znawców; ujął mi ze dwadzieścia pięć moich własnych książek, ale za to sto tomów przekładów dodał. Rzetelny człowiek.

Ten przykład – to jakby motto. Przejdźmy do *Beniaminka*.

## PODSŁUCHY OD KUCHNI

Przeglądając po raz pierwszy tę osobliwą książkę trafiłem w niej (str. 60) na taki ustęp. Cytuję go w całości, mimo że jest przydługi, ale mieści się w nim w zdrobnieniu cała tzw. z przeproszeniem mentalność czy mendalność p. Irzykowskiego.

„Boy, który w *Słówkach* wykpił instytucję jubileuszu, sam obchodzi jubileusz tychże *Słówek*. Przyszła kryska na Matyska. I Matysek zapragnął też raz uczestniczyć w komunii jubileuszowej i postanowił się «załgać» metodą Tartufa, który, przyłapany na gorącym uczynku, usprawiedliwiał się: «Są chwile w życiu ludzkim...» Otóż Boy z jubileuszową łezką w oku powiedział wówczas, że każdy obrzęd ma – niby sakrament – swoją mistykę... zmusza do milczenia sceptyka... i jedynie bardzo powierzchowny umysł mógłby czerpać temat do łatwej ironii w tym, że się o kimś czasem mówi po cichu «stary ramol», a głośno czcigodny jubileusz. W tym nie ma obłudy (!)... w tym nie ma sprzeczności. Są to niejako dwie prawdy, każda w innym wymiarze... «Jeślim kiedy żartowałem z jubileuszów, czyniłem to jak człowiek, który nie pojął jeszcze całego sensu życia.» Nieprawda, objaśnia p. Irzykowski, nie dopiero teraz pojął; już wówczas, w epoce *Słówek*, wiedział o tej drugiej stronie medalu, bo to nie było trudne; tylko nie może się zorientować w zjawisku, dlatego mówi o dwóch prawdach i wybiera tę, jaka jest dla niego w danej chwili praktyczniejsza.”

Wstyd cytować takie brednie... A teraz – stan faktyczny. Ów inkryminowany jubileusz *Słówek* wyraził się w następującej karcie tytułowej: „Boy, *Słówka*, wydanie jubileuszowe, przedmową i komentarzem opatrzył dr Tadeusz Żeleński”; komentarz zaś był parodią stylu „przypisów” w uczonych wydaniach krytycznych. Tak oto sprzeniewierzyłem się (wedle p. Irzykowskiego) samemu sobie „obchodząc jubileusz” *Słówek*.

Co zaś do owej drugiej „komunii jubileuszowej”, było tak. Po moim powrocie z Francji przed kilku laty PEN-Club warszawski urządził dla mnie koleżeńską kolację w szerszym nie-

co gronie; było tam sporo przemówień, przeważnie jowialnych, na które ja replikowałem ową cytowaną powyżej „pochwałą jubileuszu”, utrzymaną od początku do końca w tonie żartu i przyjmowaną salwami śmiechu. Toast mój wraz z oracją Lechonia wydrukowało nazajutrz jedno z pism i tam wyszperał go p. Irzykowski (co za pracowitość, co za sumienność!), który jak się okazuje, wziął go od *a* do *zeta* poważnie...<sup>7</sup>

Jak rzekłem, w tej śmiesznej przyczepce jest w skrócie cały ów żaloszny paszkwil, jego intencje, jego lotność i metody. Tak jak tę mowę kolacyjną, tak samo obrabia p. Irzykowski pracowicie moich trzydzieści książek, obciążając każdy mój żart, każdą myśl pudem własnego głupstwa. Bo nienawiść, która czasem podobno ma dar wyostrozania wzroku, u p. Irzykowskiego poraża najoczywiściej władze myślenia.

### NIE ZACHODZI OBAWA...

I po tym wszystkim najspokojniej powiada p. Irzykowski (str. 16), że „chyba nie zachodzi obawa, żeby Boy został w czymkolwiek niedoceniony, żeby ktokolwiek czegokolwiek w jego pismach nie zrozumiał...” Niestety, okaże się, że zachodzi ta obawa i że może zdarzyć się człowiek, który ze mnie nie rozumie nic, absolutnie nic. Człowiekiem tym jest p. Irzykowski – i właśnie los zrządził, że on napisał o mnie książkę. To tak, jakby się podjął recenzji z autora piszącego po chińsku, bo okazuje się, że ja piszę dla niego po chińsku. Nie rozumie nic z tej mieszaniny żartu i przekonania, konsekwencji i kaprysu, będących istotą mego sposobu pisania; a ponieważ nie rozumiejąc czuje się wciąż niepewny, ten styl drażni go; wciąż boi się być wystrychnięty na dudka.

To samo, co powiedziałem o stylu, odnosi się do charakteru. Pan Irzykowski nie rozumie ze mnie nic; usposobienie człowieka, który często mówi żartem, a myśli serio, „frywolnego”, a zdolnego do wytrwałości i entuzjazmu – wymyka się najzupełniej jego kryteriom. Pan Irzykowski, ten niby to amator „skomplikowanej” psychologii, nie umie sobie z tym dać rady; upraszcza mnie też niemiłosiernie, oczywiście w sensie najgorszym, najtrywialniejszym.

I chwilami bierze mnie ochota wziąć p. Irzykowskiego w obronę przed nim samym. Może on się oczernia, może nie sama zawiść jest pobudką jego tępej zaciekłości; może nie mniejszą rolę odgrywa tutaj niezrozumienie?

Łatwo zgadnąć, czym być może owa książka, zrodzona z nieczystych pobudek, a pisana przez osobnika dotkniętego brakiem „muzykalności literackiej”, i to nie tylko w sferze żartu i humoru! Ten człowiek nigdy nie wyczuwa tonu. W muzyce nie jest możliwe, aby ktoś bez słuchu mógł się zajmować muzyką; w krytyce literackiej zdarza się to, niestety. Stąd interpretacja pana Irzykowskiego, jaką torturuje moje teksty, jest nieustannym fałszem – od sposobu cytowania aż do jego własnego komentarza.

### MIĘDZY BZDURSTWEM A... RZECZĄ GORSZĄ

Gdybyż te właściwości p. Irzykowskiego wyżywały się zawsze w sferze tak niewinnych przykładów jak ów „jubileusz”! Ale cechą tej książki jest, że rzeczy śmieszne przeplatają się w niej z rzeczami brzydkimi; bzdurstwo ociera się o potwarz.

Wznowiono np. przed paru laty *Dzieje salonu*. Uderzony zmianą wielu perspektyw, naskicowałem w swojej recenzji (*Flirt z Melpomeną*, X) rewizję poglądu na paskarstwo mie-

---

<sup>7</sup> Dla zbudowania czytelników załączam tekst tego przemówienia w Przypisach.



szane po części z nieodzownymi następstwami spadku pieniądza, korygujące po trosze bezzmysłną i też nie zawsze uczciwą formalistykę biurokracji, będące wyrazem „woli życia” niższych warstw społecznych itd. Ustęp ten utrzymany jest, jak często u mnie, w tonie na wpół żartobliwego paradoksu. Na to wygotował p. Irzykowski przeciw mnie cały akt oskarżenia, komiczny swą dysproporcją, okrzykując mnie „obroncą paskarzy” (!), atakując mój charakter, pisząc o „konfliktach sumienia... których Boy nie czuje...” (str. 142). Opatrzył wykrzyknikami oburzenia zdanie, w którym piszę, że „nienawiść do paskarzy wynikała głównie z nastrojów uczuciowych wobec szybko gromadzonych fortun” – obciął tylko temu zdaniu koniec, który brzmiał: „no i oczywiście stąd, że to były skończone draby...”

(Po ogłoszeniu artykułu *Brzydka książka* w „Wiadomościach Literackich”, p. Irzykowski powołał się w odpowiedzi swojej na to, że owego zakończenia nie było w recenzji mojej umieszczonej w dzienniku, dopiero w wydaniu książkowym. Ale p. Irzykowski napisał książkę o mnie – kto umie tak drobiazgowo szperać i węszyć wszędzie, gdzie spodziewa się znaleźć jakiś pretekst do przyczepki i do dyfamacji, tego obowiązuje też w zamian znajomość książek wychodzących moich felietonów. Po to się je wydaje w książce.)

Wszystko to jest tak dziecinne i niemądre, że wstyd mi doprawdy zaprzętać tym czytelników. Ale z tego sposobu operowania cytataми p. Irzykowski zrobił sobie metodę. Kiedy raz zainterpelowano go w dyskusji (na podstawie innego znów przykładu) o sfalszowanie mojej myśli przez takie obcięcie końca zdania, odpowiedział z prostotą, iż „dla skrupułu, żeby nie być posądzonym przez swoich przeciwników o nielojalność, nie będzie swojej książki wypełniał cytataми bez końca” (str. 160). Przy takiej zasadzie, stosowanej wedle wygody, można osiągnąć piękne rezultaty...

### «KONKURENCJA» I «REKLAMA»

O ile p. Irzykowski obchodzi się z moim własnym tekstem jak rzeźnik, o tyle nadrabia to gorliwym cytowaniem innych. Sam cytuje obficie – co mu niewątpliwie przydaje powagi – i mentoruje mnie w tej mierze. Kichnąć nie można bez zacytowania kogoś, kto kichnął dwadzieścia pięć lat temu: inaczej – znaczy, że go się przemilcza. Pozwoliłem sobie na dość swobodny żarcik (*Słowa cienkie i grube*) nie zacytowawszy... Hegla!! – wytyka mi to. Mówiąc o śmiechu, nie cytuję Lippsa (któregom nie widział na oczy); to znaczy, że „dobre obyczaje naukowe (!) są mi obce”. Freudyzm, na który powołuję się zresztą aż nadto często, jest dziś pojęciem potocznym; mimo to p. Irzykowski pisze: „Boy o Freudzie nie wspomina i nie lubi wspominać: konkurencja zanadto się narzuca.” Konkurencja!! O Koperniku też dość rzadko wspominam, też konkurencja!

Zwracam uwagę, że p. Irzykowski wszystko wie, wie, że nie lubię cytować Freuda, i wie, czemu nie lubię. Bo cechą tej książki jest nieustająca insynuacja – i zawsze niska.

Jest niezrównany komizm w tym, jak p. Irzykowski fałszując bez przerwy moje myśli troszczy się, abym ja przypadkiem kogo nie skrzywdził. Upomina się o broszurę p. Janeckiego o regulacji urodzeń (*Przymus rodzenia*), z którą Boy „jakoby polemizuje, ale której tytuł przemilcza, aby go nikt nie mógł skontrolować i aby nikomu innemu prócz siebie nie robić reklamy”.

Nawiasem wspomnę, że nie znam broszury p. Janeckiego; w tej kwestii argumenty tak się powtarzają, że polemizując z zasadą, polemizuje się z setką różnojęzycznych broszur, których się nieraz nie widziało na oczy. Ale co powiedzieć o metodzie p. Irzykowskiego, który już wie, że przemilczam, wie, czemu przemilczam, i dla którego wszystko, co się w ogóle robi, jest tylko środkiem „reklamy”... Ładna reklama! Byłem w istocie niegdyś „beniaminkiem” Polski, byłem jednym z najpowszechniej lubianych pisarzy, ale odkąd wdałem się w walkę o pewne sprawy, które uważam za potrzebne i ważne, jestem jednym z najbardziej

zohydzanych. I p. Irzykowski uważa, że robię to dla reklamy... I w końcu ta jego drażąca go zawiść o „reklamę”, której biedaczyna nie zaznał nigdy, doprowadziła go do napisania tej szpetnej książki, aby się przyssać bodaj do mojej „reklamy”. Nareszcie ma reklamę, ale za jaką cenę!

### «GDZIE BOY BYŁ WTEDY...»

Pan Irzykowski karci mnie, że mówię za wiele o sobie, o swoim życiu. Zresztą „żadna z anegdotek, które Boy o sobie opowiada, nie jest prawdziwa”, mówi – nie wiadomo na jakiej podstawie – ten człowiek, którego ledwie że znałem, który nie rozmawiał ze mną ani razu, nie obracał się nawet nigdy w tych samych kołach. Znów on wie lepiej. Ale mimo że tyle jakoby powiedziałem o sobie, p. Irzykowski fałszuje tę moją „biografię”, zawsze w intencjach oszczerczych streszczając nieuczciwie (...założenie „Kropki Mleka” – „w zamian za lekarskie stypendium”), podczas gdy mój tekst (*Brewerie*, str. 45) mówi coś wręcz przeciwnego. Byłe spotwarzyć! Albo kiedy mu z tym wygodnie, ignoruje tę biografię najdokładniej. Mówiąc np. o *Brązownikach*, pyta grzmiąco:

„...nasuwa się pytanie, gdzie Boy był wtedy, kiedy... na Trietiaka urządzano wielką nagonkę za ujemną ocenę charakteru Słowackiego, czemu wystąpił dopiero teraz, kiedy umarli Feldman, Kallenbach, Brzozowski...”

Pan Irzykowski wiedziałby doskonale, gdyby chciał, że wtedy siedziałem w szpitalach i w książkach lekarskich i nie śniło mi się, że będę kiedy literatem; ale taki wykrzyk retoryczny robi „nastrój”. Pan Irzykowski z góry obiecał w przedmowie stopniowanie od „skromnych zapytań do inwektyw cyceroniańskich”. Niestety, te inwektywy cyceroniańskie kompromitują tylko – naszego Cycerona. Proszę posłuchać:

„Czemu Boy nie wystąpił przeciw Żeromskiemu, Wyspiańskiemu, Brzozowskiemu albo z dzisiejszych przeciw Nałkowskiej, Kadenowi, Goetlowi? Zapewne nie ma o nich jako o zjawiskach nic do powiedzenia lub też – brakuje mu jakich podstaw detektywicznych do interwencji. Zresztą – byłoby niepraktycznie.”

Nie bardzo rozumiem, czemu ja mam występować przeciw Nałkowskiej albo Goetlowi? Czy nie mam już nic pilniejszego do roboty? I czemu „nie występować przeciw komuś” znaczy, że się nie ma o nim nic do powiedzenia? Ten naiwny wypadek jest niezmiernie charakterystyczny dla psychiki p. Irzykowskiego, dla całej jego pasożytniczej egzystencji wiecznego nienawistnika. Dla niego, uprawiać literaturę – to znaczy przyczepiać się do kogoś, występować przeciw komuś, być czymś zawistnym cieniem.

### ZNÓW MENTALNOŚĆ CZY MEND...

Zwracam uwagę na ten finał: „zresztą byłoby niepraktycznie”. Znów insynuacja. Insynuację wyniósł pan Irzykowski do wyżyn metody krytycznej.

Oto znów zaczyna niby od faktu, negatywnego wprawdzie, ale faktu:

„Bije w oczy fakt jeden: Boy wcale nie zajmuje się najnowszą literaturą polską, poza teatrem. Ani futuryzmem najmłodszych, ani powieściami starszych, ani komunizmem przeciekającym do naszej literatury...”

Osobliwy rodzaj krytyki czepiać się o to, czego ktoś nie robi, i to ktoś notorycznie odwalający robotę za trzech... Ale p. Irzykowski nie poprzestaje na stwierdzeniu faktu, który istotnie „bije w oczy”; on zna przyczyny, pobudki, wszystko:

„Ale ta robota – objaśnia p. Irzykowski – się Boyowi nie opłaci. Na to trzeba ryzyka, poświęcenia się... Boy oczywiście wie o tych trudnościach, i wie też, że gdyby raz zaczął, to by

już końca temu nie było. Dlatego np. nie napisze recenzji o wierszach i powieściach lub nawet kronikach swojego (?) Słonimskiego ani o zbiorcu poezji Skińskiego, ani o powieści p. Nałkowskiej pary z ust nie puści, bo taki precedens już by go pogrążył; w konsekwencji X żądałby recenzji – wyjątkowo, a Y napisania przedmowy; nie można by nastarczyć nikomu; prócz tego wyłoniłyby się kwestie szersze – praktyka najniepraktyczniejsza w świecie. Więc lepiej od razu wszystkim odmówić, urządzić się tak, aby każdemu było wiadomo, że Boy tej grzędy nie uprawia, a rekompensuje to «odkłamywanem» ciąży i Mickiewicza... Ja – konkluduje p. Irzykowski – widzę w tym do wód okropnej małoduszności.”

Tu już ręce opadają. Patrzy człowiek osłupiały na tę pocieszoną figurkę, miotającą się jak w konwulsjach, i myśli: „Czego się ten czepia?” I równocześnie zaczyna coś mdlić... Ten zaduch, jaki się wydziela z zakamarków duszy p. Irzykowskiego, ten fetor małego podwórka, ten obrzydliwy *Kleineleutegeruch* jest czymś nie do zniesienia.

Zresztą nawet krocząc tą drogą insynuacji, p. Irzykowski zniekształca prawdę: bo jeżeli już o to chodzi, wiadomo jest, że taka robota bardzo się „opłaca”; że prowadząc dział recenzji książek jest się „potęgą”, można rzucać postrach na autorów, odwracać gromy krytyków, mieć „u swoich stóp” wydawców, prowadzić politykę wymiany usług – i że nie jeden, mierny pisarz takim funkcjom zawdzięcza swoje stanowisko. Piszę to umyślnie, aby wskazać, do jakiego poziomu ściągają nas „metoda krytyczna” p. Irzykowskiego.

## KAPELUSZ I NOGA

O co się ten człowiek nie czepia! Znów z innej beczki (str. 12): „Czy Boy wywołał w Polsce szal zachwyty i zainteresowania dla Moliera i Balzaka? Gdzie tam – przede wszystkim dla siebie.”

Mój Boże! Wstrzyknąłem w publiczność, w czytelnice i w młodzież sam nie wiem już ile tomów Balzaka i Moliera, wywołałem setki artykułów o tych u nas zaniebanych już pisarzach, spowodowałem z tysiąc przedstawień teatralnych – co właściwie mogłem więcej zrobić? Jak się miało to zainteresowanie jeszcze objawić? A dla siebie? Codziennie kubły pomyj w prasie i – książka p. Irzykowskiego.

Jeżeli chodzi o ocenę mojej działalności na różnych polach, p. Irzykowski przypomina mi stale człowieka, który bierze kapelusz, myśli, że to ma być but, przymierza go na nogę i powiada, że jest niedobry. Kiedy weźmie moje studium o śmiechu, którego celem było co najmniej tyleż śmiech obudzić, co śmiech zanalizować, traktuje je tak, jakby to było dzieło naukowe albo uczona rozprawa w jakim kwartalniku filozoficznym: a Lipps powiedział to, a Boy nie wytłumaczył tego, nie zacytował owego... I pakuje nogę w kapelusz i pcha, póki nie wygniecie dziury. Gdy ocenia moje studia z literatury francuskiej, kręci nosem na ich przejrzystość, kiedy przejrzystość była właśnie zamiarem tych przedmów do autorów, których publiczność dostawała do rąk przeważnie po raz pierwszy. „Nigdzie ani krzty rewizjonizmu” – krzywi się. Bo dla p. Irzykowskiego rewizjonizm to znaczy dłubanie w nosie. Ale mnie się zdaje, że trudno o większy rewizjonizm niż pokazać najszerszej publiczności, że Villon jest nam bliski, Rabelais genialnie mądry, Montaigne rozkoszny, Racine dyszący namiętnością, a wszyscy razem niezmiernie interesujący; sprawić, aby Polska z dnia na dzień rozpałała się do klasyków francuskich, chcieć zmienić postawę duchową jednego kraju w stosunku do drugiego. O taki właśnie „rewizjonizm” mi tutaj chodziło.

## CO MU JEST ZBYTECZNE?

Ale bo też p. Irzykowski szczerze nienawidzi literatury francuskiej i jej spolszczonych przeze mnie pisarzy: tych moich „francuskich brązów ociekających spermą”, jak się wytwornie wyraża. Cała dusza tego galicyjskiego, drobnomieszczańskiego inteligenta z końca XIX w., wychowanego na niemieckiej książce, nie widzącego świata poza niemiecką mądrością, z której wziął głównie pedantyzm, najeża się niechętnie przeciw tej mojej pracy, którą najchętniej unicestwiłby, spalił, gdyby – potworna myśl! – został naszym Hitlerem. Dawniej zdobywał się na jakiś konwencjonalny ukłon, nawet mienił mnie „znakomitym tłumaczem”, zwykle co prawda wtedy, kiedy chciał mi coś ująć z innej strony. Ale teraz – odkąd został moim „rewizjonistą” – warto się przyjrzeć, jak on mówi o tej pracy tłumacza, którą uważa za jedyny mój pozytywny dobytek, a której poświęca aż – trzydzieści wierszy.

„Co najmniej połowa przekładów Boya jest zbyteczną”<sup>8</sup> – orzeka. „Od Boya zaczął się zalew polskiego czytelnictwa obcą literaturą...” W języku przekładów pełno zbrodni: używam „aby” zamiast „żeby”, a „mimo że” zamiast „chociaż”. „Panu Borowemu – pisze p. Irzykowski – który o języku przekładów Boya napisał rozprawę, zwrócę uwagę, że często najłatwiej jest tłumaczyć właśnie utwory wymagające bogatej synonimiki... natomiast czasem nie można sobie dać rady przy precyzyjnym oddaniu myśli oderwanych.” Jak gdyby p. Borowy w książce swojej („wzór akribii” – przygania mu uczenie p. Irzykowski to, że się w ogóle mną zajmował) nie zanalizował tak samo moich przekładów Woltera czy Monteskiusza i nie wykazał dowodnie, że równie dobrze dają sobie radę z „myślami oderwanymi”. To przykład, jak p. Irzykowski potrafi doskonale nierzetelność łączyć z drobiazgowością.

Ale ciekawy byłbym tej połowy (co najmniej) Francuzów, która jest dla p. Irzykowskiego zbyteczna. Ostatecznie wszystko może być „zbyteczne”; i bez góry Mont Blanc świat mógłby się obejść, ale sędzę, że dla krytyka mającego pretensje do wykształcenia, a odciętego od tych arcydzieł nieznajomością języka, wszystko winno być raczej pożądane. Co p. Irzykowskiemu jest zbyteczne: Musset czy Pascal, Rousseau czy Merimée – doprawdy, trudno mi zgadnąć.

Kiedy czytałem kwaśny i płaski ustępik, którym ten krytyk kwituje ćwierć wieku moich wysiłków i umiłowania – wysiłków mających na celu rozjaśnić nieco w głowie pp. Irzykowskim – znów przyszła mi refleksja na obronę p. Irzykowskiego. Może on się wciąż oczernia? Może nie sama zawiść, nie sama „zazdrość materialnych korzyści” – jak pisze (str. 9) – była źródłem tej jego nienawiści do mnie? Może podłożem jej była już organiczna antypatia do tej myśli francuskiej, od której szerzenia zacząłem karierę pisarską, a w której on widział groźne niebezpieczeństwo dla swego zaściankowego królowania z przyciężkim cytatem zamiast berła? Ale dajmy pokój temu rewizjonizmowi: którąkolwiek stroną będę obracał p. Irzykowskiego, nie sprawię, aby się stał apetyczny.

---

<sup>8</sup> Oto drobny przykład, jak bardzo w obecnej symbiozie socjalistyczno-klerykalnej – literaci z obozu socjalistycznego, brani na lep przypochlebstwa, oszołomieni rezonansem, do którego nie przywykli, ulegają najbardziej obskurantycznym inspiracjom. Przed kilku laty „Głos Narodu” komentując felieton poświęcony przez panią H. Romer memu wydawnictwu karciał ją tymi słowami:

„Z okazji wydania setnego tomu Biblioteki Boya, zawierającej – jak wiadomo – 50 proc. pornografii, rozplywa się p. Helena Romer w «Kurierze Wileńskim» w wychwalaniu «zasług Boya»” etc.

Czyż to nie jest to samo, co powiada p. Irzykowski, kiedy – tak samo karcąc p. Borowego – pisze o moich „francuskich brązach ociekających spermą” i kiedy mu co najmniej połowa (te same 50 procent!) wielkich pisarzy francuskich jest zbyteczna? Przed kilku laty jeszcze nie napisałby tego. Bo ten tak bardzo mający pretensje do samodzielnego myślenia krytyk nie zdaje sobie sprawy, do jakiego stopnia w swojej kampanii przeciwko mnie był pajacem pociągany za sznurek obcą ręką dawkującą mu zreżymowane pochlebstwo. Śledziłem z zainteresowaniem mechanizm tego procesu.

## FIGURA MOLIEROWSKA PRZECIWIW MOLIEROWI

Wśród tych pisarzy francuskich jest jeden, którego p. Irzykowski nie cierpi prawie tak samo jak mnie. To – Moliere. Nic komiczniejszego niż ta nienawiść, w której niby przez szkło powiększające można śledzić anatomie jego nienawiści do mnie. Nazywa Moliera „poetą, który swego czasu mógł odegrać dodatnią rolę jako demaskator pedantów, tępych uczonych, głupich lekarzy, lecz w gruncie rzeczy robił to z pobudek demagogicznych i wsteczniczych; razem z nieokrzesanym tłumem był zazdrosny wobec wiedzy w ogóle”. Stanowczo p. Irzykowski cierpi na „kompleks zazdrości”, a swą metodę insynuacyjną rozciąga i na Moliera. Bodaj skromna moja książka o Molierze wytłumaczyłaby mu, w jakiej mierze Moliere ułatwił swoim zabójczym śmiechem przenikanie nowoczesnej wiedzy, której był entuzjastą (nauka o krążeniu krwi itd.). Ale ja mam wrażenie, że w tej nienawiści jest coś z prywatnej ansy, że p. Irzykowski czuje w Molierze jakby osobistego wroga. I słusznie. Bo p. Irzykowski, taki, jak go widzicie, to jest przecież figura na wskroś molierowska. Tylko go ubrać w czarną kciekę „filozofa”, nałożyć mu spiczastą czapę i wypuścić na scenę: może grać bez próby, dell'arte. Ma wszystko, czego trzeba: zacietrzewienie, pieniactwo, barbaryzm językowy, tępotę i zawiść.

W całym dziele Moliera p. Irzykowski znienawidził jedną zwłaszcza sztukę: *Świętoszka*. Czyżby też z ansy osobistej? Przykład, który wziąłem za motto na wstępie do tego artykułu, dość przypomina mi Tartufa, który kaja się publicznie, że „pchłę zabił, przy pacierzu schwytaną przypadkiem”, a równocześnie stara się odrzeć bliźniego z czci i mienia. Ale i metoda krytyczna p. Irzykowskiego święci tutaj prawdziwe tryumfy: wciąż ten kapelusz przymierzany na nogą! Pan Irzykowski uroił sobie, że Moliere miał zamiar napisać – *Pałubę* i że zamiar ten wykonał źle. Karci go, że jego Tartufe nie jest w swoich maskaradach duszy dość skomplikowany. Ależ Molierowi chodziło o to, aby w ogniu walki, jaka rozgorzała przeciw niemu, po *Szkole żon* zwłaszcza, uderzyć najprostszymi, najskuteczniejszymi środkami w to, czego zdemaskowanie było kwestią życia i śmierci dla nowoczesnego człowieka XVII wieku: w tyranie obłudy religijnej w Tartufie, w tyranie szczerej bodaj bigoterii w Orgonie. Pan Irzykowski arcynaiwnie konfrontuje tekst *Świętoszka* z enuncjacjami samego Moliera, wykazując sprzeczności. Trudno o jaskrawszy brak zmysłu historycznego i orientacji: czyż p. Irzykowski nie rozumie, że te przedmowy Moliera były kunsztownym dziełem ostrożności i dyplomacji, immunizacją *Świętoszka* wobec potężnej cenzury duchownej, przeciw której nawet sympatia króla mogła być bezsilna? Cały ten „rewizjonizm” p. Irzykowskiego w stosunku do Moliera jest przede wszystkim dokumentem zarozumiałego niedouctwa.

Pan Irzykowski swojej „polemice” z Tartufem daje tytuł: *Dlaczego „Świętoszek” jest przestarzały? Przestarzały! U nas! W jakiej rzeczywistości p. Irzykowski żyje? Przecież jego paszkwil na mnie co najmniej trzy czwarte sukcesu zawdzięcza temu, że go Świętoszek wziął pod swój patronat.*

## JEDENASTA MUZA

W tym, że uważam *Świętoszka*, za arcydzieło (w czyni mam sporo współwinowajców na obu półkulach świata), p. Irzykowski widzi moje „nachalne brązownictwo”. I znów wie przyczynę tego, jak zawsze trafiając kulą w płot. „*Świętoszek* był dla Boya symbolem, potrzebnym mu na całe życie dla jego swoistej publicystyki” – powiada. Toż kiedy pisałem o *Świętoszku*, nie śniło mi się, że w ogóle kiedy będę publicystą! Ale co dla p. Irzykowskiego znaczy chronologia? „Zawiść nie zna interwałów”, można by powiedzieć parafrazując aforyzm Przybyszewskiego o duszy. I na tym terenie francuskiego klasycyzmu nie opuszcza p. Irzykowskiego jego jedenasta Muza: Insynuacja, która w czasie pisania *Beniaminka*

przynajmniej co kwadrans składała pocałunek na jego spoconym czole. „Czemu Boy w swoich przedmowach nie uprawia rewizjonizmu?” – pyta. „Bo – podsuwa p. Irzykowski, stale znający moje najskrytsze intencje – Boy jako wydawca, jako producent wielu książek, musi dbać o ich rozprzedaż.” Ale nie zastanawia się, dlaczego zostałem tym „wydawcą”? Przecież zrobiłem się wydawcą dlatego, że chciałem wprowadzić pewne książki, do których się entuzjasmowałem, a dla których wydawcy nie było – nie zaś odwrotnie. A po co wydaję teraz, w pełni kryzysu, w momencie niezawodnej straty?

W ogóle p. Irzykowski w swoich osobliwych metodach krytycznych operuje wciąż aluzjami natury finansowej. To zazdrości mi „pensji” (jakich pensji?), to mówi gdzieś o moich „lukratywnych przedsiębiorstwach” i kwalifikuje mnie jako „księgarza i wydawcę” na łamach pism socjalistycznych, gdzie wie, że to może usposobić dla mnie jak najgorzej. Aż w końcu bierze mnie ochota zapytać, czy p. Irzykowski jest krytykiem, czy też wywiadowcą urzędu podatkowego?

### AMATORSKI WYWIADOWCA

W dodatku p. Irzykowski jest tu typowym detektywem z farsy, zawsze spóźnionym, wywiadowcą zbyt gorliwym, a złym, który wszystko wie na opak. Powiem mu tedy – i innym jego współbraciom spod znaku kalumnii – jak jest naprawdę. Nie poruszałbym tych spraw, ale skoro moda robienia ze mnie paskarza literackiego przedostała się z paszkwilanckich gazet do dzieł rzekomej krytyki, trzeba te sprawy raz na zawsze wyjaśnić.

Zatem wbrew temu, co p. Irzykowski w swojej lepkiej nienawiści podsuwa, wszystko ma się – akurat odwrotnie, o czym wie każdy, kto patrzył uczciwym okiem na moje życie i na moją pracę. Odrzucałem bez wahania najzyskowniejsze oferty, o ile nie szły po linii moich zainteresowań i zamierzeń. Niejedna firma księgarska mogłaby p. Irzykowskiego objaśnić, ile razy odrzucałem propozycje jakiegoś naprawdę „lukratywnego” przekładu albo też paru kartek jakiejś żądanej ode mnie – za grube honorarium – przedmowy, a równocześnie pisałem gratis wyczerpujące wstępy do książek Stendhala, do których wydania miałem dopłacić, albo do książki Wojciechowskiego, którego chciałem wydobyć z cienia, bo jest tego wart.

Działalność moja jako pisarza, tłumacza i „wydawcy” – czasem dość zręczna w pozyskiwaniu publiczności – daleka była zawsze od wszelkiej „praktyczności” w celach. Będąc lekarzem chowałem się przed niezbyt zresztą licznymi pacjentami, aby przez parę lat tłumaczyć dniem i nocą kompletnego Moliera, którego wydanie raczej wróżyło mi koszty niż zyski. Kiedy w r. 1916, w pełni wojny, wpakowałem – nie licząc pracy – kilkanaście tysięcy koron w wydanie Montaigne’a, nie czyniłem tego chyba z wyrachowania. Później przyszedł okres, że koniunktura książkowa się poprawiła; była to poprawa po części złudna, jeden z symptomów dewaluacji, ale fakt jest, że wówczas – jak stwierdza sam p. Irzykowski – wszystkie książki „szły”, nawet jego książki. Szły też nieźle wówczas i wydawnictwa z literatury francuskiej, drukowane przeze mnie z wielkim rozmachem; zdobyły sobie rynek, przez jakiś czas nawet znajdowali się na nie dość chętni wydawcy, co powitałem oczywiście z radością, jako zdjęcie ze mnie brzemienia, które podjąłem jedynie z musu. Ten szczęśliwy okres dawno się skończył; musiałem wrócić do wydawania samemu. Obecnie moje „lukratywne przedsiębiorstwo” – za jakie p. Irzykowski chce uważać ponowne wydania Pascalów i Montaigne’ów – jest przedsiębiorstwem mocno deficytowym, które prowadzę, przez upór dokonania dzieła. We wskrzeszonej Bibliotece Boya, wraz z żoną moją, niezrównaną towarzyszką pracy, utopiiliśmy wszystkie nasze finansowe rezerwy i wspólny nasz trud; Biblioteka Boya ma obecnie wszystkiego dwustu niepewnych odbiorców, siedzi po uszy w długach, wydanie każdego nowego tomu połączone jest ze stratą – ale wychodzi. To są rzeczy, które przechodzą horyzont p. Irzykowskiego, tego małego, zawistnego człowieczka; zrozumieć ich widać nie może, woli oślinić.

Taka jest prawda o moich „lukratywnych przedsiębiorstwach”, które niezłomnie denuncjuje ten osobliwy krytyk. Bliższych informacji może zasięgnąć p. Irzykowski u swego wydawcy, który był niegdyś moim i który zapewne lepiej spodziewa się wyjść na wydawaniu paszkwilów na mnie niż wprzód na moich książkach. I może już dosyć tej osobisto-dochodowej krytyki?

### RODEM Z «GNIAZDA» PANI DULSKIEJ...

A teraz uśmiechnijcie się. Ten detektyw-amator, ten człowiek, który się „sprytnie przyznał”, że zawiść popycha go do najniższych czynów, jakie mogą obciążyć pisarza i krytyka, jest... zaciekłym idealistą. Przyczyną wielkich uraz p. Irzykowskiego do mnie jest jakoby moja oporność wobec sztuk „idealistycznych” – wedle nowej kategorii krytycznej p. Irzykowskiego. Wyliczenie tych sztuk przez p. Irzykowskiego wykazuje zresztą, że to były najgorsze sztuki grane u nas w ostatnich latach. Ale i w tej obronie idealizmu ani rusz nie może się obyć p. Irzykowski bez kłamstwa. „Sztuką *par excellence* idealistyczną był *Przechodzień Katerwy* – pisze p. Irzykowski – dlatego też nie znalazł oddźwięku w Warszawie, tu, gdzie Boy czuje się najwięcej u siebie.” Otóż faktem jest, że o ile sztuka p. Katerwy była w istocie bezwartościowa, o tyle miała ona w Warszawie nie tylko oddźwięk, ale grana była przeszło trzysta razy, no i... że mnie w ogóle przy tym w Warszawie jeszcze nie było. Co przytaczam, to jest jedynie małe „pokłosie” wszystkich bredni, jakie podsuwa p. Irzykowskiemu jego brzydkie maniactwo. Resztę, nie chcąc nadużywać cierpliwości czytelnika, pomijam, nie mogąc każdego wiersza książki opatrywać stu wierszami sprostowań. O bliższe informacje co do „orgii w stylu «Zielonego Balonika», z ogólną wymianą mężczyzn i kobiet” – o których wspomina mimochodem ten sumienny informator – odsyłam p. Irzykowskiego do pani Dulskiej, której czyni się tak wymownym obrońcą, „Typowym kontrastem satyry demagogicznej – pisze p. Irzykowski (str. 133) – była *Pani Dulska Zapolskiej*, rezultat nienawiści, którą kobieta swobodna, żyjąca według zasady bohemy, żywiła do kobiety statecznej, do porządnej matrony, zabiegającej o dobro swego gniazda.” Po tym cennym wyznaniu znika już ostatnia wątpliwość co do przynależności duchowej p. Irzykowskiego i co do jego „gniazda”.

