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.

port wydawniczy literatura.net.pl
KLIKNIJ TUTAJ

PIOTR KUNCEWICZ

AGONIA I NADZIEJA

LIRETARURA POLSKA
OD 1918

TOM I

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

Od wydawcy

Pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy „Agonia i nadzieja" ukazywała się w odcinkach w „Przeglądzie Tygodniowym", Stefan Kisielewski pisał: „Tydzień w tydzień Piotr Kuncewicz, ów niestrudzony czytacz, nie Syzyf, lecz Herkules, omawia sylwetki i książki WSZYSTKICH kierunków, rodzajów, obiegów. Czyni to *sine ira et studio*, łagodnie, choć i bez ulgowych taryf, nie zacietrzewia się politykiersko, charakteryzuje postawy, także i błędy; jeśli ktoś pisał bzdury, przypomni mu to, ale bez złośliwości, po prostu mając na uwadze względy encyklopedyczno-rejestracyjne. Nikomu nie ma za złe, że kiedyś pisał inaczej, a teraz się zmienił, nie dzieli niczyjej twórczości na dwie postawy czy trzy etapy, pisarz to dla niego mimo wszystkich przemian zawsze ta sama ciekawa Osoba, a co napisane, to napisane, co wydane, to wydane, słowa pisanego i opublikowanego się nie zaprze, wchodzi ono do literatury i jej historii, każde stworzenie, od pluskwy do orła, od komara do lwa, składa się na obraz Natury. Jest więc u Kuncewicza i Machejek, i Miłosz, Przymanowski i Andrzejewski, Gerhard, Sroga i Brandys, Hamera i Herbert, Broniewski i Mackiewicz, wszyscy widziani z olimpijską pobłażliwością, choć i nie bez dyskretnego wytknięcia tego, co wytknąć należało: pomyłek, etapowych nonsensów, udawań, maskowań, mistyfikacji czy załamań lub wręcz grafomanienia. Ale wszystko ze zrozumieniem: cóż z tego powstanie za literacka Historia Naturalna, istny Tatarkiewicz, o którego *Historii filozofii* Kołakowski powiedział, że każdy filozof przedstawiony jest tam, jakby był najulubieńszą postacią Autora. Cóż za rzadka w naszych pokratkowanych etapami czasach metoda!"

Jest więc „Agonia i nadzieja" pierwszą i jedyną jak dotąd autorską historią współczesnej literatury polskiej, obejmującą czasy od 1918 roku po początki lat dziewięćdziesiątych. Piotr Kuncewicz opisując sylwetki twórcze polskich pisarzy przedstawia wielkie literackie bogactwo Polski XX wieku. Ukazuje wielowarstwowość tematyki, różnorodność form literackich.

Wielką zaletą pięciotomowego kompendium jest jego forma – gawęda pełna zabawnych opowiastek, anegdot o książkach i ich autorach.

Niestety, powstający w latach osiemdziesiątych maszynopis autorski „Agonii i nadziei" nie miał szczęścia u wydawców. Najpierw zajęła się nim Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, lecz nie zdążyła urzeczywistnić swoich edytorskich zamierzeń. Potem inicjatywę przejęła „Officina", publikując w 1991 roku tom pierwszy.

„BGW" pragnie oddać w ręce Czytelników całość edycji – pięć tomów, które Autor już ukończył. Chcemy to uczynić jak najstaranniej i jak najszybciej, tak aby całość dotarła do Czytelników w ciągu roku. Rozpoczynamy od wznowienia tomu I, który ukaże się jednocze-

śnie z tomem II; tom III, nad którym zakończyliśmy prace redakcyjne, zamierzamy wydać wczesną jesienią tego roku. Następne tomy ukażą się kolejno w odstępach dwu – trzymiesięcznych.

Od przygotowania do druku tomu I minęły lata, ale czas bynajmniej nie obniżył merytorycznej wartości dzieła, toteż nie było potrzeby wprowadzania doń zmian. Tym niemniej rzetelność edytorska zobowiązuje nas do odnotowania, iż na stronie 252 omyłkowo przypisano Józefowi Wittlinowi imię Jerzy, a także tego, że w tym czasie odeszli niektórzy omawiani przez Autora pisarze: Wincenty Burek (1988), Marian Czuchnowski (1991), Stanisław Ryszard Dobrowolski (1985), Maria Kuncewiczowa (1989), Teodor Parnicki (1988), Marian Piechal (1989), Adolf Rudnicki (1990), Elżbieta Szemplińska-Sobolewska (1991).

Warszawa, 18 marca 1993

Przedmowa

Andrzejowi Szymańskiemu

Przedmowę – jak wiadomo – pisze się zawsze na końcu. Ale ja, pisząc te wprowadzające zdania do *Agonii i nadziei*, jestem dość jeszcze do końca daleki, jeszcze grzęznę gdzieś około połowy trzeciego tomu i sam nie wiem, czy nie trzeba będzie napisać czwartego. To już jednak tylko niewielki dodatek do wszystkich tych paradoksów i literackich nieobyczajności, które złożyły się na moją książkę. Zacznijmy od tego, że to przecież nie ja powinienem być jej autorem. Bo już się właściwie pożegnałem z krytyką literacką. Moja poprzednia książka dotyczyła starożytności, a od jakiegoś czasu zajmowała mnie nade wszystko prehistoria, narodziny i początki ludzkiego rodzaju. Natomiast do współczesnych dziejów literatury polskiej wracać nie zamierzałem, skończyłem też właściwie z działalnością recenzencką, a ustalanie hierarchii bieżących już mnie całkiem nie interesowało. W ogóle zaprzysięgałem sobie, że nie zbliżę się do wieku dwudziestego na dystans mniejszy niż jakieś tysiąc, tysiąc pięćset lat. Nie mówiąc już o tym, że interesowały mnie jedynie pogranicza tradycyjnych dziedzin. Sądziłem bowiem i sądzę, że najwięcej odczytać pozwalają różne punkty widzenia. Dlatego pisząc felietony z cyklu *Wieczory z Patarafką* poświęcałem je sprawom dziwnym i pozornie dalekim. Nieszczęście moje polegało na tym, że drukowałem je w „Przeglądzie Tygodniowym".

To bowiem pismo równocześnie publikowało coś w rodzaju zbiorowego zarysu najnowszej historii Polski, a kończąc go łaknęło nowej strawy. Prowadzący zaś dział kulturalny pisma mój przyjaciel, tłumacz Andrzej Szymański wpadł na pomysł zamieszczenia cyklu felietonów dotyczących dziejów literatury. I dotąd mnie dręczył i molestował, aż zgodziłem się je napisać sądząc naiwnie, że uporam się z tym w przeciągu roku i wrócę bezpiecznie do swojej magii, paleolitu i wszelkich dociekań hermetycznych. Mogłem tak sądzić, ponieważ przez wiele lat byłem pogrążony w literaturze współczesnej po uszy. Krytykę uprawiałem już lat trzydzieści, od 1953 roku. Doktoryzowałem się także z poezji współczesnej, na dodatek sam uprawiałem i wiersze, i prozę. Wreszcie udało mi się poznać osobiście bardzo wielu twórców, a pisząc od lat wewnętrzne recenzje wydawnicze zdawałem sobie także sprawę, jakie są ogólne tendencje rozwojowe. Ponieważ byłem i kierownikiem literackim w paru teatrach, sądziłem, że mam niejakie rozeznanie w dramaturgii współczesnej. Tak więc, robiąc rachunek sumienia uznałem, że na cykl felietonów to w każdym razie wystarczy.

Ale właściwie już od pierwszej chwili koncepcja całości zaczęła się zmieniać i rozrastać. I – by tak rzec– otrzymawszy od „Przeglądu" pomysł wielkości kapusty szybko wyhodowałem z, niej baobab... Okazało się po prostu, że brak jest książki poświęconej całości literatury współczesnej. Jeszcze dwudziestolecie jest nieźle opracowane, ale najłatwiej zdobyć podręczniki szkolne o dość specyficznym doborze materiału. – Tak się jakoś układa, że program szkolny najwyżej ceni pisarzy najnudniejszych. Tak czy inaczej, krąg pisarzy zaczął się bardzo poszerzać, problemy jęły się komplikować i ostatecznie sama *Agonia* urosła w czwórnasób. Ucząc innych, uczyłem się sam, gdyż materiał okazał się tak rozległy, że co chwila napotykałem luki i we własnej wiedzy, i w opracowaniach. W rezultacie zrodził się ogrom trochę już przerastający możliwości jednego autora. Aż nadto dobrze pojąłem, czemu to dotąd nikt jakoś nie kwapił się z podjęciem tego trudu.

Gdybym nie pisał odcinków prasowych, nie byłoby pożytku i ze mnie. Okazało się, że to pułapka prawdziwa, że skoro się już zaczęło pisać co tydzień, to nie ma od tego odwołania, urlopu, świąt czy wolnej soboty – i to przez lata całe. Gdyby jednak było inaczej, to książka powstawałaby lat chyba ze dwadzieścia i mogłaby w rezultacie nie powstać wcale. Koncepcja odcinkowa, stanowiąca – jeśli idzie o historię literatury – *novum* w skali bodaj czy nie światowej, przyniosła inne jeszcze korzyści, trudy i ograniczenia. Otóż trzeba było komponować nie tylko książkę jako całość, lecz i każdy odcinek z osobna. A więc pomyśleć o dodatkowych pointach, a więc odrzucić namaszczenie, przyjąć koncepcję gawędziarską języka i tak czy owak zrobić wszystko, co możliwe, by czytelnicy po prostu się nie zanudzili. Taki bat nie wisi nad żadnym belfrem: skoro czytelnik raz książkę kupił, to razem ze wszystkimi nudziarstwami. Natomiast następnego numeru nieciekawego pisma może nie kupić wcale... Tak więc postanowiłem pisać językiem mówionym, żywym, nie stroniącym od anegdoty, Nie wszystkim się to spodoba – jeden z recenzentów proponował na przykład, by książkę uładzić i unudzić, jako że podobno najwyższym aplauzem dla naukowości jest rozgłośne ziewanie. Ale skądinąd kompozycja odcinkowa wnosi też pewien element nieładu, który bardzo trudno potem usunąć. Trudniej też o ujęcie panoramiczne i syntetyczne – pod batem uciekających tygodni niełatwo jest zatrzymać się i obejrzeć za siebie. A i wstępne grupowanie materiału bywa potężniejsze, niżby należało.

Podstawowa trudność tej książki to ogrom przez nikogo jeszcze nie ułożonego materiału. Opracowania istniejące z reguły dotyczą garstki twórców najwybitniejszych. Jeszcze pół biedy z dwudziestoleciem. – Mamy tu monumentalną książkę Kazimierza Czachowskiego, mamy i syntetyczne opracowania – na przykład Lesława Eustachiewicza, ale okres późniejszy to już same kłopoty. Właściwie najpełniejszy i najbliższy współczesności jest cykl książek podręcznikowych Ryszarda Matuszewskiego, ale ciąży na nim serwitut szkolnej dydaktyki, co w praktyce oznacza, że Matuszewski informuje nas o gustach referentów i radców. Włodzimierz Maciąg omówił powojenne dwudziestolecie, Marian Stępień wymienił tylko najwybitniejszych, inne znów wydawnictwa świecą zawstydzającymi lukami, ponieważ w pisarzach chciano widzieć nie pisarzy, lecz działaczy politycznych. Takim „obiektywizmem" błyszczeli nie tylko przedstawiciele Urzędów.– doszło i do tego, że pewien zawadiacki autor za „reżimowego zgnilca i padalca" uznał Andrzeja Kuśniewicza... Wszystkie te opinie nie tylko mi nie pomagały, lecz bardzo przeszkadzały i wymagały dodatkowej odporności wobec absurdalnych stanowisk, ujawnianych przecież przez skądinąd godnych uwagi ludzi.

Zresztą wyzwolenie się od sentymentów i resentymentów politycznych należało do zadań najtrudniejszych. Przez cały czas docierały do mnie żądania większego „upolitycznienia" książki, przy czym rozmówcy rozumieli to krańcowo odmiennie. A nie szło jedynie o zasadnicze podziały naszej epoki – przecież oprócz nich jest bezmiar koterii drobniejszych. A w ogóle, już politykę pomijając, piszę przecież w dużej mierze o ludziach żywych i nieźle mi znanych. Czy X wybaczy mi kiedykolwiek, że Ygrekowi poświęciłem o pół strony więcej? Przenigdy! Że nie omówiłem dokładniej, nie wymieniłem tej książki, tamtego utworu... Co

więcej, nie mogę odmówić racji tym pretensjom. Każda książka to miesiące lub lata pracy, to wielki wysiłek, to najlepsza wola... A tymczasem ja wszystkich muszę skrzywdzić, o wszystkich napisać za krótko, za pobieżnie. I tak nie wszystkich wymienię, nie wszystko wyliczę.

Wielkie były trudności układu. Ale przecież wszystkie klasyfikacje są tworem sztucznym i po prawdzie żaden pisarz w żadnej szufladce dobrze się nie zmieści. Tutaj przyjąłem coś w rodzaju układu gatunkowo-pokoleniowego, przy czym interesuje mnie nie data urodzenia, lecz debiutu. W tych ramach pojawiły się i inne wyróżniki, jak tematyczny, a nawet geograficzny. Ale wszystkiego tego nie traktowałem zbyt sztywno. Zresztą, jeśli idzie o czasy ściśle współczesne, brak jest jakiejkolwiek perspektywy. Granicą książki miał być rok 1980, w praktyce jednak staram się dociągnąć swój wątek do ostatniej chwili.

Inną, ściśle już techniczną trudnością, był po prostu transport książek. Nie mogłem przecież zamieszkać w bibliotece! A w grę wchodziły całe tony zadrukowanego papieru, przecież praktycznie rzecz biorąc, dziewięćdziesiąt procent czasu pochłania mi czytanie, właściwie codzienne. Woziłem więc książki ja, woziła moja żona, przyjaciele, kierowcy z „Przeglądu Tygodniowego", kto chciał i mógł.

Podstawą był dla mnie księgozbiór Biblioteki Związku Literatów Polskich uzupełniony innymi zbiorami, głównie Biblioteki Narodowej. I ciężko się napracowały biblioteczne panie i panienki – Ewa, Grażyna, Krystyna, Jagoda i Agata. W szczególności książka zawdzięcza niewypowiedzianie wiele kierowniczce biblioteki, pani Krystynie Banasik, która służyła mi zawsze nie tylko książkami, lecz i jeszcze cenniejszymi informacjami, nie tylko bibliograficznymi.

Wreszcie pojawiły się trudności czysto materialne. Gdybym „piastował" jakiś etat, miałbym zapewne podstawy bytu, lecz wtedy naturalnie żadnej takiej książki bym nie napisał. Zastępowała to w jakiejś mierze wierszówka z „Przeglądu", co prawda nieszczególnie imponująca. Dwukrotnie otrzymywałem stypendium z Funduszu Literatury, bydgoskie „Fakty" także przyznały mi swoją nagrodę. Ale właściwie przez cały czas trzeba było jeszcze dodatkowo pracować na swoje utrzymanie, co nie mogło się ostatecznie i na książce nie odbić. Co prawda – w małym raczej stopniu.

Nie dysponowałem więc swoim instytutem, katedrą, sekretarką, stałymi dochodami. I piszę to z niejaką dumą na świadectwo, że wszystko ostatecznie można przezwyciężyć.

Ale niezbity udział w tej książce mają też inni. „Przegląd Tygodniowy", sprawca wszystkiego –Andrzej Szymański, biblioteka, moja żona Irena, przyjaciele, recenzenci, jak Janusz Kryszak, Andrzej Gronczewski, Stefan Treugutt, szczególnie zaś Kazimierz Koźniewski, redaktorzy, jak Katarzyna Grela i Andrzej K. Waśkiewicz, redaktorki „Przeglądu Tygodniowego", autorzy słowników, (IBL-owski Lesława Bartelskiego) omawiani autorzy, inne pisma kulturalne zwracające mi uwagę na błędy i opuszczenia z „Życiem Literackim" na pierwszym miejscu, a wreszcie sami czytelnicy, nadsyłający swoje uwagi, obdarzający mnie książkami, dodający siły i otuchy. Wszystkim składam w tym miejscu najserdeczniejsze podziękowanie.

Najbliższym jednak współpracownikiem była moja kotka, Patarafka, bębniąca łapkami po czcionkach i klawiszach, poddająca wielokrotnie świeżo napisane strony próbie swoich zębów i pazurów. Czwarty już rok trwa to pisanie. I omówienie niejednego autora trzeba było uzupełnić jeszcze jedną datą – już ostateczną. Proszę mi darować to zestawienie – nie mam już dzisiaj także najmniejszego ze swoich współpracowników.

Nie zdawałem sobie początkowo sprawy, jak wielkiego tematu dotykam i jak wielką lukę będę próbował zapełnić. Trzeba mi więc przyjąć odpowiedzialność za wszystkie błędy, opuszczenia i nietrafne interpretacje. Mam nadzieję, że moim następcom rzecz powiedzie się lepiej. Ja – co napisałem, napisałem.

Piotr Kuncewicz

Warszawa – Warszawa Miedzeszyn 1983-1986

Jak się zaczęło

Listopad 1918. Niedawno zmarł Sienkiewicz. Kasprowicz ma pięćdziesiąt osiem lat Tuwim dwadzieścia cztery, Gombrowicz – czternaście, Miłosz – siedem, Baczyński urodzi się za trzy lata, tak samo Różewicz, Białoszewski za cztery, Grochowiak za szesnaście, Wojaczek za dwadzieścia siedem. Stulecie ma już lat osiemnaście, w 1982 – kiedy zacząłem pisać tę książkę –tyleż samo, lecz do swego końca. Minęło więc tymczasem prawie siedemdziesiąt lat, to jest tyle, ile przeciętnie trwa ludzkie życie. Nie było żadnej przerwy, żadnego momentu, w którym czas zatrzymałby się, choć zdrętwiałym ze zgrozy, rozpaczy czy, rzadziej, szczęścia, ludziom parę razy tak się wydawało. Rozpoczynała się nowa epoka polskiego języka, polskiej literatury, gdzie wszystko, jak zawsze, miało się ze sobą splatać, zazębiać, wynikać, gdzie jak w jednej, czasem zgodnej, częściej skłóconej rodzinie spotykały się ze sobą różne pokolenia, gdzie zawsze najlepiej wiedziała babcia, a wnuczek i tak robił, co chciał, by po bardzo niewielu latach przekonać się, że robi tylko to, co może i potrafi. Po czym on z kolei zaczynał udawać, że wszystko wie najlepiej.

W okresie losów literatury porównywalnym do ludzkiego życia musiały zachodzić zmiany. Zachodziły powoli, najczęściej w pierwszej chwili wcale się ich nie dostrzegało; my jednak musimy przyjąć jakiś bardziej wyraźny podział. Oczywiście, będzie to układ sztuczny i, jak zobaczymy, tylko pośrednio związany z literaturą. Specjaliści zawsze kłócą się o wszystkie podziały, jest to ich umiłowane zajęcie; robią to z taką pasją i obiektywizmem, jak mąż i żona usiłujący dociec, kto pierwszy zaczął, kto pierwszy zawinił, kto właściwie ponosi odpowiedzialność.

A więc kiedy właściwie zaczęła się literatura czy może w ogóle kultura „naprawdę" dwudziestowieczna? Nie tylko u nas; na całym świecie. Na pewno nie w styczniu 1901. Modernizm, secesja, symbolizm czy ekspresjonizm – jakkolwiek to nazwiemy – ani się w tym momencie nie zaczęły, ani nie skończyły. „Belle epoque", jak nazwali ten okres Francuzi, trwała spokojnie dalej, tak samo przedtem jak i potem wśród bawiących się na schyłku najdłuższego pokoju nowożytnej Europy pojawiali się znienacka rewolucjoniści, rzucali bomby, organizowali strajki, ostatecznie szli na szafot, do więzień, zesłanie. Naprawdę całkowity zwrot przyniosła dopiero pierwsza wojna światowa i ten początek rozłożył się na całe cztery lata. Pewnie, byli wielcy prekursorzy – Eliot, Apollinaire, Mann, Majakowski, lecz czytelnicy całego świata nie zwracali na nich większej uwagi, wybierając raczej Zolę, Tołstoja czy Sienkiewicza. Lata wojny, 1914-1918, odmieniły świat, przyniosły nowe pytania, nowe problemy, a więc musiały się zjawić nowe pomysły, nowe formy literackie. Polska zaś była znowu wolna. Tak więc początek problematyki nowego stulecia i ponowionej wolności zbiegły się ze sobą. Zobaczymy jeszcze wielokrotnie, będzie to dla literatury okoliczność niezmiernie istotna.