### JA BYM MU POWIEDZIAŁ...

Bardzo znamienne są wycieczki p. Irzykowskiego przeciw mnie z powodu moich walk o kodeks karny, o regulację urodzeń, o poradnie świadomego macierzyństwa. Przypuśćmy, że to były moje wypady z dziedzin „czystej literatury” w dziedzinę życia – chociaż w gruncie nie uznaję tego rozróżnienia – i cóż wreszcie byłoby w tym dziwnego? Przez długi czas byłem lekarzem biedaków – w szpitalach, w kolejowej kasie chorych, w „Kropli Mleka” – patrzyłem na nędzę i nieszczęście, widzę głupotę niektórych przesądów, mam pióro w garści, walczyłem tedy o to, aby coś zmienić, coś poprawić. To się p. Irzykowskiemu wydaje potworne: żeby literat chciał przetopić literaturę na fakt, na działanie, to jest dla niego... zdradą literatury, „zdradą klerków”, jak mówi powołując się na książkę J. Bendy, o której ma zresztą dość mętne pojęcie. Ależ w takim razie najlepsi pisarze w Polsce nieustannie zdradzali literaturę! Dla p. Irzykowskiego jedyną postawą godną literatury to patrzeć spokojnie, jak ludzi miażdży paragraf, wysysa nieszczęście, i gmerać sobie dialektycznie w „problemach”, zabawiać się nimi niby krzyżówką – ciskając przy tym podstępnie kamienie pod nogi tym, co działają, choćby działali w duchu, który się niby to uznaje.

Bo to nie znaczy, aby p. Irzykowski był przeciwnikiem samej rzeczy; przeciwnie, zaznacza półgębkiem, że regulację urodzeń uznaje, pochwała i praktykuje; ale – nudzi go, o ile jest ujęta zbyt prosto, to znaczy tak, aby prowadziła do celu. „Boy musiał w końcu wdepnąć na teren już czysto praktyczny – pisze z pogardą – patronować Poradni Macierzyństwa.” Oburza go to, aby literatura mogła podać czemuś pomocną rękę. Ten socjalistyczny pisarz wygłupia się w dialektycznych koziołkach; częstuje robotnice porównaniem niebezpieczeństw ciąży ze „spinaczką”, która zaostrza przyjemność turystyki; każe matkom ośmiorga dzieci lub bezrobotnym dziewczynom zastanawiać się, czy zapobieganie ciąży to jest *fair play* wobec natury. To jest dla niego stanowisko „klerka”... Ja bym mu powiedział, czyje to jest stanowisko, ale nie powiem; już i tak może użyłem za wiele ordynarnych słów w tym artykule.

### «JAK ON TO ROBI»

Gdyby p. Irzykowski miał w stosunku do mnie jakiegokolwiek sumienie krytyka, mógłby ostatecznie uczynić rozróżnienie: oddzielnie rozważyć tę moją literaturę, którą można by nazwać agitacyjną, i ocenić ją miarą jej celowości i sprawności działania, skoro do tego była przeznaczona, nie zaś przymierzać do niej kryteria swego „rewizjonizmu” spod ciemnej gwiazdy. Że ona jest celna, przyznaje nieraz (oczywiście tylko w złym sensie) sam p. Irzykowski, może nawet przeceniając jej wpływ, kiedy stwierdza z całą powagą molierowskiego pedanta, że „wskutek nowych haseł, kolportowanych przez Boya, nastąpiła ogromna deprecjacja dziewictwa” (str. 174). W ogóle naiwność p. Irzykowskiego w tych sprawach jest rozbrajająca. Pozwolę sobie – z pamięci, ale zdaje mi się wiernie – przytoczyć jego recenzję (*Adwokat i róże*), w której pisze, że „p. Zelwerowicz wyglądał tak zażywnie, tak krwisto, iż z trudnością mogliśmy uwierzyć, aby go żona zdradzała”. Te mądrości życiowe, rozsiewane dość hojnie w jego teatralnych felietonach, czynią – o czym p. Irzykowski może nie wie – z tych recenzji ulubioną lekturę humorystyczną kół literackich.

To nas prowadzi do ustępu o krytyce teatralnej, w którym p. Irzykowski, po raz dziesiąty przymierzywszy mój kapelusz na swoją nogę, rozwódzi się obszernie i pochwalnie... nad sobą w rozdziale zatytułowanym *Jak ja to robię*. Otóż jeżeli o to chodzi, mogę p. Irzykowskiego zapewnić, że – robi to notorycznie źle. Jako krytyk jest jak kiper bez smaku, jak pies bez węchu. Podobają mu się najgorsze sztuki, a raczej nic mu się nie podoba, bo mu brak po temu organów artystycznej i ludzkiej wrażliwości; ale lubi sztuki dające mu sposobność do gmerania w nich i mentorowania. Pod tym względem p. Wirski jest mu oczywiście znacznie lepszy od Moliera. A sposób, w jaki p. Irzykowski przyrządza w swojej książce niektóre moje recenzje, to jest prawdziwe *curiosum* perfidii lub nieinteligencji.

Z racji jakiegoś incydentu (chodziło o drastyczną parodię literacką, którą wielu czytelników wzięło za mój utwór, przed czym się oczywiście broniłem) oświeciliwszy, jak zawsze, rzecz fałszywie i krętacko, czego nie mam czasu tu bliżej wyjaśnić, p. Irzykowski pisze: „Boy zazdrośnie pilnuje swojej sławy w swoich czasopismach...” To chyba żarty! Gdzież są te moje czasopisma? To, przeciwnie, p. Irzykowski, w swoich napaściach na mnie (bo *Beniaminek* jest w znacznej części składanką), miał do dyspozycji gościnnie otwarte łamy dziesiątka pism: od „Naszego Przeglądu” do „Tęczy”, od „Nowego Pisma” do „ABC”, od „Robotnika” do „Tygodnika”. I jeszcze mi zazdrości przytułku w tych „Wiadomościach Literackich”, w których sam zresztą drukuje, co chce, o ile nie schodzi poniżej pewnego poziomu. Bo to nie moja „intryga”, jak insynuuje p. Irzykowski, wykluczyła jego napaści na mnie (na które zresztą nigdy nie odpowiadałem) z łamów „Wiadomości”, ale – o ile wiem – ich kompromitujący poziom.



## NA STOPIE WOJENNEJ Z TALENTEM...

Ci, którzy z dziełka p. Irzykowskiego zrobili „grubą Bertę” przeciwko mnie, dali mu epitet „rewelacyjny”. To jest przesada. Ostatecznie wszystkie te „antyboyowe” argumenty nie są niczym nowym; przeciwnie, od lat walają się we wszystkich rynsztokach. Pan Irzykowski zebrał je, omaścił erudycją, okraszył cytatami i podał je na nowo tym, którzy je i tak jadali na codzień. Ja bym sądził, że jeżeli w czym jest ta książka istotnie rewelacyjna, to w tym, że odsłoniła nam oblicze p. Irzykowskiego, tego, który zaczynał swoje farysowe loty od takich strof, cytowanych niegdyś w *Odpowiedziach od redakcji* krakowskiego „Życia”.

Ej, lubko ma,  
Trzewiczki zzuż  
I cicho sza  
W koszulce stój!

Redakcja „Życia”, broniąc się przed „molestowaniem jej przez p. Irzykowskiego impertynenckimi listami”, bierze publiczność na sędziego tych płodów, których podaje kilka próbek. Może echo tych niepowodzeń – nie ostatnich w karierze p. Irzykowskiego – tych zawiedzionych ambicji znajdujemy w tym jego zwierzeniu (*Walka o treść* – jak państwo widzą, i ja się robię erudytą):

„W tym okresie odmówiono mi również talentu poetyckiego – dlatego także z pojęciem talentu jestem na stopie wojennej.”

W istocie, odtąd walczy p. Irzykowski z pojęciem talentu zażarcie; walczy z każdą indywidualnością, z każdym sukcesem. Najgorsze książki i najgorsze sztuki są jego faworytami; tym bardziej, że swoje dłubanie koło „problemów” – och, te jego problemy! – może na nich praktykować dużo lepiej niż na tegich dziełach, narzucających krytykowi swoją myśl i wolę. „Wypiański jako organizacja poetycka jest kombinacją – oryginalną, ale kto wie, czy potrzebną” (*Czyn i słowo*, str. 149) – pisze przed laty p. Irzykowski usprawiedliwiając się równocześnie, czemu on sam... nie napisał *Wyzwolenia*. Wypiański także mu jest „zbyteczny”, jak owa połowa wielkich francuskich pisarzy; natomiast potrzebne mu są wszystkie „idealizmy” grafomanów, którzy nawzajem wielbią w nim swego patrona. Pan Irzykowski mówił, że się taki patronaż nie opłaca. Bardzo się opłaca.

## KTO JEST BENIAMINKIEM I CZYIM?

Zestawiłem pobieżnie elementy, z których powstała ta brzydka książka, książka duchowego kaleki, pożałowania godnego człowieka, któremu wątroba służy do myślenia, a mózg do wydzielania nieczystości.

*Beniaminek* p. Irzykowskiego byłby sam w sobie rzeczą bez znaczenia, ciekawostką literacką, może materiałem dla lekarza psychoanalityka. Stworzyła rozgłos tej książki – koniunktura. Zjawiła się w pełni kampanii przeciw mnie. Toteż jeszcze nie wyszła, a już nasze ciemnogrodzkie pisma piły jej przyszlą chwałę – z chwilą gdy się ukazała, towarzyszyły jej w tychże pismach hymny zachwytu. Cała książka przeciw zniechęconemu Boyowi, i to książka „postępowego” pisarza! Rzecz znamienita, te same dzienniki, które, zwalczając mnie na wszelkie sposoby, robią ze mną porachunek za *Świadome macierzyństwo* i za wszystkie te poglądy, które p. Irzykowski podziela, powitały jego książkę jako sukces. To dowodzi wyraźnie, że oni gwizdzą na jego poglądy; potrzebna im jest jedynie jego nienawiść. Na usługi tego paszkwila oddał się cały aparat klerykalnych agencji prasowych. Ukoronował to sam

p. Irzykowski, kwiaty swoich myśli na temat powstania *Beniaminka* – kokieteryjny autowiad – składając w „Tęczy”, owej „Tęczy”, z której pouciekali co uczciwsi „zawodowi katolicy”, nie mogąc wytrzymać jej swoistej atmosfery. To była apoteoza: rozanielony Pedant w objęciach błogo uśmiechniętego Świętoszka. I p. Irzykowski twierdzi, że Molier się zestarzał!

Ale bynajmniej nie chcę przez to powiedzieć, że *Beniaminek* znalazł oddźwięk wyłącznie w sferze socjalistyczno-endecko-klerykalnego sojuszu. Przeciwnie! Ta książka miała wcale obfitą i podejrzenie dobrą prasę we wszystkich obozach. Lepszą może prasę niż opinię. To jest zrozumiałe: kto spluwał, spluwał prywatnie; kto chwalił, chwalił w druku. Recenzja z książki p. Irzykowskiego stała się dość wygodnym sposobem załatwiania porachunków ze mną. Tu i ówdzie ozwał się zwięzły głos nazywający tę książkę tym, czym jest („brzydkie głupstwo”), ale pojmuję wybornie, że kto ją tak skwalifikował, ten nie miał ochoty się w niej paprać. Za to byli tacy, którzy ku chwale tej ramoty, zdziecinniałej bezsilną złością, mówili o „zdrowym odruchu idealizmu”, o „pogłębieniu nurtu życia umysłowego”!

Patrzałem na to wszystko w osłupieniu. Zupełnie niezależnie od mego osobistego zaangażowania w tej sprawie, stosunek ogółu krytyki do książki p. Irzykowskiego wydał mi się czymś niepokojącym. Jakim cudem mogło się stać, że nikt nie zauważył steku bzdurstw, fałszów i insynuacji, od których tam się roi; że nawet ci, którzy dyskutowali obszernie z p. Irzykowskim i „brali mnie w obronę”, udawali starannie, że ich nie dostrzegają? Taki daltonizm – dobrowolny czy mimowolny – nie przynosi pp. krytykom zaszczytu.

### «»JAK SIĘ SUBLIMUJE ZAZDROŚĆ

Cała ta „beniaminiada” odbywała się raczej w sferze zawodowoliterackiej, nie bardzo dochodząc do publiczności, która, mimo szalejącej reklamy, podobno nie „chwyciła”. Wierny swej roli mego pasożyta, p. Irzykowski dał książce opaskę: „Niezbędne dla czytelników *Boya*”: koncept naśladowany z opaski na dziełku Kartezjusza; tylko gdy tam miał służyć dla rozszerzenia świetlanej myśli filozofa, tutaj sączył ślinę potwarzy i nienawiści. Nie sądzę, aby opaska ta wiele książce pomogła. Co najwyżej mogła wyłudzić po parę złotych z nieświadomych, ale moich prawdziwych czytelników i okładka, i wnętrze mogły zdumieć jedynie czelnością fałszerstwa.

I kiedy p. Irzykowski przyznawszy się – „sprytnie”, jak sądzi – do swoich pobudek i wsunąwszy nie mniej „sprytnie” książkę w rękę temu i owemu, zapowiada na wstępie, że „w odpowiednim miejscu pokaże sztukę, jak się sublimuje zazdrość”, obawiam się, że któryś z czytelników odszepnie mu: „Jak, panie Irzykowski, to mniejsza, ale w co?... Wstyd powiedzieć w co... W plugastwo.”

## PROZA, WIERSZ I PRZEKŁADY

Z okazji francuskiego *Pana Tadeusza* pojawiły się tu i ówdzie w naszej prasie uwagi krytyczne na temat transpozycji poezji na prozę. Ale tak jak kwestię na ogół stawiano, pożytku z tej dyskusji niewiele. Bo stwierdzenie, że francuski *Pan Tadeusz* prozą nie jest tym, czym jest w oryginale, nie zaprowadzi nas zbyt daleko, choćby dlatego, że nie wiemy, czym byłby przełożony wierszem. A raczej dobrze wiemy... Natomiast sama kwestia wiersza i prozy w przekładach, stosunku ich do siebie, wydaje mi się interesująca, ważna, a nawet aktualna; dlatego pragnę jej tutaj parę słów poświęcić.

Rzecz ma dwie strony: jedną praktyczną, drugą zasadniczą.

Nie ulega wątpliwości, że w miarę umacniania się naszego stanowiska w świecie, wzrastać będzie zainteresowanie naszym piśmiennictwem, naszą sztuką. Powstają już, i coraz liczniej będą powstawały, katedry literatury polskiej, jak obecnie w Paryżu. Nieodzownym dopełnieniem tych katedr musi być udostępnienie naszej literatury; rzecz w ciągu całego wieku zupełnie prawie przez nas zaniedbana, tak dla braku państwowego bytu, jak dla ówczesnej beznadziejności. Otóż wśród arcydzieł naszej literatury poezja zajmuje znaczne miejsce. Jak ją przekładać?

Mówi się na ogół: przekład poezji musi być poezją, wiersz można oddać tylko wierszem. Ale mówi się zarazem: niech nas Bóg broni od złego wiersza i od złej poezji; przekład musi być kongenialny, dokonany przez prawdziwego poetę. Otóż wobec tego, że np. we Francji język polski zna w ogóle kilku literatów, jak liczyć na to, aby się kiedykolwiek znalazł między nimi tłumacz. poeta, który by dorósł do takiego zadania? A gdyby się taki znalazł, czy chciałby się mu poświęcić? Biorąc w ten sposób, raczej trzeba by się na zawsze rozstać z myślą o przekładzie któregośkolwiek z naszych poetyckich arcydzieł.

Mówię tutaj o Francji, bo Francja była dotąd głównym i naturalnym terenem naszej literackiej dyplomacji, a także dlatego, że literatura francuska – o czym zaraz powiem obszerniej – ma swój odrębny stosunek do twórców obecnej poezji i ich przekładów.

Jeżeli zatem chcemy, aby nasza wielka poezja zajęła miejsce w światowym panteonie, trzeba by może coś ustąpić z naszego maksymalizmu i wziąć w rachubę przekłady prozą, oczywiście w najlepszym rozumieniu. Można o tym mówić tym bardziej, ile że wedle mego przekonania, jest w ocenianiu tych rzeczy dużo zastarzałej rutyny, którą należałoby potrząsnąć.

Zacznę od przykładu, który powinien dać nieco do myślenia, jako dowód, że spraw tych nie da się zamknąć mechaniczną formułą.

Jest nim poemat o Tristanie i Izoldzie. Poemat ten zrekonstruował, jak wiadomo, Joseph Bédier i przełożył go z romańskich wierszowanych fragmentów – prozą. I rzecz godna uwagi, nawet nieco paradoksalna, dopiero ten przekład prozą wydobył dla ogółu Francuzów głęboką poezję oryginału. Od tego przekładu prozą datuje szeroka popularność poematu. Potwierdziłem ten paradoks na polskim terenie: za podstawę swego przekładu *Tristana i Izoldy* wziąłem tekst Bédiera i ten *Tristan* prozą stał się i u nas jedną z ulubionych książek – dla swojej poezji. Gdyby był przełożony wierszem, zajęłby zapewne tylko paru specjalistów.

Oto przykład, że granica, jaką zwykle się przeciągać między poezją a prozą, jest nieco sztuczna, a co najmniej przestarzała.

Spójrzmy na rzecz historycznie. Długi czas poezja i proza były ostro rozdzielone. Dzielą je wyraźna bariera rymu, rytmu, strofy, jak również znamienna różnica przeznaczeń. Poezja wyszła ze śpiewu, proza była jego zaprzeczeniem. Ale można powiedzieć, że co najmniej od czasu romantyków, podział ten stał się dość nieistotny. Nikt nie pomyśli, że Słowacki przestał być poetą w chwili, gdy pisał *Anhellego*. Krasiński był może bardziej poetą wówczas, gdy pisał prozą, niż kiedy pisał wierszem... Czyż młody Przybyszewski nie był najautentyczniejszym poetą? *Nad morzem*, *Epipsychidion* mają niewątpliwie więcej cech poezji niż prozy. Poeta Baudelaire daje swoim drobnym utworom tytuł *Petits poèmes en prose*. A proza Claudela?

Nie chcę mnożyć przykładów, których można by dać bardzo dużo i bardzo rozmaitych; wystarczy stwierdzić powstanie odmiennego jakby rodzaju prozy, prozy poetów, która nie ma nic wspólnego z prozaicnością i która, nie będąc zgoła przeciwieństwem poezji, jest jakby pokrewnym jej instrumentem.

Podczas gdy proza coraz śmieiej wdzierала się w dziedziny poezji, z drugiej strony osypywały się szanice, którymi poezja była obwarowana. Dawne skomplikowane i rygorystyczne formy szły stopniowo w zaniechanie; strofa stawała się coraz prostsza, obok niej zakwitł wiersz wolny. Potem w ogóle rozpadły się strofy i metry, a w dzisiejszej poezji władza rymu i rytmu stała się jeszcze bardziej nieuchwytna. Istota poezji przemieściła się niejako: gdy z jednej strony urodziła się proza poetów, z drugiej strony niejeden utwór wczorajszej poezji spotyka się dziś z wzgardliwym mianem „rymowanej prozy”, choćby był – jak niektóre wiersze Asnyka – pisany najpoprawniejszą oktawą.

A oto znów przykład, który może zilustrować, jak poezja i proza wyszły naprzeciw siebie i jak się spotkały. To niemiecki przekład *Hymnów* Kasprowicza, pióra Przybyszewskiego (*Mein Abendlied*). Zapytałem zniénacka jednego z wybornych znawców przedmiotu, jak tłumaczył Przybyszewski *Hymny* – prozą czy wierszem? Zawahał się przez chwilę... Bo w istocie tłumacząc te *Hymny*, pisane w oryginale wolnym wierszem, Przybyszewski zachował graficzny charakter wiersza; ale kiedy się bliżej przyjrzeć, widzi się, że jest to właściwie proza, poetycka proza oczywiście, najbliższa tej, jaką pisane jest *Am Meer* albo inne jego własne poematy prozą.

Tak więc nie podobna jest dziś bezwzględnie przeciwstawiać prozy poezji. Proza jest dziś instrumentem o nieograniczonej niemal skali; chodzi o to, jak tego instrumentu użyć. W tym świetle przekład poezji na prozę nie wyda się może takim świętokradztwem jak dawniej.

Omawiając świeżo sprawę naszych przekładów na francuskie Jan Lorentowicz cytuję bardzo interesujący list, jaki swego czasu otrzymał od Elémira Bourges, udzieliwszy mu paru wierszowanych przekładów z Mickiewicza i Słowackiego. Znakomity pisarz francuski odpowiedział, co następuje:

„Jaka szkoda, że to tłumaczono wierszem! Nie mogę się wstrzymać od tego jęku. Ale do prawdy przykro patrzeć na tyle straconego trudu. Tworzy to o jedną zaporę więcej między wielkim poetą a publicznością, dla której jest przeznaczony. A przecież tak łatwo było przetłumaczyć prozą! Jest to, nie wiem czemu, los, którego nie zdołał uniknąć żaden z poetów Północy... Publiczność francuska nienawidzi wierszy. Przypomina jej to zawsze zabójcze tragedie, których nas uczono w szkole...”

„Na próżno próbowałem – dodaje od siebie Lorentowicz – przekonać Bourges’a, co się stać musi z utworem przetransponowanym na prozę bez rytmu i rymu.” – „Wolę to – mówił – niż słaby wiersz.”

Nie trzeba brać dosłownie końcowej butady listu Elémira Bourges. Można by się spierać o to, czy publiczność francuska „nienawidzi wierszy” – publiczność kraju, w którym Victor Hugo stał się największym sukcesem literackim całego stulecia. Może tylko nienawidzi wierszy miernych, wierszy rzemieślniczych? Z drugiej strony można zakwestionować określenie Lorentowicza, wedle którego proza musi być czymś „bez rytmu”. Czyż *Wilgie* Przybyszew-

skiego są bez rytmu? „*Um dein Haupt ein Kranz welker Blumen, wie ein Gurt erloschener Sterne...*” A z drugiej strony gdzie znaleźć w dzisiejszych najpiękniejszych wierszach ów regularny rytm, który zdawał się niegdyś warunkiem poezji? Nie, stanowczo trzeba to wszystko przemyśleć na nowo.

Faktem jest, iż słowa Elémira Bourges uderzyły mnie, bo sam czasem doznawałem podobnego uczucia: tęsknoty za przekładem prozą. Doznawałem np. tej tęsknoty – zaledwie śmiem się do tego przyznać – właśnie przy przekładzie, który uchodzi, i słusznie, za jedno z najwyższych osiągnięć naszej literatury przekładowej. Mówię o *Don Juanie* Byrona w przekładzie Porębowicza. A zaraz wytłumaczę czemu.

*Don Juan* Byrona, pisany regularną oktawą, przedstawiał dla tłumacza niebotyczne trudności. Trudności te mnożyły się tym, że jest to potężny nabój myśli, ironii, dowcipu, spęczniały aluzjami, aktualnościami. Oddać to wszystko, przetapiając oktawę w oktawę, rym w rym, było niewiarygodną sztuką. Ale łatwo pojąć, że takich kunsztyków nie da się osiągnąć bezkarnie; że przy takiej pracy dość często trzeba było poświęcić swobodę myśli, nie osiągając w zamian swobody formy; że ta oktawa kosztuje nas diabelnie drogo. Zbyt często zamiast być taktem, strofa staje się wędzidłem – wbrew żądaniu Słowackiego. Toteż chwilami, mimo iż wciąż podziwiałem pokonywane przez tłumacza trudności, zdarzało mi się zatęsknić w duchu za przekładem prozą, gdziebym mógł wiernie i bez potykań się o łamańce oktaw iść równym krokiem z lotną myślą poety, zapomnieć o tyranii rymu. I uważam, że obok przekładu Porębowicza byłoby miejsce na, świątynny przekład *Don Juana* – prozą.

Podobnych uczuć doznawałem – i jeszcze dotkliwiej – przy *Onieginie* w przekładzie Belmonta. Znowuż tłumacz pokonał straszliwe trudności formalne, aby zachować skomplikowaną strofę, a zwłaszcza nieszczęsne męskie rymy, które w polskim języku zupełnie inną mają przyrodę niż w rosyjskim. I w rezultacie czytając ten przekład – ogrom pomysłowości i pracy – częściej ma się uczucie krzyżówki niż poezji, i znów tęskni się za niewymuszonym tokiem prozy, poprzez którą można by odczuć poezję tej uroczej opowieści.

Otóż tego rodzaju przekłady prozą – rzecz u nas prawie zupełnie nieznaną i nieprzyjętą – od dawna mają prawo obywatelstwa we Francji. Wynika to zapewne ze szczególnej oporności języka francuskiego w przekładaniu poezji; wynika może i z niejkiej ścisłości i ekonomii francuskich umysłów: skoro sobie Francuz zadaje trud, aby poznać twór obcego piśmiennictwa, pomnik obcej myśli, chce poznać tę myśl autentyczną. Francuz uważa widać, że wierszowany przekład mu się nie opłaca; że zbyt często tłumacz musi uronić wiele z treści nie osiągając w zamian równowartości formy. Zasada przekładów prozą tak dalece weszła w krew literatury francuskiej, że nawet gdy tłumaczy poeta – i to poeta dużej miary – woli tłumaczyć prozą niż wierszem, jak na przykład Leconte de Lisle w swoich przekładach Homera i greckich tragików. Mam w rękę i porównywan dwa przekłady Sofoklesa: Leconte de Lisle’a i Wilamowitza Moellendorffa; znamienne jest, że francuski poeta tłumaczy prozą, niemiecki filolog wierszem.

Co do mnie, przyznam się, że wiele zawdzięczam tym francuskim przekładom prozą. Niegdyś w takim przekładzie czytałem *Odyseję* i bliżej się w nim czułem Homera niż w gładkim wierszu Siemieńskiego. Do dziś dnia, kiedy chcę zajrzeć do Arystofanesa, najchętniej biorę francuski przekład prozą, o ileż bardziej ateński niż wszystkie archaizowane tężyzny naszego Cięglewicza. Francuski Sofokles, przełożony piękną prozą, rzetelniejszy mi jest niż rymowane wiersze polskich przekładów (np. Kaszewski), tak obce w owym rymie duchowi antyku. Takie przekłady prozą posiadają i tę zaletę, że można mieć w nich wszystko, że można skompletować planowo literaturę świata nie czekając na kaprys kongenialnego poety, podobny temu, który np. Tuwimowi każe przekładać *Jeźdźca miedzianego*. Zresztą jedno drugiemu nie przeszkadza: doskonały przekład prozą powinien być, a idealny przekład wierszem może się zdarzyć.

U nas, jak rzekłem, przekłady prozą nie mają żadnej tradycji. Przeciwnie, napór wierszomanii był taki, że np. nawet prozaiczne utwory Moliera sto lat temu tłumaczono wierszem. W rezultacie obok pięknych poszczególnych osiągnięć mamy wielkie luki. Przekłady, dajmy na to, Piotra Kochanowskiego są dziś przestarzałe, są wartościowe jako zabytek piśmiennictwa sam w sobie, ale nikt w nich nie będzie dziś szukał Ariosta lub Tassa; z drugiej strony nie bardzo widzę dzisiejszego poetę, który by sobie zadał piekielny trud przekładania długiego włoskiego poematu oktawą; byłoby natomiast miejsce na piękny przekład *Orlanda szalonego* prozą. Mamy pięciu wątpliwych *Faustów* wierszem; nie wiem, czy zamiast nich nie więcej oddałby usług jeden wzorowy *Faust* prozą. Trzeba sobie zdać sprawę: każdy, kto dotknie pewnych zwłaszcza partii *Fausta*, aby je przełożyć wierszem, skazany jest na to, że poświęci myśl, a nie ocali formy. To jest kwadratura koła.

Nie trzeba z tego oczywiście wnosić, aby taki przekład prozą był czymś łatwym i aby mógł go podjąć każdy. Przeciwnie, jest to zadanie trudne i delikatne, nastęrcza mnóstwo subtelnych zagadnień formalnych; ale odpada element łamigłówni, właśnie to, co zmienia nieraz nawet i poetę w oplakanego rzemieślnika.

Nie kusząc się tu o wyczerpanie tematu, który wymagałby drobiazgowego różniczkowania i wejścia w szczegóły, przechodzę do konkluzji. Szczęśliwy przekład poezji wierszem – to wygrana na loterii. Trzeba witać takie przekłady z radością, gdy się zjawia, ale liczyć na nie trudno. Natomiast przekłady prozą mogą być dzielnym środkiem planowej gospodarki kulturalnej. Toteż uważam, że powinno się przełamać bezwzględne uprzedzenie do nich, nawet gdy chodzi o przekłady z obcych języków na polski, mimo iż poliglotyzm polskich pisarzy oraz gibkość naszego języka zdają się dawać stosunkowo dobre widoki na przekłady wierszem.

Tym bardziej trzeba brać w rachubę prozę, gdy chodzi o przekłady polskiej poezji na języki obce, o tzw. propagandę. Rzecz prosta, że zależy to od poszczególnych krajów, języków, od sił i chęci tłumaczy; ale co się tyczy francuskiego przynajmniej, sądzę, iż trzeba się poważnie liczyć z wiekową tradycją przekładania poezji prozą – oczywiście wciąż myślę o prozie poetów. Trzeba się liczyć i z tym, że arcydzieła przekłada się nie tylko dla publiczności; są one także przedmiotem zainteresowań naukowych, literackich, jako pomniki kultury, świadectwo epok, jako przedmiot studiów porównawczych. Dla tego celu przekłady prozą są bardzo cenne, choćby dlatego, że łatwiej ich dostarczyć wedle zapotrzebowania. To pewna, iż trzeba w miarę możliwości starać się o to, aby wszystkie nasze arcydzieła były przełożone bodaj na jeden z języków europejskich – po prostu może na francuski, bo mimo wszystko wciąż Paryż jest węzłem, w którym spotykają się wszystkie kultury świata.

Wyobraźmy sobie, że Polska urasta w potęgę, że ma nieprzeliczoną flotę w ujściu Wisły, że eksportuje masowo na wsze strony świata węgiel, drzewo, cukier, bób, guano – czy ja wiem co wreszcie! – że bliższe i dalsze potencje ulokowały w niej olbrzymie kapitały i drżą, aby im nie przepadły; że tym samym interesują się nami, naszą tradycją, naszą literaturą, poezją, nawet naszym mistycyzmem. Dajmy na to, że Francja pała żądzą poznania *Beniowskiego*, *Króla Duchy*. Jak jej to podać? Czy w istocie będziemy czekali na poetę, który odda te poematy „kongenialną” oktawą? Niechże nas Bóg broni! Sądzę, że nie byłoby to ani prawdopodobne, ani nawet pożądane. Natomiast wyobrażam sobie doskonale piękny przekład *Króla Duchy* prozą, jako sukurs dla wykładów świeżo mianowanego profesora Cazin, *Fantazy Słowackiego*, przełożony na francuskie lada jakim wierszem, spotkałby się ze wzruszeniem ramion; natomiast przekład prozą – prozą, aby tak rzec, „mussetowską” – ukazałby może zdumionemu światu, że mieliśmy około r. 1840 najpiękniejszą bodaj komedię romantyczną, jaka istniała.

Sądzę więc, że właśnie dziś, gdy i wewnątrz kraju zapowiada się okres planowej akcji kulturalnej i gdy czeka nas równie celowa praca około naszego duchowego eksportu, warto by wszystkie korelacje poezji i prozy oraz związane z tym zagadnienia przekładów wziąć pod uwagę i roztrząsnąć na nowo.

## CZYTAŁEM «WERTERA»

„Czytałem *Wertera*...” To brzmi prawie tak jak „Zachorowałem...” Trzeba to usprawiedliwić. Było tak.

Pewnego dnia wróciwszy z posiedzenia Akademii Literatury, które spłynęło na szukaniu dwunastu młodych do obdzielenia stypendiami, zastanawiałem się nad nowością dominującego obecnie hasła: „Wszystko dla młodych!” Po trzydziestce – powieś się.

Zastanawiałem się, kiedy zjawia się w literaturze młodość „jako taka”; kiedy pojęcie młodości występuje jako atut. Bo nie zawsze tak było. Był czas, gdy twórczość bardziej była podobna do owocu niż do kwiatu, gdy najpierw trzeba było żyć, gromadzić kapitał doświadczeń, a potem dopiero dzielić się nim. Młodość – rzecz prosta – była wówczas w mniejszej cenie.

Zdaje się, że wielkim odmłodzeniem literatury był romantyzm. Romantyzm był przede wszystkim kwestią metryki. To był prawdziwy bunt młodych. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński – mają po dwadzieścia parę lat, kiedy występują na widownię, aby wziąć berło poezji. Mochnacki, herold tej poezji, ma ledwo ponad lat dwadzieścia. Podobnie w innych krajach: Hugo, Musset, Heine – Byron przede wszystkim. I to w czasach, gdy tak niedawno nasz Karpiński nie śmiał usiąść przy ojcu i brał pokornie w gębę od niego za nic. Ale Byron nie miał ojca, a był lordem. Byron wiele tu zdziałał.

Byron – a także Napoleon. Wojna, upowszechnienie służby wojskowej, szybkość awansu. Dziewiętnastoletni chłopiec mógł być kapitanem, majorem, mógł kazać rozstrzelać starego pryka. Trudno o skuteczniejsze upelnolenie.

Ale – myślałem dalej – kiedy Schiller, dwudziestoletni Schiller, pisał *Zbójców*, nie było Napoleona, więc trzeba by jeszcze dawniej sięgnąć po rodowód...

I kiedy się tak zastanawiałem, wzrok mój padł na kupę książek, pozostałą na podłodze od ostatniego porządkowania, czyli od ostatniego zmieniania nieporządku. Przeczytałem machinalnie na jednej z nich: *Cierpienia młodego Wertera*. Uderzyła mnie ta młodość w tytule niby szyld. Manifest, wyzwanie? Kto wie, czy nie tutaj trzeba szukać początków rewolucji: młodość jako program. I znowuż kto wie, czy nie w tym programie trzeba szukać przyczyn fenomenalnego sukcesu tej książki. Pisał ją autor dwudziestoparoletni (bohater też jest dwudziestoparoletni) i mówi od siebie wprost o swoich cierpieniach.

Dość interesujące byłoby może naszkicować jaką tabelkę historii literatury z punktu widzenia metryk. Jaka jest proporcja wieku w danych epokach i w danych rodzajach twórczości, bo i w tym bywają różnice. I stosunek młodych do starszych zmienia się. Dawniej, dawniej, kiedy młody występował w szranki, czynił to z całym uszanowaniem, starał się upodobnić do czcigodnych pierwowzorów, starał się wyglądać na starszego, niż był. „Młodość to rzecz, która przychodzi z wiekiem” – mówił pewien aktor. Że nie sam wiek tu stanowi, dowodem np. *Pan Geldhab*, a pierwsze *Dziady*. Kiedy pisali te swoje utwory, Fredro i Mickiewicz byli mniej więcej w jednym wieku. Otóż *Dziady* buchają młodością, podczas gdy *Geldhaba* mógłby napisać człowiek od lat pięćdziesięciu wzwyż.

To pewna, że z młodego *Wertera* zrodziło się całe pokolenie owych zuchwale, bezwstydnie młodych: Adolf, Gustaw, René, Oktaw, d'Albert, Kordian i tylu innych. „Werter” – to było dla młodych to samo, co zdobycie Bastylji dla ludu, rewolucja lat wyprzedzająca rewolucję klas. Przedtem mógł ostatecznie pisać młody, ale teraz przyszła do głosu sama młodość.

A wszystko przez ten pistolet! Jakże inaczej patrzy świat, rodzina na młodego człowieka, odkąd nigdy nie można wiedzieć, czy on się nie bawi nabitym pistoletem. Była w tym odrobinka szantażu, ale nie bez rozlewu krwi, bo ilość autentycznych samobójstw była po Werterze znaczna.

Patrząc na tytuł tej niewielkiej książeczki posunąłem się tak daleko, że zajrzałem do niej i – zacząłem czytać... Może się to wyda pretensjonalne powiedzieć, że się czyta *Wertera*; to jest książka, której się nie czyta, ale książka, którą się zna. I może dlatego zna się ją tak lichy, jak się o tym przekonałem. Czytając ją na świeżo, spostrzegłem rzeczy, które wprzód uszły mojej uwagi i które przeważnie jej uchodzą, jak mogę wnosić z kilku omówień *Wertera*, które też z ciekawości przejrzałem. *Werter* jest już raczej legendą książki, mitem niż żywym utworem.

W myśl tego mitu historia *Wertera* uchodzi za arcymiłosną, wyłącznie miłosną. Młody człowiek zakochał się w dziewczynie przyrzeczonej innemu, męczył się, cierpiał, nie mógł się oderwać i skończył samobójstwem. Oto dla wielu *Werter*. Sam tak myślałem. I dopiero teraz przekonałem się, że jest nieco inaczej. Uchodzi przeważnie uwagi to, co jest osią tego tragicznego wydarzenia, a to „coś” ma charakter raczej społeczny niż miłosny. Być może, iż dziś uwaga nasza jest bardziej wyczulona na rozdzźwięki społeczne, a mniej na miłosne. Kiedy dziś czytam tę książkę, widzę jasno, że *Werter* nie zabił się przez Lotę ani dla niej i że punkt ciężkości jest gdzie indziej. Mit *Wertera* postąpił z tym utworem po trosze tak jak librecista opery z *Faustem*. Bo pomiędzy pierwszą a drugą częścią przygody *Wertera* znajduje się epizod, zaledwie że wspomniany, a który ma tu decydujący charakter.

W pierwszej części miłość *Wertera* nie ma w sobie nic tragicznego. Co więcej, *Werter* nie zdradza ani przez chwilę chęci zdobycia *Loty* dla siebie. Wyraźnie podobał się tej młodej panience, która jest **p r a w i e** że zaręczona z innym, jak mu to zaraz wyznaje, ale kładąc akcent na słówko „prawie”. Gdyby *Werter* zdeklarował się jasno, byłby zapewne bez trudu pozyskał serce *Loty*. To nie jest położenie *Mickiewicza-Gustawa* wobec *Maryli*; nie ma tutaj nierówności towarzyskiej i materialnej, stanowiącej zaporę; nie ma odmowy ze strony panny. *Lota* raczej daje do zrozumienia, że **j e s z c z e** jest, bądź co bądź, wolna. Ale *Werter* – zgodny w tym z autentycznym Goethem w stosunku do *Charloty Buff* – nie kwapi się do konkurów: on chce kochać, bodaj cierpieć, ale nie zenić się. Potrzebował cierpieć – dla swego rozwoju duchowego. Nic znamiennejszego w tej mierze niż sposób, w jaki Goethe mówi o nieszczęśliwej miłości młodego samobójcy *Jeruzalema* (współ-pierwowzoru *Wertera*) w *Dichtung und Wahrheit*.

„Jeżeli, jak utrzymują ludzie, najwyższe szczęście daje tęsknota, prawdziwa zaś tęsknota zwracać się może tylko ku rzeczom niedościgłym, to wszystkie okoliczności złożyły się na to, żeby młodzieńca, o którym mowa, uczynić **n a j s z c z ę ś l i w s z y m ś m i e r t e l n i k i e m**. **K o c h a ł c u d z ą z o n ę**, usiłował przyswajać literaturze naszej arcydzieła obce...” itd.

Ta pierwsza część *Wertera*, która – zgodnie z przygodą samego Goethego – kończy się wyjazdem młodego człowieka, nie ma w sobie nic tragicznego. Posępnych tonów nabiera część druga – próba współżycia po powrocie, a zwłaszcza finał, który jest już fikcją poety. Ale pomiędzy częścią pierwszą a drugą przypada epizod najbardziej nas tu interesujący, który pozwolę sobie przypomnieć w kilku słowach. Proszę czytelnika, aby nie udawał, że to wszystko wiedział.

Jak wiadomo, *Werter* opuściwszy miejsce, gdzie żyła *Lota*, wstąpił do służby konsularnej. W nowych warunkach czuje się wcale dobrze. Cieszy się względami możnego dygnitarza, hrabiego C., który go lubi i popiera. Poznaje panienkę, z którą sympatyzuje. „Czuję się **n i e r ó w n i e l e p i e j**” – notuje. „Zaczyna mi być jako tako. Najlepsze jest to, że pracy nie brak, a przy tym duszę moją bawi ta mnogość ludzi...” Słowem, zmiana wrażeń, kontrola fikcyj rzeczywistością życia, przymus pracy, zatrudnienie energii – wszystko to robi swoje. Można przypuszczać, że epizod z *Lotą* poszedłby dość rychło w zapomnienie, tak jak w istocie stało się w życiu Goethego.



Przychodzą wprawdzie pewne tarcia. Szef Wertera, konsul, jest trochę nieznośny, ale przychylność ministra, który wyraźnie okazuje, że jest po stronie Wertera, osładza mu te drobne szykany. Osładza mu je i przyjacielski flirt z panną B.

Równocześnie razi Wertera błyszcząca nędza tego targowiska miernot, nuda, mizéria tej komedii ludzkiej. Najbardziej drażnią go „fatalne zapatrywania na mieszczaństwo i na różnice klasowe”, pustka ceremoniału, pycha szlachty, głupota, z jaką ludzie zatruwają sobie wzajem życie. Następuje zatarg z konsulem, po którym Werter już gotów jest podać się do dymisji, ale wstrzymuje go prywatny list ministra, list taki, że czytając go „uklął z podziwu dla szlachetności i mądrości tego człowieka”.

Słowem, młodzieniec żyje już całkiem innymi troskami, innymi myślami, i kiedy przychodzi wiadomość o ślubie Loty, zastaje go niemal że pogodzonego z losem.

Ale tutaj zachodzi rzecz decydująca. Spotyka Wertera dotkliwe upokorzenie, które w dodatku przecina jego karierę i zmusza do zmiany miejsca pobytu. Zaproszony na obiad w szczupłym kółku do hrabiego C., i czując się dobrze w jego domu, Werter przeciągnął niebacznie swoją wizytę poza godzinę, w której zaczęło się schodzić znamienite towarzystwo. Nie zauważył chłodu i zgorszenia, z jakim schodzący się goście przyjęli jego obecność; nie zrozumiał zakłopotania sprzyjającej mu panny B.; dopiero trzeba było przyjaznej, ale jakże dotkliwej aluzji hrabiego, aby skłonić młodzieńca do opuszczenia salonu, w którym mieszczański syn, choćby zdolny i wykształcony, nie miał prawa znajdować się ze szlachtą, choćby prowincjonalną i śmieszoną.

Rzecz byłaby może przyschła, ale rozeszło się po mieście, że hrabia wyprosił Wertera z domu. Przydawano złośliwe komentarze. „Teraz dopiero zaczęła mnie gryźć cała sprawa” – pisze. Wpada w rozpacz: rad by „przebić szpadą śmiałka, który by się ośmielił rzec o tym słowo”; czuje, że „tylko widok krwi mógłby go uspokoić”. „Sto razy chwytałem nóż, aby ulżyć zboląlemu sercu...”

Dalecy jesteśmy od sielanki pierwszej części, ale ta zmiana nie ma nic wspólnego z miłością.

Werter poprosił o zwolnienie ze służby i otrzymał je. Jeszcze jedna próba – równie nieudana – i która tym bardziej pograża go w zwątpieniu. Jego czynne życie, jego kariera są złamane; zarazem czuje, że nigdy nie wydzwignie się ze swego stanu, że jego mieszczańskie pochodzenie we wszystkim będzie mu stało na przeszkodzie. Wraca do miejsca, gdzie mieszka Lota, ale wraca jako bankrut życiowy.

Oto centralna część utworu, przeważnie jakby niedostrzegana, a jakże znamienita dla chwili. W tej samej mniej więcej porze te same upokorzenia cierpią we Francji Beaumarchais czy Rousseau; za kilka lat rozpalonym żelazem napiętnuje te kastowe przesady młody Schiller w *Intrydze i miłości*. To burzy się dojrzałe do buntu mieszczaństwo, światłe, inteligentne, górnio czujące, a poniżane przez klasowe przeżytki.

Ale co jest ciekawe, to że Goethe sam, wprowadzając ten motyw – wzięty zresztą wiernie z przygody młodego samobójcy Jeruzalema – nie wyciąga z niego konsekwencji, tak jakby nie czuł zbytnio jego znaczenia. Bo też tak było. „Wiem, że nie jesteśmy równi i równi być nie możemy” – pisze Werter. On sam, Goethe, zawsze czuł się instynktownie po tamtej stronie, no i niebawem znalazł się tam. Toteż wspominając, z okazji znajomości Wertera z sympatyczną panną B., uprzykrzone przesady kastowe, wkłada swemu bohaterowi w usta te słowa: „Zdaję sobie równie dobrze jak każdy inny sprawę z tego, że różnice dzielące poszczególne stany są potrzebne, oraz ile mnie samemu przysparzają korzyści. Ale niechże mi nie stają na drodze tam właśnie, gdzie mogę zażyć jeszcze bodaj trochę radości, bodaj odrobinę szczęścia na świecie...”

Stanowczo Goethe nie był rewolucjonistą. I dlatego może, dla braku jego zdecydowanego akcentu, czytelnicy Wertera tak łatwo skłonni są puszczać mimo uszu ten cały epizod.

Werter wraca tedy do miasteczka, gdzie mieszka Lota z mężem; wraca z uczuciem niesmaku, krzywdy, upokorzenia; bez zajęcia, bez przyszłości, z pustką w duszy. I wówczas zmartwychwstaje jego miłość do Loty, Werter czepia się tej miłości. Całe niezadowolenie jego z siebie, ze świata, sublimuje się w tę miłość. O poprzednich zdarzeniach nie ma już mowy, tylko o Locie. Następuje jakby bezwiedna, a tak dobrze nowoczesnej psychologii znana maskarada uczuć; cały jego *Weltschmerz* – jak gdyby sobie szukał powabniejszego motywu – wyżywa się w tej nieszczęśliwej miłości, o której gdyby nie doznany zawód życiowy, Werter byłby już do tej pory doszczętnie zapomniał. I w samobójstwie, jakie popełnia Werter, Lota gra, ściśle biorąc, jedynie pośrednią rolę; w istocie losy młodzieńca rozstrzygnęły się tam, w salonie hrabiego C., w dniu owej przygody, po której jedynie „widok krwi mógł go uspokoić”.

Ta psychologia Wertera, ta podszełka jego desperackiej miłości, jest bardzo prawdziwa. Pamiętam sporo takich młodocianych samobójstw z miłości i zawsze miałem wrażenie, że podświadomie miłość jest w nich raczej pretekstem, że najczęściej jakieś niezadowolenie z siebie, tak częste u młodych, a powstałe na innym tle, czepia się owej miłości, aby dać im piękniej zginąć. W każdym razie epizod ten czyni sprawę Wertera bardziej skomplikowaną, niż się to zdawkowo przypuszcza, i czyni zeń ofiarę nie tyle miłości, ile ówczesnych konfliktów społecznych.

Ale czy Goethe miał tę intencję? Może po prostu nie dość szczelnie zunifikował dwie figury: Wertera Jeruzalema i Wertera-Goethego, przy czym pierwszego zgubił po trosze w drodze? Nie obawiamy się pomówić tego szczęśliwego, ale młodzieńczego utworu o jakieś niedociągnięcie lub niezharmonizowanie motywów.

Jeszcze ostatnia uwaga na marginesie polskiego wydania, w którym odczytałem obecnie *Wertera*. Wydanie z przedmową i komentarzem naukowym. I dość typowym komentarzem. Np. w pierwszej części utworu. Goethego znajduje się taki ustęp:

„Dobrze, droga Loto, wszystko załatwię i uczynię, co tylko zechcesz, dawaj mi zlecen jak najwięcej. O jedno cię tylko proszę, oto nie zasypuj piaskiem atramentu na karteczkach, jakie mi posyłasz. Dzisiaj przywarłem ustami do tego pisma – i teraz zgrzyta mi piasek w ustach.”

Komentator dodaje w przypisku: „Jedyny to w części pierwszej list do Loty.” Otóż wydaje mi się aż nadto jasne, że to nie jest przecież żaden list, ale po prostu wybuch liryczny w dzienniku, jaki prowadzi Werter. Gdyby Werter wówczas pisywał i mówił do Loty w tym tonie, rzeczy musiałyby przybrać między nimi inny obrót, a co najmniej charakter Loty objawiłby się nam w zgoła innym świetle. Dziwna rzecz: literatura skazana jest na to, aby ją objaśniali ludzie przeważnie nie rozumiejący z niej nic. Może dlatego tyle jest z nią nieporozumień?

## CZY MYĆ ZĘBY, CZY RĘCE?

W ciągu mojej działalności pisarskiej bywałem często atakowany, ale w pewnych jej okresach gwałtowniej. Zwykle świadczyło to, że dotknąłem jakichś szczególnie żywotnych spraw. Tak było przed kilku laty, gdy wyszły moje książki, poświęcone pisarzom polskim i związanym z nimi zagadnieniom (*Ludzie żywi, Brązownicy*). Gromy spadły na mnie nie tylko w druku; otrzymałem sporo listów prywatnych, namiętnych, nawracających, karcących, wreszcie obelg, a nawet pogróżek. Między tymi listami uderzył mnie wówczas jeden, bardzo obszerny – kilka stron „kancelaryjnego” formatu – pisany w tym tonie:

„Boy poczyna sobie jak słoń w sklepie z porcelaną – padają jego ofiarą nie brązy, bo te stoją i stać będą – lecz cudowne kryształy, tęczowe szkła, lśniące majoliki... Dopóki będą wielcy ludzie, dotąd będą i tacy, którzy wielkość w nieustępliwy brąz swej wierności zakują... Nam brązu nie zatopi byle głupstwem błazen...” itd.

W takich lotnych słowach upominał się anonimowy (literami tylko podpisany) korespondent o wszystkich pokrzywdzonych jakoby przeze mnie pisarzy, od Mickiewicza aż do Żmichowskiej, przy czym mój obrońca brązów i majolik Narcyzę Żmichowską nazywał Narcyzą... Żmijewską. Pomylił ją, nieborak, z późniejszą pisarką mniejszej miary, Eugenią Żmijewską, autorką *Doli* i *Płomyka*.

Wydaje mi się to dość charakterystyczne: taki facet, który, rzecz jasna, nie czytał ani litery z pism Żmichowskiej, który nie umie nawet powtórzyć jej nazwiska, bierze ją w obronę przede mną, który wychowałem się w kulcie tej pisarki i który zapragnąłem wydobyć ją z zapomnienia, dopełniając tym niejako testamentu mojej matki, najbliższej przyjaciółki i fanatycznej czcicielki Żmichowskiej.

Zresztą bardzo a bardzo możliwe, że ów korespondent i moich prac nie czytał i że tak mocno grzmiał na wiarę artykułów w dziennikach. Były i takie wypadki (patrz: *Brązownicy* s. 22). Nieuczciwość zaś informacji o mojej działalności przybrała wówczas w prasie pewnego typu i w sporym odłamie krytyki zasmucające formy.

Ale nie o to tutaj chodzi. Nie po to wspominam ten epizod, aby wytaczać jakieś zastarzałe pretensje i występować w charakterze pokrzywdzonego jagniątka. Wystarczy mi na pociechę, że wiele z moich najbardziej inkryminowanych też ten i ów z pogromców przyswoił sobie po cichu. Natomiast widzę w tym coś innego. Poza tymi głosami podburzonych prostaczków krył się odruch niechęci naszej krytyki historycznoliterackiej do wszystkiego, co w sposób nie dość konwencjonalny dotyka życia pisarzy, zwłaszcza ukanonizowanych i zmienionych w zbożne symbole. A z tym znów wiąże się problem literacki głębszy i wart rozpatrzenia. Bo o ile u publiczności wyraża się to pokrzykiwaniem, protestowaniem, o tyle w nauce naszej niechęć ta krystalizuje się w pytaniu (zwykle na wpół retorycznym, bo z góry rozstrzygniętym): „człowiek czy dzieło?” Czy mamy brać pod uwagę tylko utwory pisarza i czysto estetycznymi miarami określać ich wartości, czy też godzi się nam, poprzez człowieka, epokę, środowisko dochodzić do najważniejszego zrozumienia jego dzieła, a zarazem do poznania indywidualności twórczej, która je wydała? Spór ten toczył się w różnych epokach po trosze wszędzie, ale u nas – wskutek zbiegu rozmaitych okoliczności – posiada on odrębny charakter i bardzo swoiste zabarwienie. Jest to dziś – można powiedzieć – naczelny problem naszej krytyki literackiej lub raczej historii literatury. W czasie czerwcowego zjazdu im. Ignacego Krasickiego we

Lwowie mniej zajmowano się Krasickim niż właśnie tym zagadnieniem, które występowało pod różnymi mniej lub więcej uczonymi szyldami, jak np. „walka metodystów z formistami”.

Człowiek czy dzieło? Można by odpowiedzieć, że w ogóle nie ma potrzeby takiej alternatywy; że to jest tak, co gdyby się zastanawiać, czy należy myć zęby, czy ręce, podczas gdy można bez szkody dla organizmu myć jedno i drugie. Niemniej dylemat taki pojawił się, i to w bardzo ostrej formie.

Powiedzmy od razu, że teza „samego dzieła” – rozważanego czysto formalnie – przeważa dziś u nas, jest modna, występuje nader agresywnie, niemal terrorystycznie. Znaczna część naszych uczonych skłania się do poglądu, że tylko dzieło powinno istnieć dla badacza, że wiadomości biograficzne nie tylko nie pomagają, ale szkodzą w tej pracy, że są pospolitym plotkarstwem. Co więcej, „antybiografiści” skłonni są sugestionować ogół, że sprawa ta jest dawno osądzona, że obrońcy udziału „człowieka” to są jacyś zapóźnieni maruderzy.

Uderza mnie jedno. Mianowicie, że ci badacze rozstrzygając rzecz – cokolwiek zaściankowo – jakoby w imię nauki, zamykają oczy na to, co się dzieje w świecie. Gdy u nas feruje się wyroki o tym, iż zbyteczność biografii jest rzeczą rozstrzygniętą, w wielu innych najoświecenijszych krajach ujawnia się w ostatnim czasie żywiołowy pęd do biografii. Życiorysy wielkich ludzi wypełniają we Francji wszystkie wystawy księgarskie – a nie mówię tu o tzw. *vies romancées*, które uważam za fałszywy rodzaj, ale o rzeczowych, na dokumentach opartych biografiach. Od jakiegoś dziesięć lat żywoty wielkich ludzi robią poważną konkurencję powieści, stanowią ulubioną lekturę pojawiającą się w nakładach równych powieściowym. Angielskie biografie Stracheya stały się wydarzeniem literackim. Kiedy Mauriac czuje potrzebę wypowiedzenia się o twórczości Racine’a – pisze książkę *Życie Racine’a*. Nie są to wszystko oczywiście prace źródłowe, ale są spożytkowaniem – nieraz nader twórczym – doskonale opracowanych materiałów. I nie trzeba sądzić, aby to były biografie w znaczeniu anegdotycznym; przeciwnie, są to analizy – często mistrzowskie – twórczości na tle życia pisarza. Jak potężnym środkiem zbliżenia ogółu do literatury – do jej przeszłości zwłaszcza – są takie wydawnictwa, nie potrzebują tłumaczyć. Kolekcje te – np. *Vies des hommes illustres* („nrf”) – mają swoich tłumnych odbiorców, dzięki czemu francuskie *Życie Mickiewicza* Marii Czapskiej rozeszło się w kilkunastu tysiącach egzemplarzy.

Ale pasja biograficzna obejmuje nie tylko żywoty pisarzy. W tej samej kolekcji, w której wychodzi we Francji życie Stendhala czy Moliere’a, ukazuje się życie Talleyranda, Kolumba, Augusta Comte czy Pasteura. I chyba nikt nie powie, że to „żądza plotkarskiej sensacji” – jak u nas zwykło się mówić – skłania publiczność do rozchwytywania cnotliwego życiorysu Pasteura, który czyta się jak najciekawszą powieść. Właśnie taka biografia jak życie Pasteura daje w całej pełni świadomość, do jakiego stopnia dzieło życia zrosnięte jest z człowiekiem, i napędza nas poczuciem owego cudu, jakim jest wykwitanie dzieła właśnie wtedy, gdy nasi niektórzy uczeni starają się wmówić w ogół, że... bez człowieka się obejdzie.

Rzecz prosta, że co innego badania naukowe, a co innego popularyzacja. Ale po pierwsze, przedział ten w krytyce literackiej nie bardzo istnieje. Spożytkowanie dokumentów, oświetlenie ich bardziej może być twórczością naukową niż ich wyszperanie i wydanie. To, co ma do powiedzenia np. Mauriac o Rasynie, może mieć większą doniosłość niż tuzin rozpraw naukowych. Zresztą w tych kolekcjach biograficznych spotykają się uczeni, pisarze i krytycy bez różnicy. A jeżeli wziąć literaturę naukową, profesorską – która we Francji ma za ambicję to, aby być zarazem czytelną i czytaną, to najczęstszą jej formą jest monografia pisarza, dająca analizę twórczości na tle jego życia: tak np. Bellesorta *Voltaire*, *Balzac*, *Sainte-Beuve* lub Michauda kilkutomowa monografia Moliere’a.

Do nas owa fala spopularyzowanego biografizmu zupełnie nie doszła. Nawet w przystępnie zakrojonej kolekcji *Wielcy ludzie* z zapowiedzianych pierwszych dwunastu tomików ukazały się tylko trzy (*Michał-Anioł*, *Rej*, *Balzac*) – dziwne towarzystwo: „Pop, prostytutka i ja”, jak mówi rosyjskie przysłowie; reszta została zamrożona, może antybiograficznym wiatrem,

który wieje. Podczas gdy gdzie indziej rozważa się (Maurois: *Aspects de la biographie*) charakter nowego rodzaju twórczości, jakim staje się nowoczesna biografia, u nas grzebie się ją, zanim się urodziła – sądzą, że ze szkodą dla literatury i jej upowszechnienia.

Jakie na to złożyły się warunki i jakie przyczyny – świadome i podświadome – postaram się rozważyć w dalszym ciągu, chciałbym bowiem oświetlić nieco ten problem, mający, moim zdaniem, pierwszorzędne znaczenie. Sprawa ta dość jest zabagniona lub – mówiąc mniej drastycznie – obciążona przeszłością. Ma ona swoje rozmaite, mniej lub więcej wstydliwe zakamarki.

Przystępując do tych rozważań pragnę zaznaczyć na wstępie, iż zdaję sobie doskonale sprawę z wszystkich trudności i drażliwości połączonych z zagłębieniem w życie pisarza. Wiem, ile słusznego sceptycyzmu musi budzić pretensja do czytania w czyjejsz duszy, w czyichś pobudkach – dziś bardziej niż kiedykolwiek, kiedy dawna „psychologia” wydaje się nam tak grubym narzędziem. Nie znamy – na dobrą sprawę – naszych znajomych, naszych bliskich; jak tu chcieć wnikać po wielu latach w dawne sprawy, w życie umarłych! Każdy z nas, pisarzy – choćby mu to osobiście nie groziło, bo nie każdego spotyka groźny zaszczyt pośmiertnych niedyskrecji – może się łatwo postawić w położeniu człowieka przeznaczonego na to, aby się nim zajmowano po zgonie, i z pewnością każdy byłby skłonny rzec: „Co chciałem powiedzieć, powiedziałem; co miałem napisać, napisałem; czytajcie, badajcie, sądźcie to sobie, ile chcecie, ale nie mieszajcie się do reszty, moje życie i moją osobę zostawcie w spokoju.” To stanowisko ma za sobą wszystkie pozory słuszności.

Ale tylko pozory, w każdym zaś razie nie da się go uogólnić. Bo oto jak samym pisarzom zdarza się zajmować w stosunku do tych spraw dwuznaczne stanowisko. Nikt może tak gwałtownie nie atakował „hien rozgrzebujących życie artysty swymi niedorzecznymi komentarzami” jak Przybyszewski (patrz *Moi współcześni*), ale z drugiej strony nikt drastyczej niż on nie pakował swojego i cudzego życia w swoje dzieła. Druk jednej z jego powieści musiano przerwać z powodu takich właśnie jaskrawych niedyskrecji autora. Wciąż ogłaszał autobiograficzne enuncjacje, wygłaszał odczyty pt. *Kobieta w mojej twórczości*; fałszował z życiowych pobudek nie tylko wartości i intencje, ale i chronologię swoich utworów, zniekształcał czasami obcym piórem; skazywał na śmierć jedne, dawał sztuczne życie drugim; zostawiał wreszcie (nie ogłoszony dotąd) „testament literacki”, mający przywrócić bliskim mu ludziom i wypadkom właściwe miejsce; słowem, prowokował po prostu przyszłych badaczy jego twórczości do wnikania w jego życiowe sprawy, zwłaszcza iż jego wpływ, oddziaływanie, epoka literacka, jaką stworzył, najściślej były związane z jego osobistym życiem i legendą.

Co więcej, sami pisarze piszą często swoje autobiografie, swoje wspomnienia czy zwierzenia. I – rzecz znamienita – takie autobiografie bywają najtrwalsze z ich utworów. Tak właśnie Przybyszewskiego *Moi współcześni*, Russa *Wyznania*, Chateaubrianda *Pamiętnik z za grobu*, *Dziennik* Goncourtów i tyle innych. Czy i te utwory mamy brać w oderwaniu od życia autora, od innych dokumentów, które pozwalają skorygować ich niedomagającą pamięć lub afektem zniekształcone świadectwa? Czy nie wolno ich bodaj skonfrontować z listami tegoż samego pisarza? Czy zawarte w nich sądy i relacje o współczesnych ludziach, często o innych twórcach – nieraz stronnicze i krzywdzące – nie uprawniają do szukania prawdy? I oto jak często sam pisarz wciąga nas w splot swoich spraw osobistych.

Wspomniałem listy. Tu dopiero jesteśmy w samym centrum zagadnienia i jego drażliwości. Od niepamiętnych czasów wydaje się listy wielkich pisarzy, szanuje się każdy skrawek, który wyszedł spod ich pióra. Listy należą do puścizny autorskiej pisarza (nie mówiąc o odosobnionych wypadkach, w których stanowią całą puściznę, np. listy panny de Lespinasse), tak iż trudno bywa odgraniczyć je od reszty twórczości. Czasem gdy twórczość była z jakichkolwiek przyczyn skrępowana, może najbogaciej wypowiadać się w listach (Żmichowska). Otóż list wciąga nas nie tylko w życie samego pisarza, ale i w życie jego adresata i wielu in-

nych osób, i ani wiedząc kiedy, mimo chcąc, znaleźliśmy się w samym sercu niedyskrecyj. I ci sami naukowcy, którzy gardzą biografią lub powstają przeciwko niej, bywają często wydawcami listów...

Ale nie mówmy już o listach, mówmy o samych dziełach. Trudno się nie uśmiechnąć, kiedy w sprawozdaniu z czerwcowego zjazdu czytamy następującą konkluzję jednego z uczonych uczestników, jako najpilniejsze zadanie naukowej krytyki literackiej: „Trzeba najpierw opracować jak najdokładniej ogólną teorię dzieła literackiego jako dzieła sztuki, potem zbadać sposoby poznawania dzieła i jego percepcji estetycznej, a potem dopiero stawiać takie lub inne programy metodologiczne...” Tylko tyle! „*O schöne Sphinx, o löse mir das Rätsel das wunderbare – ich hab darüber nachgedacht schon manche tausend Jahre...*” – jak mówi poeta. W istocie boję się, że szanowny profesor swoim postulatem odsuwa owe „programy metodologiczne” na jakieś kilka tysięcy lat, lekko licząc, jeżeli wnosić o przyszłości z przeszłości. Przy tym jak jedną formułą objąć stosunek do dzieł literackich? Bajkę Krasickiego o myszy i żółwiu można oceniać w oderwaniu od życia Krasickiego (wystarczy wiedzieć coś niecoś o anatomii żółwia), trudniej już bez życiowego podłoża byłoby zrozumieć *Dziady*, równie trudno bez znajomości biograficznych realiów byłoby czytać niektóre partie *Beniowskiego*. I w ogóle podejrzewam, że ten tak modny dziś u naszych uczonych stosunek, czysto formalny i estetyczny, do dzieła jest ich złudzeniem. Jeżeli nas tak głęboko wzruszają niektóre liryki Mickiewicza („Nad wodą wielką i czystą...”), to i dlatego, że spoza nich wygląda twarz poety, którego znamy z innych dzieł i z jego ziemskich kolei, że to on do nas mówi. Utwór związany jest z człowiekiem, z epoką. Poślijcie anonimowo (jak już robiono ze Słowackim) do oceny najznamienniejsze liryki Krasińskiego, a niechybnie przeczytacie w *Odpowiedziach od redakcji*: „Panu Z.K. w Opinogórze. Nie zamieścimy. Słabe.” I nie świadczy to ani przeciw wierszom, ani przeciw temu, kto wyda taką ocenę. Raz młoda autorka przedstawiła do osądu Żeromskiemu swoje wiersze. Żeromski przeczytał i powiedział z całą szczerością: „Gdyby to było napisane dziesięć lat temu, to by było genialne, ale dziś to jest tylko przeciętne.” Oto jak formalne kryteria utworu są sprawą delikatną i jak nie da się ich czasem odłączyć nawet od daty jego powstania, nawet od podpisu. Nie, sprawa estetycznego poznawania nie jest rzeczą tak prostą, aby się można było tak łatwo pozbawiać jakichkolwiek czynników pomocniczych.

Jeszcze dam inny przykład, jak dalece to stanowisko „formalne” jest złudzeniem pewnych uczonych. Jeden z naszych czołowych fredrologów jest zdecydowanym antybiografistą. To nie przeszkadza, że swoje zbiorowe wydanie Fredry zaczął od biografii, którą podobało mu się nazwać „zyciorysem literackim”, ale która jest – biografią. Co więcej, koncepcję swoją pewnych komedyj, ich rozumienia, a nawet sposobu ich grania, wysnuł z elementów biograficznych, i to interpretowanych bardzo dowolnie. Ale o tym nie chcę mówić, tym „obrachunkom fredrowskim” poświęciłem całą książkę. Chodzi mi o to, że „antybiografizm” bywa po prostu obroną biografii – konwencjonalnej.

Zapewne różne argumenty można by wytoczyć przeciw niedyskrecjom biografii. „Jak to – powie ktoś – więc autor narzucił nędznej rzeczywistości królewski płaszcz poezji, wysublimował zbyt ludzkie uczucia, a wy silicie się demaskować go, obnażać, pokazywać ziemskie błoto, z którego ulepił te cuda. Krzywdę czynicie poezji.”

Na co można by znów odpowiedzieć: „Przeciwnie. Nic właśnie tak nie uczy podziwiać jej czaru, nic nie przejmuje takim wzruszeniem jak owo poznanie.” W ten sposób chłonie się poezję *in statu nascendi*. Poezja Verlaine’a ileż zyskuje na sile wzruszenia, kiedy się zna jego straszne życie. Rousseau z *Wyznań* o ileż jest ciekawszy niż Rousseau z czułościowej apoteozy, jakiej mu nie szczędzono w pewnej epoce. Z tego, co wydaje się odarciem z poezji, wyrasta nowa, mocniejsza nieraz poezja. Kiedy w r. 1876 wydano pierwszy raz listy Balzaka, Kraszewski gorszył się, że pokazano wielkiego pisarza jako galernika pióra, walczącego z materialnymi trudnościami. Obrażało to naszą ówczesną konwencję. Dziś w tym właśnie elemencie życia Balzaka widzimy najbardziej patetyczny współczynnik jego wielkości.

Postaram się do tych zagadnień powrócić w dalszym ciągu szczegółowej i może systematycznej. Chciałbym – wedle sił – sprawić, aby te rzeczy rozważono na nowo i o ile można, bez uprzedzeń. Bo uprzedzeń w dzisiejszej atmosferze widzę pod tym względem dużo. Ukazało się w zeszłym roku obszerne studium J. B. Richtera *Zagadnienia biografiki współczesnej* („Nauka Polska”, 1934) – bodajże pierwsza polska praca zajmująca się tym problemem. Praca ta – niewystarczająca, to pewna, ale produkt pilności i erudycji, oparta zresztą na źródłach przeważnie niemieckich, stara się wyraźnie o obiektywizm; mimo wszystko jednak autor nie może się zgodzić „na próby niektórych uczonych, zmierzające do rozważania samego dzieła z pominięciem biografii autora”. I już temu skromnemu zastrzeżeniu energicznie przeciwstawia się w recenzji swojej prof. Kridl („Rocznik Literacki”, 1934) kończąc swą dyskusję z niezującym już autorem owego studium tak:

„Stąd wynika, że wszystkie te sprawy «życiowe» są nam niepotrzebne przy «rozważaniu dzieł», wnioskowanie zaś o nich na podstawie utworów prowadzi do zasadniczych nieporozumień i fałszów. Pokazał to w sposób przekonujący Ramon Fernandez na przykładzie Stendhala w rozprawie *L'autobiographie et le roman* (w zbiorze *Messages*), niestety, nie znanej naszemu autorowi.”

Nic lepiej nie świadczy o atmosferze uprzedzeń „formalistycznych” niż to, że tak sumienny i bezstronny badacz jak prof. Kridl daje się uwieść chęci rozstrzygnięcia tego rodzaju autoritetem tak zawilej i złożonej sprawy. Sam Fernandez, młody krytyk, którego *Messages* były pierwszą książką, byłby może zdziwiony, że jego nazwiska użyto do tego celu. I chyba nie miał zamiaru uogólnić tego, co mu przypisuje prof. Kridl. Bo zaraz następną książką, jaką Fernandez napisał po *Messages*, było *Życie Moliera* (1929), w którym śmielej może niż ktokolwiek operuje w interpretowaniu życia dziełem, i na odwrót. A następną jego pracą jest monografia *André Gide* (1931), w której w obręb swoich rozważań wciąga biografię żyjącego pisarza, i to z jej najdrażliwszymi sekretami. I był do tego – wyjątkowo – uprawniony, ponieważ sam Gide wydał swoją autobiografię (*Si le grain ne meurt*), w której daje życie w interpretację i niemal klucz do swoich utworów, prawie niemożliwych do właściwego zrozumienia bez takiego komentarza. I w ogóle – dla pewnych specjalnych przyczyn, o których niedawno (nr 619 „Wiadomości Literackich”) mówiłem – Gide jest klasycznym przykładem, ile mogą zyskać na pełni utwory pisarza, jeśli je rozważać w całości i na tle jego życia.