Pierwszą epokę literatury polskiej zamyka w sposób naturalny wojna 1939 roku. Przeważnie jednak dzieli się ten okres na dwie części. Powody są istotne: umierają wielcy pisarze lat dawnych, Kasprowicz, Żeromski, Reymont, Przybyszewski, mija pierwsza euforia wolności, przychodzi wielki kryzys gospodarczy obejmujący cały świat, w samej Polsce następuje zaś proces centralizacji władzy. Literatura zmienia całkowicie nastrój. Pytanie tylko, kiedy by właściwie należało postawić cezurę? W 1932 – powiadają jedni, a to dlatego, że ukazał się *Kordian i cham* tudzież *Noce i dnie*. Nie bardzo wiem, dlaczego pozycje te miałyby przesądzać o podziale – zresztą i tak pisano je przecież wcześniej. Rok wcześniej pojawił się program Żagarów – a więc zaświeciła niepokojąca gwiazda Miłosza. Lecz przecież i to było tylko kolejnym etapem rozwoju tendencji nazywanej Drugą Awangardą, której początek przypada na lata znacznie wcześniejsze, może na rok 1926, a więc powstanie grupy Kwadryga. Jest jeszcze do dyspozycji zamach majowy i wielki kryzys. Dość jednak tej gadaniny: przyjmijmy coś pośredniego, więc rok mniej więcej trzydziesty. Tak samo przecież nie potrafimy powiedzieć, w którym roku, miesiącu życia i o której godzinie chłopiec stał się dorosły.

Okres następny rozciąga się od 1939 do 1945, chociaż, jak zobaczymy, w tych wojennych latach literatura przede wszystkim kontynuowała wątki przedwrześniowe. Interesujące, że robiła to także przez kilka lat powojennych, gdzieś do roku czterdziestego dziewiątego. Potem znowu odmiana czasu: realizm socjalistyczny, okres, jak sądzę, bardziej istotny, niżby się nam podobało, choć raczej ze względu na coś tak mglistego, jak „psychika narodowa", niż na jakieś literackie dokonania. Od 1956 roku trwa w zasadzie jeden ciąg rozwojowy do 1980. Na ogół większość uczonych mężów dzieli ten długi okres na dwie części – granicę stanowić ma naturalnie rok 1970. Jest to jednak podział polityczny raczej czy nawet jedynie personalny. Nic istotnego, zwłaszcza w zakresie literatury, nie uległo zmianie. Mamy więc ostatecznie rozkład następujący:

Literatura Drugiej Rzeczypospolitej	1918-1939
i jej dwa okresy:	1918-1930
	1930-1939
Okres wojny i okupacji	1939-1945
Literatura Polski Ludowej	od 1945
Okres wojny domowej	1945-1949
Okres realizmu socjalistycznego	1949-1956
Okres popaździernikowy	od 1956

Ten schemat jest tylko w przybliżeniu prawdziwy. Zauważmy od razu, że nie ma tu mowy o takiej przemienności prądów i stylów literackich, z jaką mieliśmy do czynienia wcześniej, to znaczy, że przeplatały się nawzajem okresy romantyczne i klasyczne. A więc po „romantycznym" średniowieczu, „klasyczny" renesans, potem znów barok i oświecenie, a dalej romantyzm i pozytywizm. Jeszcze dość dorzecznie dato się o tym mówić w stuleciu ubiegłym, kiedy po neoromantyzmie przyszła słabawa fala „klasyczna" (przypominam, że literatura dwudziestowieczna zaczyna się wraz z pierwszą wojną światową), ale potem już podział ten stracił wszelki sens, mimo że wielu usiłowało go kontynuować. Na przykład od kilkudziesięciu lat wszyscy chcą być raczej romantykami. Romantykiem według pewnych interpretacji był Miłosz, romantyzm zapowiadano około roku 1957, potem wieścił romantyzm Barańczak, Nowa Fala, a w roku osiemdziesiątym programy romantyczne znowu wróciły z wielką siłą na łamy prasy. Żadna literacka praktyka nigdy im jednak nie odpowiadała. W tymże samym czasie o tymże Miłoszu mówiono, że to „klasyk", a na początku lat sześćdziesiątych pojawi się nawet cały program „klasyczny". Mimo gromkich słów chodziło po prostu o stylizację. Zresztą ten stan rzeczy to jeszcze jeden powód dezorientacji zarówno twórców, jak i czytelników (krytyk to także rodzaj czytelnika).

Zauważmy przy tym pewną rzecz osobliwa: chodzi nam o podział literatury, a wymieniamy same zdarzenia polityczne lub ekonomiczne. Ale tak to właśnie jest; największe nawet wydarzenia z kręgu kultury i nauki wydają nam się jakoś mało ważne w porównaniu z niewielką bodaj rzezią, solidną demonstracją lub upadkiem jakiegoś męża stanu. Do głowy nam nie przychodzi, by liczyć czas od odkrycia Newtona, od napisania *Hamleta*, *Dziewiątej symfonii* czy namalowania *Madonny Sykstyńskiej*. Nawet nasza rachuba czasu zaczyna się nie od pojawienia *Ewangelii*, ale od narodzin pewnego małego chłopczyka w miasteczku Betlejem. Słowo pisane, czasem śpiewane lub mówione jest naprawdę potęgą, ale zawsze potęgą pośrednią, wyrastającą z życia społecznego i ze świadomości jednostki i tą samą drogą do społeczeństwa powracającą.

Związek z życiem społecznym był przez cały czas znamieniem właśnie literatury polskiej. Dodajmy: związek szczególnie mocny, ściślejszy zapewne aniżeli w innych krajach. Żeby powiedzieć jeszcze dokładniej – zasadniczy nurt literatury polskiej był zawsze polityczny, społeczny, zaangażowany, patriotyczny. Pisarz zaś był w Polsce bardziej niż w innych krajach bojownikiem takiego czy innego programu społecznego bądź religijnego. Oznacza to wzmożenie elementu aktualnego i, co tu dużo gadać, prowincjonalnego. Zapewne, element ten jest obecny także w innych wielkich i małych obszarach językowych, jednak w stopniu nieporównanie mniejszym. Ani *Boska Komedia* Dantego (mimo że tu aluzji politycznych jest wiele), ani *Don Kichot* Cervantesa, ani *Hamlet* Szekspira, ani *Faust* Goethego nie mają za osnowę żadnej sprawy lokalnej. O żadnym z tych pisarzy nie można by powiedzieć, że „całą siłą, całym sercem, całą duszą" służy swemu narodowi, państwu czy przywódcy. A jednak wolno przyjąć, że każdy z nich zrobił dla swego kraju więcej niż najpłomienniejszy pisarz patriotyczny dla Polski – oczywiście za wyjątkiem tych dzieł, które są w tym samym stopniu narodowe, co uniwersalne. Bardzo być może, że doraźnie najpotrzebniejsza jest książka mobilizująca społeczeństwo do idealnych wykopków. Lecz gdy wykopki się skończą, dzieło nadaje się już tylko na śmietnik.

Tymczasem w Polsce zaczęło się to już od Reja, od gorliwości protestanckiej. Nie ominęło Kochanowskiego – ale też jego poematy polityczne, odmiennie niż pieśni, fraszki lub treny, to niemal tylko dokumenty języka. Lwia część piśmiennictwa siedemnastego i osiemnastego wieku to po prostu agitacyjna bibuła albo inne dydaktyczne ramoty.

Czemu tak się działo? Być może dlatego, że Polska starała się wzorować we wszystkim na starożytnym Rzymie, tam zaś literatura polityczna wiązała się z koncepcją nieustannej obywatelskiej obecności społecznej. W Polsce też, jak wiemy, szlachcic bez urzędu był istotą niekompletną, kalekim chartem. Musiał mieć bodaj urząd tytularny, nie wyobrażał sobie jednak życia bez sejmiku. Mieliśmy posmak tego w latach 80-81, kiedy nic poza polityką nie interesowało nikogo.

Okres porozbiorowy utrwalił tę rolę literatury, w innej zresztą sytuacji, ponieważ wówczas literatura musiała wystarczyć za wszystko, zastąpić wszystkie instytucje narodowe. Mieliśmy więc znowu samych niemal proroków i arcykapłanów. Norwid, który nie dał się sprowadzić do tej jedynie problematyki, był po prostu niepotrzebny i nie czytany. Kto miał dość narodowej problematyki, musiał zmieniać język. Przybyszewski pisał początkowo po niemiecku, Conrad po angielsku. W ogóle może się wydawać, że polskość jest tak stężonym wywarem, że bez przymieszki czegoś cudzego innym smakuje z trudem. Bo ja wiem? Narody europejskie w ogóle nie żyją w izolacji, są przecież po prostu prowincjami jednej ojczystej kultury starożytnej, w Polsce to poczucie było zawsze wyjątkowo silne. Żeby jednak być sprawiedliwym, zauważmy, że potrzeba uczestnictwa w aktualnym życiu była także znamieniem literatury rosyjskiej, choć tam stosunki społeczne układały się zawsze najzupełniej inaczej. I jednak nie było to chyba tak powszechne, jak w Polsce.

Zresztą każdą tezę można na upartego udowodnić. Spójrzmy na przedmiot tej książki: żyjących autorów polskich (mówię naturalnie o samej literaturze) jest około tysiąca pięciuset.

Od 1918 zmarło mniej więcej drugie tyle. Jeśli każdemu można przypisać średnio dziesięć książek po sto stron każda, to wszyscy razem napisali stron trzy miliony, czyli tyle, ile by się przeczytało przez lat dwadzieścia, codziennie czytając stron pięćset. Czyż nie znajdzie się wśród nich pro i contra każdej tezy?

Na szczęście znajdzie się tu i taka teza, że o wszystkim pisać nie warto. Z konieczności i wyboru przyjmijmy ją za swoją.

Wielka wojna światowa odmieniła pogodę. Przepadły gdzieś kolorowe i pyszne dwory beztroskiego Wiednia, Berlina– „współczesnego Babilonu", pysznego Sankt-Petersburga. Egzotyczna i daleka Ameryka zbliżyła się nagle, kiedy Stany Zjednoczone interweniując w europejskie zmagania przysyłały swych prostodusznych chłopców ze zdumieniem oglądających wyrafinowane kraje przodków. Nie zawsze im się podobały, musiały jednak ich zafascynować. Będą tu wracać, coraz częściej przywożąc oprócz pieniędzy także własne książki i idee. Naprzeciw nim ruszyła fala białej emigracji rosyjskiej. Hrabiowie i arcyksiążęta obróceni w kelnerów i taksówkarzy z zadumą spoglądali na ambasadorów nowo wyłonionych państw. A wszyscy przeżywali szok cywilizacyjny. Potężniejący z dnia na dzień film, udoskonalone radio, samochód, czołg, gazy, karabin maszynowy, łódź podwodna, samolot – to nie były już tylko nowinki techniczne, nowomodny i niepraktyczny kaprys. Wszystko to zostało sprawdzone, wytrawione w tyglu wojny.

Europa zmieniła się w pobojowisko. Trudno było dociec, jaka właściwie idea przyświecała czteroletniej rzezi. Wyglądało na to, że z inicjatorów wojny nie wygrał nikt. Trzy cesarstwa leżały w gruzach, każde z nich zmieniało ustrój, każde poniosło dotkliwe straty terytorialne. Anglia i Francja uzyskały dodatkowe ziemie zamorskie, Francja odzyskała Alzację, ale oba kraje musiały uzbroić i przywieźć do Europy setki tysięcy swoich afrykańskich i azjatyckich poddanych. A człowiek raz uzbrojony prędzej czy później zapyta o swoje prawa.

„Wielka wojna białych ludzi", jak ją nazwał Zweig, była oczywistym nonsensem. Ujawniło się to już w czasie bezpłodnych zmagań. W 1916 powstało w neutralnej Szwajcarii pod egidą rumuńsko-francuskiego poety Tristana Tzara koło dadaistów, którzy odpowiedzialnością za całą rzeźnię obciążali intelekt i kulturę ludzką. Po wojnie w 15 całej Europie zapanować ruch pacyfistyczny domagający się powszechnego rozbrojenia, podważający sens istnienia jakiejkolwiek armii. Okropności, nie zmyślone okropności wojny stały się wątkiem dowodowym dla Barbusse'a, Remarque'a, braci Zweig, Haszka i niezliczonej rzeszy innych. Remarque (jest to anagram niemieckiego pisarza Kramera) pisał o „pokoleniu, które zabiła wojna, chociaż uszło przed jej bombami i granatami". A wszystkie prądy literackie, które teraz wybuchły wszędzie z ogromną siłą, miały posmak burzycielski: zniszczymy stary świat, starą mentalność, starą poetykę. Rzeczywiście, skończyło się coś nieodwołalnie, ale na większą jeszcze skalę i w inny sposób, niż sobie wyobrażali najśmielsi nawet nowatorzy.

Wszystko to odnalazło się i w kulturze polskiej, ale z pewną modyfikacją. Pierwsza wojna światowa była „bezideowa", w przeciwieństwie do drugiej, która okazała się najbardziej ideologiczną wojną historii. Nie tak jednak było w Polsce. Do wojny wręcz wzdychano, czekano jej, z góry godząc się na rozlew krwi. Bo tylko wojna mogła ofiarować Polakom wolność, a żadne inne rozwiązanie – jakaś autonomia, ćwierćsuwerenność itp. – nie było do przyjęcia. To Mickiewicz modlił się o: „O wojnę ludów prosimy Cię, Panie". Przybyszewski powitał wojnę wybuchem radości (*Tyrteusz*), a Edward Słoński (1874–1926) w świetnym przez swą prostotę wierszu tak streścił sytuację Polaków:

Rozdzielił nas, mój bracie,
zły los i trzyma straż –
w dwóch wrogich sobie szańcach
patrzymy śmierci w twarz

W okopach pełnych jęku,
wsłuchani w armat huk,
stoimy na wprost siebie –
ja – wróg twój, ty – mój wróg!

(.....)

Na nasze niskie szańce
szrapnelów rzucasz grad
i wołasz mnie, i mówisz: –
–To ja, twój brat... twój brat!–

(.....)

A gdy mnie z dala ujrzysz,
od razu bierz na cel
i do polskiego serca
moskiewską kulą strzel.

Bo wciąż na jawie widzę
i co noc mi się śni,
że TA, CO NIE ZGINĘŁA,
wyrośnie z naszej krwi.

(*Ta, co nie zginęła*)

Zgodzono się więc na cenę krwi przelewanej po obu stronach frontu i skoro, jak się(okazało, nie wylano jej na próżno, cena nie wydawała się wygórowana, choć, o paradoksie, chyba żaden żołnierz tamtej wojny nie miał sytuacji tak absurdalnej i tragicznej. Tak więc Polacy bez większych wątpliwości wojnę wygrali. Był zryw robotników Warszawy kopiących okopy i stosowny medal, który jednak dzięki niejakiej dwuznaczności budził tylko wybuchy śmiechu („Stanął w potrzebie"), był Haller i zaślubiny z Bałtykiem, była czwórka białych koni, wyprzężonych zresztą przez warszawiaków, gdy Piłsudski po zdobyciu Kijowa jechał do kościoła Świętego Aleksandra odśpiewać *Te Deum laudamus*. Oczywiście była też bezpardonowa walka polityczna i chaos sejmu, i zabójstwo prezydenta Narutowicza, i bezmierny trud łączenia trzech zaborów. Kaden-Bandrowski nazwie jednak to wszystko „radością z odzyskanego śmietnika", i „śmietnik" nie jest tu słowem pogardliwym. Więc i literatura nie ma wiele, zwłaszcza na początku, elementu pacyfistycznego, nie skarży się i nie narzeka. Andrzej Stawar nazwał pierwsze lata drugiej niepodległości „mieszczańską wiosną". Zgoda, dlaczego jednak tylko „mieszczańską"?

Literatura w każdym razie znalazła się w sytuacji dla Polski szczególnej, dla reszty świata – normalnej. Nie musiała już zastępować szkoły, wojska, urzędu i licho wie jeszcze czego. Mogła się zająć, właśnie, czym? We Francji, Anglii, Niemczech literatura także przestawała być „zwierciadłem spacerującym po gościńcach" i też nie bardzo wiedziała, w którą stronę się udać. Koncepcja goniła koncepcję, odnowy i rewolucje podawano na tuziny w każdym pisemku. Okazało się, że literaturze nie wystarczy po prostu być, że musi najpierw określić swój program, środki działania, następnie wysmażyć przewidzianą z góry miksturę i przekonać czytelników, że jest to lekarstwo zbawienne i niezastąpione. Każdy kolejny punkt był

trudniejszy do wykonania, a ostatni właściwie beznadziejny. Cóż jednak pozostawało? Można było cytować sobie Waltera von der Vogelweida z jego „ja śpiewam tak, jak śpiewa ptak", lecz naśladować go było już nie sposób.

I od tego mniej więcej czasu literaci w obliczu nieustannego wyzwania dokonują czynów wręcz heroicznych. Tym bardziej, że sytuacja robi się coraz cięższa. Rozwój kina, radia, telewizji, fotografii, technik rejestracji dźwięku przynosi wciąż rosnącą, coraz bardziej groźną konkurencję. W Polsce szczególnie raz po raz jawiło się pytanie: czym może być literatura, jeśli przestała być ideologią? Lechoń wołał jeszcze w *Herostratesie*: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę", ale już Miłosz sceptycznie pytał w *Ocaleniu*: „Czym jest poezja, która nie ocala narodów ani ludzi?" Po latach okazało się dowodnie coś jeszcze innego: literatura nie potrafi być ideologią wspierającą, nie potrafi ciekawie powiedzieć tego, co się da wyczytać w codziennych artykułach wstępnych. Jeśli ma być zarazem ideologią i literaturą, to ta ideologia musi mieć charakter opozycyjny. Ten stan rzeczy doprowadził już w Polsce Ludowej do niezliczonych zatargów i nieporozumień.

W rezultacie, dzieje literatury dwudziestowiecznej – to obraz nieustannej szarpaniny, ryzykownych a z rzadka tylko udanych eksperymentów, w istocie ciągłego rozstępowania się gruntu pod nogami – i to bynajmniej nie w Polsce tylko. Bezwzględna liczba czytelników wzrosła oczywiście, ale procentowo sprawa wyglądała rozpaczliwie. Fikcja literacka w dotychczasowym rozumieniu utraciła ogromną część blasku na rzecz reportażu, eseju, dobrze napisanej książki naukowej. Ten jednak ostatni dział należy do rzadkości, skoro nawet naukowe opracowania samej literatury zieją nudą i straszą fatalnym, nieczytelnym językiem. Drugim ujściem literatury okazała się rozrywka, a ściśle mówiąc piosenka, która dociera do milionów, podczas gdy wiersz, w najlepszym razie, do niewielu tysięcy. Nie można w tej chwili przesadzić, jak się ten proces ostatecznie zakończy, gdyż mimo drugiej wojny światowej, mimo rozwoju technologii wszelakich, ciągle jeszcze trwa ta sama epoka, która rozpoczęła się kilkadziesiąt lat temu. Jeszcze trwa agonia gatunków, przekonań, tradycyjnych form i gustów; jeszcze nie spierzchła nadzieja, że prędzej czy później wybudujemy lepszy, prawdziwie ludzki świat, że sam człowiek nie musi być najokrutniejszą, najbardziej przewrotną, kłamliwą i krwawą istotą, jaka kiedykolwiek nawiedziła Ziemię.

Literatura naszego stulecia przedstawiła wiele pomysłów i wiele idei. Bywała na wszystkich barykadach, próbowała wszystkich możliwych form. To samo naturalnie robiła i literatura polska, chociaż na skutek okoliczności parokrotnie traciła kontakt z literaturą światową. Udało się jej jednak przynajmniej kilka razy nawiązać z innymi literaturami znaczący dialog. A nawet w tymże samym Monachium, z którego niegdyś wyszło zaprzeczenie nie tylko literatury, lecz wręcz biologicznego istnienia Polaków, odezwał się głos Waltera Jensa, że być może tylko literatura amerykańska i polska mają coś światu do powiedzenia nowego. Było to co prawda w latach sześćdziesiątych.

Ale my jesteśmy na razie dopiero na początku lat dwudziestych, Piszą jeszcze wielcy z poprzedniego okresu, a niektórzy ze starszych stają się wielcy lub znakomici właśnie teraz. Niektórzy z nich będą pisali długo, przeżyją drugą wojnę światową i niejedną odmianę czasu. A nawet przekroczą ramy tej książki – jak Kazimiera Iłłakowiczówna. Ale nimi zajmiemy się jednak później. Bo najbardziej charakterystyczna dla okresu stanie się prawie natychmiastowa ofensywa literacka młodych, zjawisko prawie nam nie znane po następnej z kolei wojnie. Dlaczego? Z bardzo smutnych powodów. Młodzi, którzy czyniliby przewrót literacki bezpośrednio po roku 1945, po prostu zginęli. A w każdym razie ich ewentualni przywódcy. Czy jednak wszyscy? Okazało się po jakimś czasie, że nie. Ale można tu mówić co najwyżej o „zmianie warty", podczas gdy po 1918 objawia się nowa epoka. I już ich mamy, już chodzą po warszawskim Krakowskim Przedmieściu, już zapełniają pociągi zdążające do nowej stolicy. A więc – konduktorze łaskawy, zawieź nas do Warszawy.

Poezja

Paseiści i nowatorzy

Skamandryci – prawodawcy gustu

Błogosławione to były czasy, kiedy charakter poezji wyprowadzano bezpośrednio z klimatu, z kuchni, z wina lub piwa. Pięknie było również, gdy wystarczyło się powołać na charakter narodowy, a jeszcze całkiem znośnie, gdy klasa społeczna wystarczyła do tego. Niestety, można wprawdzie zbudować efektowne zestawienie oparte na tym. że trzy miasta z różnych zaborów, Poznań, Kraków i Warszawa, wyhodowały sobie ekspresjonizm, Awangardę i Skamandra, będzie ono jednak mało płodne. Ekspresjonizm zresztą znaczył niewiele. Prawdziwy pojedynek stoczyły natomiast ze sobą Skamander i Awangarda, a skutki tej batalii przeżywamy właściwie do dzisiaj. Początek należał do Skamandra.

Skamander to rzeczka przepływająca koło Troi, a zarazem imię bóstwa tej rzeki, sprzymierzeńca Hellenów. I nie tylko Hellenów – Skamander został przecież przyswojony przez Wyspiańskiego i przepływając koło Wawelu „połyska wiślaną świetlący się falą". Czy więc w Troadzie, czy w Polonii była to dla tamtego pokolenia „rzeka domowa". A ci, którzy przybrali sobie takie właśnie miano wcześniej już, bo w latach 1916-1919, spotkali się w akademickim piśmie o równie klasycznym tytule „Pro arte et studio". Z naszej perspektywy jest to zbieżność wiele mówiąca, ale w owym czasie było to naturalne. Prawie naturalne, bo jednak nie bez reszty. Potem była jeszcze na Nowym Świecie kawiarnia „Pod Picadorem", gdzie poeci recytowali swoje wiersze. Ciekawe, że to przetrwało ładnych parę miesięcy, podczas gdy podobne poetyckie przedsięwzięcia powojenne, i to wspierane przez najznakomitszych aktorów, wcale wzięcia nie miały. Może to zresztą wina nie tyle poezji, co marży na kawę i alkohol. Tak czy inaczej, Skamander jako grupa powstał w 1919, a jako miesięcznik wychodził w latach 1920-1928 i następnie 1935-1939. Był on związany z głównym kulturalnym tygodnikiem dwudziestolecia, „Wiadomościami Literackimi". Twórcą, właścicielem i redaktorem tygodnika był Mieczysław Grydzewski (1896-1970) – człowiek, który jeśli nie pomnik, to tablicę pamiątkową z pewnością w Warszawie mieć powinien. Dodajmy, że długoletnim sekretarzem redakcji „Wiadomości" był Władysław Broniewski.

Sztandarowych skamandrytów było pięciu: Julian Tuwim, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński i Jarosław Iwaszkiewicz. Lecz wkrótce już dołączyło do nich grono innych i wcale niebagatelnych poetów. A więc przede wszystkim bardzo kiedyś ceniony, dziś chyba trochę niesłusznie zapomniany Feliks Przysiecki (1883-1935), autor jedynego tomu *Śpiew w ciemnościach* (1921). Chodziły słuchy, że niejeden wynalazek poetycki młodszych i płodniejszych kolegów był właśnie jego dziełem. W każdym razie poeci tacy jak Tuwim, Le

choń, Wierzyński czy Staff wyrażali się o nim z najwyższą rewerencją. Można wierzyć, że nie bez powodu. Być może on właśnie jest tym przęsłem decydująco łączącym Młodą Polskę z lekceważącymi ją następcami.

Później skamandryci rozmnożyli się bardzo. Na równych niemal prawach dołączył Stanisław Baliński. Przeniósł się tu z poznańskiego „Zdroju" Józef Wittlin, zbliżyła się Kazimiera Iłłakowiczówna, niedaleko był Staff, trudno chwilami orzec – mistrz czy naśladowca, był zakopiańczyk Jerzy Mieczysław Rytard, bardziej znany jako autor powieści i opowiadań taternickich i sportowych, Pawlikowska-Jasnorzewska, Władysław Broniewski, Stefan Napierski, Jerzy Paczkowski, Światopełk Karpiński, Jerzy Liebert i inni – ludzie bardzo różni, przeważnie zresztą młodsi. Zarazem powstaje wrażenie, jakby ta następna skamandrycka generacja prawie bez wyjątku wcześnie wymarła czy też została wymordowana.

Tymczasem los był dla zasadniczej grupy skamandrytów względnie łaskawy. Po większej części znakomicie urządzeni przed wojną, powiązani więzami przyjaźni, znajomości, zażyłości z establishmentem, MSZ-etem, dyplomacja, niebiedni, kokietujący nutką lewicową, w ustawicznych efektownych wojażach. (Poza paroma miesiącami niesrogiego aresztu odnosi się to i do Broniewskiego.) Po wojnie, jeśli wrócili do Polski, również nie mogli się użalać – tragiczny los stał się raczej udziałem tych, co pozostali na obczyźnie. Niektórzy zwłaszcza sztukę życia opanowali w stopniu podziwu godnym. A w końcu – dlaczego by i nie? W imię czego pisarz właśnie ma być męczennikiem permanentnym i niezawodnym?

Skamandryci nie mieli rzekomo programu i szczycili się tym bardzo, zwłaszcza że atakowano ich za to ostro. Widocznie spodziewali się przyjęcia tak dobrego, że program i żmudne przynęcanie publiczności wydawało się niekonieczne. Nie pomylił się.

A jednak łączyło ich sporo. Julian Tuwim pisał kiedyś buńczucznie: „Będę ja pierwszym w Polsce futurystą". Zdanie cytowane przy każdej okazji na dowód, jak łatwo i często rewolucjoniści są w istocie aż do niepoczciwości tradycyjni. A jednak z tym futuryzmem to nie była całkowita brednia. Była wprawdzie w Polsce grupa o wiele radykalniejszych futurystów i do niej, naturalnie, Tuwim nie należał. Ale przecież program futurystyczny wpływał nie tylko na grupy zaprzysiężone. Otóż program ten, ujmując rzecz w brutalnym skrócie, nawoływał do aktywizmu, działania, zaufania podświadomości, ciału, młodości, a rezygnacji z intelektu i przeszłości, którą należało odrzucić. A przecież skamandryci, a ściślej mówiąc, sam Tuwim i Wierzyński odwoływali się właśnie do młodości i dynamizmu, do kultu życia, czyli witalizmu, byli wyraźnie uwiedzeni „żytym życiem", dniem dzisiejszym. Wyrażało się to spiętrzeniem czasowników, które przecież mówią o działaniu, miejską scenerią wierszy, kultem młodości i tak dalej. A równocześnie – proszę zwrócić uwagę na te nazwy: „pro arte", „Skamander". Mówiliśmy już o tym – ktoś, kto nawet w nazwie odwołuje się do przeszłości, nie chce chyba tej przeszłości zniszczyć ani nią nie gardzi? Z biegiem czasu okaże się, że to nie przypadek, że elementy klasyczne będą narastać. „Sarenka Horacjańska" stanie się dla Tuwima wręcz symbolem. A symbolem ważnym dla wszystkich skamandrytów będzie Dionizos, bóg nie tylko wina, ale także tajemniczych, niewyrażalnych głębi życia. Ten sam Dionizos, którego moglibyśmy dzisiaj nazwać patronem muzyki rockowej, jej wykonawców i słuchaczy. Podobnie bowiem szaleństwo gestów, okrzyków i zniszczeń ogarniało uczestników pochodu Dionizosa (ale co prawda Orfeusza także). Futuryści nie doczekali się rocka– pewnie by się im bardzo podobał.

Początek dwudziestolecia należał w każdym razie do Juliana Tuwima (1894-1953) i jego przyjaciół. Ten łodzianin był prawdziwą furią literacką. Wiersze, oczywiście, ale także piosenki dla wszystkich kolejnych kabaretów, ale także przekłady, przeróbki, zwłaszcza sceniczne, pasja szperacza kolekcjonującego osobliwości czarnoksięskie, alkoholiczne i nade wszystko literackie. Za życia uwielbiany i wyklinany zarazem. Wyklinany jako Żyd o dziwnym nieco stosunku do własnego pochodzenia, które było dla tych przecież Polaków i wy-

wyższeniem i piętnem. Nie darmo niektórych jego utworów nie powstydziłby się rasowy antysemita. Po śmierci doczekał się degradacji chwilami niemal zupełnej, teraz jego poezja powoli znowu zwyżkuje na literackiej giełdzie.

Byłoby rzeczą wręcz nieprawdopodobną, by Tuwim miał naprawdę odejść w zapomnienie. Bo w istocie, cokolwiek historycy literatury nie uradzą, jest to niejako „poezja pierwszej potrzeby", w swym bogactwie odpowiadająca wszelkim nastrojom, dobrym i niedobrym, świetlistym i szarym. Tuwim to uczuciowiec i nastrojowiec prześwietny wypowiadający to, co się odczuwa, lecz wypowiedzieć trudno, w ogromnej ilości wariantów. Porównajmy:

Na szafirowym nieba tle,
W seledynowej lekkiej mgle
Księżyc.

Śnieg skrzy się. Słychać chrzęst i skrzyp,
Patrzy przez srebrne kwiaty szyb
Księżyc.
Jeszcze kieliszek! Widzę dno
I myślę sobie: No-no-no!
– Księżyc?!
(Likier)

I teraz impet:

Budowali Biały Dom,
Stupiętrowy Biały Dom,
Budowali dom szalony,
Stupiętrowy, marmurowy,
Na drabinach, rusztowaniach
Wznosili piorunochrony,
By weń bit jaskrawy grom
Jak w kościelne lśniące głowy.

(.....)

A był jeden murarz młody,
Co niebieskie oczy miał,
Na czterdziestym piętrze stał
I tak śpiewał murarz młody:
„A jak stanie dom gotowy,
Stupiętrowy Biały Dom,
Mało będzie moim snom,
Pójdę wyżej, pójdę dalej,
Bo się białe słońce pali,
Pójdę wyżej, zrobię więcej,
Stanie pięter sto tysięcy!"
(*Pieśń o białym domu*)

Ciekawe, że w późniejszej o epokę erze „trójek murarskich" i „systemu potokowego" nikt podobnie spontanicznego wiersza napisać już nie potrafił... Zawiły splot tej poezji łączy pro-

test społeczny z wołaniem do Boga, które nie jest tylko konwencjonalnym ozdobnikiem. Lecz wszystko jest jednak nastrojem, nastrojem, nastrojem...

Wśród licznych jego tomów najsłynniejsze chyba były: *Czyhanie na Boga* (1918), *Sokrates tańczący* (1920) i *Rzecz czarnoleska* (1929). Wiemy już, że występowały tu elementy futurystyczne – ruch, pęd, dynamika niekoniecznie intelektualna, raczej właśnie młodzieńczo nieświadoma. Mimo zachwytów nad przyrodą, trawą, zielenią, wiatrem (słynne studium *Dwa wiatry*) żywiołem poezji skamandryckiej było miasto, domy, sklepy, ulice i ludzie je zapełniający, zwyczajni, dający się opisać. Jeden jest fryzjerem, drugi urzędnikiem – ten to garbus, tamten „straszny mieszczanin" itd. Sytuacje są konkretne i wywodzą się z potocznego życia. Bo też poezja ta nie dzieje się już w miejscach dostojnych i romantycznych, a ten, kto w niej przemawia, i ten, do kogo przemawia, to zwyczajni ludzie. Taki na przykład nieszczęsny Piotr Płaksin, telegrafista na stacji Chandra Unyńska. Ciekawe, że tych swoich mieszczan Tuwim kocha, a zarazem nienawidzi i wręcz nimi gardzi. To znów przypomnienie postawy horacjańskiej pomiatającej motłochem, tłumem po prostu. Zresztą, co tu ukrywać, postawa taka jest zawsze aktualna i nie bez powodów. Albo się w tłumie bierze udział, stając się jego cząstką, albo się patrzy z boku i wtedy wygląda to przerażająco. Ani przed wojną, ani po wojnie władze nie kochały tego wiersza. Świadectwa odmowy udziału w oficjalnym święcie, poetyckiej, ludzkiej niezależności po prostu:

Jubiluje dzicz pogańska,
Megafony ryczą z mieszkań.
Mnie sarenka Horacjańska
Za różowe wzgórze pierzcha.

Ja za tobą, wdzięczna Chloe,
W lubą pogoń, z niepokojem...
Ach, polotne! ach, wesołe
Rozmajowe myśli moje!

Jubilują – nie rozumiem,
Kocham, gonię – serce bije.
Z tego wzgórza kręty strumień,
Nachyliła się i pije.

A to wszystko: rzecz dziewczęca,
Rzecz swobodna, sobiepańska.
Wiatr taneczny mną zakręca,
Bywaj, Chloe Horacjańska!

(*Na ulicy*)

Tym bardziej, że nawet skamandrycki poeta nie całkiem przestał być kapłanem. Ma tylko innego boga – jest nim sama poezja, słowo. Tuwim bowiem jest typowym przedstawicielem takich poetów, których współcześnie nazwano „słowiarzami". I rzeczywiście potrafi z językiem wyczyniać cuda. Rym, rytm godzi się z mową potoczną, poeta opisuje dźwiękiem, czyli stosując onomatopeję. Dźwięk przekłada na kolor, a kolor na dźwięk dając w ten sposób synestezję, rozszczepia znaczenie słów, doszukuje się sensów i brzmień zapomnianych: „jarzyć to znaczy prażyć jarem, prajarem ognia". Mówi wręcz o swojej „ojczyźnie-polszczyźnie". W ten sposób sam język stał się ojczyzną. Kryje się w tym znacznie więcej niż tylko efektowne sformułowanie.

Dos Passos we wstępie do jednego z tomów swojej monumentalnej trylogii *USA* pisze, że prawdziwym żywiołem jednoczącym Amerykanów – tak przecież różnych, tak odmiennych trybem życia, tradycjami, pochodzeniem, jest nie co innego, jak właśnie język. To mowa, mowa angielska spaja wszystko i czyni zbiorowość – narodem. Otóż Tuwim prześladowany za pochodzenie musiał jednak nawet ze swoimi prześladowcami znaleźć jakiś wspólny mianownik, coś, czego by mu nikt nie mógł zaprzeczyć. I tą wspólną ojczyzną wszystkich Polaków stała się właśnie mowa rodzinna. Swoje mistrzostwo doprowadził tak daleko, że jej ograniczonym zasobem dźwięków i znaczeń potrafił imitować inne języki. Słynna jest jego fraza „hawajska": „mali po polu hulali i pili kakao", a już szczytem wirtuozerii są głośne *Słopiewnie*:

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczno,
Miodzie złoci biatopałem żyśnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowiśnie.

A gdy sierpiec na niebłoczu łyście,
W cieniem ciemnie jeno niedośpiewy,
W białodrzewiu ćwirnie i srebliście
Słowik słodzi słowisieńkie ciewy.
(*Słowisień*)

Z biegiem czasu obraz poezji Tuwima zmienia się o tyle, że wygasa jakby impet na rzecz melancholii i coraz bardziej wzrasta rola tradycji. Pojawia się też motyw pacyfistyczny, w głośnym wierszu *Do prostego człowieka*, którego wzywa się: „Rżnij karabinem w bruk ulicy! Twoja jest krew, a ich jest nafta!" (Zabawne; młody człowiek powiedział kiedyś w telewizji: „starsi wywołują wojny, a młodzi na nich giną". Jakieś my – oni jest, jak widać, zawsze konieczne). Tuwim żadnym rewolucjonistą naturalnie nigdy nie był, zresztą naprawdę nie był nim żaden skamandryta poza Broniewskim. Przeciwnie, sławił; zresztą bardzo pięknie, Piłsudskiego. Ale w latach trzydziestych zdobył się na niezmiernie krytyczny poemat, *Bal w Operze*, przeciwstawiający w meandrach i wybuchach słów skorumpowane sfery rządowe i owego „prostego człowieka". Poemat jest pełen pomysłów, rozbłysków, konceptów, to wręcz czysty barok. Sympatia Tuwima jest oczywiście po stronie „prostego człowieka", ale – jak się zdaje – więcej ma do powiedzenia o paskudnych „decydentach" sanacyjnych. Cóż, w końcu to przecież z nimi, a nie z prostym człowiekiem do knajpy chodził...

Lecz i jednych, i drugich bawił i oszałamiał swoimi niebywałymi i szelmowskimi konceptami:

Próżnoś repliki się spodziewał,
Nie dam ci prztyczka ani klapsa,
Nie powiem nawet: „pies cię je.ał",
Bo to mezalians byłby dla psa.

(*Na pewnego endeka, co na mnie szczeka*)

Wojna druzgocząc poetów, ogłuszyła i Tuwima. Ale właśnie daleko, w Brazylii (równocześnie w nie tak odległej Argentynie Gombrowicz próbował odrzekać się i wyrzekać polskości) powstało dzieło szczególne, wyrosłe w całości z tęsknoty za Polską. To *Kwiaty polskie*, poemat źle widziany, a przez Przybosia nazwany wręcz „terkotką", poemat epicki – dygresyjny, wedle wzorów Słowackiego. Są to dzieje kilku łódzkich rodzin, od szczytów społecznych

po nędzę ostatnią – rodzin, które będąc polskie (i to jak!), przecież są i żydowskie, i nawet rosyjskie. Gwałtowne zmiany tematu przypominają tu w równej mierze poematy romantyczne, co często stosowaną w prozie dwudziestowiecznej technikę cięć filmowych. A skądinąd to taka „przekrojówka" społeczna, której i Nałkowska by się nie powstydziła. Najcenniejsze są partie liryczne, niekiedy rzeczywiście wielkiej piękności. Wszystko tu pomieszane: seks i nędza, przepych, inwokacje do polszczyzny i bardzo silny motyw religijny, zresztą zawsze u Tuwima obecny – a razem rzecz w literaturze dwudziestego wieku zupełnie wyjątkowa i podejrzewam, że nie doceniona. Bo jest to przecież wyjątkowa u nas pochwała wielości, różności narodu. Na tym się zresztą twórczość Tuwima kończy, gdyż po powrocie do Polski pisał mało i były to przeważnie kiepskie, niekiedy wręcz służalcze, pompatyczne wiersze polityczne.

„Nie lepsza wcale, tylko bardziej smutna samotność w bieli zim amerykańskich" napisał Miłosz o Kazimierzu Wierzyńskim (1894-1969). Tragiczny jest tu przede wszystkim kontrast posępnego miotania się Wierzyńskiego na emigracji wojennej i powojennej i punktu, z którego rozpoczął. A była to radość najczystsza, upojenie młodością, wolnością, zwyczajnością i nadzieją. Taki jest Wierzyński tomów *Wiosna i wino* (1919) i *Wróble na dachu* (1921), najpopularniejszy, zaczytywany poeta tamtych lat. To stamtąd pochodzą słynne zdania: „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną" i wiele podobnych. Rzeczywiście jest apologetą młodości, swobody, niezależności. Kwiat jest pogodny, a człowiek jest pełnym fantazji dzieckiem, dzieckiem miasta, akceptującym w całości to swoje miasto. Witalizm – pochwała życia to w ogóle znamię tamtych lat, ale Wierzyński wcielił ją najpełniej. Świat jest zabawą i wiersz jest zabawą. Radość ciała, walki, zwycięstwa zaowocowała w najgłośniejszym, już na skalę światową, tomie poety – w *Laurze olimpijskim* (1927), wierszach o tematyce sportowej nagrodzonych złotym medalem olimpijskim na olimpiadzie w Amsterdamie – zresztą najsłuszniej – i przełożonych na wszystkie chyba języki świata.