Ale zaledwie prof. Kridl tak się odgradził od cienia nawet biografii, już musiał się sam bronić przed większymi jeszcze fanatykami „formalizmu”. (Kridl, *W sprawie tzw. formalizmu*.) Bo znalazł się młody uczyony, który co do zapowiedzianej pracy prof. Kridla o polskiej poezji romantycznej „żywi nadzieję”, że w pracy tej romantyzm będzie „oczyszczony z ideologii narodowej, społecznej, rewolucyjnej”. To jest w istocie „formalizm” najdalej posunięty, najkonsekwentniejszy, ale czy byłby ożywczy dla literatury, to inna sprawa. Toteż słusznie, cytując te pretensje, prof. Kridl wykrzykuje: „Nic podobnego! Ideologia ta stanowi element tak integralny polskiej poezji romantycznej, tak przepaja sobą niektóre dzieła, że nie może być pominięta.” Złote słowa. Ale sądzę, że z małą zmianą można je powtórzyć o indywidualności niektórych twórców. I gdy o nich chodzi, spojrzenie od strony człowieka zawsze będzie rewindykowało swoje prawa. Jakie są te prawa i ich granice, spróbuję rozważyć innym razem.

## PIRANDELLO

Zmarły wczorajszego dnia Luigi Pirandello, powieściopisarz, nowelista i autor sceniczny, laureat nagrody Nobla, jest jednym z najoryginalniejszych i najciekawszych twórców współczesnych. Sława jego przyszła późno i jak gdyby przez kaprys losu; jedna sztuka, dziwna, trudna, jak najdalsza od schlebiana gustom ogółu, zdobyła mu europejski rozgłos, odkryła go poprzez Europę Italii i oświeciła blaskiem zdobytej sławy całą jego poprzednią, wieloletnią i cierpliwą twórczość.

Życie tego pisarza, tak burzliwego myślą, było ciche i szare. Urodzony w Girgenti na Sycylii w r. 1867, Pirandello ukończył szkoły w Palermo, studiował w Rzymie i na niemieckich uniwersytetach, doktoryzował się w Bonn uczoną rozprawą o fonetyce swego rodzimego dialektu, próbował handlu, był nauczycielem gimnazjalnym. I wciąż pisał. Pisał nowele, długo nie zauważone, mimo że napisał ich kilkaset i że były między nimi arcydzieła. Zyskał pewien rozgłos powieścią *Cień Macieja Pascala* (1904), dziś uznaną za jeden z klejnotów włoskiego piśmiennictwa. Pierwsze próby sceniczne pisał w dialekcie sycylijskim; pierwsze komedie przypadają na lata wojny; również przeszły prawie nie zauważone.

Miał lat pięćdziesiąt cztery, kiedy napisał *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, po którym to utworze powstał drugi, pod tytułem *Henryk IV*. Wrażenie było oszałamiające. O pierwszej z tych sztuk wyraził się Bernard Shaw, że jest to „najteższe i najoryginalniejsze dzieło w całym teatrze starym i nowym”. Odkryto nie tylko Pirandella, ale stworzono nowe słowo: „pirandelizm”, dla oznaczenia tego nowego sposobu patrzenia na świat, nowej poetyki scenicznej. Sam Pirandello określił się w tych słowach:

„Zasadniczym motywem mego arcyzmu jest tragizm wynikły z rozszczepienia między życiem a dążeniem do jego wyrazu. Życie jest dla mnie czymś, co się ustawicznie zmienia i rozwija. Ale aby być życiem, musi dopiero znaleźć własny wyraz, własną formę. Forma jest z natury swojej zawsze sztywna i niezmienna. Życie, które się zmienia, musi przeto nieprzerwanie łamać swoje poprzednie formy, znajdować nowe, które rychło znów stają się przestarzałe. To jest tragedia życia, ja jestem poetą tej tragedii... Teraz, kiedym odnalazł samego siebie, dowiaduję się od przyjaciół, że inni ludzie w innych zawodach doszli do tych samych wyników...”

W istocie. Bo o ile opowiadania Pirandella nie odbiegały od form życiowego realizmu, o tyle jego twórczość teatralna osobliwie jest pokrewna zdobyciom, jakie niezależnie od niego Proust już był osiągnął w powieści. Wyzwolenie się z uproszczeń charakterologicznych i skostnień psychologii; wrócenie osobom i faktom otoczki tajemnicy, wszechzłudy, owego cienia, który zależnie od oświetlenia wydłuża się lub skraca, pada w tym lub innym kierunku, dwoi się lub troi; wzbogacenie akcji scenicznej grą tych cieniów – oto co daje teatrowi Pirandella coś odrębnego, jedyne. Najzwyklejszy problem życiowy przybiera w tej grze nowe kształty: niezwykłość jest przyrodzoną atmosferą tego pisarza, przychodzi mu tak naturalnie jak wielu innym banalność.

Zestawiano go często z Bernardem Shaw; skojarzenie dość powierzchowne. Wspólne im jest nasilenie myśli, bogata gra intelektu, śmiałe operowanie paradoksem. Ale gdy nastawienie Shawa jest przede wszystkim społeczne, Pirandella, przeciwnie, niepokoi rozwiązanie życia indywidualnego, tam zwłaszcza, gdzie ono jest najtrudniejsze, w problemie współżycia ludzkiego, rodziny, małżeństwa. Fakt związania kilku osób z sobą wystarcza, aby tworzyć



wiekuisie nowe starcia i problematy. Sama sprawa dziecka oblega go w nieskończonych kombinacjach; to istny kompleks! Tu dobre małżeństwo, któremu brak jest dziecka (*Se non così*), gdy obok żyje kobieta, kochanka męża, którego z nią łączy tylko dziecko. Małżonkowie chcą zmusić tę trzecią, aby im oddała dziecko, niezbędne im do szczęścia; gdy tamta się nie godzi, wydzierają je jej gwałtem. To znów w innej sztuce (*L'inneste*) mamy problem ukochanej i kochającej żony, która została zgwałcona przez złoczyńcę. Miłość tryumfuje nad ambicją i męką mężczyzny, a nawet nad wątpliwościami ojca; kobieta jest jego i dziecko jest jego, bo ona go kocha, a on ją. To znów (*Pensaci, Giacomino!*) stary zacny profesor żeni się fikcyjnie przez współczucie z dziewczyną-matką, uwiedzioną przez jego ucznia, i używa całego swego autorytetu, aby utrzymać to małżeństwo we troje, budzące zgorszenie miasteczka. *Rozkosze honoru* kończą się przetworzeniem moralnym pary, która zawarła niegodne małżeństwo dla pokrycia błędu panny uwiedzionej przez innego. Dążenie do rozwiązań zawsze ludzkich, nie mających tym samym nic wspólnego nie tylko z konwenansem, ale i z przeciętną formą moralności, wypełnia wszystkie te rodzinne dramaty Pirandella.

Dramaty czy komedie? Mniejsza o etykietkę. Komedie, które się często kończą śmiercią, dramaty, które się kończą zagadkowym uśmiechem – różnie. Pirandello – jak Proust – jest okrutnym humorystą. Wy tłumaczenie tej gry tragizmu i śmieszności znajdziemy w jego artystycznym *credo*. Czyż życie zmagające się z wciąż kostniejącymi formami nie musi rodzić efektów i komicznych, i tragicznych na przemian? Bufonada i okrucieństwo zarówno mieszczą się w repertuarze tego straszliwie inteligentnego Sycylijczyka, doktoryzowanego w Bonn. Przedstawienie teatralne kończy się nierzadko prawdziwym pchnięciem noża, coś jak w librecie *Pajaców*, które jest jakby przeczuciem pirandelizmu w jarmarcznym wydaniu.

Szaleństwo – to też jeden z ulubionych motywów tego teatru. Młody arystokrata, który (dosłownie) upadł na głowę, żyje przez kilkanaście lat w swoim zamku w przekonaniu, że jest Henrykiem IV; potem jednego dnia budzi się z obłądu, ale udaje nadal owego Henryka IV – przez wzgardę, dla zabawy; ale w takim razie, czy to takie pewne, że on jest wyleczony? Z dwojga osób prowadzących akcję w sztuce *Tak jest, jak wam się wydaje* jedno na pewno jest wariatem – ale które: teściowa czy zięć? Nie dowiemy się nigdy. Bo jeżeli cechą wariata jest życie w urojonym świecie pojęć o sobie i o innych, jakże wiotka i chwiejna będzie granica dzieląca obłąd od wszelkiej namiętności! I naprawdę nigdy nic nie dowiemy się o niczym – oto konkluzja „pirandelizmu”. Możemy poznać jedynie tę stosowaną prawdę, którą każdy wyciąga z faktów i ludzi wedle swoich potrzeb. Albo tę z gruba społeczną i praktyczną prawdę, jaką w pewnych wypadkach przypieczętuje wyrok sądowy, albo też prawdę, którą narzuci artysta swemu tematowi i swoim postaciom. Ale dopóki tego nie uczyni, dopóki nie zinstrumentuje ich poszczególnych prawd, dopóty wszystko pozostanie niezorganizowanym chaosem. Ot, tych *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, puszczonej z umysłu samopas: cóż za wrzask, co za sprzeczności, jak każde z nich beładnie opowiada jedno przez drugie, przekraczając, interpretując fakty, myląc przeszłość z teraźniejszością; jak każde sili się wydrzeć dla siebie główną i piękną rolę; jak każde krzyczy: „Nie moje uczynki są ważne, ale to, co na prawdę jest we mnie.” Ale co jest owym „naprawdę” w ustawicznej płynności zjawisk, która sprawia, że w każdej godzinie w stosunku do każdej osoby, do każdego faktu człowiek jest kim innym, czym innym? Dlatego te *Sześć postaci*, od których się zaczął tryumf ich opornego autora, są w istocie najcharakterystyczniejszym, najbardziej syntetycznym z jego utworów. Pirandello rozszerzył w nim perspektywy sceny, stworzył nową fantastykę intelektualną.

Od tego utworu, w lot odczutego przez naszą publiczność, zaczęła się i u nas kariera Pirandella. Grany najpierw w Krakowie, potem w Warszawie w Teatrze Małym w r. 1923, utwór ten sukcesem swoim uutorował drogę następnym. Potem przyszedł *Henryk IV*, potem (na marginesie) *Człowiek, zwierzę i cnota*, *Gra*, *Tak jest, jak wam się wydaje*, *Rozkosze uczciwości*. Ale nie zdaje się, aby nasze teatry dość miały na uwadze ten szacowny kapitał teatru, jakim

jest twórczość Pirandella. Nagła jego sława miała coś z mody, z krzywdą dla tego autora, do którego stosunek nie powinien być zależny od kaprysów mody. Teraz, kiedy ta twórczość jest zamknięta, trzeba by się rozpatrzyć w kilkudziesięciu sztukach, jakie pozostawił, i wprowadzić co rok bodaj jedną scenę. Jeżeli dla ostatecznej konsekracji pisarza potrzebne jest, aby umarł, nie ma już na co czekać – już się stało. Teraz czas, aby ożył.

## PRUS W PERSPEKTYWIE CZASU <sup>9</sup>

Kiedy się żyje jakiś czas na świecie, wszystko po trosze barwi się jakimś wspomnieniem. I teraz gdy mnie zaproszono, aby powiedzieć kilka słów o Prusie z okazji dwudziestopięciolecia jego śmierci, stanęła mi żywo w pamięci pewna scena. Byłem wówczas sztubakiem, rodzice mieszkali w Krakowie, matka piastowała tam przez wiele lat godność przewodniczącej Stowarzyszenia Nauczycielek – było to w epoce dalekiej jeszcze od istnienia związków zawodowych – i w tym charakterze kierowała zakupami książek do biblioteki Stowarzyszenia. Otóż pewnego dnia wpadła do nas do domu bibliotekarka, pannica może pięćdziesięcioletnia, z wypiekami na twarzy, podniecona, wzburzona, trzymając w ręku jakieś książki. Zdyszany głosem rzekła: „Pani prezesowo, my tego w bibliotece trzymać nie możemy: to jest ohyda, ohyda!” I cisnęła na stół ze wstrętem, tak jakby jej parzyły palce, trzy grube tomy. Spojrzałem zaciekawiony, na okładce było: Bolesław Prus – *Lalka*.

Rzecz prosta, że znalazłszy się sam, rzuciłem się na tę *Lalkę* i pochłaniałem ją przez kilka dni. Byłem nieprzytomny z zachwytu. Taka była moja znajomość z Prusem.

Nie będę snuł filozoficznych refleksji na temat tego zdarzenia. Byłyby równie łatwe, jak jałowe. Mimo że powtarza się to ciągle, nigdy większość ludzi nie przyjmie do wiadomości faktu, że często książka budująca zaczyna karierę od tego, że jest książką gorszą, że bywa wyświecana z bibliotek nauczycielskich, zanim się znajdzie obowiązkowo w bibliotekach dla młodzieży. Raz po raz się to powtarza, ale ludzie tego nie pamiętają. I może lepiej dla nich, że nie pamiętają: mieliby za wiele kłopotu, zrobiłby się im zamęt w głowie, straciliby pion.

Ale kto wie, czy nie poszliśmy w tym tutaj za daleko. Prus poczciwy, Prus gołębiego serca, Prus społecznik, Prus dickensowski – oto obraz pisarza najczęściej przekazywany jakby w utrwalonej kliszy. Może i był tym wszystkim, ale to pewna, że to nie jest cały Prus. Jest – przynajmniej w jego twórczości – okres burz i namiętności, tym znamiennejszy, że zjawił się dość późno i nieoczekiwanie, a rezultatem – utwór wśród jego dzieł odrębny i jedyny. Ten utwór to właśnie *Lalka*. Dziś czas zmatował i stonował to wszystko; *Lalka* pozostała rozkoszną lekturą, ale trzeba pewnego wysiłku myśli, perspektywy historycznoliterackiej, aby sobie uzmysłwić całą bujność, oryginalność, całe zuchwalstwo tej książki rzuconej w nasze piśmiennictwo schyłku ubiegłego wieku. Już wówczas, jako młody chłopiec, czytając *Lalkę* miałem poczucie, jak bardzo ta książka odskakuje od wszystkiego, co mi się zdarzyło czytać po polsku. A kiedy odczytuję ją dziś, bardziej jeszcze uderza mnie jej oryginalność, tym lepiej oceniam jej śmiałość.

Już sam wiek bohatera jest rewolucją w powieści, zwłaszcza tego typu. Bo *Lalka*, mimo swego szeroko rozbudowanego tła, należy niewątpliwie do rodziny owych powieści lirycznych, najobficiej obrodzonych w dobie romantyzmu, powieści, których rodowód ciągnie się od *Wertera* poprzez Mussetowską *Spowiedź dziecięcia wieku* aż do jakiejś *Poganki* Żmichowskiej. We wszystkich takich utworach bohater zawsze miał lat mało co ponad dwadzieścia. Otóż Wokulski ma lat czterdzieści sześć, a z końcem powieści dobiega pięćdziesiątki, co w owym czasie było jeszcze znacznie więcej niż dziś. To czterdziestoosmioletnie „dziecię wieku” to jest niewątpliwie jeden z najśmielszych zamachów na konwenans liryczny, jaki spotykamy w literaturze. Zapewne, Goethe, Musset czy Mickiewicz w *Dziadach* dali swoim

---

<sup>9</sup> Odczyt wygłoszony przez radio 19 maja 1937 r. w dwudziestą piątą rocznicę śmierci Prusa.

bohaterom wiek swój własny, ale np. Rousseau, kiedy przeżywał swoją wielką przygodę sercową, miał lat czterdzieści kilka – właśnie wiek Wokulskiego – kiedy jednak tę swoją wielką miłość wcielił w *Nowej Heloizie*, uznał za odpowiednie dać bohaterowi swemu lat dwadzieścia. A dodajmy, że szaleństwo miłosne Wokulskiego nie ma nic – jakby znów nakazywał konwenans – z miłości starczej; przeciwnie, to jest dosłownie pierwsza miłość z całym kwiatem jej wzruszeń, złudzeń, nawet niezręczności i naiwności. Ten wzgląd czyni *Lalkę* prawie unikatem i daje miarę samodzielności i odwagi artystycznej jej twórcy.

Nie dosyć na tym. Bohater romantyczny – a któż zaprzeczy, że Wokulski jest z ich rodu – był zwykle smukły, blady, o nieokreślonym zajęciu. Najczęściej był poetą. Bohater Prusa jest człowiekiem atletycznych kształtów, ma wasy i hiszpankę, i parę dużych czerwonych rąk, odmrożonych na Syberii. I ma sklep galanteryjny. Jakże łatwo byłoby mu sprzedać ten sklep i zostać szlachetnym inżynierem – gatunek, który już grasował wówczas w powieści. Ale nie, Prus właśnie chce, aby miał sklep, i cała tragiczna, przepastna miłość rozgrywa się w mrokach tego sklepu, na tle sprzedaży spinek lub kaloszy, i bohater przyciska do ust portmonetkę, którą, przerzucając na ladzie galanteryjne drobiazgi, miała w ręku jego ukochana. Nawet taki wielki realista jak Mickiewicz nie odważyłby się zrobić Gustawa w *Dziadach* np. właścicielem składu aptecznego. I na tym nie koniec śmiałości i paradoksów Prusa. Wspomniałem *Dziady*. Bo Wokulski to właśnie Konrad, który – na wspak tamtemu – około pięćdziesiątki stał się Gustawem. Zaczyna od bohaterstwa, od poświęceń za ojczyznę, kończy na buncie przeciw wszystkiemu, co nie jest szczęściem osobistym. Zaczyna od narodu, od ludzkości, kończy na kobiecie. Ale i w prowadzeniu tej linii jakież pogrom konwenansu! Wokulski dławi się w kraju, oddycha na Syberii; wygnanie robi go człowiekiem, powrót do kraju robi go chwilowo bydlakiem; sprzedaje się grubej i bogatej babie, chodzi z nią pod rękę na spacer, w domu nosi szlafrok w kwiaty i czapkę z kutasem, kibicuje przy wincie! A kiedy wybucha wojna, odrodzony przez miłość, Wokulski bogaci się jako dostawca armii rosyjskiej i spekuluje na zbrojeniach jako współnik Moskala Suzina. Zdawałoby się, że Prus robi wszystko, aby zdyskwalifikować swego bohatera jako bohatera, jako materiał na kochanka, zanim go wyprowadzi na scenę, aby mu kazać odśpiewać jedną z najbardziej przekrwionych aryj miłosnych, jakie się rozlegały kiedy w polskiej literaturze. I można by długo – ale nie ma na to czasu – ciągnąć tę demonstrację, wskazując, jak paradoksalnie Prus łamie linię heroizmu, jak osobliwymi drogami ją prowadzi. Jakże szczęśliwie nieskomplikowane wydadzą się przy Wokulskim tak szlachetne skądinąd postaci Judymów czy Niechciców!

„Kto przeżył *Lalkę*, wiele przeżył” – powiada Prus. Z pewnością to jest jedna z tych książek, które zdarzają się w twórczości wielkich pisarzy raz jeden. Jak *Mizantrop* Moliera – z którym bohater *Lalki* tyle ma powinowactw – tak i to jest książka wydarta z trzewi pisarza i człowieka, jedyna i niepowtarzalna. Mimo że i przed *Lalką* Prus wznosił się w niejednym drobniejszym utworze do mistrzostwa, można przypuszczać, że on sam musiał być zdumiony rozpiętością i polotem tej niespodzianej książki.

Jak się to stało? Tajemnica. Ale trudno wątpić, że jak inne utwory wielkich twórców o podobnym charakterze, tak i ten utwór musiał pozostawać w genetycznym związku z jakimś głębokim wstrząsem duchowym, uczuciowym pisarza. Nie ma przykładu, aby utwór tego typu nie był transpozycją przeżycia osobistego. Co to było – nie dowiemy się zapewne nigdy. Prus nie ma biografii, należy do najszczelniej zakonspirowanych pisarzy, bo nawet oczy jego na portretach kryją się za ciemnymi szklami.

I znów zastanawiam się, co tak wzburzyło zasnę paninę Daniellę Mikiewiczównę, bo tak nazywała się owa bibliotekarka Stowarzyszenia Nauczycielek. Może erotyzm tej książki. To bardzo prawdopodobne. Bo *Lalka* Prusa niesłychanie różniła się od klimatu ówczesnej powieści polskiej: parzyła namiętnością, zawracała w głowie oparem zmysłowym. Dziś już się tego tak nie czuje, ale przejdźmy całą naszą literaturę przed Prusem: nikt tak nie wyczuł i nie pokazał luksusowej kobiety w jej uroku czysto fizycznym, w magii jej zbytku i pokusy, w ka-

prysie jej pragnień, szeleście jedwabi, zapachu perfum i włosów. Aby to wszystko oddać, trzeba było naszej literaturze doczekać się tego dobrego pana Prusa w ciemnych okularach i z parasolem, który karmił w Nałęczowie dzieci karmelkami, który, zdawałoby się, był zawsze taki rozsądny i trzeźwy!

I to także czyni tę historię Wokulskiego tak jedyną. U wielkich romantyków – czy to będzie Musset, czy Mickiewicz – wyładowania twórcze pokrywały się z osobistym wyżyciem się poety; gestowi wewnętrznemu towarzyszyły gesty zewnętrzne, mniej lub więcej publiczne, znane, skatalogowane przez biografów, opisywane, analizowane. Ale to skupienie namiętności, jaka bucha w Wokulskim, nie ujawnia się bodaj niczym w życiu autora *Lalki* – wszystko kryje się gdzieś, zdławione. I kiedy czytam niektóre ustępy *Lalki* i patrzę na portret Prusa, czuję jakieś ściśnienie serca i słowa jego: „Kto przeżył *Lalkę*, wiele przeżył”, nabierają szczególnie przejmującego akcentu.

Przykuty całe życie do redakcyjnego biurka, zmuszony na termin dostarczać swoje kroniki – bodaj z festynu w Ogrodzie Saskim i loterii dobroczynnej, za rozrywkę i wytchnienie mający partię szachów, cichy i łagodny, Prus wyżywa się w swoim bohaterze. Czyni go silnym, atletycznym, zuchwałym, rzutkim, daje mu robić majątek i rozdawać go wspaniale. Biedny Prus, dotknięty chorobą przestrzeni, drżący, kiedy mu w drodze do Nałęczowa przychodzi przebyć most na Wiśle, rzuca swego bohatera w świat przygód, wysyła go do Paryża, którego puls Prus tak zdumiewająco odczuł – na niewidziane. I zdradza się tylko jednym: kiedy atleta Wokulski w biały dzień uszedł kilkaset kroków od Grand Hôtelu, na przecięciu dwóch ludnych ulic ogarnia go paniczny strach, „znany ludziom, którzy zbłądzili w lesie”; skacze do przejeżdżającej jednokonki i oddycha uspokojony. To już nie Wokulski – to Prus.

Teraz świeżo pewnego dnia, przerywając lekturę *Lalki*, wyszedłem z domu, aby przejść się trochę. I jak gdyby ulegając sugestii Prusa bezwiednie skręciłem z Krakowskiego Przedmieścia w Karową i „szlakiem Wokulskiego” skierowałem się ku Wiśle. Dawno tam nie byłem. Mimo woli patrzałem jakby oczami Prusa; ale to, co ujrzałem, przeszłoby jego najśmielsze marzenia: wysadzany drzewami asfaltowany bulwar zastąpił ohydne kupy śmieci, na które w oczach Wokulskiego patrzyli się nędzarze. Ten bulwar nad Wisłą to było marzenie Prusa, tego poety, który całe życie silił się być „pozytywistą” i rozmieniać porywy swojej bohaterkiej młodości na drobniejszą monetę trzeźwych niby to i praktycznych postulatów. Iluż dziesiątków lat, iluż bitew i przewrotów było trzeba, zanim się ziścił ten cud asfaltu nad Wisłą. I w nadadtku niepodległa Polska, której też Prusowi – o parę lat – nie dane było doczekać.

Losem książek, nawet najbardziej wulkanicznych, jest, że lawa ich stygnie, krzepnie. Jedne zamierają, inne pozostają żywe, ale i te nie wywołują już dawnych wstrząsów wzruszenia, zdumienia, zgorzenia, oburzenia. Dlatego warto było może przytoczyć ową bibliotekarkę blisko sprzed pół wieku i jej naiwny gest wstrętu, z jakim rzuciła książkę Prusa. Prus by się tym nie zgorszył. On wie, że można ciskać książką; czyż jego bohater Wokulski nie ciskał książką Mickiewicza, jak znowuż bohater Mickiewicza w *Dziadach* ciska o ziemię „zbójcami” książkami swoich poprzedników. Oburzenie na książki – byle szczere – świadczy, że się książki bierze na serio, że się w nie wierzy. Prus uśmiechnąłby się do tej panny Mickiewiczówny – co najwyżej pomieściłby ją w którym tomie *Emancypantek*, z których żywcem uciekła. Zasmucały go pewnie za to inne enuncjacje, których mu też nie szczędzono. „Poglądy Prusa – tak pisał organ tych kół, które dziś wielbią bez zastrzeżeń Prusa jako wielkiego pisarza i obywatela – równają się najbezpieczniejszym powieściom w najpodlejszych organach.” Tak pisali niektórzy o Prusie za jego życia; podobnie miano potem pisać o Żeromskim. I to też warto przypomnieć. Bo na to – między innymi – są takie rocznice, aby uprzytamniać młodszemu pokoleniom, że posłannictwo pisarza to rzecz bardziej skomplikowana, niż się ludziom wydaje...

## SPRAWA SATYRY W «PODFILIPSKIM»

W numerze 3 „Tygodnika Ilustrowanego” p. J. E. Skiwski rozprawia się z niedorzeczną legendą, wedle której autor *Podfilipskiego* nie zdawał sobie jakoby sprawy z tego, że tworząc swoją powieść i kreśląc jej centralną postać pisze satyrę; bohatera swego traktował jakoby całkiem serio, a dopiero później, pod wpływem przyjęcia, z jakim się spotkał *Podfilipski*, oraz pochlebnych o nim sądów jako o satyrze społecznej, Weyssenhoff przejął się tym punktem widzenia i *ex post* przyznał się do satyry. Z tą legendą – która obiega jedynie ustnie, ale podobno bardzo uporczywie – rozprawia się p. Skiwski drobiazgowo, nie szczędząc argumentów na rzecz pełnej świadomości twórczej autora *Podfilipskiego*, po czym kończy tymi słowami: „Nie znam podłoża faktów, które się stały przyczyną powstania śmiesznej wersji o «metamorfozie» Weyssenhoffa. Mogę snuć tylko przypuszczenia.” I snuje przypuszczenie, dosyć zresztą mgliste.

Otóż zdaje mi się, że mogę podać komentarz do „podłoża faktów” i do powstania „śmiesznej wersji”.

Bo w istocie na początek trzeba stwierdzić, że wersja ta, tak jak ją p. Skiwski słyszał i jak ją przytacza (co do mnie, nie słyszałem jej nigdy w tej formie), jest i śmieszna, i niedorzeczna. Satyryczny zamiar *Podfilipskiego*, od samego celowo dobranego nazwiska bohatera aż do najdrobniejszego szczegółu, jest tak oczywisty, że aż nadmierną wydać by się mogła obfitość i siła argumentów, jakimi polemizuje p. Skiwski z ustną plotką. Intencje Weyssenhoffa są – dla każdego umiejącego czytać – wyłożone w jego powieści niemal łopata. A jednak „łopata” nie była zbyt cenna, skoro Weyssenhoff w swoim *Pamiętniku literackim* stwierdza, że znaleźli się tacy, którzy panegiryk Ligęzy wzięli na serio, że i paru krytyków okazało zupełną nieprzenikliwość w stosunku do zamiaru satyrycznego autora, a pewien profesor uniwersytetu „udzielił mu admonicji za szerzenie zasad fałszywej filozofii”.

Wersji, z którą rozprawia się p. Skiwski – jak rzekłem – nie słyszałem. Natomiast przed laty, tuż po pojawieniu się *Podfilipskiego*, słyszałem inną wersję, którą przytoczę poprzedziwszy ją kilkoma słowami objaśnienia.

Żył i działał w Warszawie z końca ubiegłego wieku głośny i znany swego czasu Dionizy Henkiel (umarł aż w r. 1920), krytyk, publicysta, redaktor „Gazety Polskiej” i „Biblioteki Warszawskiej”, zażywający wielkiego wpływu jako doradca i przyjaciel wielu pisarzy, od Sienkiewicza począwszy. Czytanie swoich utworów Henkielowi, radzenie się go było niemal uświęconą tradycją. W tym charakterze pokazywały go jakieś ówczesne *Jasełka warszawskie*, w których nie pamiętam już kto śpiewał: „Mam Henkiela przyjaciela, co mi dobrych rad udziela”; w tym charakterze znalazł Henkiel miejsce w historii literatury Antoniego Potockiego. Weyssenhoff, objąwszy redaktorstwo „Biblioteki Warszawskiej”, zaprosił Henkiela – jak wspomina w swoim *Pamiętniku* – na „swego mentora i kierownika pisma”. W tymże *Pamiętniku* oddaje mu hołd w wielu miejscach; przyjaźni Henkiela przypisuje wyrwanie go z „nędzy moralnej”, z „najbardziej jałowego okresu jego życia” (pod tymi surowymi określeniami ma na myśli Weyssenhoff swój okres światowo-klubowo-ziemiański); nazywa Henkiela „niezrównanym animatorem”, zamyka swój *Pamiętnik* oddzielnym wspomnieniem pośmiertnym pt. *Cześć pamięci Dionizego Henkiela*, Henkielowi dedykował też Weyssenhoff *Podfilipskiego*.

Rolę Henkiela w stosunku do cudzej twórczości – poza działalnością krytyka, który zresztą skromnie nigdy nie podpisywał nazwiskiem swoich artykułów – określa sam Weysenhoff w tych słowach:

„Posiadał jeden talent, którego u nikogo w tym stopniu nie dostrzegłem: talent inspiratora. Interesował się cudzymi zdolnościami i pomysłami dużo bardziej niż własnymi; brał je do serca, rozgrzewał, ośmielał, rozzuchwalał; następnie wysłuchiwał cudzych projektów, brulionów, przeróbek i ostatecznie obrobionych utworów – nie tylko cierpliwie, lecz ze szczerym zajęciem. Nie rzucał nigdy konkretnych poprawek, czyli swoich zdań lub wyrazów, lecz przeczytane rozdziały chwalił albo też ganił wymową swą rwaną, malarską, pełną światła i barw a ciętego dowcipu. Naglił do dociągania wysłuchanego tekstu do wzorów najwyższych, a będąc znakomitym znawcą literatury polskiej i obcej, miał zawsze w pamięci te wzory do przytoczenia gotowe. Skromna izdebka Henkiela, z której rzadko wychodził, dobrze była znana pisarzom polskim; nawet Sienkiewicz przychodził tam po aprobatę wielkiego Polaka i przedziwnego krytyka-altruisty. Ale ja chyba najwięcej zawdzięczam mu korzyści z rady, podniety do pisania i pokrzepienia ducha. Dionizy Henkiel był jedynym literatem, z którym mówiłem wyczerpująco o swoich utworach w czasie pisania i po ukończeniu.”

Tak mówi Weysenhoff w swoim *Pamiętniku literackim*, pisanym na schyłku życia.

Otóż przed laty, bezpośrednio po ukazaniu się *Podfilipskiego*, opowiadano sobie w kołach literackich (bliskich środowiska Weysenhoffa), co następuje. Mianowicie, że młody, choć już trzydziestoletni, autor-światowiec, Józef Weysenhoff, wręczył Henkielowi do przeczytania rękopis swojej powieści; że w utworze tym stosunek autora do snobistycznej filozofii swego bohatera (późniejszego Podfilipskiego) zdawał się raczej pozytywny; że Henkiel przeczytawszy miał powiedzieć: „Ależ to świetna satyra!”, i pochwałami swymi satyrycznych intencji Weysenhoffa miał go w istocie na tę satyrę naprowadzić, rozstrzygając tym o ostatecznej redakcji *Podfilipskiego*, a tym samym może i o dalszej twórczości Weysenhoffa. Czyli biorąc z grubsza, mówiono mniej więcej to, co obiega jeszcze obecnie, z tą różnicą (bardzo zasadniczą), że nie w odniesieniu do gotowego dzieła, ale do jego pierwotnego kształtu.

Nie wdaję się tu w rozważanie, o ile ta dawna wersja odpowiadała prawdzie; rozstrzygnąłby to chyba jedynie pierwotny rękopis powieści, gdybyśmy go posiadali. Ale to już jest zupełnie co innego niż „śmieszna wersja”, z którą słusznie rozprawia się p. Skiński. Przeobrażanie się utworu w pomysł czy w rękopisie, ewolucja jego pod wpływem uwag „mentora i animatora”, jest ostatecznie faktem możliwym i nie pozbawionym w literaturze przykładów, nawet tak znakomitych jak przygoda Russa z Diderotem, też urodzonym animatorem. Zwłaszcza że jak się zdaje z jego własnych wyznań, Weysenhoff przechodził w tej porze zasadnicze przeobrażenia duchowe. Wyrwanie go przez Henkiela z „nędzy moralnej” – używam tu na odpowiedzialność Weysenhoffa jego własnego określenia – mogłoby być w związku z uświadomieniem mu właściwej linii pisarskiej, a tym samym przewartościowaniem jego stosunku do świata.

Ale – powtarzam – roztrząsanie tej zajmującej skądinąd sprawy nie jest moim zadaniem. Chciałem jedynie dać odpowiedź na pytanko sformułowane przez p. Skińskiego. Wydaje mi się niewątpliwe, że pokutująca – jak się okazuje – obecnie niedorzeczna wersja jest po prostu zniekształceniem owej wersji dawniejszej – prawdziwej czy nieprawdziwej, ale naturalniejszej, a w każdym razie nie tak absurdalnej.

## O ROSTWOROWSKIM

W świeżo ogłoszonym („Wiadomości Literackie”) bardzo ciekawym liście Rostworowskiego do jego wydawcy, omawiając (w r. 1934) zbiorowe wydanie swoich utworów, z konieczności ograniczone co do rozmiarów, znakomity poeta daje niejako zwięzły konspekt całej swojej twórczości dramatycznej, a czyni to z ową uroczą i poufałą prostotą, jaka go cechowała. O sztukach z pierwszego okresu pisze, co następuje:

„Seria pierwsza: do luftu!

1) *Żeglarze*, wydane w „Museionie”; 2) *Pod górę*, własny nakład, wystawione, generalna kłapa, książka wycofana przeze mnie z księgarń; 3) *Echo*, nie wydane, wystawione, druga kłapa.”

Następnie przechodzi drugą serię, tj. te utwory, które pragnąłby widzieć w zbiorowym wydaniu. Tu należą: *Judasz*, *Kaligula*, *Miłosierdzie* oraz trylogia: *Niespodzianka*, *Przeprowadzka* i *U mety*.

Po czym Rostworowski dodaje:

„Sądzę, że wydawanie *Strasznych dzieci*, *Zmartwychwstania* i *Antychrysta* nie przedstawiałoby wielkiego interesu, gdyż to sztuki mniej wartościowe.”

I jeszcze w drugim liście do tegoż wydawcy potwierdza:

„Jestem bardzo rad, że tylko te sześć sztuk wyjdzie w dwu tomach, ponieważ trzy pozostałe nie należą do moich sympatii bez zastrzeżeń. Są tam całe akty do przerobienia, a nie bardzo wiem, czy się kiedykolwiek do tej roboty zabiorę.”

Niewątpliwie ta selekcja wydaje się trafna i sam teatr dokonałby jej prawdopodobnie w tym sensie. Sztuki, które autor wybrał, pozostaną w repertuarze, bywają wznawiane. Ale Rostworowski za dużą odegrał rolę w ubiegłym ćwierćwieczu naszego życia jako osoba, jako indywidualność, aby nie miał budzić bardziej osobistych zaciekawień. I wówczas cenne byłyby jako ogniwa, jako etapy, owe inne utwory, stanowiące – wedle uznania samego autora – jedynie połowiczne osiągnięcia, ale może więcej mówiące o nim samym. Co więcej, kto wie, czy nie najbardziej charakterystyczną dla twórczości Rostworowskiego jest ta rwana, nerwowa jej linia, ta zdolność przetwarzania się, odmieniania, ten rytm przyływów i odpływów, kolejność na przemian wielkich sukcesów i – aby użyć jego zwrotu – „generalnych kłap”.

Co do mnie, byłbym ciekawy nawet owych sztuk „do luftu”, które pamiętam jak przez mgłę z krakowskich premier, a które dziś stały się niedostępne dla czytelnika. Owe sztuki, którymi młody poeta, muzyk, adept filozofii – autor tomu wierszy naznaczonych żącym pesymizmem pod wymownym tytułem *Tandeta* – zadebiutował, były pisane prozą, nie cofały się przed brutalnością zagadnień i nie obawiały się potrząsnąć nawykami widza. Nie podobały się, padły. Nikt na ich zasadzie nie ośmielił się wróżyć trzydziestoparoletniemu autorowi przyszłości. W dwa lata później przyszedł olśniewający tryumf *Judasza*. To nie była ewolucja, to był skok, nieomylny, opanowany, celny. Pytano się, gdzie on się nauczył tego wszystkiego. Odwaga w sięgnięciu do olbrzymiego tematu, takt w jego potraktowaniu, instykt wszystkich sekretów nowoczesnej sztuki teatralnej, poczucie aktora, wszystko to tworzyło debiut – bo poniekąd uważano *Judasza* za debiut – jaki się nie zdarza.

Po *Judaszu* cztery lata milczenia. Lata wojny. Uciekając od dławiącej rzeczywistości, Rostworowski zanurza się w historię, w dziejopisów rzymskich, aby w r. 1917, jako owoc paroletniej pracy, dać – *Kaligulę*. W utworze tym, wystawionym najpierw w krakowskim teatrze,



trzech aktorów kolejno – Solski, Stanisławski, Bończa – występuje w tytułowej roli, utwierdzając sławę mistrzostwa scenicznego autora.

Te dwa utwory stanowią w twórczości Rostworowskiego okres niejako klasyczny. Niebawem wciąga go nowa rzeczywistość. Bezpośredni związek z chwilą ma *Miłosierdzie* – o zamierzeniach *Nieboskiej komedii* naszych czasów. Urodzone z rewolucji rosyjskiej, która wówczas zawisła groźną chmurą nad nami, *Miłosierdzie* wyraża beznadziejność świata, który, rozdarty zemstą, nienawiścią, chciwością, wierzy, iż zdoła rozwiązać swoje zagadnienia czym innym niż miłością bliźniego. *Miłosierdzie* ukrzyżowane, ze zgliszczy wyrastają nowe tyranie, nowe bogactwa, nowa przemoc, rozum płacze się bezsilny, przybyło jedynie głodu. „I tak *da capo al fine*”, rzuca z bolesną ironią autor-reżyser, każąc zapuszczać kurtynę nad tym ponurym widowiskiem.

*Miłosierdzie* jest zapewne nie najdoskonalszym, ale może najznamienniejszym utworem Rostworowskiego, który, pisząc tę sztukę, stwarza dla niej własną formę, nawiązując do dawnych misterii, wprowadzając w posępne tło element cmentarnego humoru, operując jeszcze śmieiej niż wprzód efektami zespołowymi, muzycznością tekstu.

Zły moment minął. Wrażliwa natura poety odczuwa ulgę, czuje potrzebę odprężenia. Rostworowski pisze *Straszne dzieci*. Ta sama co w *Miłosierdziu* beznadziejność ludzkiej natury łagodzi się marionetkowym zbagatelizowaniem ziemskich spraw człowieka. Znowu całkiem odmienna forma: ludzie-laleczki, które dobywa się z pudełek; grzechy zdrobnione do miary głupoty dziecinnej, szatan wystylizowany na psotnego diaska; a jeżeli w końcu wszystkie „straszne dzieci” giną w płomieniach podpalonego przez siebie domu, to po to, aby w jowialnym i pobłażliwym niebie dać sobie jakoś rady ze świętym Piotrem.

Zamiar artysty powiódł się tu tylko połowicznie. Nadmiar symboliki i alegorii stał mu się kulą u nogi; niemniej *Straszne dzieci* stanowią interesujący dokument szukania wciąż odmiennych technik i nowych sposobów wypowiedzenia się, które cechuje Rostworowskiego.

Bo oto w rok później daje on znowu coś niepodobnego do wszystkiego, co wprzód stworzył: *Zmartwychwstanie*. Patrząc na właśnie towarzyszące początkom naszego młodego życia państwowego, Rostworowski zapragnął przemówić słowami miłości i przestrogi. Obrął do tego celu – Mickiewicza, który zstępuje z pomnika i obchodzi Polskę, aby nieść ewangelię jedności i zgody. Pomysł Rostworowskiego, aby autentyczne zwroty i wiersze Mickiewicza wtopić obficie w tekst, był raczej krytykowany; publiczność stroniła od tej sztuki, w której mówiono jej za wiele kazań; na ogół jednak uznawano szlachetne intencje i piękne momenty utworu. Jedyne w naczelnym organie stronnictwa, z którym niebawem Rostworowski miał się związać najściślej, pojawił się nieprawdopodobny w swojej brutalności atak na autora jako na „zatruwacza dusz”, dlatego że odważył się w swoim utworze potępić ślepią i zajadłą nienawiść.

Ze sztuką tą łączą się dla mnie osobiste wspomnienia. Byłem w owym czasie (rok 1922–1923) kierownikiem literackim Teatru Polskiego, wobec czego pogromca Rostworowskiego z „Gazety Warszawskiej” również nie oszczędził mi ciężkich słów za współwinę w wystawieniu tak „destrukcyjnej” sztuki, którego głównym winowajcą miał być dyr. Szyfman.

W obronie sztuki i teatru replikowałem na napaść. W kilka dni otrzymałem list od Rostworowskiego, list tak charakterystyczny i tyle do dziś dnia jeszcze posiadający znamion aktualności, że pozwolę sobie go przytoczyć:

Kochany Tadku!

Chociaż naprawdę nie jestem mściwy i chociaż nigdy nie mam żalu do krytyków, którzy mnie zrzynają (boć o rzeczy drukowanej każdy ma prawo mówić, co mu się podoba) – z prawdziwą rozkoszą czytałem Twój artykuł *Rzucił się*. Rzeczywiście p. Pieńkowski przeciągnął strunę. Krytyki jego wychodzą poza ramy krytycyzmu. Nie zapomnę nigdy mego zdumienia po *Miłosierdziu*. Dowiedziałem się wówczas, iż całą naszą narodową pogodę i łagod-

ność zawdzięczamy temu, że średniowieczna fala chrześcijaństwa nie dotarła do Polski, która z sielankowego i humanitarnego pogaństwa wskoczyła od razu obiema nogami w tolerancję religijną renesansu. Oczywiście nie biorę odpowiedzialności za każde przytaczane słowo (gdyż krytyki tej nie mam pod ręką), ale oddaję wiernie myśl p. Pieńkowskiego. Przypadkowo zajmowałem się w życiu coś niecoś rozmaitymi Harnackami, Wellhausenami, Mommse-  
nami itp. panami – i stwierdzić muszę, iż teza p. Pieńkowskiego odznacza się śmiałością i oryginalnością poglądów tak wybitną, że aż nasuwa myśl zupełnej ignorancji. W *Zmartwychwstaniu* dopatrywał się p. Pieńkowski zbezczeszczenia Mickiewicza i trucizny skrycie sączonej w dusze młodzieży. Ten pogląd uszanować muszę, gdyż jest on wyrazem osobistych przekonań, a walka z osobistymi przekonaniem jest zawsze beznadziejna. Zarówno jak bywają żołądki, które nie znoszą np. jaj, bywają i umysły, które nie znoszą strawy uznanej powszechnie za nieszkodliwą. Ale puśćmy w trąbę *Zmartwychwstanie*. Ważniejszą rzeczą jest napaść na Ciebie i prasę, która łaskawie broniła mojego utworu. Termin techniczny „głupie goje” jest wstydem, jest barbarzyństwem i jest obniżaniem Aryjczyków w oczach tych Żydów, którzy ulepiani są z tej samej gliny co p. Pieńkowski. Wartoło by nareszcie stanąć na tym stanowisku, że o istocie nienawistnego rzeczywiście „ujadania” nie stanowi ani wyznanie, ani rasa. Ochrzczona ordynarność, zaciekłość i niesprawiedliwość nie jest bynajmniej sympatyczniejsza od ordynarności, zaciekłości i niesprawiedliwości obrzezanej. „Wart Pałaca, a pałac Paca”: wart p. Pieńkowski jakiegoś zacierzewanego Żyda, a zacierzewanego Żyd – Pieńkowskiego. Im bardziej my, Aryjczycy, będziemy wykrzykiwali, że Żyd nie może być porządnym człowiekiem, tym smutniejsze świadectwo wystawiamy naszej chrześcijańskiej etyce, a raczej naszemu pojmowaniu tej etyki. Jeżeli nienawiść istotnie jest atrybutem żydowskim, w takim razie złe wpływy żydowskie są najwidoczniejsze w obozie... pp. Pieńkowskich. Miałbym szczerą ochotę połać głowę p. Pieńkowskiego wodą lustralną i wyrzec słowa: „Ja ciebie chrzczę w imię Ojca i Syna, i Ducha Św. – Amen.”

Ale wówczas dopiero ogłosiłby p. Pieńkowski, że jestem czystej krwi masonem.

Niechaj więc odpoczywa w pokoju.

A Ciebie o jedno proszę. Zechciej w moim imieniu podziękować prasie za jej pomoc, a jeżeli to możliwe, i Warszawie za owo sobotnie przedstawienie. Ściskam Cię najserdeczniej, Szyfmanowi i Borowskiemu, i Brydzińskiemu, i wszystkim dziękuję za ich śliczną pracę.

Twój

Karol Rostworowski

*Zmartwychwstanie*, pognębione w Warszawie, odniosło sukces w Poznaniu. W dwa lata później Rostworowski wystawił tam *Antychrysta*. Utwór ten, pomimo świetnego, bardzo zresztą Wyspiańskim nasyconego, pierwszego aktu, nosił znamię omdlenia twórczości. Zdało się, że to już schyłek Rostworowskiego. Milczał przez parę lat; był wówczas bardzo źle ze zdrowiem.

Aż naraz bucha wieść o konkursie krakowskim: pierwsza nagroda – *Niespodzianka!* I znów u niego ta zadziwiająca zdolność odnawiania się. Od *Judasza* po *Antychrysta*, Rostworowski pisał zawsze wierszem. Wiersz jego, czasem zalatujący Wyspiańskim, czasem szopkowymi łatwiznami, był nierówny, osiągał miejscami niezwykłą lapidarność i siłę wyrazu, to znów opadał. Tu Rostworowski odrzuca wiersz; wraca do prozy z pierwszego okresu swej dramaturgii, elektryzując od pierwszych słów tegim dialogiem, zdumiewając odczuciem duszy i doli chłopa. I jakiegokolwiek miałyby się wątpliwości co do słabszej *Przeprowadzki*, zakończenie trylogii – *U mety* – pulsuje nowym wigorem tragicznej komedii.

To są zresztą sztuki, które wszyscy mają w pamięci i do których krytyk teatralny nieraz z pewnością będzie miał sposobność powrócić. Tutaj, w tym szkicu, chodziło mi raczej o podkreślenie oryginalnej linii twórczości Rostworowskiego, który nigdy nie zadowalał się ła-

twym sukcesem, wciąż ryzykował, zapalał się, szukał dróg – aby później, odszedłszy od własnego utworu, odzyskać krytyczny dystans.

Bo Rostworowski – rzecz dość dla niego charakterystyczna – łączył równocześnie wobec swojej pracy i krytycyzm, i bezkrytyczność. W trakcie pisania lubił czytać swój utwór wielu osobom, kontrolując wrażenie. Ale miał tę wadę, że za dobrze czytał; umiał tak podeprzeć swoje figury głosem, gestem, akcentem, w potrzebie dodatkowym komentarzem, że przekonywał samego siebie jeszcze wcześniej niż słuchacza. Za to po premierze miał już sąd jasny. O krytykę, w której czuł szczerą i dobrą wolę, nie czuł żadnego żalu. Oto jeszcze znajduję karteczkę, którą mi przesłał po premierze *Strasznych dzieci*:

Kochany Tadku, chciałem pogadać z Tobą o moich *Strasznych dzieciach*, a raczej o Twojej krytyce. Ach, masz wiele, bardzo wiele racji – jak zawsze. Mam ochotę dodać jako autor: „niestety”, ale nie czynię tego, ponieważ ta cała Fufa (Fufa to była jedna z alegorycznych postaci w *Strasznych dzieciach*) była powodem mojej nieludzkiej tremy przed premierą. I słowo „niestety” zbyt często w czasie prób powtarzałem. Tysiąc serdeczności.

Twój  
Karol

Tak, to był bardzo uroczy człowiek i szczerzy artysta. Trzeba było kochać jego dobry uśmiech, jego prostotę i jego muzykę. Kiedy później straciliśmy się z oczu i dochodziły mnie od czasu do czasu echa „anatem”, jakie rzucał na mnie, zawsze byłem pewien, że gdybyśmy się spotkali, znowu rozmawialibyśmy sobie najserdeczniej, jak dawniej. I w istocie spotkaliśmy się tak w Akademii Literatury, w ciągu jedynej sesji, w której Rostworowski brał udział. Co prawda, później wyklął całą Akademię; tak wypadło z konieczności dziejów.

Z Rostworowskiego robiono często jakiegoś Sawonarolę. Niesłusznie, moim zdaniem. To raczej był święty Piotr ze *Strasznych dzieci*: nafuka, nakrzyczy, ale w końcu do nieba wpuści. Na Sawonarolę miał za miękkie serce, a także zbyt żywe poczucie humoru. W tece jego zostały dwa utwory z ostatniego czasu: *Czerwony marsz*, rzecz o rewolucji francuskiej, i... komedia jubileuszu Solskiego, z przeznaczeniem, aby w niej grał siebie sam Solski. Ale Solski nie chciał; wolał wznowić *Judasza*.

## FARSA ROSTWOROWSKIEGO A FARSA GRZYMAŁY

Często uderza mnie nasz swoisty stosunek do literatury: więcej w nim gorliwości w pogrzebach, uroczystych akademiach, okadzaniu, w robieniu świątków partyjnych i politycznych niż rzeczywistych zainteresowań literackich. Potwierdziło się to świeżo z okazji wystawienia sztuki Rostworowskiego *Bratnie dusze*. Wypadek dość odrębny, może jedyny: młody autor pisze dramat, który w dojrzałym okresie swojej twórczości przerabia na farsę; ileż sekretów może odsłonić taka metamorfoza, ile światła może rzucić na psychikę autora i jego ewolucje.

Otóż – nie: poza paroma rzuconymi mimochodem wzmiankami o dwoistym kształcie sztuki (granej w pierwotnej postaci w r. 1910 pt. *Pod górę*), na próżno szukałoby się jakiegoś porównawczego studium lub bodaj szkicu. Ale jeżeli niektóre informacje były dość bałamutne, szczytem osobliwości stał się felieton, który miał być ojcowskim skarceniem i skorygowaniem błędów; felieton pióra p. Adama Grzymały-Siedleckiego w „Kurierze Warszawskim”, wymierzony – zabawnym zbiegiem rzeczy – przeciwko najściślejszej stosunkowo z informacją, zamieszczonej w kronice miesięcznika „Teatr”. Zironizowawszy punkt po punkcie mylnie jakoby jej twierdzenia, zapowiedziawszy przedstawienie „autentycznej, nie fikcyjnej gry faktów”, felieton ów ustala, co następuje:

„Przed wszystkim – powiada nam p. Siedlecki – utwór *Pod górę* nigdy nie był dramatem, tylko komedią. Przeróbka jego na *Bratnie dusze* polegała jakoby «niemal wyłącznie na usunięciu ze sztuki postaci symbolicznej rezonera». Usunąwszy – pisze p. Siedlecki – tego czwartowymiarowego zawalidrogę, Rostworowski musiał oczywiście dać nowe powiązania dialogowe, nie przechodzące jednak zakresu zwykłych poprawek reżyserskich. Czy powstały inne modyfikacje? Może. W każdym razie drobne. Nic się nie zmieniło, ani oś dzieła, nie powstała nowa interpretacja zdarzeń... w niczym się nie przeobraziło założenie, przebieg akcji, poszczególne sceny, konflikty, intryga i rozwiązanie sztuki, która pozostała komedią, jak nią była od urodzenia...”

I dodaje p. Siedlecki, że wszystko to dałoby się stwierdzić zwyczajnym porównaniem tekstów *Pod górę* i *Bratnich dusz*.

W istocie, dałoby się stwierdzić... ale coś bardzo a bardzo innego. Bo każdy, kto by sobie zadał ten interesujący zresztą trud – który podjąłem już przedtem dla własnej przyjemności – stanąłby w osłupieniu, widząc, że w felietonie p. Siedleckiego każde słowo „stuprocentowo” – wedle modnego wyrażenia – mija się z prawdą. I co mnie najbardziej zdumiewa, to bezinteresowność tego faktu. Bo fałszowanie myśli (intencji), nawet cytatów przez ich misterne zgrupowanie – to w publicystyce i krytyce pewnego typu rzecz bardzo pospolita (odczuwałem to na własnej skórze), ale wówczas wie się, dlaczego i po co taki krytyk to czyni; natomiast co może mu zależeć na tym, aby wprowadzić w błąd czytelnika „Kuriera Warszawskiego” co do stosunku *Pod górę* do *Bratnich dusz*? Zagadka!

Ponieważ sam stosunek jest literacko interesujący, weźmy, jak radzi p. Siedlecki, do rąk teksty.

Najpierw znany list do wydawcy p. Sztajnsberga („Wiadomości Literackie”, nr 748), w którym Rostworowski kreśli stenograficzną niejako „chronologię” swoich utworów. Tyle pisze tam o *Pod górę*:

„*Pod górę*, własny nakład, wystawione, generalna kłapa, książka wycofana przeze mnie z księgarń.”

Już to powinno by dać do myślenia. Fakt wycofania książki z księgarń jest, bądź co bądź, rzadki i musi się opierać na poważnych motywach; nie po to autor wycofuje swoją sztukę z księgarń, aby ją ponownie wprowadzać na scenę po dokonaniu zmian w zakresie „zwykłych poprawek reżyserskich”.

A teraz weźmy to książkowe wydanie, które mimo że w istocie dość trudne jest do znalezienia, mam przed sobą. Tytuł: *Pod górę. Dramat w trzech obrazach*. Informacja zatem, którą p. Siedlecki nazywa „kulminacyjnym punktem fantastyki” (mianowicie że sztuka była dramatem), pochodzi – jak się okazuje – z dość wiarogodnego źródła.

Przejrzyjmy z kolei spis osób. Oprócz „czwartowymiarowego zawalidrogi”, symbolicznego rezonera Utisa, którego usunięcie notuje p. Siedlecki, spostrzeżemy porównawczo ubytek również symbolicznego Walka oraz całej rodziny księcia, składającej się z dziadka, matki, szwagra i siostrzeńca. Tej rodziny, która wypełnia trzeci akt dramatu *Pod górę*, nie spotkamy w *Bratnich duszach*. Bo też trzeba stwierdzić, że trzeci akt *Pod górę* a trzeci akt *Bratnich dusz* nie mają nic wspólnego ze sobą – nie mówiąc już o treści – ani jednego słowa. Co się tyczy pierwszego i drugiego aktu, mają one wspólne całe sceny; sceny te z bardzo nieznacznymi retuszami przeszły z dramatu *Pod górę* do krotchwili *Bratnie dusze*, co stanowi niewątpliwie zajmującą etiudę literacką. (Aby ściślej określić, że 123 stronice druku *Pod górę* weszło do *Bratnich dusz* około 38 stronice.) Mimo to sztuki są najzupełniej różne i nic z tego, co stanowi właściwą treść i problematykę *Pod górę*, nie znalazło się w *Bratnich duszach*.

Najkrótszy rzut oka na obie te sztuki wystarczy, aby to pokazać.

Akcja *Pod górę* (jak i *Bratnich dusz* zresztą) skupia się w trzech obrazach: w stajni, u rządcy i w pałacu. W dramacie *Pod górę* przez cały czas jest na scenie symboliczny Utis, będący wewnętrznym – tragicznym – monologiem duszy bohaterów. Utis to „szczerść wobec siebie” – jak sam się określa. Już to samo daje ton sztuki. Utis to komentarz, czasem projekcja bohaterów. Zasadniczy pesymizm Rostworowskiego nie przepuści nawet związkowi dziarskiego Józka i urodziwej Magdy, związkowi o barwie posepnej. Skojarzony z jakichś szacherek ojcowskich, od początku obciążony jest podejrzeniem miłostek Magdy z rządcą, podejrzeniem Józka, że syn, Stach, nie jest jego dzieckiem. Utis snuje dalej szeptem tę chłopską tragedię; on, Utis, pod wpływem takich podejrzeń zbił żonę na śmierć, dziecko umarło... Magda ciągnie do pieszczot Józka, mimo że przyznaje się, że „lgnęła” do rządcy, ale Józek lekceważy jej przywiązanie, dusi się w swojej izbie, zdolny chłopak rwałby się wyżej, wypatrzuje przy tym oczy za panną rządcówną, która kokietuje go mimochodem, sama polując w tej stajni na spotkanie z księciem.

To jeden przekrój. „Wsi spokojna, wsi wesola...” Rządcówka – to drugi przekrój. Pan rządcza kocha córkę; przyrzekł umierającej żonie, że ją uczyni szczęśliwą, toteż, sam uganiając za dziewczętami we wsi, ciuła pracowicie posag dla Feli, fałszując po trosze kosztorysy książęce. „Delikatny zapasek malwersacji” – szepcze nieubłagany Utis. Daje córce edukację „staranną” – to znaczy zbyt kowną, a bezcelową. Panna, rozpieszczona, samowolna, między stajnią a pałacem, między wariacką konną jazdą na rasowym arabie a lekturą francuskiej powieści – wykoleja się duchowo; zawraca sobie głowę mirażami księstwa, ale nie umie się powstrzymać, aby nie próbować siły swoich wdzięków na Józku. Obolała, upokorzona, z typowym kompleksem niższości, reprezentuje przejściową fazę parcia społecznego wzwyż.

Akt trzeci – pałac. Dotąd grzeźliśmy w ciasnocie życia prywatnego ludzi drobnych, tu wchodzimy w sferę przodującą, mającą możność – i obowiązek – objąć z wysoka sprawy ogólne. Ale kto je obejmie! Dziadek ma 95 lat i śpi. Szwagier księcia jest płaski dureń. Matka, zacna kobieta, dobroczynna, troszczy się – jak ironizuje książę – o flety dla ekonomów i huśtawki dla pastuchów. Jeden książę, inteligentny, wrażliwy, ludzki, byłby zdolny do czegoś więcej, ale brak mu po temu woli, energii, prostoty; zatracił ją, przeanalizował, rozpieścił, rozdyletantyzował. Utis czyta mu gazetę: o strajku szkolnym w Warszawie, o tym, że w fa-

bryce w Sosnowcu pięciu robotników ugotowało się żywcem w kotle; książę, grając jednym palcem na fortepianie *Wlazł kotek...* przetapia to wszystko w leniwym monologu na filozofię względności, odrealnia wygodnie. Ale czuć, że mimo tej ucieczki przed sobą, przed sumieniem społecznym nie jest spokojny; bolesny i gorzki grymas Hamleta nie schodzi mu z ust, czy to w rozmowie z głupkowskim szwagrem, czy z dobrą, lecz ograniczoną matką, czy wówczas, kiedy patrzy na latorośl rodu, małego Freda. Aż wreszcie wstrząśnie nim czytany z matką list Jałochy, chłopca wziętego w żołdacy, piszącego z dalekich stron. „Dajcie nam rację bytu, dajcie nam kraj!” – wykrzykuje nagle Utis, jego Utis. A książę połyka łyżę przy czytaniu tego prostego listu. „Tracę na porównaniu z Jałochą – powiada. – Stanowczo tracę.” – „Ty, ty nie możesz być lepszy – odpowiada rozkochana w nim matka. – Ale gdybyś mógł być inny!” – „Inny? To znaczy ten, o którym matka marzyła. To znaczy ten, który jak się weźmie do roboty, to odnowi oblicze ziemi? Prawda? Czytajmy!” – powiada książę. – „Nie, w takim razie dosyć” – mówi matka. Tu wpada w słowo Utis: „W takim razie dosyć? Chyba Jałochy dosyć? Chyba krytyki dosyć? Chyba sterczenia na szczycie dosyć? Tak.” Po czym następuje ustami Utisa gorączkowa bolesna rewizja roli arystokracji: „Czymże my jesteśmy? Wystawą narodową! Próżnością narodową! Społeczeństwo sieje za nas, orze za nas, zbiera za nas, żądając reprezentacji i łagodnego obejścia... Siedzmy więc cicho przy pełnych żłobach! Ale przyszła rewolucja będzie nie gilotyną, ale pałą, będzie wywłaszczaniem.”

Sztuka kończy się radosnym wpadnięciem Józka, który przypomina księciu, że starannie dobraną, nową piątką cugowych koni ma go zawieźć do kościoła. I tylko symboliczny Walek z kosą nawołuje, że „kosić trzeba, ratować trzeba”. I w czasie powolnego opadania zasłony słychać „przeciągły, a daleki grzmot”.

Wszystko to jest w dramacie *Pod górę*; ani słowa z tego oczywiście nie ma w *Bratnich duszach*. Bo w *Pod górę* stajnia z Józkiem i Magdą i rządcówka z panną Felą znikają stopniowo w miarę rozwoju sztuki; z trzecim aktem rzecz wchodzi w nowy tragiczny krąg. I łatwo się w tym finale dosłuchać ech Wyspiańskiego, który zresztą zaciążył na całym utworze. Stajnia pałacowa jest jak owa chałupa w *Weselu*, gdzie spotykają się wszystkie stany; chłop jeszcze drzemiący i nieświadomy, dbający o czapkę z pawim piórem i o cugowe konie; „edukowana” i rozflirtowana inteligencka panna, nie znajdująca sobie miejsca; Walek-chochoł i Utis to zmory, które każdemu szepcą „co tam komu w duszy gra”. Zwłaszcza Utis przy księciu przywodzi na myśl Stańczyka przy Dziennikarzu.

Zajmującą rzeczą jest tutaj kwestia stylu. Informator z „Teatru” chce widzieć w dialogu *Bratnich dusz* dążenia eksperymentalne, ekspresjonistyczne, jakoby pod wpływem „powojennych tendencji literackich”. W czym w istocie fantazjuje zupełnie. Pan Siedlecki stwierdza, że Rostworowski przerobił *Pod górę* na *Bratnie dusze* w r. 1917, grane zaś były te *Bratnie dusze* pierwszy raz w Krakowie w sezonie 1917/1918. Nie mogąc w czym innym, tym bardziej kwapię się w tym jednym p. Siedleckiemu uwierzyć, zwłaszcza że dostałem w tej chwili z Krakowa odpis afisza. Ale niezależnie od daty, łatwo stwierdzić z porównania tekstu, że sceny spożytkowane z *Pod górę* przeniesione zostały do *Bratnich dusz* dosłownie; nie ma mowy o żadnym przeobrażeniu dialogu w sensie ekspresjonistycznym czy eksperymentalnym. Pozory tego rzekomego „ekspresjonizmu” polegają na czym innym. Amputując po prostu wciąż obecnego w *Pod górę* na scenie Utisa i jego komentarz, stworzył tym samym Rostworowski wiele niedomówień; tak samo usuwając pewne motywy charakterów i sytuacji (choćby np. podejrzenie Józka dotyczące żony, rządcy i dziecka). Czasem wprost znać w dialogu *Bratnich dusz*, że coś zostało niedokładnie przetopione, że pozostały ślady dawnej wersji. Otóż Rostworowski uczynił z tych braków cnotę, dorabiając do ocalonych scen nowe, dotworzył je również w duchu takichże niedomówień, stanowiących np. zabawne *qui pro quo* aktu III. Przyczyny zatem, szukane w przedwczesnym „ekspresjonizmie”, leżą znacznie bliżej.

Interesujące zarazem jest śledzić w pierwotnym *Pod górę* podwójną żyłę twórczości Rostworowskiego. Jedna – to ów realizm, który dojdzie kiedyś do głosu w jego trylogii: posępny

i brutalny w *Niespodziance*, zaprawny ostrym humorem w *U mety*. Ale nie od razu trafił Rostworowski na tę żyłę. Z początku potrzebował całego aparatu pomocniczych symbolów, alegorii, przeważnie bardzo mózgowych, pozbawionych sugestywności wyrazu. Tymi symbolami przeciążony jest straszliwie dramat *Pod górę*. Utis jeszcze jest najzrozumialszy; ale obłąkany Walek, który kwestuje u wszystkich „o jutrzejsze ubrania i jutrzejsze buty”, a w zamian rozdaje karmelki, sypie rebusami symbolów jak z rękawa; symbolem jest jakiś „kopiec” opodał pałacu, symbolem są zapewne powalane spodnie (Targowica?!), które szwagier czyści benzyną. To są bezdroża fałszywego symbolizmu, na które zabłąka się jeszcze Rostworowski w *Strasznych dzieciach* (Fufa!), ale już ostatni raz, i sam wyrazi skruchę, jeżeli tak można powiedzieć.

Otóż w tym dramacie *Pod górę*, obok tej nie wydarzonej symboliki, którą sam autor najsurowiej osądził, znajdował się szereg scen, to dramatycznych, to na wpół komediowych, trykających życiem. I kiedy tak Rostworowski bez pardonu odrzucił symbolikę Utisów i Walków i hamletyzmy książęce, i dość bałamutną problematykę społeczną sztuki, właśnie tamte sceny znalazły łaskę w jego oczach. Zatrzymał je, drobnymi retuszami podciągnął zdecydowanie ku – jak to sam nazwał – „krotochwili” i wyciągnął z nich konsekwencje, dotwarzając w tym duchu resztę. Ale już ta nowa całość, mimo wspólności szeregu scen, niewiele ma wspólnego z dawną.

*Bratnie dusze* poprzedza rymowany komentarz autora, który ma wygłosić reżyser przed kurtyną:

Gdy się życia nie znało,  
Świat był poematem;  
Gdy się życie poznało,  
Zaczął być dramatem,  
A że mimo poznania – patrzymy nań mile,  
Trzeba z tego dramatu – zrobić krotochwilę.

Ale zdaje się, że ta krotochwila powstała zwłaszcza z czego innego; ze zmiany spojrzenia na bohatera sztuki, na księcia. Bo w *Bratnich duszach* pozostały te same główne osoby, które były w *Pod górę*: Józek, Magda, Rządca, Fela. Lecz gdy wszystkie one zachowały swój charakter (z przesunięciem rysów, a zwłaszcza sytuacji ku farsie), książę uległ zasadniczej metamorfozie. Nie tylko przez to, że odpadł w nowej sztuce cały ów hamletyczno-weselowy akt trzeci, zastąpiony, w tym akcie właśnie, najkarykaturalniejszą groteską; ale przemiana ta objawia się w każdym szczególe. Na przykład w *Pod górę* panna Fela kokietuje księcia Zolę. Ma właśnie w ręku *Une page d'amour*. Książę powiada, że tej książki nie czytał. „Czemu?” Bo Zoli nie lubi. Flauberta, Goncourtów, Huysmansa, Mériméego... „mniej więcej ten rodzaj” – powiada. Potem książę cytuje *Zaratustrę* – na co znów panna głupieje po trosze, tak daleko nie doszła. Ten książę – coś niby jakiś Hertenstein z Berenta, dekadent, schyłkowiec.

To było w *Pod górę*. Otóż w *Bratnich duszach* mamy drobny, ale znamienity retusz w tej scenie. Kiedy panna zagaduje księcia o Zolę, ten z niecierpliwym zakłopotaniem odpowiada, że Zoli... po prostu nie czytał, a z tonu jego odpowiedzi mamy wrażenie, że w ogóle książka jest dla niego czymś raczej egzotycznym. I cały ten książę z Hamleta swojej klasy, z jakiegoś wnuczęcia hrabiego Henryka, zmienił się – w swoich wiecznych butach do konnej jazdy – w przewrażliwionego prostaka, durnia i przyglupka.

Skąd się wzięło to przeobrażenie tak radykalne, tak zjadliwe? Zmiana perspektywy! Sądę, że Rostworowski pisząc swój pierwszy utwór – datowany z pałacu w Czarkowach – przejęty był widocznie jeszcze „misją” swojej klasy, żywą troską o jej przyszłość, o jej rolę w kraju; zamierzał napisanie jakiegoś klasowego *Wesela*, chciał wstrząsnąć sumieniami „swoich”. Potem, autor *Judasza*, *Kaliguli* wszedł w literaturę, stał się jej możliwym obywatelem, wyszedł z tego arystokratycznego podwórka, może stracił złudzenia co do swojej kasty. (Hrabia w *U*

metry też jest ramol.) Bądź jak bądź, w nowej postaci swego utworu Rostworowski odjął swemu księciu wszystkie aspiracje, całą problematykę narodową, społeczną czy nawet klasową; jeżeli co mu zostawił, to karykaturę niczym niezasłużonego przodownictwa. O ile w *Pod górę* humanitaryzm księcia był szczery, o tyle tutaj jest erotycznym komedianctwem. Bo Rostworowski wpadł na dowcipny pomysł zamknięcia klamry miłosnej, otwartej w *Pod górę*. Tam Magda płonie do męża, Józka, Józek pali się do rządcówny, gdy rządcówna sypie oko do księcia; ale na tym się urywa, ile że księżę zdaje się niedostępny tym ziemskim uczuciom, a może wyczerpał ich kontyngent. Tutaj koło zamyka się, bo zdechłak księżę wodzi maślanymi oczami za urodziwą Józkową. I w krotkowili tej odpada z pierwotnej sztuki wszystko, co by mogło obciążać stajenno-pałacowego miłosnego kadryla; odpadają podejrzenia Józka w stosunku do żony i rządcy, i „zapaszek malwersacji”. Trzeci akt, jak wspomniałem, napisany jest od *a* do *z* na nowo; zamiast *Mane, Tekel, Fares* książęcego pałacu wypełnia go komedia omyłek, opartych na wspólności imienia żony stangreta i klaczy. I gdy się tam skończyło niemal muzyką Chochała i echem dalekiego, a groźnego grzmotu – tutaj kończy się błazeńską sceną, gdy ramol księżę, omotany przez rządcę i dwie baby, wygłasza zbożną orację: „Moi kochani. Dziękuję wam. Tak jest. Społem. Jak dotąd. W imię zasad. W imię bliźniego.” A sprytna Magda, przeczuwając hojne obrywki od książęcego adoratora, zanosi się od półkome-dianokiego płaczu i powtarza: „Kieby ksiondz. Kieby ksiondz.”

Finał jest ostry. Ale bo też Rostworowski z r. 1917 był nie całkiem tym samym Rostworowskim co później.

Tak więc wyglądają dwa utwory, między którymi superarbiter z „Kurieru Warszawskiego” widzi drobne modyfikacje, nie przekraczające – jak mówi – „zwykłych poprawek reżyser-skich”!! Tak was, mili czytelnicy „Kurieru”, informują za wasze jedne dwadzieścia groszy. A kiedy spytacie, po co tak zuchwale znieważać prawdę bez potrzeby i celu, wypadnie chyba odpowiedzieć: „Aby nie wyjść z sprawy.” Tak biegły fehmistrz codziennie godzinkę robi bronią i powtarza ulubione finty, choćby w powietrzu, aby mu się ręka nie zastała.