Sukcesy swoje zawdzięczał Wierzyński poczuciu aktualności, materii współczesnej, zastosowaniu języka potocznego, no i temu, że jako poeta nie był wieszczem czy prorokiem, ale człowiekiem najzwyczajniejszym. Nie on tylko, to prawda, zeszedł z mglistych wysokości, lecz u niego dokonało się to najkonsekwentniej. Nie jest to jednak wszystko, bo ten ostentacyjny wręcz nastolatek posługiwał się wierszem bardzo precyzyjnym, metaforą czytelną a zaskakującą, wcale przy tym nie rozwichrzoną.

Któż u końca stulecia zdobyłby się na posłanie radości i beztroski, na uczucie dominacji i wszechmocy, nie politycznej, klasowej czy jakoś inaczej grupowej, ale cielesnej po prostu. A przecież niekiedy pisywał tak nawet „infernalny" Rimbaud i, nieco nadętym sposobem, futuryści. U Wierzyńskiego jest to całkowicie naturalne:

Szumi w mej głowie, jak w zielonym boru,
Przez włosy radość wielka mi się dymi,
Jam niebieskiego cały jest koloru,
Wypiwszy niebo, jak puchar olbrzymi.

Słońce jak monokl złoty, noszę w oku,
Księżyc w pierścionku, gwiazdy w butonierce,
Siedem mil robię w każdym moim kroku
I ze czternaście ma lat moje serce.

Na śmiechu jeżdżę przez świat, jak na koniu,
Wszędzie ponosząc i zawsze z kopyta,
Turnieje z wichrem wyprawiam na błoniu
I każda brama w triumfie mnie wita.

W duszy codziennie wesołe mam święta,
Na pocałunki liczę rok upojny,
Wszystkie kochają się we mnie dziewczęta,
Bo jestem – mówcie, co chcecie – przystojny.

Młody i zdrowy, i najradośniejszy,
Z gwiazd pieczęciami, jak koniak i morze,
Renesansowe – helleńsko – dzisiejszy,
Bezczelny w latach i jasny w kolorze.

I jeszcze, jeszcze! Ach, zarozumiały
Na każdym punkcie – choćby marnym – życia,
Megalomański ekstatyk użycia!

Bo cóż mi więcej do szczęścia potrzeba,
Gdy mi wyznała prawda niezawodna,
Że wychylając wielki puchar nieba,
Niebiańskiej ziemi nie wypijam do dna?

(*Szumi w mej głowie*)

Uczucie mocy jest tu mocno niefrasobliwe. Inny wymiar zyskuje w wierszach sportowych, gdzie o niefrasobliwości już mówić trudno, a za to z ludzkiego ciała wyłania się wręcz światostwórcza moc. A poza tym zauważmy, jak ta poetyka z jej przeplatanką rymów żeńskich i męskich, z jej patosem doprowadza nas ku niedalekim już Żagarom:

Rzut mój w rozwartej zaczyna się dłoni,
Rzut mój się kończy nie wiadomo gdzie,
Dysk, niby dukat połyskliwy, dzwoni
Poza światami, za metami, w mgle.

Dysk mój upada na ziemię i dźwięczy,
I znów się zrywa, i wykreśla łuk,
To serce skute w złocistej obręczy
Tętni i bije i przyspiesza stuk.

Z palców na palce jak pstrąg się przerzuca,
Jak lotne przęsło, jak skaczący most,
Rzut, który światom wyolbrzymia płuca,
Który wymierza gwiazdom wielkim wzrost.

Rzut, który miarę wytkniętą już przerósł,
Minął granicę i wzbił się jak duch,
Rzut ten mam w dłoni – dyskobol i heros
Ja, który wszczynam niewstrzymany ruch.

(*Dyskobol*)

Z czasem staje się coraz bardziej klasyczny, a wesołość, humor, ironia gdzieś przepadają. Pojawiają się natomiast elementy katastroficzne, poczucie, że nadciąga zagłada, może narodowa, może kosmiczna. Bohater jego *Wolności tragicznej* (1936), Józef Piłsudski właściwie

nie ma nadziei. Słynny się stał zwrot „naród niegotowy”, ale po prawdzie każdy wielkiej miary przywódca skarży się na swój naród, jaki by on nie był. (Mniejszej miary przywódca zresztą też.) A cóż to jest ta „gotowość narodu”, której i Wyspiański tak pragnął? Gdzie i kiedy ona naprawdę była, poza nielicznymi momentami? Wielki człowiek – czy to Piłsudski, czy Amundsen – może być wzorem, ale nigdy realnie przestrzeganą normą.

Co z tego ocalało? Obawiam się, że niezbyt wiele. Czytane po latach wiersze Wierzyńskiego są albo gadatliwe, albo zimne i odległe. To prawda, jest jakimś rachunkiem narodowego sumienia często cytowana *Ojczyzna chochołów*, a wiersze późniejsze miewają patos niekiedy wręcz wstrząsający:

Krzyknęli „wolność, wolność ponad wszystko”,
A potem wolność zdradziecko wydali
Na śmierć, na hańbę, na urągowisko.
I nic. I cisza, I świat się nie wali.

Są wiersze sportowe, znajdzie się jeszcze celny utwór nie jeden. Lecz jest w tym może okoliczność ogólniejsza. Wierzyński uważał za swoich mistrzów Leopolda Staffa i wielkiego poetę amerykańskiego, Walta Whitmana, piewcę wolności jednostki. Otóż także i oni nie cieszą się dziś największa popularnością. Może pewien typ odczuć, najszlachetniejszych nawet, najpiękniej spisanych nawet, wydaje się nam próżny i jakby z innej planety?

Trzeci, zbliżony do nich poeta to Antoni Słonimski (1895-1976), najbardziej może przekorny, najbardziej wielostronny i szyderczy. Poeta? Tak, ale wiersze pisał w młodości, potem przez wiele lat bardzo niewiele i wrócił do nich dopiero niemal o zmierzchu. Czas wypełniały felietony, powieści (w tym także fantastyczne), reportaże, dramat. Przed wojną najsłynniejsze były felietony cotygodniowe z „Wiadomości Literackich”, głośna *Kronika tygodniowa*. Po wojnie było sporo działalności politycznej, od której niejeden włos posiwiał ministrom i politykom kultury. Była także nieoczekiwanie anachroniczna obrona poezji tradycyjnej, była piekielnie zawiła i grzmiąca polemika z Anatolem Sternem, od której puchły głowy i bibliografie. Słowem, gdzie był Słonimski, tam kłębiło się wiele.

Skojarzyła się ze Słonimskim fama liberała, racjonalisty, progresisty i humanisty. Zatrzymajmy się tu odrobinę, bo na swój sposób jest on niemal wcieleniem całej formacji inteligenckiej – formacji, która poniosła straszliwą klęskę w latach drugiej wojny światowej, a po prawdzie i po niej, ale która i dzisiaj wydaje się autorką propozycji wartej uwagi, nawet jeśli się ja odtrąca. Poza tym wszystkie te cechy były znamieniem właściwie całego Skamandra.

Formację tę wykpił już przed wojna Gombrowicz w *Ferdydurke*, wcielając ja w rodzinę Młodziaków. Otóż ludzi pokroju Słonimskiego z tamtych lat dawnych cechowała, trochę podobnie jak Wielkich Oświeconych osiemnastego wieku, wiara w stopniowy, trudny, lecz niezawodny postęp ludzkości. I technologiczny, i gospodarczy, i moralny. Siła sprawcza tego postępu miał być rozum ludzki, światło walczące z ciemnotą. Tak to właśnie ujmowano: zło jest po prostu rodzajem niewiedzy, głupoty. Zakładano, że sama rozumność musi zmierzać do dobra i postępu. Nie chciano przyjąć do wiadomości, że może być wiele rozumności, a niektóre z nich wcale nie pragną tolerancji, demokracji, dobra.

Wcieleniem takiego człowieczeństwa najszczęśliwszym miał być człowiek rozumny, a w praktyce inteligent. On właśnie rozumiejąc racje innych, stojąc ponad ograniczeniami narodowości, ras, religii, walcząc z kolejnymi barierami wewnętrznymi i zewnętrznymi miał poprowadzić ludzkość ku szczęściu, mądrej pracy i wolności. Ta wiara w ideały humanistyczne, w to, że dadzą się naprawdę zrealizować, ma wielu patronów i, naturalnie, wiele zabarwień, od chrześcijańskiego po marksowskie. Najczęściej jest to jednak zabarwienie teistyczne lub panteistyczne. Patronem takim był Ernest Renan, a w naszym stuleciu Herbert G. Wells czy w

jakimś stopniu Julian Benda, autor głośnej książki *Zdrada klerków*. „Klerk" to właśnie taki intelektualista, tyle że stroniący od polityki i stojący ponad aktualnością. U nas właśnie chciał nim być Słonimski, ale także Boy-Żeleński i niejeden pisarz i publicysta.

Otóż i poezja Słonimskiego bywała publicystyczna. Spotkamy tu patos, retorykę, bunt – ale jakby odrobinę na niby. Prawdziwym narzędziem w walce o świat rozumu i braterstwa są właśnie one same: rozum i tolerancja, walka z totalizmem. Toteż nie głośna *Czarna wiosna* (1919) najlepiej oddaje umysłowość Słonimskiego („rewolucyjność", wszystkie „panowie szlachta, bije grom" to było zwyczajne „epatowanie burżuja"), ale wiersze takie jak *Archimedes* przeciwstawiający mędrca – żołdakowi. Wiersz był dedykowany „Niemcom" i nie bez kozery. Zresztą, z biegiem czasu coraz silniej zaczął się rysować wątek sceptyczny, a obok niego, co właściwie dość szczególne, chrześcijański. Wiara sceptyka, wiara agnostyka jest być może czymś sprzecznym w samym założeniu. Ale z wielorakich „nie wiem", które są owocem naszych rozmyślań, można przecież wybrać takie odmiany niewiedzy, które nie wykluczają nadziei. Rodzaj „zakładu pascalowskiego"? Może niezupełnie to. Raczej coś „mimo wszystko", raczej contra spem spero, w sytuacji, gdy – jak w *Archimedesie*– nie wiadomo, o ile coś niknie, o ile pozostaje.

Dumnie patrząc na miasta zdobytego gruzy,
Z krótkim mieczem skrwawionym, z pustego dziedzińca
Wszedł w dom Archimedesa rzymski barbarzyńca,
Gdy legion Marcellusa zdobył Syrakuzy.

Półnagi, dysząc ciężko, w zakurzonym kasku,
Stanął chłonąc nozdrzami nową krew i zbrodnię,
„Noli turbare circulos meos" –łagodnie
Rzekł Archimedes, koła rysując na piasku.

Na średnicę i koło, i trójkąt wpisany
Pobiegła krew strumieniem żywym, ciemnym znakiem.
Archimedesie, broń się przed żołdakiem!
Archimedesie dzisiaj mordowany!

Krew wsiąkła w piasek, ale duch twój żyje.
Nieprawda. I duch ginie. Gdzież zostaną ślady?
W marmurach Twego domu gniazda wiją żmije.
Wiatr koła kręci z piasku na gruzach Hellady.
1937 (*Niemcom*)

Słonimski był bardzo ceniony za kunszt poetycki, za cenną, wykończoną, w istocie niezależną frazę poetycką. Niezależną, gdyż Słonimski zbliżał się do postulatu rosyjskich imażynistów, „obrazów na wolności" – co prawda, sporo takich konstrukcji można było znaleźć w późniejszej nieco poezji Drugiej Awangardy, gdyż łączyła się ona z poetyką biblijnej parataksy, czyli zdań połączonych równolegle, a nie podporządkowanych jedno drugiemu. W każdym razie, nie można mu było odmówić zręczności wirtuoza przechodzącego od sentymentalnego obrazka do kpiny, zręczności metafory – jeśli chciał, to i absurdalnej. Zresztą w świecie uznawanych przez niego wartości poezja, czy może sztuka w ogóle, grała rolę ogromną, i to ze wszystkich skamandrytów zbliżało go najbardziej do Iwaszkiewicza. Paradoksalnie – ci ludzie, pod tak wieloma względami sobie bliscy, pod koniec życia stali na przeciwstawnych, nie dających się pogodzić stanowiskach. A przecież, gdybyśmy autora nie znali, jakże łatwo moglibyśmy ten wiersz Słonimskiego przypisać Iwaszkiewiczowi:

To nieprawda, że latem pachną hiacynty –
Najpiękniej pachną w zimie, w imieniny matki,
Wtulone między torty słodkie i pomadki,
Na oknie, na tle szyby siwo zamarzniętej.

Czasem, gdy lat minionych odkręcą się wiry,
Przynoszą nam znów ciche żagle przypomnienia
Najsłodsze piramidy i cukrowe liry,
Wonie świeże jak ziemia w pierwszy dzień stworzenia.

Gdy wspomnienie dzieciństwa bladą rosą pryśnie,
Powracają na chwilę te dni bezpowrotne,
Zakwitają na nowo w jesieni wilgotnej
Bardzo gorzkie migdały, bardzo słodkie wiśnie.
(*Hiacynty*)

Obawiam się, czy w jesieni tej przyjaźni nie trzeba było poprzestać na goryczy.

Sztuka, jako ludzka wartość, to część ogólniejszego przesłania, wartości, tradycji. Słonimski miał splot bardzo ciekawy. Pochodził z zasłużonej dla nauki rodziny żydowskiej, która wszakże od pokoleń była już ostentacyjnie polska i chrześcijańska. Motywów żydowskich nie da się więc odłączyć od polskich, a ukoronowaniem posłania żydowskiego jest – Chrystus. Z tego splotu potrafił Słonimski wyprowadzać wiersze tak sławne jak *Alarm* i poematy tak ciepłe i serdeczne jak *Popiół i wiatr*. Kto jednak wie, czy nie najciekawsze utwory przyszły pod koniec życia. Był to już Słonimski trochę inny, z akcentami silnie przesuniętymi ku eschatologii, ku metafizycznym tęsknotom. Wells już nie bardzo może przyświecać takim wierszom jak *Niepogodzony z bezsensem istnienia*, a jeśli jedynym testamentem poety i nadzieja na przetrwanie jest polecenie sprzedania rzeczy osobistych na bazarze, bo „niech po Warszawie moje ciuchy pochodzą jeszcze rok czy dwa", to już niewiele zostało nadziei na jakikolwiek racjonalizm, na humanistyczną ciągłość, na celowość wysiłku.

Została racja moralna. Cała reszta liberalnego, postępowego humanizmu okazała się bezsilna i uległa rozszalałym wypadkom. Przypomina się jeden z bohaterów *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, Settembrini, i jego bezsilność wobec pożarów podpalających ludzkość.

Tych trzech skamandrytów wiązało chyba ze sobą najwięcej i do nich właśnie stosuje się formuła potoczności, urbanizmu, racjonalizmu, wiary w postęp, czy w ogóle posłużenie się wariantami futurystycznymi. Dwaj pozostali racjonalistami nie byli. Bardzo odmienni, jeśli idzie o płodność literacką, podobni w gustach, także erotycznych, w wytworności, w dyplomatycznych koneksjach, w mistycyzmie, w kulcie literatury, muzyki, teatru. Bardzo odmienny był Skamander Jana Lechonia i Jarosława Iwaszkiewicza.

Biada poecie, który nie ma w sobie nic z idola, który jest i chce być po prostu zwyczajny. Przecież powinno być w nim coś niezwykłego. Musi skończyć samobójstwem, najlepiej młodo, zwariować, trafić do więzienia, być cudownym dzieckiem, w ostateczności zostać Wielkim Starcem. Któż lepiej od Lechonia mógł znać tę regułę? On właśnie, Leszek Serafinowicz (1899-1956), bo Jan Lechoń to pseudonim, był hodowany na wieszcza. Dość skutecznie początkowo: pierwszy tom wierszy wydaje w czternastym, następny w piętnastym roku życia. Oba skaże na zapomnienie. Przyjdą dwa następne, rzeczywiście niezwykłe: *Karmazynowy poemat* (1920) i *Srebrne i czarne* (1924). A potem, jeśli nie liczyć działalności satyrycznej i recenzyjnej – dwadzieścia lat milczenia. Potem znowu kilka tomików – i skok z dwunastego piętra nowojorskiego hotelu. A więc garść wierszy za cenę kilkudziesięciu lat udręki, obsesji, melancholii, wygnania, prób samobójczych. Mało czy dużo?

Karmazynowy poemat to jakby przegląd mitów narodowych. Jest Mochnacki i Zagłoba, Słowacki i Piłsudski. Dawno już zauważono, że mity te zostały potraktowane szczególnie: poeta wynosi je i strąca równocześnie, potwierdza i odrzuca, ale czemu się tu dziwić, właściwie? Czy wszyscy nie jesteśmy wplątani w tę osobliwą grę duszy, z jednej strony zauroczonej swoim narodem, z drugiej zamęczonej nim do kresu? I to pewnie ani Lechonia, ani nasza wina, że tak fascynująco gorzki los nam przypisano. W ujęciu Lechonia obie wersje są – wzniosłe, bo poeta uczył się chyba w równym stopniu u romantyków, co i u klasyków i celuje w „wysokim patosie". Z natury samej materii poetyckiej wynika, że są tu jakby małe fabułki, jest to więc klasyczna liryka roli, bardzo precyzyjna w wersyfikacji, w obrazowaniu, w przebiegu myśli i wydarzeń. I na coś jeszcze warto zwrócić uwagę: pisałem, że mało u Lechonia typowych cech skamandryckich, że brak tu „futuryzowania". A właśnie z jednym wyjątkiem: zauważmy, ile w tych Lęchoniowych scenkach impetu, ile gwałtowności, jak Zagłoba wpada do sejmu, jak Mochnacki poczyna sobie z fortepianem. Pewnie, że i w dawnej poezji polskiej znajdziemy podobieństwa; wolno jednak podejrzewać, że i futurystyczny program pędu i rozmachu przyczynił się tu odrobinę. A że cały oparty na tradycji *Karmazynowy poemat* utkany został z aluzji i symbolów, to już chyba oczywiste.

Gdy on się laurowego dosługuje wieńca
W dymie pochlebstwa, w poezji liliowym oparze,
Gdy srebrnym gwiazdom tęsknić, kwiatom marzyć każe –
Ona, dama najpierwsza białego Krzemieńca,
W starym dworku z modrzewia, gdy wieczór oddycha
Mokrymi bzu kiściami i księżyc się skrada
Przez drzwi ganku, przy czarnym fortepianie siada
I w półmroku salonu gra Szopena z cicha.
Gdzieś tam – wszystko to jedno: daleko czy z bliska –
Nieszczęście krwawi serca i wyludnia domy:
Pod oknem rano dzwonek zadźwięczał znajomy,
Żegnając się, mówiono porwanych nazwiska.
A potem na nieszporach był dziś tłum w klasztorze,
Dzwon się długo nad miastem kołysał i żalił,
Aż zaszedł dobry wieczór i gwiazdy zapalił,
I wszystko może stać się, co się stać nie może.

Dla nas to są te parki o zielonych wodach
I zmurszałych posągów szeptane powieści,
Dla nas cicho staw pluszcze i trzcina szeleści,
A wiatry alejami płaczą po ogrodach.

(.....)
Nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych,
Ominie wszystkich mądrych a wytrwałych zdradzi:
Cichy walc ją Szopena po nocy prowadzi,
Zapłakany od rosy i drżeń aksamitnych.
Już przyszła. Nie. To tylko rokokowe cacka
Na serwantce się wdzięczą, tylko cienie drżące.
Tak, to ona: poznaję jej oczy marzące.
(.....)
Lecz nie wiem, czy to ona, czy pani Słowacka.
(*Pani Słowacka*)

Srebrne i czarne podejmuje problematykę i szerszą, i węższą zarazem. Węższą, bo jednostkową, szerszą – bo uniwersalną, nie polską jedynie. Dotyczy eschatologii, problematyki śmierci i grzechu i jest chyba jakoś odległe spokrewnione z szesnastowieczną poezją Sępa Szarzyńskiego. Nie tylko problem nierównego „bojowania" ze światem je łączy: zbliża je także retoryka, zastosowanie twierdzeń przeciwstawnych, antyteza. To stąd wywodzi się sławny werset: „Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci", to tu odnajdziemy równie głośny, na tej samej zasadzie oparty dystych:

Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma.
(*Spotkanie*)

Później już Lechoń nie bardzo się zmieni; będzie splatał i odmieniał oba wątki swoich książek dodając do nich w *Lutni po Bekwarku*, *Arii z kurantem* i *Marmurze i róży*– są to już wiersze wojenne, powojenne, emigracyjne – motyw tęsknoty. Nie było jednak dla niego powrotu przed październikiem 1956, a w zmiany, nawet na odległość krzepiące, chyba nie wierzył. Od czerwcowego, nowojorskiego asfaltu – na którym czekała śmierć, dzieliło go jeszcze tylko pięć miesięcy...