## KAZIMIERZ TETMAJER (1865–1940)

Umarł Kazimierz Tetmajer. Dla świata umarł od dawna – przeszło ćwierć wieku temu. Nieubłagana choroba oddzieliła go od ludzi zasłoną prześladowczych urojeń. Zarodki choroby trawiły poetę już wcześniej, rozwinął je wstrząs poprzedniej wojny. Tetmajer zamilkł wówczas, nie odnalazł się już w nowej rzeczywistości. Cofnął się w jakąś mroczną głąb; chodził po świecie daleki, wszystkiemu obcy. Ze ściśnięciem serca spotykano na ulicach wielkiego miasta tego żywego trupa.

Ktoś widział taką scenę. W wiosenne popołudnie włókł się alejami poeta, zaniedbany, zarośnięty, wychudły, w czarnych okularach – upiorny. Na jego widok poruszyły się na ławce dwie pensjonarki. „Patrz, patrz – zaszeptala jedna do drugiej – Tetmajer! To ten, co napisał *Lubię, kiedy kobieta...*”

W istocie taki był tytuł głośnego w swoim czasie wiersza młodego Tetmajera, jednego z tych jego wierszy, które swoją zuchwałą zmysłowością zelektryzowały poezję polską. Widocznie wiersz ów, natchniony przez ich babki, przetrwał w tradycjach pensjonarek.

Młodość Tetmajera zaciążyła smutkiem na jego życiu. Ruina majątkowa sprowadziła starych rodziców z podnóża Tatr do maleńkiego wówczas Krakowa, brat, Włodzimierz, szedł już drogą powołania malarskiego, na Kazimierza więc spadał niejako obowiązek stania się podporą rodziny, szybkiego zdobycia bytu w jakimś trzeźwym i praktycznym zawodzie. A w nim już tłukła się poezja! W tych warunkach poezja – to dramat, to niemal wstyd, to nieustanny wyrzut sumienia. Każdy wiersz przyjmowany był przez rodzinę z troską, każdy wybuch młodości jemu samemu zdawał się występkiem. Spotykając w oczach ludzi niemły znak zapytania – poeta odsunął się od ludzi.

Była jeszcze i druga przyczyna wewnętrznego rozdarcia. W epoce, gdy Tetmajer zaczął pisać, nurtowały krakowską młodzież prądy demokratyczne, budziło się przedwiośnie młodego socjalizmu. Wyraża się to w wierszach Tetmajera, jak i w poezji debiutujących wraz z nim Nowickiego i Niemojewskiego. Motywy społeczne, akcenty rewolucyjne; poeta uderza w ton, który później już u niego nie wróci. Bo równocześnie wabiła młodych syrenim głosem inna poezja, inne pieśni, płynące z dalekiej Europy: hasła twórczości oderwanej jakoby od przemijających realności zjawisk, kult egotyzmu, nadrzędności artysty, wzgardliwe manifesty „sztuki dla sztuki”, wizja świata jako zwodnej gry symbolów. Samorodny talent Tetmajera nie poszedł nigdy w służbę jakichś poetyckich programów, niemniej w sztuce jego przeważa niebawem wyraz egotycznych nastrojów, „spowiedź dziecięca wieku” pełna zwątpień i bezyślej, lubująca się niemal w tym wypieszczonym artystycznie defetyzmie. W zamian gorąca jego natura odkrywa bogactwo nowych dla poezji polskiej motywów; pierwsza podróż do Włoch objawia mu nieznaną piękności przyrody, bogactwa klasycznej rzeźby, malarstwa odrodzenia, utrwalające jeszcze poetę w kulcie zmysłowego piękna. Ale poza tym wszystkim czuć w ówczesnej poezji Tetmajera niepokój, niezadowolenie, przesyt, ciągle zrywanie się do jakiegoś lotu, ale „dokąd iść – nie wiem, zgubiłem mą drogę”, zwierza się w młodzieńczym wierszu. Daremnie próbuje się zagłuszyć, wykrzykując w popularnej strofie: „choć życie nasze splunięcia nie warte, *evviva l'arte*” – czuć, że w miarę dojrzewania lat i talentu, ta bezideość gnębi poetę, że go nęka wyrzutem jakichś nie spełnionych młodzieńczych rojeń o służbie ludzkości. I znów ucieka od samego siebie w ukochane od dzieciństwa Tatry.

Tatry! Nie były one – po Goszczyńskim, po Asnyku – odkryciem, ale można powiedzieć, że zdobył je dla poezji polskiej Tetmajer. Wiersze tatrzańskie należą do najpiękniejszych wśród jego liryki. A niebawem, kiedy poeta prawie że na stałe osiadł w Zakopanem, kiedy w codziennym obcowaniu żył się tym bardziej z owym ludem, który znał od dziecka, kiedy nawykł myśleć wręcz językiem tego ludu, kiedy wchłonał w siebie wszystkie jego pieśni, melodie, opowieści, klechdy, wówczas te Tatry miały się dlań zaludnić bujną i hardą fauną ludzką, aby wydać jego arcydzieło: *Na skalnym Podhalu*. Można by rzec, że wszystkie zapomniane marzenia o życiu wolnym, dumnym, o życiu walk i zwycięstw, życiu trudu i siły, wcieliły się w te opowieści o dawnych juhasach, harnasiach i zbójnikach, pisane doskonale stonowaną gwarą, mieniące się barwami tężyzny i humoru, pachnące lasem, zentycą i dymem ogniska.

Czysty liryk w swoich poezjach, wydanych kolejno w ośmiu tomach, epik w *Skalnym Podhalu*, Tetmajer był również płodnym powieściopisarzem. Powieści jego są nierównej wartości, jak i natchnienie ich było rozmaite. Często były po prostu codzienną, zarobkową pracą pisarza, któremu rymy nie zapewnią chleba. Czasem – jak np. w pierwszej powieści Tetmajera *Anioł śmierci* – były one rodzajem romansowej autobiografii samego autora, lirycznymi porachunkami z eks-miłością, w duchu tradycji literackich wiodących się od Mickiewicza i Goethego. Czasem wyraża się w nich dziecinna nieco gra fantazji pisarza, który jak chłopczyk bawi się żołnierzami, snując w *Królu Andrzeju* i w *Grze fal* – obrazy urojonej „wojny przyszłości”, jakże przelicytowane od tego czasu przez rzeczywistość! Ale czasem pośród tych powieści, sprzedawanych „na pniu” i dostarczanych z obowiązku z felietonu na felieton, zdarza się ujawnić poecie kapitalny temperament narracyjny i ukazać nowe możliwości swego talentu, jak np. w owym *Romansie panny Opolskiej i Jana Główniaka*, niedbale nakreślonym, ale tak oryginalnym przez swój bezceremonialny realizm. Mimochodem powieść ta wprowadziła nas jakby od niechcenia w samo centrum problemu chłopskiego, rozgrywki między wsią a dworem. Wreszcie w czterotomowym *Końcu epepei* autor roztraca, po tylu innych, dzieje zwycięstw i klęsk napoleońskich.

Nazwisko Kazimierza Tetmajera wskrzesza w naszej pamięci całą epokę. Epoka przejściowa, przeważnie obca ludziom dzisiejszym, ale zarazem moment, który miał swoje znaczenie wyzwalające. Wpływ Tetmajera był ogromny, cała niemal młoda poezja ówczesna wyszła z niego – męska i żeńska, bo odzewem na jego kuszące szepty i wzywania (*Mów do mnie jeszcze...*) stała się obudzona liryka niewieścia. Zlekceważona rzeczywistość społeczna upomniała się niebawem o swoje prawa, Tetmajera stopniowo opuszczono, „rząd dusz” przeszedł w inne ręce. Ale pozostał po Kazimierzu Tetmajerze wkład jego w język polski, którym władał po mistrzowsku, pozostanie zapewne kilkadziesiąt kryształowo pięknych wierszy, które, dziś nieco zapomniane, odnajdą się kiedyś, zostanie wreszcie granitowe *Skalne Podhale*, które przetrwa zwycięsko wszystkie fluktuacje epok i gustów literackich.

## WSTĘP DO ANTOLOGII MŁODEJ POLSKI

DEFINICJA. Termin „Młoda Polska”, jak w ogóle zresztą godła prądów literackich: romantyzm, realizm, symbolizm, nie może sobie rościć pretensji do matematycznej ścisłości. Stosuje się go zresztą rozmaicie. Raz, zwłaszcza jako przymiotnik, służy potocznie do określenia – czasem drwiącego – pewnego sposobu odczuwania, pewnej manieri, nawyku wyolbrzymiania – dość nikłych czasem i wątpliwych przeżyć. To ten zaulek jej psychiki, który już współcześnie scharakteryzował Berent w swoim *Próchnie*, bohaterem dość znamienne czyniąc – skrachowanego aktora. Inną znów Młodą Polskę stworzył sobie St. Brzozowski<sup>10</sup>, aby się z nią rozprawiać w swojej *Legendzie*, przykładając do niej kryteria zwłaszcza społeczne. Potocznie określa się pojęciem Młodej Polski grupę pisarzy skupiających się dokoła krakowskiego „Życia”, potem koło „Chimery”. Ale w najogólniejszym pojęciu Młoda Polska to byłby po prostu cały okres naszej literatury, zespół pisarzy urodzonych prawie bez wyjątku po roku 1863, przeważnie koło 1870, którzy zjawili się między rokiem 1890 a 1910. I w tym właśnie najogólniejszym pojęciu rozumie Młodą Polskę niniejsza antologia. Nie grupa ani szkoła – ale cała epoka; zespół różnych, często sprzecznych, indywidualności, które równocześnie działały, stykały się z sobą, schodziły się, rozchodziły, oddziaływały na siebie – żyły.

I skoro rzecz ująć w ten sposób, odpadnie wszystko, co by mogło zniekształcić terminy „młodopolski”, „Młoda Polska”. Stajemy po prostu w obliczu jednego z najbujniejszych okresów, jakie zna nasza literatura, nasza poezja. Bo Młoda Polska jest tryumfem poezji, rewindykacją jej praw w polskim życiu. Młoda Polska narzuciła tę hegemonię nie tylko siłą talentów, które niosła, ale przez te wartości, jakie ukazała w poezji wielkich poprzedników. Okres ten pogłębił kult Mickiewicza i rozszerzył go o nowe dziedziny; przyniósł prawdziwsze poznanie Słowackiego; odkrył – dzięki Miriamowi – Norwida.

Moment, w którym zjawili się nowi poeci, był dla poezji szczególnie niekorzystny. Z jednej strony zdawała się ona skazana na epigonizm, na powtarzanie tego, co już w przeszłości znalazło niedościgniony wyraz. Trudno było po wieszczach cierpieć – co dzień – za miliony, a życie stawało się coraz bardziej codzienne. Pod tym brzemieniem uginał się sam Asnyk! Pewne akcenty – czuli to sami młodzi – wydawały pusty lub nieszczerzy dźwięk. Trzeba było – pozornego – zerwania z przeszłością, znalezienia dla poezji innych słów, tonów, innych bólów i innych wzruszeń, bodaj na to, aby później dawne hasła zabrzmiały nowym dźwiękiem. Trzeba się było może poezji zapamiętać w Tetmajerowych hymnach do miłości i do nirwany; trzeba jej było z Kasprowiczem czołgać się „na wzgórzu śmierci” pod osobistym okiem zadumanego szatana, aby po nich proste, z nagłą przez Wyspiańskiego rzucone: „Polska – to jest wielka rzecz!”, uderzyło tak piorunująco. Między patriotyzmem kontuszowych szopek a *Weselem* musiał być – Przybyszewski i jego *Confiteor*.

Pleśń grobów nie była tym jedynym, od czego trzeba się było oderwać. Poprzedzająca epoka była epoką tzw. pozytywizmu, w którego oczach rymowanie wierszy trąciło bez mała niegodną rozumnego człowieka zabawką. I w istocie poezja owych smutnych czasów przypominała zbyt często rymowaną prozę. Organ pozytywistów, „Przegląd Tygodniowy”, karciał nawet Wiktora Gomulickiego za zbyt rozwichrzenie, aby – uzyskawszy widocznie poprawę – takie mu wydać świadectwo: „Chwytny sposób, która nam pozwala znowu po-

---

<sup>10</sup> Stanisław Leopold Brzozowski (1878–1911) – myśliciel i krytyk, autor *Legendy Młodej Polski* (1909)

wrócić p. Gomulickiemu tytuł zdolnego i logicznego poety.”<sup>11</sup> A jako szczególnie niegodne i śmieszne wręcz marnotrawstwo czasu ściagał pozytywizm poezję miłosną. Sam pamiętam w tymże warszawskim „Przeglądzie Tygodniowym” taką odpowiedź od redakcji: „Wierszy miłosnych nie drukujemy.” Było to tuż przed momentem, gdy miała całą Polskę rozpulchnić zmysłowa liryka Tetmajera, otwierająca śluzę wezbranej fali poezji miłosnej obojej płci. I gdy każdy prawie z młodych poetów zaczynał swoją pieśń od utyskiwań – jak przed nimi utyskiwał Asnyk – że nikt dziś nie chce i nie potrzebuje poezji; gdy zarówno Miriam, jak Kasproicz, jak Lange, jak Tetmajer („Straciłaś moc – Od swoich progów – Ludzkość odtrąca cię niechętnych – I nie masz dziś już nawet wrogów – Lecz tylko zimno-obojętnych...”) powtarzają tę skargę, nie zdają sobie sprawy, że rozpoczyna się dla poezji polskiej okres władztwa, jakiego może nawet w dobie wielkich romantyków nie zaznała. Bo wówczas poezja polska przemawiała z wygnania i raczej do przyszych niż do współczesnych słuchaczy („...po śmierci was będzie gniołła niewidzialna” – pisał Słowacki, który swoje najwspanialsze utwory pozostawił w tece pośmiertnej); zamknięty był wówczas dla poezji tak potężny środek działania jak teatr. Trzej nasi wielcy, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, zaczęli od utworów dramatycznych; oczywiście nie mogąc marzyć o scenie. I dopiero trzeba było tej zwyczajki na poezję, jaką przyniósł okres Młodej Polski, aby te utwory weszły tryumfalnie do teatru: z krakowskim okresem Młodej Polski schodzi się wystawienie *Kordiana*, *Dziadom* Mickiewicza Wyspiański miał dać kształt sceniczny, *Nieboska komedia* pierwszy raz wówczas miała się objawić jako najświetniejszy teatr.

Celem tej antologii jest ukazać możliwie pełno i wiernie obraz Młodej Polski w poezji. Znamieniem tego okresu jest – jak rzekliśmy – równoczesne i niezwykle liczne zjawienie się bardzo różnych i ostro odcinających się indywidualności. Jeżeli dla współczesnych Młoda Polska objawiała więcej wspólnych cech, tyczyło to raczej zewnętrznych rysów, a zwłaszcza tych rymotwórców, którzy eklektyzmem swoich naśladownictw zacierali kontrasty między protagonistami. Dziś, gdy czas splukał te naloty, tym ostrzej występują na jaw nie tyle wspólności, ile różnice.

Ale zwłaszcza Młoda Polska – w jej najszerszym ujęciu – nie była zjawiskiem statycznym: nie była szkołą literacką, ale była ruchem; i ten ruch miał różne fazy i fizjonomie. I dzieje tego ruchu chciałbym tu pokrótce skreślić, w jego przeobrażeniach, tak aby szkic niniejszy stał się niejako przewodnikiem po tej antologii.

Był przy jej układaniu pewien kłopot. O ile można się pogodzić z niemożliwością absolutnej precyzji w określeniu prądów literackich, ułożenie antologii wymaga, bądź co bądź – decyzji. Kogo do niej włączyć, a kogo nie? Historyk lub kronikarz literatury znajdą od biedy dla wszystkich jakieś miejsce; tutaj trzeba się było ograniczyć, bodaj dla przejrzystości obrazu. Chronologia również nie zawsze bywa decydująca. I tak, rówieśnego wielu młodopolskim pisarzom Or-Ota (A. Oppmana), jak i zamilkłego wcześniej K. M. Górskiego uznano za właściwe nie włączać, tak bardzo twórczość ich rozwijała się na innym planie; włączono, na odwrót, Andrzeja Niemojewskiego, mimo różnic dzielących go od Młodej Polski w jej węższym ujęciu, z którą to Młodą Polską miał toczyć pełne temperamentu boje. Przybyszewski znalazł się tu wśród poetów, bo sztucznym wydawałoby się oderwać od poezji poematy jego, jedynie graficznym charakterem związane z prozą; jakże niepełny zarazem byłby obraz epoki, gdyby z niej wyłączyć najczynniejszego inspiratora, apostoła, impresaria i tyrana poezji!

I dobór utworów nastroczał niejedną wątpliwość. Przede wszystkim twórczość niejednego z poetów wybiega poza okres młodopolski, aż w lata powojenne (Staff, Kasproicz); czasem (Słoński, Leśmian, Ostrowska) dopiero w tych późniejszych latach dała swoją pełną miarę. Mimo to ograniczyłem się u nich do tego chronologicznego okresu, który poniekąd zamyka

---

<sup>11</sup> *Pamiętnik* Al. Świętochowskiego („Wiadomości Literackie” 1931, nr 470).

okres Młodej Polski. Z tej samej przyczyny nie zawsze wybierałem utwory wyłącznie najcelniejsze, najdojrzalsze; czasem obok nich znajdują się inne, bardziej młodzieńcze, znamienne dla charakterystyki momentu. Starłem się poprzez wizerunki pisarzy dać zwłaszcza obraz epoki, uwypuklając pewne kontrasty, które mi się wydają znamienne, gdy np. tuż po zamasztych *Branche* Niemojewskiego znajdziemy się na *Łące mistycznej* Tetmajera.

To jest geografia duchowa, uczuciowa. Ale co się tyczy geografii ziemskiej, wszyscy bez mała ci różnorodni twórcy, te różne temperamenty, spotykają się w pewnym momencie w opatrnościowym mieście epoki – w Krakowie.

KRAKÓW. Bo mimo że Młoda Polska skupiła twórców ze wszech stron i rozeszła się po całej Polsce, generalną jej kwaterą, aby tak rzec, był Kraków. Kraków ówczesny miał dla Polski wyjątkowe – i rosnące – znaczenie. W dobie gdy inne stolice; Warszawa, Poznań, cierpiały od wzmagającego się ucisku, Kraków korzystał z klęsk Austrii, które kazały jej wstąpić na drogę samorządu ludów. Polski uniwersytet, Akademia Umiejętności, Szkoła Sztuk Pięknych z Matejką, teatr w różnych swoich fazach, życie polityczne, kipiące młodą i burzliwą elokwencją nawet w murach uniwersytetu (demokratyczna Bratnia Pomoc, gdzie obok przyszłego polityka, uczonego i myśliciela, Wł. L. Jaworskiego, wyżywali się poeci, Tetmajer i Nowicki), skupienie wreszcie wielu wybitnych jednostek, którym inne miejsca pobytu były zamknięte (Asnyk, Buszczyński) – wszystko to dawało miastu swoistą fizjonomię. A że Kraków leżał na szlaku do „wód” (Krynica, Szczawnica, Rabka, Zakopane), ciche to wówczas miasto stało się Mekką, gdzie Polacy z innych dzielnic „krzepili ducha” Matejką, Muzeum Narodowym, *Kościuszką pod Racławicami* i wszelkim patriotycznym repertuarem. Wawel, Skalka czyniły Kraków miastem wielkich pogrzebów: Mickiewicz, Kraszewski, Lenartowicz... Wówczas występowali panowie w kontuszach, deliach, kitach, z karabelą, mieszczanie w czamarach, król kurkowy w grubej żałobie, chłopci w bieluśkich sukmanach. Jakby już chcieli pozować młodziutkiemu Wyspiańskiemu, tak samo – ale trochę inaczej – jak przedtem pozowali Matejce.

Mimo tych przywilejów młode pokolenie dojrzewające w tym Krakowie dławilo się. Dławilo się małomiasteczkową ciasnotą, przemocą „konserwy”, atmosferą odświętnego patriotyzmu i obchodowych żałób. Charakterystyczne jest, że pierwsze swoje sukcesy zawdzięczał Tetmajer trzem wierszom konkursowym na uroczystości żałobne (dwa Mickiewicze i jeden Kraszewski); nie dziw, że tuż potem odczuł frenetyczną potrzebę kąpieli życia! A Wyspiański w *Wyzwoleniu* wypowie na samymże Wawelu walkę grobom. Każdy na swój sposób toczył tę walkę, każdy na swój sposób szukał łyku powietrza, krzyku, który, wedle słów poety, byłby „z jego pokolenia”. Spotkanie się tych krzyków stworzy osobliwą chwilami orkiestrę Młodej Polski.

Dwie zwłaszcza siły pociągały młodych. Z jednej strony myśl społeczna, socjalizm, który rodził się w podziemiach; z drugiej strony mityczna Europa, tak mało komu z młodych dostępna, wabiąca wszelakim życiem, odgłosami walk ideowych, myśli, sztuki. Ale jak się do niej dostać? O ile pokolenie romantyków było skazane na tułaczkę po Europie i tęsknotę do kraju, o tyle pokolenie prekursorów Młodej Polski było skazane na siedzenie w domu i tęsknotę do Europy. Ta Europa miała się filtrować do Krakowa w dwojaki sposób: przez teatr, w którym Pawlikowski od r. 1893 miał co tydzień prawie ukazywać podnieconemu Krakowowi utwory najcenniejszych pisarzy współczesnych (Ibsen, Björnson, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinek, Currel, d’Annunzio, Becque, Courteline, Portoriche i in.), jak również przez Szkołę Sztuk Pięknych (później przemianowaną na Akademię), do której po śmierci Matejki zjechała wprost z Paryża, na stanowiska profesorów, plejada młodych i utalentowanych mistrzów. Powstaje stowarzyszenie „Sztuka”, które miało zaścianek krakowski uczynić jednym z poważniejszych centrów europejskich w zakresie plastyki. Kraków objawiał zdecydowaną wolę życia; nie chciał się dać zamknąć nawet w wawelskiej krypcie.

Nowa poezja w tym wszystkim rodziła się wolniej; dosłownie rodziła się, bo możemy kolejno oglądać jej dziecięce naiwności, przebudzenie się zmysłów i *Weltschmerze* pokwitania, i wreszcie okres męskiej dojrzałości.

WACŁAW LIEDER. Na wstępie wymienię nazwisko, które może kogoś zdziwić. Ale kiedy patrzeć z perspektywy lat, faktem jest, że takim pierwioskiem Młodej Polski był poeta mało znany i wówczas, i dziś, mianowicie Waclaw Rolicz-Lieder. On się zjawiał najwcześniej – może za wcześniej – i zjawiał się sam; raził przy tym jakimś młodzieńczym, a pretensjonalnym grymasem. Pierwsze jego wystąpienia ośmieszono (pamiętam złośliwy felietonik K. Bartoszewicza, który właściwie zarzął Liedera); Lieder, zrażony krytyką, zrażony obojętnością publiczności, odsunął się. „Pierwszy mój tom – pisał Lieder trochę naiwnie w prospekcie do drugiego tomu – rozszedł się w tak bajecznie małej ilości egzemplarzy, że nie chcę jej wymienić, aby nie wywołać rumieńców wstydu na twarzy uczciwego czytelnika.” Odtąd wydawał swoje poezje w kilkunastu prywatnych egzemplarzach – które dziś są największą rzadkością bibliofilską; egzemplarze opatrzone były tym zastrzeżeniem: „Przedruki i sprawozdania wzbronione.” Nie miał cierpliwości. Wówczas gdy niewątpliwy i oryginalny talent jego miał dojrzeć, Lieder znikł z widowni i w ruchu Młodej Polski nie miał żadnego udziału. Była chwila, gdy próbował odzyskać tempo, wydając w r. 1906 *Pieśni niepodległe*, gdzie refren jednej z pieśni – nienajlepszej zresztą – brzmiał:

Wśród ciągłych burz, przeciwności, kul, gra bardon mój eolski  
– Jam bogów syn, serc ludzkich król, poeta Młodej Polski...

ale wówczas te słowa poety były czczą chwałbą, wszystkie miejsca synów bogów i królów serc były obsadzone – a Młoda Polska nie wiedziała o Liedrze. Nie było go ani w „Życiu”, ani w „Chimerze”. Jak słuchać, obecnie z wierszy jego, przeważnie niedostępnych publiczności, ma być wybrany i wydany tom; bardzo szczęśliwy zamiar, który pozwoli historii literatury zająć właściwy stosunek do poezji i legendy<sup>12</sup> Liedera.

POTRÓJNY DEBIUT. Szczególnym zbiegiem okoliczności, w tym samym roku 1891, w którym urażony Lieder wycofywał z obiegu tom poezyj, ukazały się w Krakowie trzy inne tomy jednakiego kształtu, w jednakiej szarej okładce z napisem *Poezje*. Wówczas poeci tak wydawali swoje utwory: gęsto i brzydko<sup>13</sup> zadrukowany pakowny tom zamiast nęcących tytułów nosił, niezmiennie prawie, rzeczowy nagłówek *Poezje*; przy następnym tomie tytuł brzmiał: *Poezje, seria druga* itd. Tetmajer doszedł tak, nie zmieniając tytułu, do siedmiu serii. Autorami tych poezyj, które zwróciły na siebie uwagę, byli: Andrzej Niemojewski, Franciszek Nowicki i Kazimierz Tetmajer, znany już ze swoich osiągnięć żałobno-konkursowych, a mniej znany z wydanego (własnym nakładem oczywiście, jak i pierwsze dwa tomy wierszy) patriotycznego poematu prozą *Illa* – w stylu *Anhellego*.

We wszystkich trzech tomach młodych poetów dźwięczała nuta bojowo-społeczna, ale nierównomiernie. Najsilniej u Niemojewskiego, który pokumał się z ruchem socjalistycznym i dawał wyraz poczuciu krzywdy społecznej mas w mazurowym rytmie szlacheckiego demokracji. Nowicki, po głośnym procesie socjalistycznym wydalony z uniwersytetu, dzieli się między windykację krzywd społecznych a uwielbienie Tatry. Tetmajer oscyluje między tradycyjnym patriotyzmem (wiersze obchodowe), akcentami rewolucyjno-społecznymi („we śnie widziałem je: z twarzą wybladłą – trawione głodu palącą pożogą...” albo: „i opuścił ręce – i młot z dłoni mu wypadł...”) a wydzierającymi mu się refleksjami Hamleta polskiego, szukającego ukojenia na łonie Ofelii, która

---

<sup>12</sup> W czasie gdy zniechęcony do kraju Lieder podróżował za granicą, poznał w Paryżu młodego niemieckiego poetę, Stefana George; zaprzyjaźnili się i zaczęli nawzajem tłumaczyć swoje utwory, George włączył Liedera do swojej antologii najwybitniejszych poetów Europy. W miarę jak sława Stefana George’a rosła, miało w niej udział wszystko, co było z nim związane, tak że obecnie Lieder, zupełnie nieznan w kraju, jest (dzięki owej antologii) jedynym prawie znanym – i szeroko znanym – poetą polskim w Niemczech.

<sup>13</sup> Przewrót w grafice polskiej miał spowodować dopiero Wyspiański.

Nie miała żadnej też manieri,  
Mówiła często „cas”,  
A jednak wszystkie z mojej sfery  
Oddałbym za nią wraz.

Miał odwagę szczerości w zwątpieniu i negacji. I to właśnie zwątpienie, ten wybuch beznadziei, ucieczka przed dręczącym zagadnieniem życia – miały go niebawem uczynić wyrazi-  
cielem swego pokolenia. I Tetmajer, zresztą jak Nowicki, najczystsze swoje wzruszenia znaj-  
dował w ukochanych, zbawczych i kojących Tatrach.

TATRY. Tatry – a także ich ekspozytura na użytek „ceprów”, czyli Zakopane – odegrały w  
dziejach polskiej poezji taką rolę, że godzi się im poświęcić słów kilka. Opiewane przez  
Goszczyńskiego, odkryte przez Chałubińskiego, zbliżone przez Witkiewicza (*Na przełęczy*),  
wcielone w nienaganne strofy Asnyka, dopiero jednak w epoce Młodej Polski Tatry miały  
uzyskać pełną poetycką wydajność. Duszone w ciasnych salach szkolnych pokolenie mło-  
dych, którym matura musiała zastąpić naturę, rzuciło się na Tatry, upiło się nimi. Cóż dopiero  
Tetmajer, który się urodził na Podhalu i dla którego Tatry miały być straconym rajem dzieciń-  
stwa, gdy ojciec, oficer z 1831 r., przyjaciel i towarzysz broni Goszczyńskiego, przefujarzył  
po szlachecku piękny rodzinny Ludzimierz. W Tatrach znajdował ukojenie i odpoczynek, w  
Tatry uciekał od świata i ludzi, tam miał znaleźć najpiękniejsze melodie i najbardziej grani-  
towe swoje dzieło (*Na skalnym Podhalu*). Ale mało który z ówczesnego pokolenia poetów nie  
drapał się na wirchy i nie popełnił swego cyklu sonetów tatrzańskich; to był wielki zwierz-  
niec poezji. Znaleźli się wśród tych poetów i autentyczni synowie Podhala (ale nie skalnego):  
Orkan i Jedlicz. W Tatrach miał straszyc w *Nietocie* Miciński.

Równocześnie Zakopane, gdzie osiadł na stałe Witkiewicz, gdzie leczył się na płuca ordy-  
nat Krasiński, wnuk poety – ten, który do spółki z Tetmajerem i paroma innymi pisał później  
w Heidelbergu, dla rozrywki, żartobliwe parodie „dekadenckich” poematów pt. *Eleonora* i *Jęk  
ziemi* – gdzie spędzali po kilka miesięcy w roku Sienkiewicz, Pawlikowscy, Kossak, Wyczół-  
kowski, Potkański i wielu innych, stało się ulubionym miejscem zjazdu całej Polski, letnim jej  
salonem, terenem spotkania się najwybitniejszych jednostek. A niejeden poeta znalazł tam  
swoją pannę do opiewania, do flirtu, czasem do ożenku. „*Und das hat mit ihrem Singen – die  
Loreley gethan...*” – to sprawiła muza Tetmajera.

TETMAJER. Bo niebawem Kazimierz Tetmajer miał się stać tym, na którego zwróciły się  
wszystkie oczy. „Druga seria” *Poezji* (1894) zyskała mu sukces dający się porównać, mimo  
różnicy obiektów, chyba z sukcesem *Trylogii* Sienkiewicza. Jego wiersze, preludia, hymny,  
szepty i krzyki miłosne były na ustach wszystkich. Kobiety znajdowały w nim piewę i po-  
wiernika, jakiego dotąd nie znały; młodzi mężczyźni odnajdywali w tej „spowiedzi dziecięcia  
wieku” swój bezdogmatyzm, melancholię epoki i przegrzaną zmysłami miłość... ubożego  
młodzieńca. Siła erotyzmu Tetmajera, nie znana wprzód poezji polskiej – chyba żeby sięgnąć  
do sonetów miłosnych Mickiewicza – była nie ostatnią przyczyną jego sukcesu. Po dziewecz-  
kach „w perkalikowych sukienkach w paseczki” Asnyka, po „Kocham cię znaczy, o wolny ty  
duchu...” Konopnickiej, taki wiersz, jak *Lubię, kiedy kobieta*, jak *Zacisza*, i wiele innych były  
rewelacją. Ale nie mniejszą rewelacją był *List Hanusi*, pisany gwarą góralską, i zwiwna  
*Melodia mgieł nocnych* – giętokość, muzyczność i celność słowa a zarazem poufalość tej po-  
ezji, czyniąca ją czymś bliskim, czymś prawie do codziennego użytku. Tetmajera umiała ów-  
czesna Polska na pamięć.

Losy trzech krakowskich debiutantów poezji z r. 1891 miały być różne. Nowicki po pierw-  
szym tomiku wierszy zamilkł; żył sobie filozoficznie jako nauczyciel gimnazjalny, latem  
przepadał w Tatrach, ale – nie pisał. Jedyne jego tomiki wydano ponownie w r. 1904 pt. *Pieśni  
czasu*, a sława jego sonetów tatrzańskich przetrwała w legendzie, nie wolnej od przesady, gdy  
je stawiano obok *Sonetów krymskich* Mickiewicza. Andrzej Niemojewski przerzucił się ry-  
chło na prozę, aby znaleźć wreszcie ujście dla swego bujnego talentu publicyście w całkowicie

niemal przez siebie wypełnionej „Myśli Niepodległej”. Tetmajer miał rosnąć w sławę, przesłaniając na razie oczom publiczności osiadłego we Lwowie Jana Kasprówicza. Bo też Kasprówicz miał dać swoją miarę dopiero później.

ELEMENTY. Oto więc były elementy wchodzące w młodą poezję: nuta społeczna, częściej już czerpiąca natchnienie z doli robotnika niż chłopa; patos natury tatrzańskiej; „melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie” (wedle cytowanej często formuły Tetmajera) i – kobieta. Później, kiedy między serią drugą a trzecią dane będzie Tetmajerowi poznać cudy przyrody Włoch i greckiej rzeźby, przybędzie włoskie niebo, żar południowego słońca, biel klasycznych posągów – Ledy, Dyskobole i Wenus Kallipigos. Wszystko to związane razem – smutek, miłość, biodra, piersi, obok nirwany oraz tatrzańskich perci, piargów – będzie stanowiło na długo inwentarz naśladowców. Ukuto wówczas termin: „tetmajeryzować”, na oznaczenie tego stylu poezji.

Niewątpliwie, oprócz natury i życia były w tej młodej poezji i zapłodnienia literackie. Swoje i obce. Więc przede wszystkim okres ten – to było apogeum Słowackiego. W sławnych swoich warszawskich odczytach (o Fredrze) wieloletni profesor literatury w Krakowie, Tarnowski, wyliczając naszych poetów, obok tych, którym, jak powiadał, „wielki geniusz zapewnia nieśmiertelność, jak Mickiewicz i Krasicki”, wymieniał w drugim rzędzie „mniejszych niż oni, lecz pałających przecie świętym ogniem poezji, jak Słowacki i Malczewski”. Epoce Młodej Polski przypadło wyrównać te rachunki i upowszechnić kult Słowackiego, który uwieńczył wspaniałym gestem Józef Piłsudski, rozkazując pochować zwłoki poety na Wawelu, do którego tak uparcie broniono mu wstępu. Było to zakończeniem walki, która trwała przez cały niemal ten okres.

Ale bo też Słowacki, którego wielbiła Młoda Polska, to nie był ten sam, którego znało poprzednie pokolenie, gdy pisma pośmiertne, wydane częściowo, ale nie docenione przez zasłużonego Małeckiego, były prawie obce publiczności. I dopiero głębsze poznanie Słowackiego – jak zresztą i Mickiewicza – miało stworzyć harmonię w kulcie obu poetów.

I tutaj Lieder był poniekąd zwiastunem tego uwielbienia Słowackiego, które miało u niego przybrać charakterystyczną, dziecinną trochę agresywność. Pielgrzymując w r. 1889 do grobu Słowackiego w Paryżu, śpieszy Lieder z hołdem do tej trumny, której – mówi do poety – „uczcić nie śpieszy się Polska pątnicza, bo cię od niej oddziela zazdrość Mickiewicza”.

Zatem – przede wszystkim Słowacki. Norwid objawił się dopiero później – w „Chimerze”. Ale były i inne zapłodnienia. *Don Juan* Byrona poprzez przekład Porębowicza (1885) sprawił, że mało który z młodych nie zaczynał od autobiograficznego poematu oktawą. (*List Hanusi*, Tetmajera jest ustępem z takiego młodocianego poematu pt. *Pan Jerzy*, zniszczonego później przez poetę.) Ale najżywsze prądy miały iść z Francji, za pośrednictwem dwóch niestrudzonych jej propagatorów, jakimi stali się Miriam (Zenon Przesmycki) i Antoni Lange.