Wiersze Jana Lechonia dzięki swej klarowności, kontrastowi materii nieskończonej i zamkniętej zwartości słowa, zarazem nadziei i stoickiej determinacji są poważniejszą propozycją poetycką, niż zwykło się od kilkudziesięciu lat myśleć. Tu jednak przeczytajmy utwór może trochę inny, widmowy a przedziwnie prosty, przypominający zarówno lirykę średniowieczną jak i późnego Mickiewicza, zapewne nie przypadkiem.

Powstałem nagi z mego snu,
Biegłem, nie mogąc złapać tchu
W księżycu, przez manowiec.

Lodowiec cicho spływał ze skał,
Fioletowy Giewont spał
I srebrne stada owiec.

Daleko dzwonią z gotyckich wież,
Dokąd tak biegniesz, czego chcesz?
Chrystusa widzieć w chwale?

Świeci się pstre witraży szkło,
Paru umarłych do czyśćca szło,
Śpiewając gorzkie żale.
(*Powstałem nagi...*)

Nie lepszą renomą „cieszy się" od lat poetycka twórczość Iwaszkiewicza. I to zarówno wśród specjalistów jak i przeciętnych czytelników. Co najwyżej przyznawano mu, że w ostatnich przed śmiercią latach zdobył się na kilka ważnych wierszy. To prawda, brakuje mu kategoryczności Lechonia, językowej inwencji Tuwima czy intelektualnego wyznania wiary Słonimskiego. Jest jednak w literaturze polskiej zjawiskiem tak znamiennym, organem tak potężnym, że nawet mniej z pozoru donośne struny nie powinny zostać zbagatelizowane.

Jak się zdaje, samo życie Jarosława Iwaszkiewicza (1894-1980) miało znamiona dzieła sztuki, sztuki życia – choć nie była to chyba sztuka heroiczna. Od rodzinnego, podkijowskiego Kalnika wiodła Iwaszkiewicza muza talentu, pracowitości, inteligencji, lecz nade wszystko szczęśliwego trafu, bez którego cały wysiłek obraca się wniwecz. Równie serdecznie goszczony na Kremlu, jak i na ostatnich królewskich dworach Europy, otrzymywał od losu dar nieobecności w tych momentach, kiedy już każdy wybór musiał być fatalny. Dar choroby prawdziwy, nie wymagający kłamstwa. Spośród możliwych zaszczytów nie miał tylko Nobla, spośród darów duszy – tylko wielkości, która jest córką cierpienia.

Można się oczywiście nie zgodzić z tym twierdzeniem. I rzeczywiście, Andrzej Gronczewski replikował mi ostro. Pisał:

„Dla mnie to «sąd bezkorzenny», prawdziwy zewnętrznie, z istoty swej fałszywy. Nie zgadzam się z drugą częścią tego zdania. W jednym zdaniu pomieszanie stanowisk, pewna aprioryczność, która jest i słuszna, i fałszywa zarazem. Bo rzeczywiście – w swoim szacunku dla architektury życia – Iwaszkiewicz odpychał jakby toksyny cierpienia. Gdy się jednak temu przyjrzeć bliżej, to nawet w planie życia cierpienia tego było bardzo dużo. Są różne gatunki cierpienia. W planie sztuki – całe dzieło Iwaszkiewicza mówi o cierpieniu, o jego formach. Trudno temu zaprzeczyć".

I nie przeczę wcale. Nie twierdzę przecież, że Iwaszkiewicz był tą jedyną w dziejach istotą żyjącą, której nie dotknęło cierpienie. I znam także (z prozy Anatola France'a) ową perską przypowieść, wedle której całą historię ludzi da się streścić w trzech słowach: rodzili się, cierpieli, umierali. Zaś o cierpieniu mówi nie tylko twórczość Iwaszkiewicza, lecz cała dobra i ważna literatura. Gronczewski był i przyjacielem, i wielbicielem, i monografistą Iwaszkiewicza, słusznie więc go broni, bo tak czynić powinien. Lecz i ja jestem pełen pokory wobec jego dzieła, a przypadło mi być sędzią. Jakże zaś sądzić na kolanach?

Musiały być przecież jakieś powody, dla których Miłosz, dedykując Iwaszkiewiczowi wiersz *O młodszym bracie*, napisał w *Przesłaniu*: „Mój nauczycielu, smutny, pogardliwy..." Cóż więc takiego mógł przekazać Iwaszkiewicz następnej generacji poetyckiej? (Skądinąd nieco to smutne. Już nie o to idzie, że odnajdując lat sześćdziesiąt musimy pięćdziesiąt zwrócić. Wygląda jednak na to, że przekazane komuś, do nas już dotrzeć nie może.) Otóż zapewne to, czego nie mieli jego rówieśnicy. Nie mieli zaś niewiary w postęp, w rozum, w zdobycze cywilizacji, obaw przed nazywaniem bohatera swoich wierszy po rasie, klasie i wysokości zarobków. Nie mieli też chęci na bierną obserwację wydarzeń. Tymczasem, gdy Wierzyński pisze, że „nagi wyskakuje radośnie przez okno", Tuwim zaś, że „idzie władczo środkiem najszerszej w mieście ulicy", Iwaszkiewicz posyła im, czyli pikadorczykom, w swoim debiutanckim tomie *Oktostychy* (1919) taki wiersz:

Płomienne młode maki. Uwertura Rienzi.
Oczekiwanie lata, które nic nie ziści.

Panienki muślinowe i abiturienci.
Uśmiech leciutkiej wzgardy – lecz bez nienawiści.

Pierwsze różowe lody. Pachnące truskawki.
Różańcowa jedynych wspomnień stokrotność.

Spotkanie – gdzieś w ogrodzie, na dwóch końcach ławki.
I wierna, nieco gorzka piastunka – samotność.

(*Maj*)

Autor, a mówiąc bardziej uczenie „podmiot" tego wiersza, wybiera nie działanie, lecz – czekanie raczej. A wybiera je, bo wie, że działanie może być tylko złudą, bo w nie nie wierzy. Będzie tak postępował odtąd już zawsze, aż do tak drastycznych wierszy, jak cykl *L'amour cosaque*, z tomu *Z księgi dnia*, gdzie „podmiot" jest kobietą ulegającą kochankowi i gardzącą nim równocześnie. Tylko przymierze z naturą, światem, przeznaczeniem, jakkolwiek to nazwiemy, ma dla niego sens jakikolwiek, a nie spór i protest.

Bo sens nie w szarpaniu
Ani jest w radości,
Ale w cierpliwości
I wielkim czekaniu.
(*Piosenka dla zmarłej*)

Jakiż poeta polski mógłby w tym czasie przyjąć za prawdę, że w radości sensu nie ma? Pojawił się tu jakiś motyw obcy. Kontemplacja i czekanie – to na pewno nie była tradycja łacińska. Nie ta w każdym razie, która Tuwimowi, Słonimskiemu, Wierzyńskiemu, a później Jawieniowi kojarzyła się z chrześcijaństwem, z grzechów przebaczeniem, z formacją polsko-katolicką, z Jasną Górą, ani ta związana z rzymskim obowiązkiem aktywności, od księdza Władysława Korniłowicza, założyciela pisma „Verbum", po Artura Sandauera. Mogli się różnić bardzo, ale pierwsze przykazanie ich Dekalogu brzmiało zawsze: „czyń". Otóż to właśnie nie znaczyło nic ani dla Iwaszkiewicza, ani dla Miłosza, ani, być może, dla Jerzego Putramenta. W istocie było to wykroczenie przeciw tradycji Słowackiego, Wyspiańskiego czy Stanisława Brzozowskiego. Ten ostatni autor (1878-1911), który żadnej swojej myśli nie dopowiedział do końca, nie oczyścił się dotąd z zarzutu zdrady narodowej. (Brzozowski został oskarżony o współpracę z carską „ochraną". Do dziś nie wiemy, czy był to zarzut prawdziwy.) „Czyn" staje się przecież ostatecznie czynem jakimkolwiek.

Nawet najbliższy Iwaszkiewiczowi Lechoń ze swoją „czynu" dotyczącą szarpaniną nie mógł Iwaszkiewiczowskich propozycji ani przyjąć, ani uznać za swoje. Dlatego właśnie Iwaszkiewicza chwalono – dopóki to robiono – za rzeczy zgoła inne, choć także prawdziwe. A więc za „zmysłowość", obrazowanie, ukochanie urody świata, eschatologię. Wśród różnych pochwał tego rodzaju najciekawsza dotyczy europejskości lub, jak inaczej, a nie bez aktualnych powodów mawiano, „europocentryzmu". Rzecz dotyczyła po prostu przywiązania do wzorów etycznych, a i estetycznych, także nieobcych kulturze polskiej. Nie od dzisiaj; siłą narodów słabych jest wierność symbolom.

Iwaszkiewicz kwestionuje symbole, poddając je największej próbie: ludzkiej słabości. Wręcz manifestem był wiersz *XXXII* z *Lata 1932* mający za motto arcysłynny werset Immanuela Kanta z *Uzasadnienia metafizyki moralności*: „niebo gwieździste nade mną, prawo moralne we mnie". Iwaszkiewicz odpowiada, że kosmos wewnętrzny jest straszniejszy i bardziej skłębiony:

Tam nie wirują mgławice, ziarna
  Narodzin wielu
Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna,
  Immanuelu!

Sens oczywisty: nie ma nieba gwiaździstego, zatem i prawo moralne jest wątpliwe. Trudno o wyraźniejszą zapowiedź postępowania w „czasach pogardy". Nie ma gwiazd „przewodniczek łodzi", a więc także nie ma „imperatywu". Logicznie wywód jest niedokładny, ponieważ „imperatyw" powinien działać bez względu na istnienie lub nieistnienie jakiejkolwiek gwiazdy. Także – wewnętrznej.

Iwaszkiewicz pisał więc to, co Hermann Hesse w języku bardziej zasłużonym dla moralności i humanizmu, czyli niemieckim. (Gwoli sprawiedliwości warto przypomnieć, że Hesse zrezygnował z obywatelstwa niemieckiego) Ale Hesse to ten, który „sprowadził buddyzm do Europy". Czy w zastosowaniu do Iwaszkiewicza ma to sens jakikolwiek?

Cytowaliśmy parę chwil temu jedną ze zwrotek *Piosenki dla zmarłej*. Zacytujmy z tego samego utworu coś jeszcze:

Wszystko jest bez sensu,
Wszystko pogmatwane,
Jak te winorośla,
Gąszcze cmentarniane.

(.....)

Zapomnieni dawno,
Wyrośniem kwiatami,
Bowiem Dionizos
Modli się za nami.

Do kogo Dionizos ma się „modlić za nami", to rzecz niejasna: wszak sam jest bogiem. Trudno jednak mieć o to pretensję: cień Dionizosa przywaliło dwa tysiące lat naszego chrześcijaństwa. Lecz cień tylko, ten zaś (jak u niemieckiego romantyka Alberta Chamisso) do diabła, będącego jedynie (i aż) Wielkim Cieniem, i tak musiał należeć. Istota rzeczy zmieniła się mało. Więc kim jest Dionizos, poza tym, że to prawdziwy demon mnogich rozpraw literackich i „naukowych"?

Bo nie zlekceważmy okoliczności dość interesującej. O Dionizosie znacznie więcej mówili naśladowcy i komentatorzy aniżeli sam Iwaszkiewicz. Nic dziwnego: Kolumb też niewiele wziął dla siebie ze skarbów Ameryki.

Dionizos to bóstwo umęczone i zbawcze. Był już lwem, bykiem, wężem i barankiem. Jest bogiem śmierci i zmartwychwstania. Jego krew – wino przywraca ludziom niepamięć i niewinność. Jest więc poza dobrem i złem lub jednym i drugim równocześnie, jak Abraksas Hessego. Według Nietzschego był przeciwieństwem Apollina, wedle Jaspersa był nocą wobec dnia. Pozostał uczuciem bez rozumu, lub inaczej, jednością wszechświata wobec podziału na ciało i duszę. Racjonalista nazwałby go patronem niejasności. Wobec niego łacińskie „spiritus flat ubi vult" i chińskie „wu wei" (nie rób nic, czekaj posłania) znaczą to samo. Możemy się spierać, jaki jest jego udział w jakich ideologiach, jak i gdzie się nazywa. Możemy także przypomnieć wcześniejszy wiersz Kasprowicza, z *Ballady o słoneczniku* (1908) o tym, że masz siedzieć na kamieniu, słuchać szumu potoku i czekać. Nie możemy jednak udawać, że Iwaszkiewiczowe zaklęcie pozostało nie wysłuchane. To tylko Abe Kobo mógł wyobrazić sobie świat kapp, gdzie dzieci przed narodzeniem mają prawo wyboru – istnieć czy nie. Bogowie raz wezwani, wbrew ostrzeżeniu by ich nie wzywać nadaremnie, odejść już nie mogą. Być może narodziny dla bogów są tak, jak dla ludzi śmierć – nieuchronne. Następcy Iwaszkiewicza mieli się o tym przekonać.

Gdzieś w pobliżu „wielkiej piątki" skamandryckiej należałoby usytuować Stanisława Balińskiego (1899-1984), chociaż nigdy nie był ani w przybliżeniu tak popularny jak oni, a na dobrą sprawę popularność zyskuje dopiero dzisiaj, kiedy jego wiersze po czterdziestu latach nieobecności znowu znalazły się w kraju. Dodatkowo jeszcze świadczy to o narastających wątpliwościach co do wyłączności awangardy.

Baliński to warszawiak z dziada pradziada, syn Ignacego Balińskiego, także poety, więc podobnie jak Lechoń, jego kolega szkolny i uniwersytecki, „przybyszem" nie był. Podobnie jak Lechoń pisał niewiele i pracował w dyplomacji. Przed wojną wydał właściwie tylko opowiadania *Miasto księżyców* (1924) i tom *Wieczór na Wschodzie* (1928). Baliński był attaché polskiego poselstwa w Teheranie. Następny tom, *Wielka podróż*, ukazał się na emigracji, jeszcze wojennej, w 1941 roku w Londynie. A potem zaczęła się emigracja powojenna, z której wiersze Balińskiego wróciły dopiero przed samą jego śmiercią. Dzisiaj może już trochę mniej wstydzimy się wzruszeń, które jeszcze nie tak dawno temu wydawały się nam nieznośne. I trochę mniej jesteśmy pewni nienaruszalności literackich przełomów. Gdzieś koło roku sześćdziesiątego pewien niezwykłej miary poeta polski, pisząc o emigracyjnej czy też w ogóle o twórczości Balińskiego, zatytułował swój artykuł: *Szelest papieru*. Czybyśmy to tak i dzisiaj ujęli?

Powrócisz do Isfahanu, jak wraca pasterz do dolin:
Aleją białych platanów, brzękiem wieczornych mandolin,
Dzwonkami wiernych wielbłądów, idących z dalekich krajów,
Szumem pienistych strumieni, milczeniem Ogrodu Rajów,
Zapachem róży wonniejszej od wszystkich kwiatów Gilanu
I srebrnym cieniem wieczoru – powrócisz do Isfahanu.

Do śpiewnej wrócisz dawności, jak do wygasłej oazy,
Choćbyś nie umiał, nie wiedział i nie chciał – będziesz tam marzył.
Myśli rozwłóczysz, rozdalisz, roztopisz po horyzontach.
Zagubisz się i zachodzisz w miasta sinego trójkątach.
Wśród placów drzemiących biało i śpiewających bazarów
Zapomnisz o biciu serca, zapomnisz o biciu zegarów.
Na to dalekie są miasta, kąpane we wschodnim niebie,
Żeby w nich błądząc samotnie, poczuć się bliższym siebie.
Niebo się zniży, kopuły zaleje płynnym szmaragdem,
Podasz mu oczy pogodne. Będziesz szczęśliwy. Naprawdę.
(*Powrót do Isfahanu*)

A więc jeszcze jedna wersja tematu orientalnego, nieobca zresztą w dwudziestoleciu i innym poetom. Dziś baśniowy Wschód już nie istnieje, jest raczej Wschód posępnych wojen domowych i religijnych. Ale ta żywa jeszcze kilkadziesiąt lat temu „Farlandia" – „Kraina Daleka" fascynowała Iwaszkiewicza, Pawlikowską, Gałczyńskiego – i tu będą analogie z Balińskim. Wiele koloru, nastroju, ale nade wszystko poczucia „ducha miejsca", smaku, barwy, zapachu. To już Balińskiemu pozostanie, tyle że teraz gorzką Farlandią jest Polska po prostu:

„Ach, jaki zjazd w Krzemieńcu, jaki splendor sławy.
Spłynął na miasto nasze, poezją spowite.
Przyjechali najpierwsi panowie z Warszawy,
Przybył Rząd Najjaśniejszej Rzeczypospolitej.

Wojna się rozpoczęła na zachodnich drogach,
Wiejąc grozą, lecz tutaj jej głosów nie słychać,
Siedzimy w cichym dworku, modląc się do Boga.
Ach, jaki wrzesień piękny i noc jaka cicha!"

Tak mówiła w Krzemieńcu starsza jakaś pani
Do grona domowników i przyjezdnych paru,

Co wnikliwe spojrzenie smutnie kładli na niej,
Jakby nie wierząc jeszcze ciszy pełnej czaru.

Bo oni już wiedzieli i we krwi już czuli
Zagładę – i bezsilne zaciskali pięście,
Chłonąc w sennym zakątku woń róż i paczuli,
Co płynęła przez okno jak ostatnie szczęście.

Bo ich wojna już tknęła ognistym piorunem
I szła za nimi groźnie, fatalnie, obłudnie;
Byli ognia i zniszczeń niedobrym zwiastunem
Urzędnicy państwowi – w drodze na południe.

Nocują ich w tym dworze jacyś zacni ludzie,
Zapytują o wieści w trwożnym podnieceniu;
A goście nie chcą mówić, bo nie chcą ich budzić,
I w spłowiałej bawialni milczą w zamyśleniu.

Noc była ciepła, jasna i fosforem drżała,
Jak odbicie księżyca w umarłym jeziorze
Musnęła drzwi werandy, do okien zajrzała,
Jakby chciała coś mówić, a mówić nie może.

(.....)

Jutro dwie wściekłe armie ten ogród stratują
I rozniosą tych ludzi z furią dramatyczną,
Oni to już odgadli i w sercu już czują,
Żegnając podświadomie przeszłość romantyczną,

A żegnają ją tkliwie tym, co w życiu może
Najbardziej ukochali, czym najgłębiej żyli:
Poezją już na zawsze zaklętą w tym dworze
I kwiatami rozstania kwitnącą w tej chwili.

Noc płynie coraz wyżej i coraz pogodniej,
A płynąc, błyszczy światłem zeszłego stulecia
I owiewa dwór ciszą lekko i pogodnie.
Jakieś psy zaszczekały... Jakiś ptak przeleciał.

W taką to noc gwiaździstą, w taką noc wrześniową,
Żegnałem cię, Ojczyzno, przed wielką podróżą,
Nie trwogą i rozpaczą, nie goryczy mową,
Ale pieśnią i smutkiem, ale mgłą i różą.

Czymże ten obraz, tknięty światłem tajemniczym,
Wobec krwi, która spłynie jutro nieprzytomnie
Po umęczonej ziemi? Pyłkiem wątłym... Niczym...
Ale ja go nie mogę zgasić i zapomnieć.

Czymże ten mały domek i czułe żegnanie
Wobec męstwa i walki aż po kres cierpienia?
Niczym... Lecz ja pamiętam tę noc jak skazaniec,
Który pamięta zawsze chwile przebaczenia.

(.....)

Pierzchają wszystkie szepty, barwy i uroki
I noc, jak róża polna, więdnie i przekwita.
Dosyć snu! Na podwórzu zadudniły kroki.
Ktoś wbiegł szybko i woła: „Czas uciekać! Świta!”

(*Pożegnanie z Krzemieńcem 1939*)

Rozpoznajemy tu bez trudu wpływ Lechonia, ale także romantyczną wykładnię ciągłości dziejów Polski, tak bez ustanku atakowaną i tak niezmożenie obecną. Będzie też nie inaczej obecna w całej późniejszej poezji Balińskiego, podobnie jak i Lechonia. Identyfikacja z przeszłością jest stosem pacierzowym tego sposobu myślenia, identyfikacja i poczucie kontynuacji tej samej misji. Umieli o tym, na dobre czy złe, pamiętać paseiści, co nie zawsze udawało się nowatorom.

Nowatorzy

Zdrój

Triumfy Skamandra zdawały się nie mieć końca, a tymczasem rodził się już kierunek, do którego należało następne półwiecze. Była to naturalnie Awangarda. Ale jej triumf był jeszcze dość daleki i nie wiedziano z góry, która z dość licznych grup ostatecznie zwycięży. O niektórych z nich warto wspomnieć. W czasie gdy w Warszawie ukazywały się numery „Pro arte", w Poznaniu rodziło się coś odrobinę niejasnego. Trzeba może pamiętać, chociaż wszystkim było wygodniej o tym później zapomnieć, że Wielkopolska miała na samym początku dwudziestolecia dość szczególne aspiracje. Mówiono, że Poznań jest właściwie bogatszy i nowocześniejszy od Warszawy, co zresztą i prawda. Ale sugerowano także, że Wielkopolska – o tyle przecież od Królestwa i Galicji zamożniejsza – właściwie lepiej by się czuła jako część bodaj gospodarczo autonomiczna. Nie przeszkodziło to zresztą temu, że właśnie pułki poznańskie wybawiły Polskę z wielkiego niebezpieczeństwa. Ale Poznań co nieco konkurował z Warszawą, a odcień separatyzmu sprzyjał poczynaniom własnym i odrębnym.

Otóż właśnie nie tyle w Poznaniu, co w podpoznańskich Kościankach ziemianin, malarz, filozof i poeta Jerzy Hulewicz (1889-1941) założył w 1917 pismo „Zdrój", które przetrwało do 1922 roku. Spotkali się w nim ludzie bardzo różni – stary Kasprowicz i Przybyszewski, obok nich skamandryci tacy, jak Iwaszkiewicz i Wierzyński, Józef Wittlin, Emil Zegadłowicz i zresztą wielu innych. Była to więc grupa łącząca przeszłość z przyszłością, a uznana za ostoję polskiego ekspresjonizmu. Ekspresjonizm, podobnie jak skądinąd nadrealizm, potężny na świecie, w Polsce szczególnej kariery nie zrobił. Najwięcej zdziałał w Niemczech. W Polsce objawił się jedynie w „Zdroju", a bynajmniej nie wszyscy tu wymienieni byli ekspresjonistami. Za to należy do nich dodać jeszcze teoretyka i poetę (słabego) Jana Stura i Zenona Kosidowskiego, który wielką sławę zyskał dopiero po drugiej wojnie światowej jako autor eseistycznych książek poświęconych historii kultury. Nazwa pochodzi od łacińskiego „expressio" – wyraz, wyrażenie, i jest przeciwieństwem „impresji" –wrażenia. Czyli sztuką ma być to, co się wywodzi z głębi twórcy. We wcześniejszej epoce Stanisław Przybyszewski mówił, że sztuka to wyrażanie „nagiej duszy" – to właśnie mniej więcej to. A w wiele lat potem profesor Konrad Górski napisał głośną książkę, *Poezja jako wyraz*, i to też mniej więcej to. Mniej więcej. Bo jak się wyraża ludzkie wnętrze, to niedaleko już stąd i do spirytualizmu i

do tego, co w owym wnętrzu kryć się także może – do legend, do podań – w konsekwencji do twórczości ludowej. I to się także sprawdziło. W każdym razie ci, którzy zdecydowali się sięgnąć do dzieła i osoby Stanisława Przybyszewskiego, nie byli bynajmniej ślepi i szaleni, jak to niekiedy później pisano. Nie chodziło też o to, że i on, i Kasprowicz byli dla poznaniaków niemal krajanami. Zawierała się w tym natomiast propozycja ciągłości kultury, szacunek dla tajemnic tkwiących wewnątrz człowieka – cechy zagubione potem na lat kilkadziesiąt, aż do chwili niemal obecnej. W każdym razie i Przybyszewskiemu, i Hulewiczowi podobałby się zapewne styl reggae – którego nie mogliby strawić ani futuryści, ani awangardowcy. Po latach Zenon Kosidowski, już nie w poezji, będzie przecież balansował na brzegu nieznanego, przedziwnego – i jego sukces okaże się właśnie spóźnionym triumfem ekspresjonizmu. W dwudziestoleciu dwóch głośnych pisarzy wyrosło ze „Zdroju" – Emil Zegadłowicz (1888-1941) i Józef Wittlin (1896-1976).

Z nazwiska pierwszego dochodzą aż do nas odgłosy skandalu niezbyt już nas po prawdzie interesującego. Rzecz w tym, że jego twórczość nie stroniła od erotyki, niekiedy mocno drastycznej, właściwie mało ciekawej. O wiele ciekawsze były jego inne poczynania. Nie te polityczne wprawdzie – po kolei wiązał się z endecją, rewolucyjną lewicą... Literacko nie przyniosło to nic ciekawego. Natomiast jego zauroczenie regionem beskidzkim jest do dzisiaj godne uwagi. Zegadłowicz urodził się w Gorzeniu Górnym, tuż pod Wadowicami i tu spędził większą część życia. Po romansie z poznańskim „Zdrojem" zorganizował beskidzką grupę ludowo-regionalną, nazwaną od starej budowli, rzekomo ariańskiej, Czartakiem, co oznaczało strażnicę. Ukazało się też kilka numerów pisma pod tym samym tytułem. Oprócz samego mistrza należeli tu między innymi Edward Kozikowski i Janina Brzostowska, później zaś dołączyli Jan Wiktor i Zofia Kossak-Szczucka.

W tej chwili takie regionalne grupy-domy literackie właściwie nie istnieją. Kiedyś stanowiły jednak ważną instytucję kulturalną, w Polsce i poza nią. Towarzystwo czartakowe było, jak się zdaje, nieźle zwariowane. Łączył ich kult ludowości, przyrody, naturalności i beskidzkich świątkarzy, uwiecznianych przez mistrza – Zegadłowicza. A uwieczniał ich gęsto, gdyż imponuje, niestety, płodnością trochę przerażającą. Pozostawił w każdym razie coś ze czterdzieści tomów poezji, dziesięć tomów prozy i dziesięć dramatów, nie licząc przekładów. Była to w dużej mierze gadanina straszliwa, za co już przed wojną mocno dostawał w skórę, nie bez racji przecież. Najgłośniejsze tomy wiążą się z folklorem beskidzkim. Są to: *Kolędziołki beskidzkie*, *Powsinogi beskidzkie* i kilka innych ze słowem „beskidzki" w tytule. I otóż, to wcale nie zawsze było złe, mimo że Przyboś w głośnym artykule *Chamuły poezji* „przejechał się" po tym straszliwie.

Po ekspresjonizmie wziął się Zegadłowicz za spirytualizm czy może irracjonalizm, niestety, często wpadający w kiepskie religianctwo. Ale już motywy franciszkańskie zasługują na większą uwagę. A skojarzył się z tym wpływ Leśmiana, czyli upodobanie do tajemniczych, pokręconych półstworów, niedoduszków, kręciołków, magicznych kreacji ludowego „świata i zaświata". Dodajmy beskidzką gwarę, dodajmy legendowość, muzyczność, zaśpiewy – a wyjdzie mieszanina dość szczególna.

– za marychostem, za marychostem,
w dalekiej krainie,
dziewczę-niedziewczę woda zieloną
ku brzegom płynie –
nagie ramionka prują wód fale –
– „dziewczyno słodka,
cóż ty to trzymasz w ząbkach bieluśkich" –
– „nić z kołowrotka" –
– „ nie z kołowrotka, lecz z mego serca nić prześwietloną –

byłaś kochanką za marychostem –
nie chcesz być żoną” –
–„nie chcę być żoną, bom morska panna,
stróżka kobierca –
jeno mi nitki potrzeba było
z twojego serca” –
– snuje się nitka długa i cienka
z mojego serca –
barwi się obręb złoty i srebrny
u jej kobierca –
– za marychostem, za marychostem
leżą skrzypeczki:
w strunach pobrzęka, w smyku się pląta
kłębek niteczki
za marychostem –

(*O skrzypcach zamarychostowych*)

Licho wie, co to ten Marychost, ale wiersz jest ciekawy, choć nie wiadomo, gdzie tu się kończy ekspresjonizm, a zaczyna nadrealizm. Po latach z tego wiersza pewnie byliby zadowoleni poeci tacy jak Swen Czachorowski czy Harasymowicz. Bo też trzeba było bankructwa urbanizmu i technokracji w poezji, aby innym okiem można było spojrzeć na ucieczkę poetów, a może ludzi w ogóle, bądź to do własnego wnętrza, bądź ku naturze. Ta natura kilkadziesiąt lat temu była zresztą inna. Chłop czy lud był niejako jej częścią i nie wydawało się prawdopodobne, by się to w ogóle kiedykolwiek zmieniło. Dziś chłop przestał być niezmiennym ludem, a nurt „wiejski” mówi raczej o przemianach. Nie ma, co prawda, także nieskażonej natury, którą dziś „środowiskiem” nazywamy, ale to, co jeszcze ocalało, jest przedmiotem naszego zgodnego podziwu. Ekspresjonizm i twórczość Zegadłowicza w ogóle nabierają innego wymiaru – przynajmniej niektóre utwory.

Nie nabierze go, niestety, Zegadłowiczowska proza ani dramaty. Proza to autobiograficzny cykl, *Żywot Mikołaja Srebrempisanego*, nie bez pewnego wdzięku, i najgłośniejsze dwie powieści: *Zmory* i *Motory* łączące wątki społeczne, społeczną krytykę i wątki erotyczne, po prawdzie nieco ekshibicjonistyczne. Może i trzeba byłoby przyznać Zegadłowiczowi pewne prorocze nowatorstwo w tym względzie – ale to i wszystko. Wznowione po wojnie powieści nie budziły zainteresowania. – Jakiś pan przespał się z jakąś panienką i jak to mniej więcej zrobili; dobrze, i co z tego? O dramatach, po części religijnych, po części erotycznych, jeszcze mniej dobrego da się powiedzieć.

Zupełnym, na pozór, przeciwieństwem Zegadłowicza był Józef Wittlin. Wydał zaledwie jeden tomik wierszy, jedną nie dokończoną powieść i jeden przekład – *Odysei*. Ale wszystko to było znakomite i zresztą przez całe życie powoli ulepszane i poprawiane.

Wylano co nieco atramentu, trudno pojąć w imię czego, aby udowodnić, że związek Wittlina z ekspresjonizmem byt epizodyczny i przypadkowy. A tymczasem wcale tak nie było, gdyż religijność, franciszkanizm, irracjonalizm wreszcie, zostały przez Wittlina właśnie ze „Zdroju” wyniesione czy raczej może przez „Zdrój” ugruntowane, zważywszy, że miał już za sobą wydarzenie swego życia – pierwszą wojnę światową i znajomości takie, jak z samym Rilkem, największym pewnie poetą niemieckim dwudziestego wieku. Tym pierwszym i niemal jedynym tomem Wittlina były *Hymny*, gdzie upomina się o mękę i śmierć zwyczajnego człowieka ginącego na wojnie. Pisałem już, że pacyfizm, bardzo silny gdzie indziej, w Polsce znalazł echo słabe – o tym echu będziemy zresztą jeszcze mówili. Jego najwybitniejszym, i to wybitnym na skalę światową, wcieleniem była właśnie twórczość Wittlina.

Panie! Ja nie chcę umrzeć!
Widziałem, jak okropnie wyglądają trupy
Widziałem, jak straszliwie zimne groby są.

Słyszałem, jak przeciągle lamentują matki,
Kiedy ich synów kładą w ciemny grób.
Panie! Ja nie chcę umrzeć!

Co mi tam prawią o nicości życia!
Co mi tam głoszą ciemność zagrobową!
Wiem: bohaterstwo – tylko pocieszeniem
Tych, którzy padli w służbie u nikczemnych,
Sami – szlachetni!
(.....)
Mnie – trupa nie chce znać już moja matka,
Mnie – trupa własna żona się wypiera:
Ledwo zastygnę rozkaże mnie wynieść
Karawaniarzom z domu, gdziem ją kochał,
I dom wykadzi, by nie cuchnął mną,
I dom wykadzi, jak po czymś, co wstrętne,
A nie – kochane.

(*Trwoga przed śmiercią*)

Ta sama tematyka rządzi jedyną powieścią Wittlina: *Sól ziemi, powieść o cierpliwym piechurze*, gdzie bohaterem jest żołnierz austriacki, Piotr Niewiadomski. To zresztą tylko część pierwsza, wydana w 1935. Części następne, podobno napisane – zaginęły. Powieść rzeczywiście znakomita, zarazem rzeczowa i jakby trochę modlitewna (?) czy solenna? Ale nie jest to chyba tylko atak na rządy, Austrię i w ogóle politykę. Tu podobnie jak i w wierszach istotniej jest oskarżona sama dola człowiecza, a nie konkretni ludzie czy ustroje społeczne. W istocie rzeczy Wittlin to po prostu pisarz religijny, a nie społeczny. Podejrzewam, że wojna była tylko impulsem który wyzwolił refleksję daleko ogólniejszą, metafizyczną.

O Wittlinie mówiono, że jest święty lub prawie święty. Szczególna sprawa: pisarz tak bardzo chrześcijański nie chciał przez wiele lat przyjąć chrztu, gdyż ucieczka od kondycji Żyda w epoce pieców wydawała mu się rzeczą niegodną.

Skoro u tak niebywale odmiennych ludzi jak Zegadłowicz i Wittlin znajdujemy jednak rzeczy wspólne – i to właśnie w stosunku do metafizyki, do religii, to nie możemy całkiem wzgardzić ich wspólnym punktem wyjścia – ekspresjonizmem. Rzecz jest o tyle warta namysłu, że są tacy, którzy utrzymują, że w Polsce w ogóle żadnego ekspresjonizmu nie było; co prawda, po tylu latach to może już nie bardzo istotne. Ale nie: po wygaśnięciu tych impulsów, które przez dziesiątki lat rządziły literaturą polska, wobec konieczności odnalezienia jakiegoś nowego punktu wyjścia, nic, co zaczęło się już rysować, co bodaj trochę zaczęło istnieć, nie powinno chyba być zlekceważone. I to wcale nie dlatego, że do ekspresjonizmu da się po trosze przypisać i Berenta, i Kadena-Bandrowskiego. Dlatego, że być może ten zdrój jest gdzieś głęboko przysypany, lecz przecież nie umarły. I kto wie, jakie jeszcze wody z przeszłości poniesie. Na razie jednak ten sposób na życie i poezję odszedł na plan dalszy. Powstali ci, którzy, kładąc nacisk na całkowitą odmianę i przemianę, szli dumnie na szczyt nowoczesności, nie wiedząc, że idą prosto we własne sidła i pułapkę. Przejdziemy więc do genealogii awangardy.

Futuryści

Dzieje ruchu futurystycznego to właściwie historia ironiczna. Kierunek – przynajmniej w swoich hasłach – najbardziej krańcowy i bezwzględny stał się okazem zgoła muzealnym, zanim jego twórcy zdążyli się zestarzeć. A muzeów właśnie nienawidzili ponad wszystko, bo w ogóle nie znosili przeszłości, nie mogli się w niej dopatrzeć niczego, o czym warto by pamiętać. Głosili, że to, co przyjdzie, będzie lepsze (przyszłość – to właśnie znaczy łacińskie słowo „futurum"). Pragnęli się bez reszty spełnić w teraźniejszości, a na wzór niej wyobrażali sobie i przyszłość. A więc urzekał ich pęd, dynamizm, uliczny tłok, maszyna. Dobrze im się oddychało spalinami samochodów i nigdy by się pewnie nie wyrzekli fenolu w wodzie i fluoru w powietrzu. Nawet w sprawach intymnych przewidywali znaczące ulepszenia. Czyżewski nawoływał:

„Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamo-dzieci– magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli". Taka to była pewna siebie ta pierwsza połowa stulecia.

Pomysłodawcą futuryzmu był Włoch, Filippo Tommaso Marinetti około 1909 roku. We Włoszech futuryzm narobił wiele hałasu, sprzymierzył się z faszyzmem, obrósł w piórka i trafił do lamusa. Znacznie poważniejsze skutki miał w Rosji, gdzie trafił na poetów tak godnych uwagi jak Siewierianin, Chlebnikow i Majakowski. Też zresztą wybrał wersję społecznie radykalną, choć inaczej, bo komunizm. Inaczej też skończył – ostatni futurysta, polski emigrant Bruno Jasieński, zginął w syberyjskim obozie. Ten rosyjski futuryzm miał zresztą dla Polaków znaczenie niemałe – niejeden polski poeta zahaczył w tym czasie o Rosję czy bodaj o rosyjskie książki.

Ale właśnie Tytus Czyżewski (1885-1945) przyszedł z nieco innych regionów. Przede wszystkim był malarzem, po wtóre bywalcem Paryża, po trzecie formistą, czyli wyznawcą teorii wielości rzeczywistości Leona Chwistka (1884-1944), filozofa, matematyka, malarza i prozaika, którego działalność nie była bez znaczenia dla rozwoju takich pisarzy jak Witkiewicz, nie mówiąc o plastyce i estetyce w ogóle. Ale właśnie formizm do samej poezji stosował się dość słabo – nie wchodząc w szczegóły, dawało to rozluźnienie związków logicznych między słowami. Efekty bywały niekiedy bardzo ciekawe:

W Andaluzji róże zakwitły
róże zakwitły w płomieniach
burze je nocą szarpały
deszcze je myły ze krwi
serca biły w kamieniach
na skałach orły jak sny
dziobami wywszały swe pióra
by pisać z królestwem pakt
Aragonii dumnej królowej
Maurowie siedli na zamkach
i głaszczą piersi fontanny
rozmowa ze słońcem róży
zbudziła okręty ze snu

(*Róże Andaluzji*)

Ten formizm jakoś bez większych konfliktów przemienił się w futuryzm, kiedy los zetknął Czyżewskiego z innymi kolegami. Trzeba koniecznie powiedzieć, że działo się to w Krako-

wie na początku lat dwudziestych. O ile bowiem Skamander okopał się w Warszawie, ekspresjonizm w Poznaniu (co logiczne, gdyż do Berlina było stąd blisko, a ekspresjonizm był tworem niemieckim), to kierunki najbardziej radykalne artystycznie, najpłodniejsze też na przyszłość, wykluły się w staroświeckim Krakowie, a następnie rozpleniły w równie staroświeckim Wilnie i Lublinie.

Otóż Czyżewski, podobnie jak inni futuryści, łączył sprzeczności. Z jednej strony ów kult maszyny– „maszynizm", osobliwy, skoro zamiast, powiedzmy, pięknej szwaczki wolało się jej maszynę do szycia; z drugiej zaś stylizacja ludowa. Tak było z Jasieńskim, tak z Młodożeńcem. Próżno by dowodzić, że folklor, i to niebrzydki, był dookoła, a jakież to elektryczne maszyny mogły być wtedy w Krakowie? Ze dwa tramwaje i gramofon, a i to zapewne na korbkę. Nie, nie o to chodziło. Poeci musieli przecież prędzej czy później zdać sobie sprawę, że cały futurystyczny program ślizga się jedynie na powierzchni rzeczy. W każdym razie *Pastorałki* Czyżewskiego okazały się jednym z najciekawszych jego utworów.

Pastorałki rozbiją już samo słowo na dźwięki. O wiele jednak dalej i konsekwentniej poszedł w tym kierunku Stanisław Młodożeniec (1895-1959), który podobnie jak Jasieński zetknął się bezpośrednio z poezją rosyjską pełną niezwykłości językowych. Co prawda, w tym samym czasie eksperymentowali właściwie wszyscy w całej Europie. Podobnie dadaiści z Tristanem Tzara, podobnie nadrealiści francuscy. Albo wiersz rozpisywało się w przeróżne słupki i figury, albo potęgowało wewnętrzne współbrzmienie. Często jedno łączyło się z drugim, a wszystkie te pseudoklasyczne sztuczki były poetycko martwe – zarówno wtedy, jak i dzisiaj, bo i teraz niektórzy ich próbują, uważając się widocznie za bardzo nowoczesnych i nie wiedząc, że to starocie z czasów króla Ćwieczka. W takich tomach Młodożeńca jak: *Kreski i futureski*, *Kwadraty*, *Futuro-gamy* i *Futuro-pejzaże* znajdzie się tego sporo. Proszę:

Ry-bi-ki
ciach-ciach-ciach
li-ti-ti
dzum-dzum-dzum
ti-li-la
bum-bum-
bum-bum-

(*Na weselu*)

Ale to sytuacja krańcowa. W istocie potrafi Młodożeniec wyprawiać z językiem wiele, nie zrywając z sensem: „Dziewczyny marząc mają długie rzęsy –/melancholijna śpiewność palce im wyciąga", „szewc się skrawczył, krawiec zszewczył", „uchodzone umyślenia upapierzam poemacę/i miesięczę kaszkietując księgodajcom by zdruczyli/skieszeniłem" itd. itd. Z biegiem lat porzucił Młodożeniec tematy maszynowe i miejskie, wrócił do sprawy wiejskiej, nawet poematy zaczął pisać, co już raczej było nieporozumieniem. Z przygody futurystycznej pozostała – sprawność językowa. To wcale niemało.