MIRIAM. Wpływ Miriama na ówczesny ruch poetycki był bardzo znaczny. Wyraża go nie tyle tom jego wierszy *Z czary młodości*, który ukazał się mniej więcej równocześnie z drugą serią Tetmajera (1894). Główne znaczenie Miriama było w czym innym. Już w założonym przez siebie w Warszawie (1887) tygodniku „Życie” Przesmycki objawia się jako fanatyk supremacji sztuki, zwiastun prądów literackich Zachodu, tak za pomocą przekładów, jak i krytycznych artykułów. Pogłębia te stosunki kilkoletni pobyt za granicą; po czym wróciwszy do kraju Miriam zaskakuje młodą literaturę przekładem dramatów nieznanego wówczas lub wyszydzanego Maeterlincka<sup>14</sup>, poprzedzonych świetną przedmową. Równocześnie zaczyna

---

<sup>14</sup> Maurycy Maeterlinck – jeden z najwybitniejszych pisarzy europejskich (ur. w r. 1862), debiutował tomem poezji prozą *Cieplarnie* (1889), które stały się zerem dla drwin. Pierwsze jego dramaty, *Intruz*, *Ślepcy*, *Księżniczka Malena*, nie rozbroiły szyderców, ale zyskały mu zarazem entuzjastycznych zwolenników. Główny był artykuł Oktawa Mirbeau, wynoszący go ponad Szekspira! Poetycki dramat *Peleas i Melizanda* stał się sztandarowym utworem nowej sztuki dzięki muzyce Debussy’ego. Później największą sławę i poczytność zyskały



Miriam ogłaszać swoje przekłady z francuskiego w krakowskim „Świecie” (wydawany przez Zygmunta Sarneckiego), tym bardziej elektryzując młodych wspaniale przełożonymi strofami *Statku pijanego* Artura Rimbaud<sup>15</sup>:

...I odtąd kąpałem się w wielkiej pieśni Morza,  
przesyconej gwiazdami, śpiewnej jak muzyka,  
pożerałem toń modrą, gdzie pośród bezdroża  
zadumany topielec niekiedy przemyka.

...Marzyłem noc zieloną wśród śniegów olśnienia,  
całunki na mórz oczy kładące się wolno,  
żółto-modre fosforów śpiewnych przebudzenia  
i niesłychaną soków pogoń dookolną...

Daleko jesteście tu od „logicznej” poezji. Ta zupełnie nowa żyła poezji, czerpiącej swą treść w czym innym niż w racjonalnym rozwijaniu myśli i obrazów, miała trysnąć u nas aż później. Ale działalność przekładowa Miriama, który przeszczepiał do nas z Francji takich poetów, jak Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Heredia, Leconte de Lisle, Villiers de l’Isle Adam – obok Poego, Vrchlickiego, Zeyera i tylu innych – miała dla poezji Młodej Polski niemałe znaczenie.

PRZEKŁADY. Obok Miriama działał w Paryżu Lange, współpracujący w socjalistycznej „Pobudce” Jana Lorentowicza. I Lange również, obok swej niepospolitej oryginalnej twórczości poetyckiej, podjął na wielką skalę pracę przekładową w zakresie poezji; szczególnie ważny był jego przekład Baudelaire’a, dokonany wspólnie z Adamem M...skim<sup>16</sup> (1894).

W ogóle, gdy mowa o Młodej Polsce, trzeba podkreślić rolę, jaką w tym poetyckim renesansie odegrała twórczość przekładowa. Zapoczątkował ją Edward Porębowicz (*Don Juan, Boska komedia*, Calderon, Leopardi, poezja prowansalska, liczne pieśni ludowe); ogrom pracy przekładowej wykonał Kasprowicz (Eurypides, Szekspir, poeci angielscy i in.). Berent, Wyrzykowski, Staff tłumaczą dzieła Nietzschego. Tłumaczą zwłaszcza lirykę francuską Zawistowska, Wyrzykowski, Szczepański, Stanisław i Wincenty Brzozowscy, Ostrowska, Staff<sup>17</sup>. Nigdy nie tłumaczono tyle poezji i na tak wysokim poziomie.

FRANCJA W MŁODEJ POLSCE. Ale nie tylko przez przekłady oddziaływała na młode pokolenie poezja francuska. „Ach, jeśli ty Goethego znasz w oryginale” – mówi w *Dziadach* Gustaw do księdza; „Ach, jeśli ty Baudelaire’a<sup>18</sup> znasz w oryginale” – mógł być wykrzyknąć wówczas niejedyn młody poeta. Czytano Baudelaire’a w oryginale – niezastąpionym, bądź co bądź, gdy chodzi o poezję; czytano Verlaine’a<sup>19</sup> i Heredię. Dałoby się śledzić infiltrację mo-

---

Maeterlinckowi jego studia przyrodniczo-filozoficzne: *Inteligencja kwiatów*, *Życie mrówek* i in. Maeterlinck jest laureatem nagrody Nobla.

<sup>15</sup> Utwory tego genialnego talentu (1854–1891), stworzone między 15 a 19 rokiem życia (po czym Rimbaud porzucił literaturę i Francję, aby się rzucić w życie wędrowek i przygody), długi czas krążyły jedynie w odpisach i dopiero powoli wnikały w literaturę francuską. Od czasu gdy je wydano drukiem, znaczenie Rimbauda w poezji francuskiej miało rosnać z każdym dniem.

<sup>16</sup> Zofia z Mańkowskich Trzeszczkowska.

<sup>17</sup> Staff wydał zbiorową antologię: *Lirycy francuscy* (1924).

<sup>18</sup> Charles Baudelaire (1821–1867) – nie dość uznany za życia, pomału miał zdobywać w swej ojczyźnie glorię jednego z największych poetów. Jego *Kwiaty grzechu* (lub *Kwiaty zła*, *Les Fleurs du mal*) stanowią epokę w poezji francuskiej. Do nas dotarł Baudelaire właśnie w dobie Młodej Polski.

<sup>19</sup> Paul Verlaine (1844–1896) – jeden z największych poetów francuskiej ostatniej doby; w życiu nieuleczalny cygan, alkoholik pędzący życie między szynkownią a szpitalem, poznał się nawet z więzieniem, w którym dwa lata pokutował w Belgii za strzał oddany w zamroczeniu do swego przyjaciela, młodego Artura Rimbaud. Retorycznej nieco poezji francuskiej Verlaine przeciwstawił bezpośredniość wzruszenia, prostotę serca wahającą się między cynizmem zwierzeń a szczerością religijnych nastrojów, wreszcie nieporównaną muzycz-

tywów przeniesionych z tych poetów, spomiędzy których Baudelaire mógłby rewindykować bodaj wszystkie „albatrosy” i ukształtowane na ich podobieństwo poetyckie metafory. Duży wpływ wywarł niewątpliwie Jose Maria de Heredia, który setce lapidarnych sonetów – plon całego życia – zawdzięczał sławę i fotel w Akademii. Wyraźnie inspirowane Heredią są sonety pisane wspólnie przez braci Brzozowskich, aż do tytułu (*Tryumfy na wzór „Trofejów” Heredii*); z Heredii wiodą się niewątpliwie takie *Mastodonty* Tetmajara i *Lwy* Zawistowskiej, i niejeden mniej lub więcej nieskazitelny sonet owej epoki.

Hegemonia artystyczna Francji w dobie Młodej Polski była wyraźna. Młode malarstwo, które w poprzednim pokoleniu obozowało w Monachium i malowało na ciemnym monachijskim „sosie”, teraz pielgrzymuje do Paryża, gdzie kąpie się w *plein-airze* w orgii słońca i barw impresjonizmu. Podobnie nowa poezja francuska promieniuje na całą Europę i dochodzi do nas różnymi drogami. Z *Moich współczesnych* Przybyszewskiego dowiadujemy się, jak od Szweda Hanssona młody Przybyszewski w Berlinie doznawał rewelacji literatury francuskiej, a z ust poety Dehmela i w jego przekładach zapoznał się pierwszy raz z uwielbianym później Verlaine’em. Jakoż „Życie” pod redakcją Przybyszewskiego, bardziej jeszcze niż w pierwszej swojej fazie, niosło nam – wbrew zdawkowej opinii – nie Niemcy i Skandynawię, ale zwłaszcza Francję.

„ŻYCIE”. We wrześniu r. 1897 wstrząsnęła młodym Krakowem nie lada sensacja: bodaj że pierwszy raz od czasu założenia miasta przez Krakusa miał tu zacząć wychodzić tygodnik literacki. Odważnym założycielem tego pisma był Ludwik Szczepański, młody poeta, krakowianin wychowany w Wiedniu.

W pierwszej fazie „Życie” miało charakter eklektyczny. Starzy z młodymi, sztuka, nauka, życie społeczne. Pierwszy numer otwiera Konopnicka wierszem *Z cyklu „Życie”*, a tuż po niej wypowiada się nie znany prawie wówczas, młody Artur Górski (pseud. Obojętny), który miał się stać czołowym rzecznikiem pisma w pierwszej jego fazie. Miriam głosi hasła czystej sztuki w sąsiedztwie ekonomiczno-społecznych rozpraw Daszyńskiej-Golińskiej. Ochrowicz pisze o mediumizmie, Sewer staroświecką manierą opowiada „romans Wikty”, Zapolska drukuje powieść *Antysemitnik* – a tuż obok Mallarmé, Oskar Wilde... Okładkę zdobi „główka” Axentowicza (ach, i inne „główki”!), wewnątrz zaś cudne kartony Wyspiańskiego *Fontanna* i *Niobidzi* obok różnych „secesyjnych” potworności. Spośród wielu banalnych artykułów, które mogłyby się znaleźć wszędzie, wyskoczy nagle coś, co wywoła powszechne poruszenie, jak np. bezwzględne weredyctwo Baudouina de Courtenay, urodzonego „wroga ludu” – w ibsenowskim znaczeniu. Jadowite uciniki – „echa” – to debiut młodego Adolfa Nowaczyńskiego. W zakresie poezji króluje Tetmajer; obok niego młode talenty – Żuławski, Orkan, ale przede wszystkim potężny Kasprowicz, zarysowujący się w nowej postaci tragicznego samotnika, zaskakujący nieoczekiwanym w jego ustach wierszem: *Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!* Wydany w roku 1898 *Krzak dzikiej róży* umocni jeszcze stanowisko Kasprowicza, którego Przybyszewski ogłosi największym współczesnym poetą polskim, a jednym z największych, jacy istnieli od Jana Kochanowskiego.

Mimo swego eklektyzmu „Życie” ściągnęło na siebie gromy. Niedole narodowe, upadek ekonomiczny kraju zacieśniły u wielu zacnych i rozumnych skądinąd ludzi pojmowanie poezji. Jeszcze w r. 1894 Stanisław Szczepanowski, autor słynnej *Nędzy Galicji w cyfrach*, pisał: „Nie interesuje mnie literatura jako sztuka. Może są szczęśliwsze narody, które taki zbytek pielęgnować mogą. My, którzy walczymy o nasze życie, o byt narodowy, my przy każdym objawie powinniśmy się pytać, czy to, co się dzieje, wzmacnia nasze siły, czy pomaga nam w tej walce? I dlatego literatura ma dla mnie tylko doniosłość o tyle, o ile pokrzepia ducha narodowego, o ile wlewa nową otuchę” itd.

---

ność formy. Poezje Verlaine’a przekładano u nas wiele razy, a legenda jego była jednym ze sztandarów całej europejskiej cyganerii.

Wszystko się powtarza w dziejach: czyż nie słyszymy takich głosów i dziś? I czy nokturn Chopina<sup>20</sup> lub kwiaty Wyspiańskiego ostałyby się wobec takich kryteriów? A *Farys* Mickiewicza lub w *W Szwajcarii* Słowackiego? Umysły typu Szczepanowskiego umieją godzić ten punkt widzenia z zapamiętaniem kultem wieszczów (byle zmarłych), których morderczo przeciwstawiają żywym; jakież obecnie (1 luty 1898) ten sam Szczepanowski pisał, że zstępując z tego świata słonecznego (wielkiej poezji starożytnej, Mickiewicza, Słowackiego) do „świata dzisiejszych naturalistów, dekadentów i impresjonistów, mam wrażenie, jakbym się znalazł naraz w otoczeniu gadów, ślimaków i ropuch...” Kiedy sobie uprzytomnimy, że do tych gadów i ropuch wypadłoby zaliczyć np. „naturalistę” Reymonta, dekadenta Kasprowicza lub Orkana i impresjonistę Wyczółkowskiego, trudno się oprzeć refleksji, na jakie bezdroża mogą zawieść najlepszego człowieka najszlachetniejsze uczucia.

Ale jeszcze więcej dostało się cudzoziemskim bogom. Bo o nich głównie tu chodziło, o tę Europę. Artykuł Szczepanowskiego nosił tytuł: *Dezynfekcja prądów europejskich*, i dezynfekował je w istocie dość energicznie, pakując wszystko – Zolę, Flauberta, Baudelaire’a etc. – do jednego worka, kwalifikując całą prawie europejską literaturę jako – wedle wyrażenia samego Szczepanowskiego – „guano”. Sztuka? piękno? „Nie szukali Grecy piękna, kiedy gromili Persów...” Gadaj tu z takim grekiem!

Przyłączył się do tego głosu Marian Zdziechowski, zarzucając młodemu, że nie wydali żadnego talentu, że spychają na drugi plan dobro ojczyzny, cnotę bohaterstwa, a sami odznaczają się wyuzdaną zmysłowością.

Posypały się repliki. Różnego rodzaju i kalibru. Replikował Szczepanowskiemu w „Życiu” Tetmajer (pod pseudonimem Szyldkret), pokrzywiając się nowemu sarmatyzmowi złośliwym wierszykiem pt. „*Patriota*” (w cudzysłowie); replikował też Ludwik Szczepański, zwłaszcza zaś Artur Górski (pod pseudonimem Quasimodo) w całym cyklu artykułów, gdzie pierwszy raz w tytule użyty był termin Młoda Polska. Odpowiedź Górskiego to była znów *Spowiedź dziecięcia wieku*, gorzka, bolesna. Podjął on rzucony przez przeciwników zarzut ucieczki od życia, od działania. Zironizowawszy pomniejszych napastników proponowaną składką na „pomnik dla osła”, Górski pisał:

„Programy niech tworzą ludzie, co chcą działać. My tego wcale nie zamierzamy. Owszem, piszemy właśnie dlatego, aby nie działać. Literatura to Pani nasza, Orędowniczka nasza, Pocięzycielka nasza, której my, grzeszni, wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków. Rzucamy myśli i formy tak – jak przyływ morza rzuca na brzeg ryby, muszle, meduzy, topielców... – wy zaś róbcie tak, jak robią rybacy: bierzcie z tego dla siebie, co jadalne, a co niejadalne, poniechajcie. A jeśli natraficie na zwłoki topielca, to nie naigrawajcie się z jego nagości, jak czynią ludzie głupi, ale zdejmijcie czapkę z głowy i oddajcie szacunek jego niedoli. Utonął, bo płynął po głębi – wam się to nie przytrafi, wy nie odpływacie od brzegu...”

Ale rychło przechodzi Górski do ataku, odwracając ostrze zarzutów:

„...A gdzie wasz czyn bohaterski? – z tym zapytaniem zwracają się do nas ludzie poważni i sympatyczni. Potrzeba, byśmy się mogli bronić. Ale ty, co czytasz te słowa, odpowiedz mi poprzednio na to, o co się obecnie zapytam.

Czyś ty kiedy zawył z bólu, czytelniku-filistrze? Zawył tak, jak psy wyją? Czy ty wiesz w ogóle, co to ból?... A może chodziłeś krajem przepaści, od których w głowie się mąci?... A czy ty czytając jaką książkę nie zasłaniałeś sobie oczu i nie rzucałeś książką na ziemię – i czy tą książką nie była historia polska?

...Zapytujecie, gdzie jest nasz czyn bohaterski? I jakimż prawem stawiacie nam to pytanie? I któż to pyta nas o to? Czy to nie przedstawiciele tego społeczeństwa, co wydało *Tekę Stańczyka* i teorię trójlojalności? Czy to nie ci, co patrzyli obojętnie na to, jak nas wychowywano w szkołach bez żadnego patriotyzmu? nawet bez poczucia odrębności narodowej? Hi-

---

<sup>20</sup> Proces Chopinowi miał wytoczyć Nowaczyński w *Cyganerii warszawskiej*, a wielkiej poezji romantycznej, jako truciźnie narodu, w *Meandrach*. Ale to było później (1911–1912).

storii powszechnej uczyliśmy się z niemieckich (tłumaczonych) podręczników, przejętych duchem i światopoglądem germańskim, dzieje ojczyste były traktowane *per non est*, a wszelkie demonstracje mieliśmy najsurowiej wzbronione. A jeśli tłumione uczucie, nie mogąc otwarcie się objawiać, przybrało formę tajnych stowarzyszeń, które obejmowały nawet młodzież uniwersytecką i tracąc wszelki ostry, konspiracyjny charakter były jednak dobrą przejściową szkołą charakterów – to nasi polscy prokuratorzy państwa i nasze polskie sądy karne załatwiały się z nimi z tak pospieszną gorliwością, trapiąc młodzież rewizjami, aresztem śledczym, wyrokami karnymi, wydalaniem z granic państwa i nierzadko zwichnięciem całej dalszej normalnej kariery, że odtąd pojęcie występności, jakie do tych naiwnych objawów uczuć przyczepiano, przeniosło się w umysłach młodzieży na same uczucia patriotyczne i poczęło łączyć w sposób fatalny dla rozwoju młodych charakterów...

...Sami uderzcie się w piersi: «serca nasze nie są czyste, kłamstwo w nich mieszka, zajądłość stronnictw, obłuda, podwórkowa polityka feudalno-lwowsko-wiedeńska; brak nam wielkiej idei i wielkiego poświęcenia. I nie jesteśmy godni wielkiej, bohaterskiej poezji, nie jesteśmy godni!»»

I jeszcze rzucał Górski takie wyznanie tym, co mają na swoje usługi opinie, dzienniki, katedry, stypendia, posady – w ogóle cały polityczny „stan posiadania” – ale kogóż lub cóż prawdziwie wielkiego wydał on wśród nas, komu dał taką siłę wzrostu, aby Polak wpłynął na współczesną duszę i kulturę i jaśniał światłem „gwiazdy stałej”? – Sienkiewicza? Nie łudźmy się. Kochamy go wszyscy i wszyscy niesiemy mu nasze hołdy – ale dla literatury powszechnej więcej niż Sienkiewicz znaczy np. Przybyszewski.

Cały ten spór był dość typowym nieporozumieniem między dwoma pokoleniami, a także dowodem dość częstego u ludzi, skądinąd najlepszej woli, niezrozumienia istoty i dróg sztuki i literatury. Bezpośrednią przyczyną ataku Szczepanowskiego był jakiś entuzjastyczny artykuł o d’Annunziu<sup>21</sup>; otóż zdziwiłby się dobry Szczepanowski (um. w r. 1900, licząc lat ledwie 54), gdyby doczekał niedalekich czasów, gdy „zmysłowiec i dekadent” d’Annunzio miał, w godzinie próby, stać się człowiekiem czynu i oręża, bohaterem swego narodu. A „dekadent” Górski – przyszły autor *Monsalwatu* – kończył ostatni z cyklu artykuł *Młoda Polska* tą inwokacją:

„Duch Mickiewicza to nasz duch przewodni, nasza świętość, wiosna, tęsknota. Gdy on będzie z nami, wówczas nic nas nie zwiedzie, nie spodli, nie obłąka. Przez niego droga do odrodzenia.”

Słowem, obie strony brały sobie za patrona Mickiewicza, ale dogadać się nie mogły ani rusz. Zjawisko dość normalne.

Ta polemika toczyła się niejako na marginesie poezji; ale była i inna, która wprost w dziedzinę poezji wkraczała wzbogacając ją o dwa utwory. Jeszcze w r. 1895 Asnyk, zgorzkniały, opuszczony nieco (na rzecz Tetmajera), na schyłku życia i twórczości napisał wiersz „ofiarowany Jackowi Malczewskiemu” pt. *Szkic do współczesnego obrazu*. Wiersz ten wzięto ogólnie za aluzję wymierzoną przeciwko młodej sztuce, i są w nim akcenty, które można sobie tak tłumaczyć, mimo że geneza jego była, zdaje się, inną.

Po jednej stronie projektowanego obrazu:

Wytworne damy, poeci, artyści,  
Sztuki smakosze, dworacy i pazie  
W cieniu laurowych grupują się liści,

---

<sup>21</sup> Gabriele d’Annunzio (1863–1938) – poeta i powieściopisarz, zyskał ogromny rozgłos powieściami *Rozkosz* (1889), *Tryumf śmierci* (1894) i in., olśniewającym stylem i narkotyzującym zmysłowym czarem. W czasie wielkiej wojny d’Annunzio wpływem swoim niemało przyczynił się do wkroczenia Włoch, brał jako lotnik najczynniejszy udział w wojnie, na własną rękę zajął w r. 1919 Fiume, kiedy decyzja sprzymierzeńców co do losu tego miasta się wahała. W uznaniu tych zasług otrzymał d’Annunzio tytuł księcia Monte Nevoso.

W półtonach płynnych, w mistrzowskim obrazie.

Niedomówione wśród urwanych szeptów  
I niby siatką spowite pajęczą,  
Z ust estetycznej alchemii adeptów  
Słowa muzyką przytłumione brzęczą.

I płynie myśli subtelny aromat  
Wyszlachetniony w cieplarnianej szkole,  
Przystępny tylko dla wybranych, gromad,  
Odczuwających nastroj i symbole...

To jedna strona obrazu, a oto druga:

Poza kratami ogrodu, w ulicy  
Tłum się gromadzi i przed bramą staje...  
Jacyś nieznani barbarzyńcy dzicy...  
Niesforne, brudne i obdarte zgraje.

Głód zaciska kurczowo ich twarde pięści, a z gardła wydobywa się ostry głos:

„Gdy nasze dzieci wśród wilgotnych ciemnic  
Duszą się, żądne mleka i powietrza,  
Gdy nasze siostry na chlebie najemnic  
Nie mogą wyżyć, nam sztuk waszych nie trza!

Was nie obchodzą nic losy milionów  
Ani nędzarzy pospolite troski,  
Przeto w przepychu woni, barw i tonów  
Do szczętu zagon trwonicie ojcowski.

Lubicie ludzką wzruszać się niedołą,  
Gdy ją widzicie w książce lub na płótnie,  
Ale was rany nasze nie zabolą  
I trud żywota obcy wam, o trutnie!”

Tak coraz głośniej wykrzykuje tłuszczka  
Patrzac na państwo fantazji bogate,  
I coraz dziksz spojrzzenia zapuszcza  
W siedzibę zbytku przez ogrodu kratę.

Ale w ogrodzie estetyczne damy,  
Trubadurowie, sztukmistrze i pазie,  
Nie słyszą burzy, co huczy u bramy,  
Tonąc w lubieżno-mistycznej ekstazie...

Niektóre ustępy wiersza dziwnie brzmiały w odniesieniu do młodej sztuki, która w Polsce ledwie miała całe buty. Bo też, o ile wówczas słyszałem od osób najbliższych Asnyka, bezpośrednio pobudką tego pamfletu były lektury na głos *Ogrodu Epikura* Anatola France, odbywające się w szczupłym gronie dyletantów i estetów w jednym z arystokratycznych salonów. To by było zrozumialsze. Niemniej faktem jest, że imieniem młodej sztuki podjął rękawicę

poeta Ludwik Szczepański (jeszcze nie redaktor „Życia”) dedykując wymownie swój *Szkic do obrazu* ceniom zmarłego z nędzy malarza Podkowińskiego<sup>22</sup>.

Ogień polemik, pod których ostrzałem znajdowało się młode „Życie”, nie kompensował się w małym Krakowie (za kordon „Życie” oczywiście nie miało wstępu) odpowiednim wzrostem prenumeraty. Pismo nie mogło wyjść poza krąg kilkuset abonentów; jakoż jeszcze się nie skończył cykl artykułów Górskiego, ujmujących program Młodej Polski, a już „Życiu” po trzech kwartałach istnienia – zajrzało w oczy bankructwo. Ocalił je siwowłosy, ale młodzieńczy i sprzyjający młodym Sewer-Maciejowski, który przejął pismo, aby je powierzyć Arturowi Górskiemu, a po kilku miesiącach, gdy zjechał do Krakowa Przybyszewski (1898), złożyć całkowicie losy „Życia” w jego ręce.

PRZYBYSZEWSKI. „Przybysz” – jak go dla krótkości często nazywano – przybywał otoczony legendą. Jeszcze rok czy dwa lata przedtem wiedziano o nim w Polce tak mało, że Szukiewicz wystosował do niego po niemiecku list, w którym go zapytywał, czy nie jest przypadkiem z pochodzenia Polakiem. Po polsku skreślona i oddychająca polskością odpowiedź Przybyszewskiego obiegła nasze dzienniki. Ale Młode Niemcy berlińskie i tamtejsza Młoda Skandynawia znały pochodzenie tego, którego nazywały „Stachu” albo *der geniale Pole*, a który stał się na kilka lat duszą cyganerii berlińskiej. Urodzony na Kujawach, po ukończeniu gimnazjum studiował w Berlinie kolejno architekturę i medycynę. Zwrócił na siebie uwagę rozprawką *Chopin und Nietzsche*, ołsnął poematami *Vigilien*, *Totenmesse*, podbił urokiem osobistym, niesamowitą interpretacją Chopina, burzliwym temperamentem i namiętym apostołstwem Sztuki. Redagował jakiś czas w Berlinie „Gazetę Robotniczą”, utrzymywał od r. 1895 stosunki z Miriamem i z radością skorzystał z zaproszeń, które otwały mu możliwości powrotu do polskiej literatury. Martwa litera puścizny Przybyszewskiego nie zdoła wytłumaczyć sekretów jego wpływu, atmosfery, jaką dokoła siebie stwarzał. Pod jego redakcją „Życie” nabiera nowych rumieńców, ale z dawnego, wszystkim otwartego organu staje się bardzo wyłącznym wyrazem wiar literackich swego kierownika, na ogół szczęśliwym wyrazem. Przybyszewski podnieca twórczość Kasprowicza, którego *Na wzgórzu śmierci* jest dlań – pisze do Kasprowicza w liście – „najpotężniejszą rzeczą, jaką znam: to cud, to objawienie”; skłania Pawlikowskiego do grania *Warszawianki* Wyspiańskiego, którą – zarówno jak *Klątwę* – drukuje w „Życiu”; odkrywa niepospolite talenty obu Brzozowskich, drukuje pierwsze utwory Zawistowskiej. Sam daje w tym okresie większość swoich utworów niemieckich przetworzonych na polskie: *Wigilie*, *Androgyne*, *W godzinie cudu*, *De profundis*. Apostrofę swoją do *Króla Duchy* – pisaną na progu nowego stulecia (1900) – poświęca pamięci Słowackiego, poglądy zaś swoje na istotę sztuki formułuje w styczniowym numerze r. 1899, gdy oznajmiając równocześnie zwinięcie „działu społecznego”, ogłasza słynne swoje *Confiteor*:

„Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wieczne, niezależne od wszelkich zmian i przypadkowości, niezawisłe ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istotności, tj. duszy, życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre, czy są złe, brzydkie lub piękne.

...A więc substrat naszej sztuki istnieje tylko ze strony swej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem, czy złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą.

...Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy.

A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujęta w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło.

---

<sup>22</sup> Władysław Podkowiński (1866–1895) – jeden z najbardziej utalentowanych przedstawicieli młodego impresjonizmu w Polsce, głośny zwłaszcza przez swój obraz *Szał*, który artysta pociął nożem, wzburzony atakami krytyki.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka.

Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki, znaczy poniżyć ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty.

Sztuka demokratyczna, sztuka dla ludu, jeszcze niżej stoi. Sztuka dla ludu to wstrętne i płaskie banalizowanie środków, jakimi się artysta posługuje, to plebejuszowskie udostępnienie tego, co z natury rzeczy jest trudno dostępne.

Dla ludu potrzeba chleba, nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie.

Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza; poza tym jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia.

Jest on zarówno święty i czysty, czy odtwarza największe zbrodnie, odkrywa najwstrętniejsze brudy, gdy oczy w niebo wbija i światłość Boga przenika...”

Kto umie czytać „młodopolski” język, nie przerazi się zbyt tym orędziem, zawierającym w przejaskrawionej formie wiele truizmów (podobną walkę o uniezależnienie sztuki od kryteriów rzekomo obywatelskich, patriotycznych itd. toczyli w malarstwie Witkiewicz<sup>23</sup> i niedawno stworzona „Sztuka”); ale łatwo zrozumieć, że owo interpretowane zbyt dosłownie *Confiteor* wywołało falę nowych oburzeń. Wyrazem ich był m.in. artykuł Piotra Chmielowskiego (Lwów 1901), gdzie znów jest mowa o zwyrodnieniu, o ohydnej szczerości w malowaniu własnego zepsucia, o bezczelnym rozrukaniu indywidualizmu. Przyczyniły się do tych ataków zbyt cieleśnie rozumiana metafizyczna nagość osławionej „nagiej duszy” i kosmiczny werset polskiego przekładu *Totenmesse*: „Na początku była chuć” (*Am Anfang war das Geschlecht*). Ale zwłaszcza negowanie społecznych, moralnych i patriotycznych celów sztuki działało wyzywająco. Wielu pisarzy (Tetmajer, z czasem Artur Górski) odsunęło się od „Życia”, do czego przyczynił się niewątpliwie i ekskluzywizm Przybyszewskiego, wrażliwego wyłącznie na pewne tonacje.

Ale był jeden człowiek – na co, zdaje mi się, ani wtedy, ani później nie zwrócono uwagi – którego nie przeraziły te bluźniercze tezy, tak zdawałoby się przeciwne pojmowaniu sztuki przez niego samego, niebawem budziela sumień narodowych. Człowiekiem tym był Wyspiański, który podpisywał nadal miał je jeszcze przez pół roku. A nie był Wyspiański bynajmniej redaktorem malowanym; jego to konflikty z Daszyńską-Golińską – której społecznictwo, jako nic, jego zdaniem, nie mające wspólnego ze sztuką, niemiłosiernie Wyspiański z „Życia” rugował – stały się, po ostatecznej burzliwej rozmowie, przyczyną ustąpienia Daszyńskiej-Golińskiej i zwinięcia działu. Rola Wyspiańskiego w „Życiu” Przybyszewskiego była znacznie czynniejsza niż jego współpraca z tym pismem w poprzedniej fazie; znając zaś bezkompromisowość i nieustępliwość Wyspiańskiego<sup>24</sup> nie podobna przypuścić, aby mógł być obojętny na program, który głosiło pismo przez niego podpisywane; dlatego stosunek Wyspiańskiego do tego *Confiteor* pozostaje interesującym i otwartym jeszcze problemem. Świadczy bądź co bądź, że pojmując swoją działalność jako najwyższą służbę narodowi, nie dopuszczał jednak Wyspiański najmniejszego odstępstwa od czystości samej sztuki.

„Życie” Przybyszewskiego przetrwało półtora roku. Położyły mu kres, obok trudności finansowych i dotkliwych konfiskat, zwłaszcza zawikłania natury osobistej, które sprawiły, że Przybyszewski opuścił Kraków, aby po krótkim pobycie we Lwowie, osiedlić się w Warsza-

<sup>23</sup> W głośnym tomie polemik *Sztuka i krytyka u nas* (Warszawa 1891).

<sup>24</sup> Świadczy o tym znany epizod z dymisją ze stanowiska profesora rządowej Akademii Sztuk Pięknych, którą to dymisję czuł się Wyspiański w obowiązku wnieść podpisawszy konspiracyjną odezwę.

wie. Ale skutki tego krótkiego okresu były doniosłe. Żarliwy temperament Przybyszewskiego podniósł o wiele stopni temperaturę ówczesnej atmosfery artystycznej. Nauczył inaczej patrzeć na sztukę i czego innego od niej żądać. Spowodował pewne przewartościowania literackie. Przybyszewski zasunął – na razie – w cień Tetmajera, wyniósł natomiast niezmiernie wysoko Kasprowicza, którego niesłabnącym swoim uwielbieniem miał odtąd na tych szczytach utrzymywać. Przyczynił się zresztą do podniesienia tonu obu tych twórców: Kasprowicza przez bezpośrednią podniecie, która wydobyła z poety najpiękniejsze utwory; Tetmajera, który, zrażony chwilową niewiernością publiczności, cofnął się w Tatry, gdzie miał stworzyć *Skalne Podhale*. Ale najdonioślejszym następstwem burzliwego i płodnego okresu jest przeobrażenie się malarza, za jakiego dotąd wyłącznie prawie uważano Wyspiańskiego, w wielkiego poeetę, duchowego wodza. Bo niewątpliwym rezultatem wmieszania się Wyspiańskiego w życie literackie miało być – *Wesele*.

WESELE. *Wesele* jest obrachunkiem z minionego okresu, ostrym, surowym. Genialny utwór był zarazem przejrzystym pamfletem. Każdy w Krakowie wiedział, kto jest Gospodarz, kto Poeta-żurawiec, kto Dziennikarz, kto Pan Młody, i w czym stylu jest pijaństwo „Nosa”. Wstrząs, jaki wywołały *Wesele*, *Wyzwolenie*, dowiódł, jak zbawcze było instynktowne odcięcie się Młodej Polski od patriotycznych szablonów. Na to, aby tak czysto i donośnie rozległ się dźwięk Zygmunta, musiało ścichnąć „tam-tam, narzędzie, które dzwon udaje”. W *Wyzwoleniu* Wyspiański dalej ściga swoją ironią wszystko, co konwencjonalne, trupie; i wczuwając się w jego myśl, pojmujemy, dlaczego, mimo pozornych świętokradztw sławnego *Confiteor*, Przybyszewski był bodaj jedynym człowiekiem, z którym Wyspiański mógł w danym momencie współdziałać i porozumieć się. Ale oto przyszedł moment, że drogi ich musiały się rozejść.

„CHIMERA”. Podczas gdy Kraków pozostał na kilka lat „miastem Wyspiańskiego”, w Warszawie powstał nowy ośrodek literatury. To Miriam, wierny swoim ideałom, założył „Chimerę”, miesięcznik znakomicie postawiony od pierwszego numeru i utrzymany na tej wyżynie przez cały czas trwania. („Chimera” wychodziła, niezbyt regularnie co prawda, od roku 1901 do roku 1907; wydała przez ten czas 30 zeszytów.) „Chimera” była pod znakiem Norwida; co miesiąc prawie objawiały się w niej odkrywane przez Miriam (i wydane później przez niego zbiorowo) bogactwa tego zaprzepaszczonego i odkrytego na nowo poety. Poza tym można powiedzieć, że „Chimera” realizowała hasła *Confiteor* „Życia”, ale czyniła to mniej frenetycznie, a bardziej „dostojnie”, z właściwym Miriamowi namaszczeniem, co wyrażało się zwłaszcza w comiesięcznych „Głosach”. Poziom utworów był wysoki: Kasprowicz drukuje tu swoje nowe *Hymny*, Żeromski *Walgerza*, Berent objawia się w *Próchnie*, olśniewa pierwszymi bajkami Lemański; zjawia się młody Staff, Zawistowska, Leszczyński, Ruffer, Ostrowska, Leśmian; Maria Komornicka, obok swoich oryginalnych poezyj, świetnie prowadzi – pod pseudonimem Włast – dział sprawozdawczy. Dział przekładów, tak co do doboru (*Upaniszady*, Nietzsche, Villiers de l’Isle Adam, Zeyer, Schwob, Keats, Gide), jak co do wartości samych przekładów, postawiony bardzo wysoko; szata zewnętrzna „Chimery” wytworna; słowem, można powiedzieć, że było to jedno z najpiękniejszych wydawnictw europejskich tego typu. Dziś jeszcze przegląda się jej trzydzieści zeszytów ze szczerym podziwem.