Nie wszyscy futuryści mieszkali w Krakowie, nie wszyscy wrócili na wieś, ale wszyscy jak jeden mąż uwzięli się przerabiać i rewolucjonizować język. Co prawda, był to w ogóle ważny punkt ich światopoglądowego programu. Chcieli przecież likwidować „stare" zmieniając wszystko, co się da, nie bacząc wcale, czy są to zmiany na lepsze. Najwięcej obiecywał atak na obyczajowość, na nawyki, na przyzwyczajenia. To zresztą prawda, że bezwzględnie przestrzegany obyczaj i nawyk mogą zlikwidować wszelki rozwój. Lecz dla odmiany, brak jakiegokolwiek nawyku także uniemożliwia zrobienie czegokolwiek, gdyż nie można równocześnie odmieniać wszystkiego. Po to, byśmy się mogli naprawdę na czymś skoncentrować,

musimy przecież zapomnieć o innych czynnościach, a więc zautomatyzować je tak jak oddychanie. Futuryści o tym nie pamiętali lub pamiętać nie chcieli.

A więc drażnili czytelników, co zresztą odbywało się równocześnie w wielu krajach. Na wieczorach autorskich polewali publiczność wodą, czytali jej gazety lub zupełnie niezrozumiałe utwory, co jeszcze wtedy budziło oburzenie. Czy publiczność od tego zmądrzała – śmiem wątpić. W każdym razie, udziwniali język i ortografię. Więc Jerzy Jankowski (1887-1941) tytułował swoje dzieło Tram wpopszek ulicy (1920). Wyglądało to mniej więcej w ten sposób:

1
Niebieskie oczy proletariatu...
tak jak niebieski jest nad Polską świt!
o wieże waszej świat przekaże światu
międzynarodowy futuryzmu mit.
4
Tokaż pszy tokarni groźnie się uśmiecha,
już na lon wytoczył dziewiętnaście luf,
kowal pot ociera, bo żar praży z miecha,
ileś mieczuf wykuł, toważyszu, muf!
5
Giser pochylony nad formą nie dmucha
pszy odlewie bożkuf. On nie robi bomb!
ale bożki można z nadziewaniem bżucha
ciskać o sto krokuf w dal i w szeż, i w głąb.

I tak dalej.

Inne almanachy i „jednodniufki" futurystyczne zwały się *Gga* („Otwórzmy oczy, wówczas świnia wyda nam się czarowniejsza od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi") czy najsłynniejszy *Nuż w bżuchu* (1921). Warszawscy futuryści to Anatol Stern (1899-1968) i Aleksander Wat (1900-1967). Ten ostatni olśnił czytelników prozą poetyzująco skandalizującą pt. *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920) dającą fantastyczny przekrój miasta, z gwałceniem dziecka przez starca włącznie. Elementy fantastyczne w większej jeszcze mierze pojawią się w jego opowiadaniach groteskowo-katastroficznych – głośny *Bezrobotny Lucyfer* (1927). Ale prawdziwie znaczące wiersze napisze Wat o wiele, wiele lat później, po wojnie, po emigracji. Teraz są to raczej igraszki:

I kosujka na białopiętrach sfrunęła i płonącoręką
dobiedrza złotogórzy i podgórza i rozgór tu grały
n a m o p a n i k i

Po nikach czarnoważe ważki i grajce i rozgarniać
krawędzi żółciebiesów i rozwrażon i tragowaszcz
i trawągoszcz gąszcze zielone, zielone, zielone!
na tramwajach tram na wyjach trawa!
i kosujka płonąc tak i płomyki płomień
rozpłonecznionych bezpłonięć dopłonąć, dopłonąć
płonacze i płonaczki spłonący płomieńczarze
białouście! daj białouściech! Gdzie
kosujka płonęła płomieniem płonących płoń?
O! gdzie?

i ty karcze karczyno róż znuż rzęs
i ty karczem do karczem pędzące niebo
i nieba przyszły siwe nagłe banie nieba
i kosujka płacze płaczem płaczących szczęk.
(*Żywoty*)

W tym czasie Anatol Stern tak śnił na jawie:

jeśli już mam kogo sławić – to tylko brzuchatą
dziewkę co swym sierpem walczy z szumnym żytem

ta o ciemnych oczach słodkich jak daktyle
nie zalśni obłocznie z moich marzeń feerii
ach spośród tych wszystkich spośród kobiet tylu
tyś jedna mnie zwyciężyła.kobieto galerii!

nie te sobie ciała o wątłej linii chwalę
których najlżejszą ręką kreśli się powaby!
ja wielbię formy niezgrabne i ciężkie owale
i śpiewam tęgobiodre pysznopierśne baby!

próżno szukać ich w galeriach – spiżarniach obrazów!
gdzie indziej je odnajduję! mnie się objawiły
w kubach knajp rozszalałe przy miażdżeniu zrazów!
przy rzekach gdy piorącym olbrzymieją tyły!

o wtedy wtedy usta słowem mi wzbierają!
wzrokiem cielsk fantastycznych grę upartą chłonę
widzę przypływa i odpływa piersi ciężkie jajo
i wrastają w piach walce sztywne i czerwone

widzę przecież monotonne muskułów pochody
kiedy tłuką kijankami ramiona wspaniałe
i widzę jak zgrzane praczki nie wychodząc z wody
rodzą bez przerwy kwilące niezliczone małe!

trysnęła gwiazd pędami gleba światów tłusta
wszystko w krąg płodzi i wszystko jest zapłodnione!
ocean ziemi między kobiet kolanami chlusta
i zapładnia bez końca ciała wygłodzone

tak! znów nowy adam błądzę w raju na nowo
pod stopami mi się ziemi tysiączne piersi trzęsą
słoneczna góra się kołysze nad mą głową...
widzę własną duszę – obnażone dzikie krwawe mięso!!
(*Kobiety wyśnione*)

Seks i nagość były w ogóle ważnym punktem programu futurystów warszawskich. Stern tytułuje swoje utwory *Mój czyn miłosny w Paragwaju* i *Nagi człowiek w śródmieściu* (1919).

Miała się w tym łączyć nowoczesna rzeczowość, a zarazem irracjonalny bunt przeciw społecznym schematom. Wprędce jednak skandale futurystów spowszedniały, a na ich miejsce przyszedł społeczny zwrot w lewo. Najsilniej i najradykalniej, a w końcu i najtragiczniej dopełniło się to u Brunona Jasieńskiego (1901-1939), najwybitniejszego z nich wszystkich.

Los z sandomierskiego Klimontowa nosił go do Krakowa, Warszawy, Moskwy. Skłócony z publicznością, rządem i policją wyjeżdża w 1925 roku do Paryża już jako zdeklarowany komunista. Tu pisze słynną książkę *Palę Paryż*. Jest to wizja zarazy spadającej na miasto, które dzieli się na wiele skłóconych minipaństewek groteskowych, strasznych i tragicznych zarazem. W końcu wszyscy giną, żywi pozostają jedynie więźniowie, kryminaliści zresztą. Kiedy okazuje się, że miasto jest puste, ustanawiają republikę radziecką i w zgodzie sadzą pietruszkę. Ostatnia część, jak to z utopiami bywa, jest po prostu kiepska. Ale Jasieńskiego z Francji wydalono. Wyjeżdża do Związku Radzieckiego, pisze w języku rosyjskim reportaże i powieści, wreszcie zostaje uwięziony, nie wiadomo za co, w strasznych latach trzydziestych. Podobno konającemu na dyzenterię zdjęto spodnie, by ich nie pobrudził, i zostawiono go wilkom na pożarcie. Tak mi przynajmniej opowiadał przyjaciel Jasieńskiego, Anatol Stern, wspominając przy tym niezwykłą wytworność Brunona... Ale, i okoliczności, i data, i miejsce śmierci, są niepewne.

Wydał niewiele. *But w butonierce*. *Pieśń o głodzie* i *Ziemia na lewo* – razem ze Sternem. Ale są tu wiersze znakomite. Najsłynniejszą cechą poetycką jest rozbijanie zdania. Zawsze przy tej okazji cytuje się coś z *Marszu* – podporządkujmy się i my tej tradycji.

Tam. Tam. Dalej. Za kantem.
Pani. Biała. Z pękiem. Chryzantem.
Pani. Biała. Czekała. W oknie.
Kwiat. Spadł. Kapnie. Na stopnie.
Szli. Szli. Rzędem. Po rzędzie.
Tam i tam. I dalej, I wszędzie.
Młodzi. Zdrowi. Silni. Jak byki.
Wozy. Wiozły. W kozły. Koszyki.
W tłumie. Dziewczyna. Uliczna. Stała.
Szybko. Podbiegła. Pocałowała.

Trzeba przyznać, że ten prosty, wręcz mechaniczny zabieg istotnie daje nową wizję świata. Wizję zresztą – mało przytulną.

Kiedy teraz odczytywałem sobie poezję Jasieńskiego bardziej niż, znakomite zresztą, tricki formalne uderzyło mnie niebywałe rozmiłowanie w makabrze, śmierci, bebechach, rozpadzie, szpetocie i z nagła przypomniała mi się pewna poezja barokowa. Ten zwrot w lewo, ta wrażliwość socjalna – czy to aby naprawdę z pasji politycznej wyrasta? To współczucie dla udręczonych i nieszczęśliwych – czy to przypadkiem nie rozmiłowanie w efektach ostrych, w makabrze? „Twarze obrzękłe, zropiałe i duże. Ręce bezkształtne jak z pnia. Nocą przybici na krzyżach swych łóżek w męce czekamy dnia". A miasto, to ukochane miasto futurystów, wydaje się być raczej strefą znienawidzoną i obrzydliwą – „Na kilometry sienników rozparło się miasto – Wielki parzący kurnik. Będzie miał jutro robotę ze swoją armią krościastą Dyżurny lekarz skórnik". A ostatecznie czyż *Palę Paryż* nie jest bardziej krzykiem nienawiści niż konstruktywną utopią społeczną?

Mimo wszystko obraz natury, wsi jest o wiele jednak serdeczniejszy. Nie sielankowy, bo przekazywany przede wszystkim w słynnym *Słowie o Jakubie Szeli*. Była to dyskusja z *Turoniem* Żeromskiego, ale i z *Weselem* Wyspiańskiego, i z *Chorałem* Ujejskiego. Szela jest tu po prostu chłopem okrutnie ukrzywdzonym (co prawda, nade wszystko przez kobietę, co się

już nijak klasowo nie ma), a rzeź galicyjska jest w tym ujęciu aktem sprawiedliwości. Tyle że musiał Jasieński utaić, że Szela wyrżnął rodaków, którzy szykowali powstanie – właśnie i w obronie jego, Szelinych praw. Ciekawe jednak, że po tylu odmianach czasu ta sprawa ciągle nas przecież obchodzi... Przyczyniła się tu niechybnie znakomita, wręcz wirtuozerska poezja poematu. Sięgnął ponoć Jasieński do wzorców ludowych, lecz była to chyba tylko inspiracja, gdyż trudno o wiersz bardziej wyrafinowany, o poetykę pozornie prostą a wręcz chlastajacą niespodziankami.

Zamiast po kruchtach skomleć i wołać,
łbem tłuc o ziemię w pokorze psiej,
głębiej tę gruntu nie swoją połać,
zęby ścisnąwszy oraj i siej.

Choć się od znoju tysiącem tęcz mień,
potem zapładniaj każdy jej kąt –
cudzy ci na niej wyrośnie jęczmień,
obcy jak bękart nie wiedzieć skąd.

Suce starczyło psów z jednej wsi by,
o tę – pokoleń toczy się targ,
Śpi, rozwaliła na słońcu skiby
tysiącem czarnych sromowych warg.

Jakaż cielesność tego wszystkiego, nie mówiąc o wirtuozerii przedstawień wywodzącej się gdzieś może i od Sępa Szarzyńskiego, a prowadzącej aż po *Rok polski* Grochowiaka!

Co ostatecznie zostało z futurystów? Idee społeczne, maszynistyczne wizje i bunty, programy intelektualne i prowokacyjne wywody – wszystko to rozsypało się w kurz. Został właśnie język, została poetyka wyraźnie własna i odrębna, aż dziw, że znalazł się w swoim czasie ktoś, kto wywodził, że futuryzm polski nie miał własnej poetyki... Ale miasto okazało się nie do wytrzymania, uciekli z niego, pod takimi czy innymi pozorami, prawie wszyscy. I ostatecznie ci naj-najnowocześniejsi albo schronić się musieli pod parasol ideologii, albo zamknąć w przytulne zatoki sielskości. Nie ma nic smutniejszego niż zapomnieć, że teraźniejszość jest tylko jeszcze jedną chwilą przeszłości, nic smutniejszego niż starość kogoś, kto nigdy nie potrafił dorosnąć.

Awangarda Krakowska

To, co się w teorii i praktyce poezji wydarzyło pół wieku temu w Krakowie, jest tak niezmiernie ważne, że bez znajomości tak zwanej Awangardy Krakowskiej po prostu nie zrozumiemy współczesnej literatury polskiej. Nie zrozumiemy, dlaczego poezja ta uzyskała rangę już nie europejską, lecz wręcz światową i dlaczego – o paradoksie – znalazła się tym samym w pułapce, skąd od kilkunastu lat nie może się wydobyć. W istocie jest to paradoks: w jaki sposób naród tak romantyzmem podszyty, jak polski, zdobył się na najbardziej może racjonalistyczny program literacki dwudziestego wieku. Co więcej, dlaczego ten program został wykonany w takiej mierze, że to stanowiło przewrót, i czemu ten przewrót skończył się ślepym zaułkiem.

Czego zresztą, nie tak dawno temu, nie widziało się bynajmniej. Przeciwnie. Stary, brodaty człowiek, o którym wiedziano, że cierpi na manię prześladowczą, a poza tym do końca zachowuje umysł jasny i chłodny, nie godził się na wznowienie swoich tekstów. Utwory Tadeusza Peipera (1891-1969) czytano jedynie w skromnych antologiach, w odpisach, w sypiących się wydaniach sprzed dziesiątków lat. Obok niego umysł równie arbitralny i nietolerancyjny – niewysoki, zawsze jakiś bardzo czysty i nieuchwytnie elegancki pan, prawodawca i opiekun kilku poetyckich pokoleń, racjonalista Julian Przyboś. Semicki niepokój i chłopski upór złożyły się na najciekawszą intelektualnie przygodę literatury polskiej.

Oczywiście nie tylko to! I oczywiście nie tylko oni sami – trzeba tu przywołać nazwiska Jalu Kurka i Jana Brzękowskiego, a też i wzorce, które mieli do dyspozycji. Szczególne, że największą rolę odegrał podobno wzorzec hiszpański – Peiper spędził tam kilka lat, zapoznał się z nowatorskim ruchem poetyckim – ultraizmem, po którym została nam w pamięci fraza „na twoich rzęsach śpią gwizdy lokomotyw", i – stworzył coś całkiem odwrotnego. Cóż, twórcze naśladownictwo często polega na odwróceniu wątku myślowego. Jedno jest pewne: poezja hiszpańska od bardzo dawna kipiała od bogactwa metafor. Podobno raz tylko padł jej cień na poezję polską – w szesnastym wieku na Sępa Szarzyńskiego.

Peiper wydawał pismo „Zwrotnica", które miało dwie serie. Pierwsza to lata 1922-1923, jeszcze razem z futurystami, druga (1926-1927), już prawowiernie awangardowa. Trzeba przypomnieć, że wszystkie nowe prądy pierwszej połowy naszego stulecia chciały zmienić nie tylko literaturę, ale i świat. Co prawda, każda literatura chce działać nie na inną literaturę, ale na żywych ludzi, na ich postępowanie i myśli. Robi to jednak trochę mniej ostentacyjnie, na ogół. Przy tym, nie zawsze wierzy w sens i możliwość zmiany. Kiedy Słowacki pisał o sile niewidzialnej, która ma zjadaczy chleba przerobić w aniołów, to chyba sam uśmiechał się przy tym gorzko i zjadliwie. (Nie sposób sobie wyobrazić Słowackiego śmiejącego się do rozpuku). Awangarda jakoś wierzyła.

Innym nowatorom zależało przede wszystkim na hałasie i skandalu. Awangarda miewała takie wybryki, lecz na skalę nieporównanie mniejszą. Chyba po prostu miała rzeczywiście coś autentycznego do powiedzenia i potrafiła to udowodnić. Rewelacja było to, że wychodząc od określonej wizji świata potrafiono wyciągnąć spójne wnioski literackie – a upadek w przyszłości wziął się stąd, że owa wizja miała ograniczone trwanie i zasięg.

Punkt wyjścia był wspólny dla wszystkich nowatorów europejskich: świat się odmienił. Ta odmiana wyraziła się dla Peipera formuła „trzech M": miasto, masa, maszyna. Trzeba zwrócić uwagę, że Peiper nie tylko określił tę odmianę, lecz ją zaakceptował. Zatrzymajmy się na chwilę przy tej sprawie. Otóż miasto bywało w literaturze i kulturze wyklinane, bywało i błogosławione. Chwalił je Sokrates, gromił Horacy. W średniowieczu miasto było ucieczką dla chłopów pańszczyźnianych – mówiono, że samo powietrze miejskie czyni wolnym, dla feudałów natomiast było zbiorowiskiem hołoty choć skądinąd zamki królewskie raczej nie wznosiły się na pustkowiu. Wiek dziewiętnasty to wiek miasta. Mówi się o „idiotyzmie wiejskiego życia", poeci tacy, jak Briusow, wyobrażają sobie przyszłą szczęśliwość Ziemi w postaci jednego wielkiego miasta, które obejmie całą kulę ziemską. W Polsce jest to bardziej dwuznaczne. Miasto wyklina równie dobrze Fredro jak Norwid, a i dla Mickiewicza „paryski bruk" nie jest synonimem szczęścia i dobra. Miasto objawia się pod koniec stulecia, ale nie tylko Połanieccy, lecz i Wokulscy woleliby mieszkać na wsi („ziemia, prosty człowiek" etc.). A czy na pewno wszyscy skamandryci tak bez reszty opisywane przez siebie miasto ukochali? Coś za dużo tam różnych „inowłodzkich łąk", „mazowieckich wierzb" itd. Natomiast właśnie awangardyści byli przez krótki wprawdzie czas zdecydowanymi urbanistami. Przypomnijmy, że futuryści także opiewali miasto dość krótko, ale było to miasto upiór, pandemonium.

„Masa" – naturalnie ludzi, jest pochodną miasta, a maszyna już dla Czyżewskiego była bożyszczem. Po prostu samego człowieka porównywano z doskonałą maszyną. Więcej, z

Awangardą wiąże się koncepcja, że tylko to, co ludzkie, jest piękne i szacunku godne, a więc na każdym skrawku, każdej piędzi ziemi należy zostawić jakiś ludzki ślad, bodaj szopę jaką czy śmietnisko...

Dalszym wnioskiem dla Peipera było to, że człowiek w nowych warunkach powinien się śpieszyć. A więc i poezja nowego czasu musi być treściwa, musi być poezji ekstraktem. A co jest poezją samą? Metafora i tylko metafora. Nie porównanie! „Dawna" poezja mówiła więc: „ulica kolorowa jak kwiat" i to było porównanie, które sensu nie zmieniało. Poeta awangardowy napisze: „kwiat ulicy" i oba słowa już są czymś innym.

Bo poezja różni się w sposób zasadniczy od prozy: „proza nazywa, poezja pseudonimuje". A więc przełom awangardowy polegał na wypędzeniu prozy z poezji, na maksymalnym odkształceniu znaczeń, a co za tym idzie, całej mowy. Przy czym, nie mogą to być luźno pozlepiane, byle jakie określenia, ale muszą się rządzić rozumem, logiką. Tym różniła się Awangarda od wszystkich innych kierunków dwudziestowiecznych, a była to różnica podstawowa. Dlatego właśnie awangardyści nie akceptowali surrealizmu, poetyki swobodnego, sennego kojarzenia. W praktyce różnie bywało. Ale to później i dość jednak sporadycznie. Na razie Peiper tak opisywał nogę:

Ten hymn z jedwabiu nad okrucieństwem z cukru;
ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika
i darząc napiwkiem światła tłumne zmarszczki bruku,
topi ulicę w modlitwie gdy wśród niej światłem zamiga;
(*Noga*)

To nie są dowolne skojarzenia, to jest spójny, racjonalnie wytłumaczony obraz. Nieszczęście polegało jednak na tym, że „brak czasu" nie spowodował takiej odmiany mentalności ludzkiej, żeby każdy człowiek zaczął myśleć metaforami bardziej niż kiedykolwiek przedtem. A stad poezję Awangardy przyjmował nie szybciej, ale wolniej i trudniej... Czyli po niedługim czasie wcale już przyjmować nie chciał. Awangarda stworzyła więc teorię i praktykę, która przekształciła całą późniejszą poezję, lecz zupełnie nie wpłynęła na czytelnika. Słowo się zmieniło, człowiek nie. Oto i całkiem dostateczna przesłanka katastrofy, agonia jeszcze jednej nadziei.