Ale cóż! Sam teren Warszawy był jakby żywym protestem przeciwko abstrakcyjnemu kultowi sztuki, jak głosiło *Confiteor* lub glosy „Chimery”. „Sztuka – głosiły – to człowiek w obliczu wiekuistych zagadnień bytu, a nie pod kątem przemijających układów społecznych.” Cóż, kiedy te „przemijające układy społeczne” to była Polska, to była niewola... Rok 1905 miał o tym niebawem przypomnieć. Następną książką Berenta, autora *Próchna*, miała być *Ozimina*. A wcześniej już rząd dusz objął Żeromski, też – obok Wyspiańskiego – okrutny budziel sumień, rozdrapywacz ran.

W porównaniu z „Życiem” – „Chimera” uderzała większym zrównoważeniem, ale mniejszym dynamizmem. Podczas gdy w „Życiu” w czasie jego półtrzydzielnego istnienia wciąż



się coś działo, przeobrażało, kłębiło, zmieniało, zeszyty „Chimery” w ciągu lat siedmiu stają się niemal bliźniaczo do siebie podobne; nastąpiła w nich jak gdyby „stabilizacja absolutu”, podkreślona jeszcze enuncjacjami Miriama, przemawiającego tak, jakby znalazł w istocie jakiś bezwzględny miernik w rozróżnianiu tego, co sztuką jest, a co nią nie jest, co jest wieczne, a co przemijające. Niestety, nic tak nie mija w sztuce jak to, co jest skrojone na „Wieczność”, nic bardziej od Wieczności nie podlega modzie... (Przykładem choćby owa *Chimera* Gustawa Moreau, zdobiąca pierwszy numer, i bodaj cała strona zdobnicza „Chimery”.) Było tedy pewne niebezpieczeństwo w tej nieodmiennie dostojnej postawie. „Sztuka jest dla nas jedną z rzeczy najwyższych i najświętszych... mówić o niej umiemy i śmiemy jeno słowami świętymi, solennymi i pełnymi patosu, który nie jest pozą i nienaturalnością, lecz sprzężeniem się uczucia aż do męki i rozkoszy zarazem...” Tak przemawiała redakcja „Chimery”; otóż tak mówić może twórca w rzadkim momencie erupcji twórczej, ale miesięcznik wciąż w najdrobniejszej wzmiance mówiący słowami „solennymi i pełnymi patosu”, wciąż się „prężący aż do męki i rozkoszy zarazem”, naraża się na wielkie niebezpieczeństwa. To pojmowanie sztuki jako ascetycznego niemal wysiłku, trudu, było bardzo jednostronne. „Świątynia sztuki – czytamy np. w rozważaniach o teatrze – sztuki wymagającej silnego wewnętrznego skupienia, nie może być jednocześnie przybytkiem zabawy...” Gdzie tu pomieścić w tej zbyt surowej świątyni *Wesele Figara*, Moliera, Fredrę wreszcie? Toteż dobór nazwisk, z których komponowały się dla Miriama dzieje literatury, był bardzo specjalny. Mimo wielkich zasług „Chimery”, atmosfera jej na dłuższą metę nie była całkiem bezpieczna; groziła straszną nadprodukcją pod-Norwidów... I sędzę, że nie bez związku z „kosmiczną” nadętością atmosfery poetyckiej, ubocznego produktu wspaniałych skądinąd wartości niesionych przez „Życie” i „Chimerę”; nie bez związku z drażniącym nadużyciem „wersalików” – CHUCI, DUSZY, JAŻNI, BYTU i wszystkich „dostojności” – był wybuch śmiechu, który niebawem miał się rozlegnąć w Krakowie, aby się rozejść echami po całej Polsce.

ATMOSFERA. Ten wysokok humor powstał w knajpie, gdzie się zbierali malarze, i powstał ze zbratania się malarzy, rzeźbiarzy, poetów, muzyków, teatru i „miasta”. Zbratanie to było faktem od dobrych kilku lat i stanowi jedną ze znamienych cech okresu Młodej Polski. Kraków z owej doby urzeczywistnia bodaj że pierwszy raz w dziejach naszych atmosferę artystyczną. Wcześniej i gdzie indziej była ona dla zrozumiałych powodów niemożliwa. Rozdarty i pognębiony kraj nie mógł stworzyć duchowej stolicy; nie było skupienia ludzi; najwartościowisi pędzili życie na emigracji – musowej lub dobrowolnej. Słowacki nie widział ani jednej swojej sztuki na scenie; nie mówiąc o poezji romantycznej, całe prawie nasze malarstwo – oprócz Matejki – żyło za granicą; w znacznej części i nasza muzyka, od Chopina do Paderewskiego. Klęski raz po raz spadające na kraj, ucisk cenzury, ciasnota stosunków, żaloba lub jej konwenans, brak pism literackich<sup>25</sup>, niewyrobienie artystyczne ogółu – wszystko to nie sprzyjało hodowli sztuki.

Okoliczności sprawiły, że owa atmosfera sztuki mogła powstać w Krakowie na przełomie ubiegłego i naszego stulecia. Złożyły się na to różne warunki: szczęśliwa a równoczesna odnowa malarstwa, teatru, literatury; dość daleko posunięta swoboda myśli politycznej; spotkanie się w jednym miejscu gromady ludzi niepospolitych. W takim skupieniu indywidualności nie sumują się, ale mnożą się przez siebie. Powstają nieoczekiwane połączenia. Prawdziwa sztuka – stwierdził to sam Goethe – jest w znacznej i może najlepszej części swoich przejawów okolicznościową. Jeżeli *Wesele* Wyspiańskiego narodziło się z weseliska Rydla naświatlonego Matejką, a weselisko Rydla, takie a nie inne – refleks małżeństwa Włodzimierza Tetmajera zrodzonego ze współczesnych prądów w malarstwie<sup>26</sup> – wynikało z pewnych

---

<sup>25</sup> Znamiennym przykładem tego rozprószenia jest fakt, że cytowaną poprzednio replikę na wiersz Asnyka Szczeptański, zamieszkały w Wiedniu, musiał zamieścić w petersburskim „Kraju”. Toteż mało kto wiedział o niej.

<sup>26</sup> *Bajecznie kolorowa* – pod tym tytułem opisał w swojej noweli to małżeństwo Sewer.

warunków atmosfery, to znowuż *Wyzwolenie* Wyspiańskiego urodziło się ze współpracy poety z teatrem, z jego pobytu za kulisami, w czasie gdy mu powierzono inscenizację *Dziadów*. I atmosfera sprawiła nie tylko to, że te utwory powstały, ale że – mimo iż tak zdumiewająco nowe – mogły się dostać na scenę i że znalazły zdolną je odczuć publiczność.

Jest w istocie coś renesansowego w atmosferze ówczesnego Krakowa. Cóż za rozrzutność u Wyspiańskiego, który ofiarowuje się Michalikowi<sup>27</sup> – za cenę farb – zamalować od góry do dołu sklepioną kawiarnię; który, ciągle chory, jest bardzo pilnym radcą miejskim i stara się o teatr krakowski, najpiękniejsze zaś swoje liryki traktuje jako – prywatne listy do przyjaciół. I nie on jeden: przypadkiem jedynie dostał się do druku jeden z ładniejszych wierszy owego czasu, pióra – Jacka Malczewskiego, też list do przyjaciela:

Zanim do naszych powrócisz stron,  
Gdzie szumi sosna, złoci się klon,  
A brzoza biała liście rozwiała  
Na sinym nieba tle –  
Słuchaj – w ponurym wichru poświście,  
W szumie jesiennym, gdy lecą liście,  
Z zapachem ziół i szarych pól –  
Ja tobie żal, ja tobie ból,  
Ja tobie serce ślę...

Poezja była w powietrzu!

Nieodłączną prawie od atmosfery artystycznej jest – cyganeria i jej akcesoria: alkohol i muzyka. Przybyszewski umiał i alkohol, i muzykę podnieść do godności artystycznego wzruszenia. Humor, którego nie ma w jego sztuce, ujawniał się w życiu jego gromady. Toteż kiedy, w kilka lat po rozbiciu się klanu Przybyszewskiego, przybyły świeżo z Paryża J. A. Kisielewski (autor *Karykatur* i *W sieci*) rzucił myśl stworzenia amatorskiego „kabaretu artystów”, myśl ta przyjęła się natychmiast.

„Zielony Balonik” był jak gdyby ową małą krotoczwilą, jaką niegdyś dawano na zakończenie po dramacie. Odegrał on dwojaką rolę. Prowadząc na swoją rękę wesołą wojnę z autorytetami<sup>28</sup>, stanowił, jak rzekliśmy, zarazem odprężenie dla napuszonej, w którą wyrodziła się Młoda Polska w swoich wtórnych przejawach. Śmiech, tak długo wygnany z polskiego zbiorowego życia, dorwał się swoich praw; a że potrzeba jego istniała, można sądzić z zaraźliwości tego śmiechu. Niebawem nie było miasta w Polsce, które by nie miało swojego przybytku piosenki, nie było skupienia, które by nie miało swojej „szopki” (szopka lwowska, warszawska, petersburska, zurychska, beniaminowska i in.). Piosenki nie stłumiła wojna, rozbrzmiewała dalej w Legionach (Wieniawa-Długoszowski), w szeregach młodej armii polskiej, gdzie dotąd chętnie śpiewają piosenki Makuszyńskiego; odnalazła się w wolnej Warszawie, gdy nowa poezja rodziła się tam z „Pikadora”<sup>29</sup>.

LWÓW. Innego typu skupienie powstało we Lwowie. Znow szczęśliwe spotkanie się stworzyło atmosferę. Skończywszy sześćdziesiąt lat swego teatru w Krakowie, Pawlikowski przeniósł się do Lwowa; tamże Kasproicz obłócił tego profesora literatury porównawczej, wchodząc równocześnie w najdojrzały okres twórczości, skupiając młodych, promieniując poezją i

<sup>27</sup> T. Żeleński (Boy), *Znaszli ten kraj?...* (1932).

<sup>28</sup> Tarnowski! Jeszcze w r. 1918 w swoich *Dziejach literatury pięknej w Polsce* (Encyklopedia Akademii Umiej.) tak formułuje sąd o Wyspiańskim ustami prof. St. Tarnowskiego: „Wyspiański miał i ma jeszcze wielkie powodzenie... Ale te symbole, te przeskoki myśli, to kojarzenie pomysłów, które nic wspólnego z sobą nie mają, czy to jest oryginalność, czy tylko negacja wszelkiej formy?”

<sup>29</sup> „Pikador” – warszawska kawiarnia poetów, z której wyszła grupa Skamandrytów, tak zwana od miesięcznika poetyckiego „Skamander”.

wiedzą. I miasto zmieniło swoją fizjonomię. Nowa poezja – ta, na którą powoływała się większość „powojennych” poetów – spłynęła na Polskę ze Lwowa; na imię jej Leopold Staff.

ELEMENT KOBIECY. Udział kobiet w ruchu Młodej Polski był tak znamieny, że nie podobna go tu pominąć. Wprawdzie największy talent kobiecy: Zapolska, wypowiedział się na innym polu, ale w poezji dochodzi do głosu szereg pisarek bardzo utalentowanych, zwłaszcza zaś wnoszących inny ton niż ten, który ich poprzedniczkom narzucała poniekąd epoka. Ów ton to odpowiednik walorów, które wniósł w poezję Tetmajer; dotychczasowy monolog poezji miłosnej staje się dwugłosem. Taką „odpowiedzią” stają się strofy przedwcześnie (w r. 1902) zmarłej Kazimiery Zawistowskiej; w burzliwszy ton uderza Komornicka, której nie było dane dośpiewać swojej pieśni. Subtelne *Opale* Bronisławy Ostrowskiej zwróciły uwagę na młodą poetkę, która pełny swój wyraz miała osiągnąć w latach powojennych. W „Chimerze” debiutuje młodzianka Nałkowska, która niebawem rzuca poezję dla prozy; ale poza tym co za świegot młodych głosów! Ta pomniejsza poezja kobieca swoiście charakteryzuje „młodopolski” styl epoki, w którym się mówi o swojej „krasie” – uwięzionej w gorsecie i solidnej sukni z bufami i rzuca się komuś „wzgardliwie...” „królewski dar swego ciała”. I u mężczyzny pewien styl – dotkliwie potem ośmieszony – grasuje wśród pomniejszych śpiewaków.

Nirwany, łabędzie, chramy, gędźby, mitologia grecka ożeniona z terminologią hinduską i wiele innych rekwizytów, w istocie nadużytych.

FORMA. To prowadzi nas do interesującego zagadnienia form poezji w tym okresie. Nie ulega wątpliwości, że strona formalna wiersza nie tyle wzbogaciła się – boć trudno mówić o wzbogaceniu się czegokolwiek w poezji naszej po Słowackim – ile upowszechniła. Ba, pomniejsi piszą czasem łatwiej i wdzięczniej od wielkich; podczas gdy Kasproicz długo zmagają się z oporną formą, Dębicki czy Selim wyciągają od początku czyściutkie trele. Rzetelnym świadectwem udoskonalenia narzędzia są przekłady, w których osiągnięto niepospolite wyniki – czasem nawet nieproporcjonalne z potrzebą przyswajania rzeczy bardzo trudnych, a tracących w oderwaniu od oryginału wszelkie znaczenie. Ale jest w tym żądza pokonywania trudności i radość walki z nimi.

SONET. Wyrazem tego parnasizmu Młodej Polski jest uderzająca uprawa sonetu. Powstaje niewiarygodna ich ilość, całe pola sonetowe; całe tomy, całe poematy piszą wówczas poeci sonetami. Miriam, pisząc (*Z czary młodości*) sonet o sonecie, wylicza mistrzów sonetu w poezji polskiej od Sępa Szarzyńskiego poprzez Felicjana<sup>30</sup> aż do współczesnych, dodając w zakończeniu: „Po nich ja, nie ostatni, dajcie ręce, druhy – Kasproicz, Lange...” Za kilka lat nie zmieściłby tych druhów w tercynie swego sonetu: przybyli Tetmajer, Nowicki, Żuławski, Orkan, Zawistowska, Staff i wielu innych. Tetmajer pisze piękny sonet o sonecie; wybrzydza się na sonet Daniłowski, ale dąsy swoje wciela również w formie sonetu... Zaznaczmy nawiasem, że nie lubił sonetu Wyspiański.

Ta obfitość sonetu<sup>31</sup> ma dwojakie pochodzenie. Przede wszystkim rodzime: tradycje miciekiewiczowskie i cykl *Nad głębiami*, w którym wypowiedział się Asnyk, „rybak idei zapatrzony w głębię” – jak go w swoim „sonecie o sonecie” określił Miriam. Ale równocześnie jest to wpływ Francji, ze wspomnianymi już Baudelairem, „parnasem”, Heredią. Miriam wziął po trosze po parnasistach traktowanie poezji jako sztuki, jako piętzenie i pokonywanie trudności w formie często obcej polskim tradycjom i duchowi wersyfikacji (rondo, ballada).

Ten zapóźniony nieco parnasizm, to sztukmistrzostwo, daje nieraz efekty bardzo rozmaite. Wlecze je jak kulę u nogi Lemański, który świetny jest najczęściej tam, gdzie go nie uprawia, zbyt często bowiem skłonny jest piętzyć trudności, które mu się nie oplacają, przestając być

<sup>30</sup> Pseudonim Felicjana Faleńskiego (1825–1910).

<sup>31</sup> Byłem ciekawy sprawdzić, jakie miejsce zajmuje sonet w powojennej poezji. Wziąłem dla porównania trzy obszerne tomy zebranych wierszy: u Wierzyńskiego na 400 stronicach znajdują się trzy sonety, u Tuwima jeden, u Słonimskiego około pięćdziesięciu.

poezją, a zmieniając się w rodzaj krzyżówki, kiedy np. Lemanski zadaje sobie nieopisany trud zrymowania na krzyż pierwszych i ostatnich wyrazów w wierszach:

*Turyście, łaknącemu w skwar, w ogrodów woni,  
Ustroni altan, zdrojów ciekących perliście –  
Symfonii boskich szmer rzucają palm okiście  
I wnijscie kaktus mu wskazuje kolcem dłoni.*

*Śpią, czy stłumiła śmierć tu głosy, gdzie w beczynie  
Pinie drzemią?... za mur legł zwój omdlałych pnączy –  
Jedynie żywy zdrój tu nić przez szczyby sączy  
I rączy, topić ją za mur, do morza płynie.*

Wystarczy odczytać ten kakafoniczny wiersz głośno, aby ocenić całą czczość podobnych kunsztów, których sporo jest u Lemańskiego. To są sztuki dla oka. I *Meandry* Nowaczyńskiego, pisane trudną, wziętą po Felicjanie Faleńskim formą, często rymowane są dla oka, a nie dla ucha.

(Szczęśliwszy przykład takich krzyżowych rymów znajdziemy w jednym z wierszy składających *Nowennę* Lemańskiego.)

Dla osobliwości wreszcie zanotujemy tu sonet jednozgłoskowy Józefa Jankowskiego; jest to jakby mimowolna satyryczna synteza pewnej młodopolskiej manieri:

W bój!  
Z czuć  
Rzuć  
Zdrój!  
Skuj  
Chuć!  
Budź!  
Stój!  
Drwij  
Z burz,  
Rwij  
Z róż.  
Żyj,  
Twórz!

Podobnie jak bogactwo rytmów, niezwykle (u Tetmajera, u Staffa, u Stanisława Brzozowskiego i in.), tak i kunszt rymowania osiągnął doskonałość. Ale oto natykamy się na drugie, wręcz przeciwne zjawisko: jakby ucieczkę od wyrafinowań formalnych w poezji Młodej Polski. Znamienny jest wiersz Langego *Rym*, świetny żart poetycki napisany „dla jednej pani, która ganiła moje rymy zbyt proste”, poemacik najeżony od początku do końca najwyszukan- szymi rymami dla pokazania, że jeżeli poeta nie uprawia, tego kunsztu stale, to raczej dlatego, że nim wzgardził, niż żeby do niego nie dorósł. I w istocie, kunszt rymów może obrzydnąć poecie, który, posiadłszy wszystkie arkana tej sztuki, wie, że mimo wszystko nie uniknie bez- dusznej przemocy rymu, że kiedy użył słowa „człowiek”, musi o jeden lub dwa wiersze dalej użyć słowa: „powiek” (bo innego rymu do człowiek nie ma); że słowo „jesień” lub „wrze- sień” dyktuje mu nieuchronnie dopełniacz: „uniesień”, a „kamień” – „omamień”. Toteż wi- dzimy np. u Kasprowicza szczęśliwy bunt przeciw rymowi; namozoliwszy się pół życia nad sonetami, w których mimo wszystko nie uniknął nudy rymów gramatycznych („zawisnął – błysnął, wytrysnął – przycisnął”), wyzwolił się Kasprowiczy w swoich *Hymnach* z tyranii ry- mu, rymując, kiedy i jak mu się podoba, albo nie rymując wcale. Ale długo nikomu nie przy-

szło na myśl, że można – jak to miała uczynić poezja powojenna – tę tyranie przełamać inaczej, czego dowodzi taka „odpowiedź od redakcji” krakowskiego „Życia”, udzielona młodemu poecie:

„P. W. Krewiczowi. Na miłość boską! Jak pan rymuje! «Ciemny – jesienny». «Życiem – Niczem». Lepiej być dobrym szewcem niż lichym wierszorobem.”

Biedny W. Krewicz! Nic o nim nie słyszeliśmy od tego czasu i nie dowiemy się nigdy, czy był „szewcem”, czy prekurem. Wprawdzie Wyspiański w *Weselu*, nie troszcząc się o żadne reguły, rymuje „Ojczy, salve” i „przywdziejemy szarą barwę” itp., ale bodaj on jeden; trzeba było dopiero, by wojna zatrzęsa Europą w posadach, aby pękły żelazne okowy klasycznego rymu.

Podobne znużenie, zniecierpliwienie doskonałością formy można zauważyć i w zakresie rymu. Interesujące jest w książce Łoś<sup>32</sup> śledzić wykaz wszystkich gwałtów na rytmie, na średniowiecu, liczbie stóp, jakich dopuszczali się właśnie ci, dla których – jak np. dla Tetmajera – forma nie miała żadnych tajemnic i żadnych trudności; jak rozmyślnie mieszają miary, przerywają jednostajność strofy wierszem na pozór zupełnie arytmicznym, w istocie rzucając podwaliny pod subtelniejsze, mniej uchwytne, a tym samym mniej spopolitowane zasady harmonii wiersza, przygotowując tym zdobycze powojennych „futurystów”, aby użyć tego zamierzonego już terminu. A spojrzeć, co z oktawą robi Wyspiański! Bierze ją po Słowackim, ale ani mu w głowie pytać jej, czy „ona go kocha”<sup>33</sup>; gwałci ją. Całkiem naturalnie wyzwała się ze wszystkich miar Miciński, zasłuchany jedynie w swoją wewnętrzną melodię.

Tyle co do sztuki rymotwórczej. A teraz, jaki jest stosunek Młodej Polski do formułowania myśli? Pod tym względem bliżej jest od Jana Kochanowskiego do Tetmajera niż od Tetmajera choćby do Tuwima lub Jasnorzewskiej. Kiedy Miriam ogłosił swój przekład *Statku pijanego*, wywołał w młodej poezji wielkie poruszenie, ale nikt na razie – ani sam Miriam – nie poszedł drogą Rimbauda. W ogromnej swojej większości, zwłaszcza w początkach, poezja Młodej Polski trzyma się tradycyjnego ujmowania myśli w formę zdań wiążących się z sobą logicznie, nawet przy „nastrojowej” treści. Zamieszczony w „Życiu” wiersz Brzozowskiego *Powinnowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* wywołał swego czasu osobliwą burzę krytyki; zauważmy, że to był wiersz przełożony z francuskiego. Zadziwiające *Dzwony* młodzieńczego Staffa musiały niepokoić zuchwalstwem swego fantastycznego irracjonalizmu, skoro mu je (podobno) „Życie” Przybyszewskiego odrzuciło, jak to podaje w swoich wspomnieniach towarzyszy młodości Staffa, Władysław Kozicki. Prekursorem również dzisiejszej poezji jest pod tym względem niewątpliwie – obok Leśmiana – Miciński (*W mroku gwiazd*, 1902) nie znający żadnego oporu w swobodzie swoich poetyckich skojarzeń.

O ile z niejaką ścisłością mogliśmy określić początki Młodej Polski, trudniej jest uchwycić jej schyłek, zwłaszcza że widzieliśmy, ile ta wspólna nazwa obejmuje różnorodnych i przeciwstawiających się sobie prądów. To pewna, że wypadki, jakie zaszły po r. 1905, odwróciły uwagę od walk i sporów czysto estetycznych; obrachunek, jaki z Młodą Polską podejmie St. L. Brzozowski, ma charakter zwłaszcza społeczny. Poezja schodzi na dalszy plan; proza Żeromskiego więcej zawiera poetyckiego dynamizmu i mocniej drga tętnem chwili. Tetmajer więcej odzywa się w tych latach prozą niż wierszem. Przybyszewski święci tryumfy – nie trwałe, jak czas miał okazać – na niwie dramatycznej. Rostworowski, który debiutował jeszcze w r. 1901 tomem wierszy (*Tandeta*), wchodzi (po paru wcześniejszych próbach) w literaturę – jako dramaturg – *Judaszem* (1913), aby po przeszło trzydziestu latach (1932) wydać nowy zbiór wierszy pt. *Zygzaki*. Z poetów w tym końcowym okresie Młodej Polski zwracają na siebie uwagę Kornel Makuszyński i późniejszy od niego Ludwik Hieronim Morstin; jeden

<sup>32</sup> J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* (1920).

<sup>33</sup> Sam się rym do mnie miłośnicie nagina –

Oktawa pieści, kocha mię sestyna.

(Beniowski)

z nich rychło przerzuca się na humoreskę, powieść, felieton, drugi na pole teatru. W latach 1911–1913 Morstin, wraz z drugim młodym poetą, Władysławem Kościelskim, prowadzi miesięcznik „Museion”, pod hasłem „neoklasycyzmu”, przeciwstawiając się niejako neoromantycznemu egotyzmowi Młodej Polski. W roku 1912 wydaje Kazimiera Iłakowiczówna tom poezyj *Ikarowe loty*, w r. 1914 *Wici*; to już jest pokolenie, które przyjdzie do głosu po wojnie. Ostatnim odzewem Młodej Polski, z całą jej egzaltacją i rozdarciem wewnętrznym – tym razem bardzo autentycznym – jest ksiądz Antoni Szandlerowski, który pod pseudonimem A. Ziemiec ogłosił w r. 1907 tom poezyj, a którego pisma wydano – już po jego śmierci – w latach 1912–1914.

Przychodzi wojna; poezja dźwięczy szlachetnym tonem w Legionach (Teslar, Relidzyński, Mączka, Długosz i in.). Gdy ścichnęły armaty, rodzi się – tym razem, w Warszawie, szczęśliwej stolicy wolnego kraju – nowa poezja, nowy ton. Ale godne uwagi jest, że może właśnie dzięki wojnie, która przyniosła zawieszenie broni w zwykłych walkach literackich między pokoleniami, nie ma antagonizmu między „Skamandrem” a najlepszą poezją Młodej Polski. Wręcz przeciwnie, dwaj jej czołowi poeci – Staff i Leśmian – stają się młodymi patriarchami, wielbionymi przez młodych. Leśmian zresztą sam wchodzi w nowy okres twórczości. Zarazem nazwisko i poezję tragicznie zmarłego Micińskiego zaczyna otaczać kult, czyniący go również prekursorem nowej sztuki.

Oto pokrótce Młoda Polska w jej historii, przeobrażeniach, walkach i atmosferze; a teraz niech przemówi ona sama – w swojej pieśni.

## BIBLIOGRAFIA

„Życie”, Kraków 1897–1900. „Chimera”, Warszawa 1901–1907. „Młodość”, Kraków 1899. St. Przybyszewski, *Listy* (1937–1938). *Moi współcześni* (*Wśród obcych*, 1926, *Wśród swoich*, 1930). St. Tarnowski, *Historia literatury polskiej* (1900–1907). W. Feldman, *Współczesna literatura polska* (1919). A. Potocki, *Polska literatura współczesna* (1911–1912). P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej* (1900). *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901). K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej* (1934–1936). St. L. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski* (1910). *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1906). T. Żeleński (Boy), *Znaszli ten kraj?...* (1932). *Ludzie żywi* (1929). *Plotka o „Weselu”* (1924). T. Jeske-Choiński, *Dekadentyzm* (1905). J. Lorentowicz, *Młoda Polska* (1909). J. Kotarbiński, *Ze świata ułudy* (1926). *W służbie sztuki i poezji* (1929). E. Boyé, *U kolebki modernizmu* (1922). A. Galiński, *Młoda Polska* (1928). I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka* (1911). J. W. Gomulicki, *Wacław Rolicz-Lieder* („Ateneum”, 1938). L. H. Morstin, *Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed 25 laty* (1934). W. Lutosławski, *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tzw. satanizm nagich i pijanych dusz* (1899). J. Żuławski, *Szkice literackie* (1913).

## **UZUPEŁNIENIA**



## PRZEMÓWIENIE BOYA-ŻELEŃSKIEGO NA BANKIECIE PEN-CLUBU

Szanowni państwo! Jest to moment, w którym zazwyczaj jubilat wyjmuje karteczkę i czyta z niej, że wzruszenie nie pozwala mu mówić. A napisał to sobie już wczoraj. Daremnie chciałbym coś zmienić w tej tradycji; są w świecie siły mocniejsze od człowieka, wszystko musi się spełnić o swojej godzinie. I ja oto wyjąłem karteczkę, i ja czytam z niej, że wzruszenie nie pozwala mi mówić. A co najciekawsze, to, że to jest prawda. Tak, drodzy państwo, jestem wzruszony. I wy też jesteście wzruszeni. Bo mimo że ten obchód urodził się niewątpliwie z najmilszego i najzabawniejszego kawału, „jakby to wyglądało, gdyby Boyowi wyróżnić jubileusz”, mimo że zaproszenie na dzisiejszy bankiet powinno opiewać: „Polski Klub Literacki oraz «Cyrulik Warszawski» mają zaszczyt...” – czym wytłumaczyć, że wszyscy jesteśmy wzruszeni? Tym, sądzę, że każdy obrzęd ma – niby sakrament – swoją mistykę, ma jakąś tajemniczą siłę, która w pewnej chwili zmusza do milczenia sceptyka i każe ugiąć kolanom niedowiarkowi. W czym tkwi ta mistyka obrzędów? Może w ciśnieniu wiary setek pokoleń, które je spełniały; dość, że ma ją każdy rytuał, a takie obchody, czy je nazwać jubileuszem, czy inaczej, mają ją w szczególności. I jedynie bardzo powierzchowny umysł mógłby czerpać temat do łatwej ironii w tym, że się o kimś czasem mówi po cichu „stary ramol”, a głośno „czcigodny jubilate”.

W tym nie ma obłudy; w tym nie ma złośliwości; a co najważniejsze i najbardziej tajemnicze, w tym nie ma sprzeczności. Są to niejako dwie prawdy, każda w innym wymiarze. Moment, w którym pierwszy mówca ujmuje kielich i wygłasza słowa „czcigodny jubilate”, jest niejako momentem cudu, transsubstancjacji, która się spełnia na jeden wieczór w owej godzinie. I dlatego chwila toastów przy takiej uczcie jest to rzecz piękna; jest to chwila marzenia ludzkości o sobie samej; jest to – siłą owego marzenia – wyczarowanie owego jakiegoś doskonalszego świata, w którym mężczyźni są waleczni i silni, kobiety czyste, a starcy mądrzy. Czy taki świat kiedy istniał, czy też jest jedną z idei platońskich, nie wiem; dość, że jest potrzebą ludzi wywołać od czasu do czasu ten świat i wzruszyć się jego pięknem. I to jest najgłębszy sens jubileuszów. Jeślim żartowałem z nich niegdyś, czyniłem to jak człowiek, który nie pojął jeszcze całego sensu życia. Dziś – gdy ogarniam to życie w całości, niby z łagodnego wzgórza, zanim mi przyjdzie z niego zstępować pomału – czuję piękno tej chwili i wdzięczny jestem tym, którzy mnie nią obdarzyli. I pogwałciłbym nie tylko tradycje obrzędu, ale najistotniejsze potrzeby mego serca, gdybym najgorzej – jeśli nie najwymowniej – nie podziękował wszystkim, którzy się do tego przyczynili: a więc przede wszystkim inicjatorom, w osobach Prezydium Polskiego Klubu Literackiego, p. Goetlowi, p. Zofii Nałkowskiej i p. Lechoniowi; a dalej wszystkim tym, którzy bądź obecnością swoją, bądź łaskawym przemówieniem przyczynili się do uświetnienia tego wieczoru. A więc panu ambasadorowi Laroche, do którego pozwałam sobie zwrócić się po polsku, gdyż wiem, że władza doskonale naszym językiem; panu ministrowi Zaleskiemu, panu ministrowi Dobruckiemu; panu dyrektorowi gabinetu Jackowskiemu, panu dyrektorowi departamentu Skotnickiemu, panu dyrektorowi Libickiemu, panu posłowi Targowskiemu, czcigodnemu Wacławowi Sieroszewskiemu, panu prezesowi Arturowi Śliwińskiemu, memu siostrzeńcowi Karolowi Fryczowi oraz wam wszystkim, piękne panie i dobrzy panowie.

I znów daremnie szukałbym oryginalnych słów podzięk, skoro mądrość pokoleń znalazła je już dawno za mnie. Niech się spełni wszystko do końca. Nie mogąc tedy w moim wzruszeniu znaleźć słów na wyrażenie wszystkiego, co czuję, powiem jedynie drżącym głosem staropolskie: „Bóg zapłać”.

## Z ARTYKUŁU POCZĄTKI MŁODEJ POLSKI

W jesieni r. 1898 przybył do Polski Stanisław Przybyszewski i objął redakcję upadającego mimo tych rozgłoszonych polemik „Życia”. Poprzedzony sławą zdobytą u Młodych Niemiec, przybył wprost z Berlina – przez Skandynawię, Hiszpanię, Paryż i Pragę.

Kiedy sobie przypominam ten epokowy przyjazd, uderza mnie zwłaszcza jedno, mianowicie ten unikat nad unikatami, jakim jest fakt, że ktoś obejmował redakcję pisma nazajutrz po przybyciu do kraju, którego całkiem nie znał, w którym, można powiedzieć, noga jego nie powstała. Bo Przybyszewski, poza paroma wioskami w Poznańskim i gimnazjum w Toruniu, nie był nigdy w Polsce, wiedział o niej tyle, co o żelaznym wilku. Z tej nieznajomości spowiada się sam w swoich wspomnieniach; dość naiwnie, jak na byłego redaktora „Gazety Robotniczej”, wyznaje, iż myślał, że w Galicji Niemcy tak samo dławią Polaków jak w Poznańskim; bał się adresować list do Krakowa po polsku, że nie dojdzie; oszołomiony był słysząc w Krakowie wszędzie język polski.

Ale równie mało był zorientowany w sprawach literackich. Bo skąd? W Berlinie żył w otoczeniu Niemców, Szwedów, Norwegów. Rok przedtem pytał w liście do Miriama: „Kto jest Tetmajer.” Kiedy Procházka, redaktor „Moderni Revue” w Pradze, pyta go o młode talenty w Polsce, Przybyszewski odpisuje mu: „Młode talenty u nas: tak, Ignacy Dąbrowski, ale on nic więcej nie pisze; bo Lange-Kasprowicz to już stary pan. To i wszystko.” Tak pisał o Kasprowiczu, którego potem miał bezgranicznie uwielbiać i słać! Do tegoż Procházki pisze, że u nas w Polsce stosunki takie, że on, Przybyszewski, „nie mógłby tam nic drukować, wszystko by skonfiskowano”. Po polsku – informuje dalej – można poza książkami do nabożeństwa pisać jedynie powieści historyczne à la Sienkiewicz albo nowele chłopskie, być może jeszcze salonowe drobiazgi. Zdycha się z głodu, zanim ma się czas na napisanie drugiej książki. Aby żyć, Kasprowicz musi wszystko tłumaczyć, Miriam musi się zajmować filozofią itd. (Pierwszy raz chyba filozofia awansowała na tak lukratywne zajęcie.) Takie były wiadomości przyszłego redaktora „Życia” o Polsce. I rzecz ciekawa, miało to wydać bardzo szczęśliwy rezultat, rola Przybyszewskiego, pobudzająca, zapładniająca, miała być bardzo doniosła. Ale tuż przed decyzją przyjazdu do Krakowa „ziemią obiecaną” – sam używa tego terminu – zdawała się Przybyszewskiemu Praga, z której „Moderni Revue” był w bardzo bliskich stosunkach. Marzy o założeniu niemiecko-czeskiego tygodnika artystycznego w Pradze. Takie były anomalie naszego bezpieczeństwa bytowania.

Bo też w owej epoce uderza zjawisko niezmiernie żywej międzynarodowej wymiany między ówczesnymi grupami modernistów. I również dopiero z wydanej drukiem korespondencji Przybyszewskiego możemy ocenić, jak czynną on grał rolę jako animator i międzynarodowy pośrednik tego ruchu. Krząta się między Francją, z której czerpie bodaj najwięcej, Młodą Belgią a Młodymi Niemcami, Młodą Skandynawią, Młodymi Czechami, z entuzjazmem i ofiarnością, i co więcej, wytrwałością, o jaką by się go nie posądzało. Tylko istnienia Młodej Polski absolutnie nie przeczuwa aż do dnia, w którym stanął w Krakowie.

Wszystko to, w ciągu tygodnia, można powiedzieć, ustąpiło entuzjazmowi polskości. Przybyszewski rzucił się w nią z rozkoszą, nie chciał już wiedzieć ani słyszeć o niczym innym. Wszystkie nagromadzone skarby duchowe i własny talent, i wszystkie moderny świata zapragnął przelać na Polskę. „Kocham bezgranicznie mój naród – pisze do Procházki już z Krakowa – mimo jego strasznej głupoty.”