Dla odmiany, proza powinna, w myśl tej teorii, metafor unikać. Dlatego też Przyboś wybuchnął wręcz uniesieniem wobec *Nocy i dni*, które były dla niego taką właśnie wzorcową powieścią antypoetycką. Błąd polegał tutaj na tym, że sam, najdoskonalszy nawet język, jeszcze wielkiej prozy nie czyni. Prowadzi, co najwyżej, do protokołu i ostatecznie do tego, że czytelnicy w ogóle już fikcji literackiej nie chcą, przedkładając nad nią reportaż czy ogólniej „literaturę faktu".

Peiper był przede wszystkim teoretykiem, a przynajmniej, za takiego uchodził. Rzeczywiście, jego dwie książki teoretyczne, *Nowe usta* (1925) i *Tędy* (1930) wywarły wpływ decydujący i są czytane do dzisiaj. Ale przecież nie poprzestawał na teorii ani na redagowaniu pisma. Jest autorem dwu powieści, autobiograficznej *Ma lat 22* i *Krzysztof Kolumb odkrywca*, gdzie zresztą, jak powiadali znajomi, także siebie miał na myśli. Ta ostatnia, opublikowana zresztą już po wojnie, wydaje mi się znacznie ciekawsza. Jest też autorem dramatów i pięciu tomów poezji. Warto pamiętać, że przewija się tutaj, silniejsza chyba niż w poezji, lewicowa nuta społeczna – ale też wszyscy nowatorzy właściwie prędzej czy później radykalizowali się, spoglądali w stronę robotników i ich, hipotetycznej raczej aniżeli naprawdę znanej, literatury. Zresztą to było w duchu czasu, a wpływu rewolucji październikowej nie dało się pominąć, niezależnie od tego, po której stronie barykady kto stał. W tym zakresie jednak ani Peiper, ani inni nowatorzy niczego specjalnie ciekawego na ogół nie powiedzieli.

Za to teoria języka poetyckiego jest właściwie do dzisiaj niezbędna wszystkim piszącym, a po części i czytającym. Mieści się w niej wiele. Więc może przede wszystkim: wstyd uczuć. Chodzi o to, żeby nie wrzeszczeć „ja kocham", „ja rozpaczam", bo nasze największe uniesienia nikogo innego po prostu wcale w ten sposób nie obchodzą – błąd, którego wręcz nie da się wyperswadować wielu kandydatom na poetów. Trzeba znaleźć jakiś odpowiednik, tak aby ta nasza miłość zabrzmiała inaczej, jak nigdy dotąd. Zważmy przy tym, że w świeżej jeszcze pamięci była Młoda Polska z nieznośnym wielosłowiem, rozdymaniem wiersza czy w ogóle książki, opisami uczuć najzupełniej literacko martwych. Zresztą prawdziwy poeta powinien być skromny.

Nowe czasy wymagały też nowego stosowania rymu i rytmu – zanadto bliskie dźwięki i akcenty wydawały się po prostu ograną katarynką, trzeba było stosować skojarzenia dalekie. Postulat bardzo słuszny, który jednak doprowadził ostatecznie do ciężkich szkód – mianowicie niemal całkowitego zaniku strony dźwiękowej poezji w Polsce. Najciekawszy wreszcie wynalazek to „poemat rozkwitający", gdy pojęcie, słowo wyjściowe rozrasta się, ogarnia coraz to nowe strefy. Peiper pokazał, jak to wygląda w praktyce:

Głód, głód błon, błon rozwartych jak usta,
głód błon rozwartych jak usta kielicha,
jak usta kielicha z krzyku i jak nuta,
z której serca czarna gwiazda znikła,
zdjął mnie, metalowe hasło, z halabardy,
zdjął z halabardy, na której kwitnąłem upalny,
głód błon jak nuta w jednym kielichu rozwartych
trącił mnie z mojego pnia na: na włos piany.
(*Upadek*)

Bardzo wąski był krąg oddziaływania tej poezji, tak naprawdę uważano, że są to twory sztuczne i niewiele warte. Odkrycie Peipera dramaturga i poety nastąpiło właściwie dopiero po wojnie i to w czasach stosunkowo niedawnych. I jest w tym jakaś szczególna ironia, że świat jest zarazem zmierzchem prawodawcy.

Dzieło Peipera podjęli zresztą inni, także w sensie wydawniczym. „Zwrotnica" przestała wprawdzie wychodzić, ale w kilka lat potem pojawiła się „Linia" (1931-1933) redagowana przez Jalu Kurka (1904-1983), którego przeznaczeniem miała się zresztą okazać proza. Ale przecież zapisał się i w tej poezji, i w tej teorii – a w tym zakresie prezentował się jako racjonalista surowszy bodaj od Peipera. W praktyce poetyckiej różnie to bywało – od surowości i oszczędności przechodził znienacka do form kolorowych i barokowych niemal. Cechą szczególną, a w Polsce osobliwą jest to, że Kurek był jedynym awangardystą, który aż do końca został wierny Krakowowi.

Kurek ma bardzo znaczny dorobek poetycki. Debiutował *Upałami* (1925), ale prawdziwy rozgłos przyniosły mu *Śpiewy o Rzeczypospolitej* (1929) rozszerzone i wznowione w kilka lat później. Potem były i *Usta na pomoc* (1933), i *Mohigangas* (1934), i *Drzewo boleści* (1938). Ten „uczeń Marinettiego", jak go nazywano, nie stronił od tematów społecznych, ale najczęściej w futurystycznym sensie. Styl jego wierszy zmieniał się z biegiem czasu, ale cecha najznamienniejsza – kategoryczność – przetrwała wszystkie poetyckie okoliczności. A oto Kurek bardzo awangardowy:

Wieczór,
radosny pielgrzym, przyodziany lasem
stoi przed wsią. Okołał się. Czeka.

Wypływa hasło do walki: cień.
Rażony ciemnym zwycięzcą
dzień
zdjął słońce jak czapkę i schował za pasem.

Zmierzch
napiera gwałtownie na przestrzeń.

Dzień
pobity rumieni się, słania, chce uciec. Ucieka.
Czerwony wstyd, łunę klęski, obwieszczając chmurom.
Wtedy
wieczór
niezgrabnie nakrywszy go cieniem,
na wsi zdobytej okrakiem siada jak na ławie.

Niebo już jest gotowe.

Teraz
noc
wyzwala z siebie rodzicielski płacz,
osiadły na mokrej trawie.
Stąd
przyjdzie armia nowa, niosąc wyiskrzony ziąb
i ulewne milczenie.

Głowę
przechylasz w głąb:
Już bitwa trwa między dołem a górą.

Patrz:
gwiazdy wychodzą na front.

(*Bitwa dnia z nocą*)

Przymierza z miastem nie dochował natomiast Jan Brzękowski (1903-1983), uczestnik pierwszej Awangardy, który wyjechał do Paryża i został tam już na zawsze, pisząc także po francusku. On także nie poprzestał na poezji, zostając autorem kilku powieści. Większe może jeszcze znaczenie miał jako teoretyk Awangardy. Szczególnie teoretyczna rozprawa, *Poezja integralna* (1933), ma do dzisiaj dla badaczy, następców i wielbicieli Awangardy dużą wartość. Spośród licznych jego francuskich tomów pamiętać trzeba o *Tętnie* (1925), *Na katodzie* (1928) i *Zaciśnięte dookoła ust* (1 936). Jako poeta uczulony na dźwięk i kolor słowa bliski był początkowo futurystom, potem czerpał, jak wszyscy oni, z Przybosia, aż w końcu uległ niebezpiecznie sugestywnemu czarowi Józefa Czechowicza. Ma do dzisiaj swoich wyznawców. A tak to wyglądało w praktyce:

rozbiłaś nurt głęboko zakrzyknęłaś w ciemność ciężkie kłody drzewa
jak flisak szeroki na grzbietach białych traw
ogorzałe strzępy w miedze rzucone dnia i międzynocy

na tratwach czasem trawionych odpłynąć –
odpłynę niebem w maszt.

a przecież gdy odchodziłaś ode mnie było jasno
i miasto grało i uśmiech twój odkrywał się zza drzew
i srebro topoli okna rozegrane
i pasek nieba jak przepaska twoich oczu –
czas w nocy się rył
mrokiem i łuną. nocą i pożarem, czarny dobosz grał
na czerwonym grzebieniu – wiecha
drgał.

chłonne kolory sytne ziarniste i w głębię zanurzone – w rtęć
po cóż dotykać ustami kraty? ustami wbić się zaryć w dno
ustami – połykam ziemię
odarty z kory trwam
ziemią się dławię ziemią wspomnieniami
w ziemię się wryłem boleśnie
krzycząc jak kret.

(*Kret*)

Tak naprawdę został na placu Julian Przyboś. Miłosz pisał o nim pochwały dwuznaczne:

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje,
A Przyboś został, tak jak byt, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło
Ludzkie–więc łatwiej takich się rozumie.
W czym jego sekret?

(.....)

Równie mu obcy i smutek i humor.
On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

(*Traktat poetycki*)

Zarzut nieludzkości chyba jest przesadzony, choć istotnie Przyboś wzruszeniom ludzkim poddawał się mało. A prawda już bezsporna, że przez lat dziesiątki swego punktu widzenia nie zmienił, chociaż zmieniał tematy i cieniował swoje stanowisko. Jednak założenia Awangardy były dla niego prawdą oczywistą do końca, jednak tak samo cenił malarstwo konstruktywne i zdyscyplinowane, a nie znosił błędnych linii i plam. Kogo znielubił, to nie lubił do końca. A nie lubił na przykład ani surrealizmu, ani Gałczyńskiego, ani swojego dawnego przyjaciela Jastruna. Świat był mu przychylny, ponieważ aż do śmierci mógł żywić przekonanie, że to Awangarda ostatecznie zwyciężyła. Zabawne, że aż do jego śmierci inni też tak sądzili. Zawdzięczam mu osobiście wiele, podobnie jak wielu, wielu innych z mojego pokolenia. Nazwałem go przed laty „wielkim poetą bez wdzięku", teraz, odczytując jego poezję na nowo, niezupełnie mogę podtrzymać drugą część tej opinii.

Skąd się w ogóle wzięła? Po części stąd, że Przyboś bywał na ogół nieczuły na zbyt łatwe jego zdaniem dźwięki – chociaż zdarzały mu się efekty subtelne. Po wtóre stąd, że lekce sobie ważąc poetyczny, słowny „kit" przechodził wręcz brutalnie od metafory do metafory. Po trzecie – że jednak w materii jego wierszy aż nadto często czuło się oschłość.

Julian Przyboś (1901-1970) z rzeszowskiej Gwoźnicy, żołnierz-ochotnik roku dwudziestego, przedwojenny stypendysta w Paryżu, powojenny członek partii i poseł w Szwajcarii, był współtwórcą Awangardy, obok Peipera, zwanego jej „papieżem", i najwybitniejszym jej poetą. Rozpoczyna jako zdecydowany i najradykalniejszy chyba w Polsce urbanista (*Śruby* i *Oburącz*). Wkrótce jednak odrzuca to ograniczenie, w tomach późniejszych (*Sponad* – 1930, *W głąb lasu* – 1932, i najwybitniejsza książka przedwojenna *Równanie serca* – 1938) wraca na wieś, jak zresztą prędzej czy później wszyscy nasi nowatorzy tamtych lat. (Może prawie wszyscy, bo alternatywą było „usocjalnienie" poezji.) Po wielu latach przemieni się to w fascynację folklorem – już po drugiej wojnie Przyboś skomponuje *Jabłoneczkę*, antologię poezji ludowej, prawdziwie niezwykłą. I zawsze, nie bez przekory, będzie akcentował swoją „chłopskość", która jednak po latach – sądzę tak wbrew innym – była już tylko motywem literackim.

Zresztą dziwny jest ten poeta – racjonalista co krok swoją metaforyką, swymi uczuleniami ocierający się o metafizykę, o sens i bezsens istnienia, a nigdy nie chcący tego uznać. Ten jakiś upór szczególny... Zdarzyło się przed laty, że wracając z Poznania do Warszawy, wsiadł przez pomyłkę w pociąg wrocławski. Lecz ponoć stoczył z konduktorem bój heroiczny, dowodząc mu, że ten pociąg jednak do Warszawy jedzie. Może i było coś takiego w całej jego poezji, w całym spojrzeniu na świat, które nigdy nie chciało uznać oczywistości sprzecznej z postanowieniem rozumu.

Przyboś wyszedł od koncepcji Peipera, lecz na nich nie poprzestał, nie chciał zredukować poezji do poszczególnych słów, bronił obrazowania i międzysłowia. Czuł mimo wszystko, że żadna zgrabna formułka w tej mierze ostateczna być nie może. Natomiast bez reszty oddał się metaforze, co więcej, zasadą swojej poezji uczynił „najmniej słów" (tak też zatytułował jeden z powojennych tomów). Rzeczywiście, trudno o większy poetycki kondensat. Oto jak widzi wnętrze katedry Notre Dame:

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!

(.....)

– tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał –
– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nieskończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.
Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił w górę!

(*Notre-Dame*)

Połączenie wzlotu i spadania, uwięzienie ruchu w kształcie statycznym, dynamika istnienia wielkiego, przerażającego i porażającego dzieła, a także twórca tej przestrzeni, wreszcie i możliwy głos, łoskot tego pędu – cóż za bogactwo w niewielu słowach. A zarazem bardzo znamienna cecha poezji Przybosia, o której napisano całą bibliotekę: dynamizm, energetyzm, naładowanie. Obraz jest tu jak granat: gładki i milczący, a przecież kryjący piekło eksplozji i płomienia. To właśnie miał na myśli Miłosz mówiąc, że „chciał w ruch puścić statyczne obrazy". Tego rodzaju obrazów jest rzeczywiście wiele: „huk niewybuchłych chałup: dym", „kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał" itd.

Zwracano uwagę, że jest to jedna z form przepowiadania nadciągającej katastrofy wojennej, po której podobne ujęcia zniknęły w poezji Przybosia (zresztą cały katastrofizm przemienił się przedziwnie). Ale także coś z postawy demiurgicznej poety, ze światostwórczego gestu, gdzie Przyboś pogodziłby się już zapewne z Miłoszem, który przecież tak pisał niewiele lat później:

Tobie znaczone tak pałeczką skinąć,
Burze obudzić, rozciąć serce burz,
Posąg jak gniazdo spod liści odwinąć,
Choć zerwać chciałeś tylko kilka róż
(*Dzień tworzenia*)

Nawiasem mówiąc dobry to przykład tego, czego był pozbawiony Przyboś: wdzięku. Ale przecież nie zawsze, bo nie da się tego powiedzieć o wierszach pisanych dla córki Uty. A sam Przyboś tak lapidarnie określi demiurgiczność poety: „odcisnąć usta w diamencie: nazwać".

Jednak cała ta rewolucja awangardowa w realizacji Przybosia na wzięła się tylko z teorii i z nicości nie wynikała.

Niezmiernie charakterystyczne, jak przez całe życie, ale po wojnie szczególnie, określa się Przyboś wobec wielkich romantyków, Mickiewicza i Słowackiego. Co więcej, można by się nawet pokusić o pokazanie, jak spod znaku mickiewiczowskiej zwartości przenosi się wraz z biegiem lat coraz wyraźniej pod tęczowe migotanie Słowackiego. A przecież był i taki epizod – cykl liryków prozą, *Pióro z ognia*, który niepokojąco przypomina poezję nadrealistów, mimo że z krańcowo odmiennych przesłanek wynika.

Następcy Przybosia? Będziemy o nich mówili wiele, bardzo wiele, bo to praktycznie prawie cała późniejsza poezja. Nie pod każdym jednak względem: optymizmu, racjonalizmu Przybosiowego (w stopniu, w jakim o nim mówić wolno) nikt właściwie nie podjął poza drugorzędnymi naśladowcami. Natomiast analityczne, i w konsekwencji syntetyczne, traktowanie języka zmusiło do opowiedzenia się bardzo wielu. A więc przede wszystkim Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza, a potem ich następców, poetów „semantycznych" i wszelkiego rodzaju słowiarzy. I dopiero dziś grzęźnie ta tradycja gdzieś na wertepach języka.

Z pojęciem awangardy było zawsze kłopotów co niemiara. Oznacza albo literacką czołówkę eksperymentatorów, co w tej chwili niekoniecznie jest największa pochwałą, albo formację historyczną, która też się dzieli na Awangardę Krakowską i Drugą Awangardę, o czym będziemy jeszcze mówili szerzej. W dwudziestoleciu jednak nie zawsze dobrze wiadomo, kto jest kim – Czechowicza na przykład wymienia się tuż obok Przybosia, choć jest to zupełnie inna formacja poetycka. Ale do awangardy, mimo że nie całkiem krakowskiej, doliczono przecież i kogoś z Warszawy: Adama Ważyka (1905-1982).

Napisał stosunkowo niewiele, ale były to pozycje głośne. Przed wojną wydał tomy wierszy: *Semafory* (1924) i *Oczy i usta* (1926), po czym zamilkł na wiele lat. Pisał jednak prozę i – chyba najciekawsze – studia literackie. Postać Ważyka otaczała od lat atmosfera kontrowersji politycznych. Był on jednym z pierwszych dysydentów roku 1956 jako autor głośnego *Poematu dla dorosłych*. Rzecz jednak w tym, że niewiele czasu przedtem Ważyk był jednym z dygnitarzy literackich, naczelnym redaktorem „Twórczości" i autorem publicystyki dość osobliwej, w duchu realizmu socjalistycznego. Jego konwersja wywołała zaciekłe polemiki i spory. W istocie jednak nie da się chyba dorzecznie oceniać poszczególnych ludzi, gdy w grę wchodzi zachowanie się całych pokoleń i formacji społecznych. A w każdym razie do mnie to nie należy. Tak czy inaczej, spowodowało to sytuację, w której jedni wynosili Ważyka pod niebiosa, a inni mieszali go z błotem, i to – oceniając jego twórczość. Prawda jest naturalnie gdzieś pośrodku.

W żadnym wypadku nie można go porównywać z poetami największego lotu i znaczenia. Nie tylko z Przybosiem, ale i z Peiperem. Z drugiej jednak strony jest to jakby propozycja intelektualna. Jaka? Krytyka wyraża się na ten temat obficie, ale nader mętnie. Opinia, że głównym tematem Ważyka było „zetknięcie się umysłu ludzkiego ze światem", jest zapewne słuszna, ale da się odnieść do każdego poety w dowolnym czasie i miejscu. To pewne, że jest to poezja bardziej intelektualna niż wiele innych, lecz utożsamianie poezji z esejem niczego nie wyjaśnia ani nie przesądza. Więcej już mówi odniesienie do dosłowności, do notowania rzeczy przy równoczesnej ascezie metaforycznej. I tu pada formuła o „neokubizmie". Bardziej prosto oznacza to zauroczenie poezją Apollinaire'a, a więc możliwością otworzenia drogi polskiemu nadrealizmowi. To była rzeczywiście perspektywa ważna, nigdy jednak i przez nikogo konsekwentnie nie podjęta. Ważyk wniósł tutaj ton bardzo osobisty, który skojarzony z rzeczywistością, niekiedy aż litanijną, w gatunku „poematu interwencyjnego" przyniósł mu po latach sukces. Czy było w tym coś więcej – pewien nie jestem. Proza krytyczna Ważyka, bogata i rozległa, i pomysłowa każe naturalnie przypuszczać drugie dno rzeczy, ale w końcu na przykład Irzykowski krytykiem był wielkim, a poetą – nie. A rozluźnienie związków między rzeczami było u ówczesnych nowatorów zjawiskiem powszechnym.

Takie rozluźnienia bywają zawsze dziećmi czasu, w którym kruszą się obowiązujące dotąd kanony i dogmaty – nie tylko literackie, oczywiście. Pewne słowa przestają być „niedotykalne", inne zaś – wyklęte. Społecznie rzecz biorąc – zbliża się folwark do salonu, skądinąd świeckie do świętego. Poezja korzysta z tego stanu rzeczy, zestawiając wszystko ze wszystkim. Obok metafory, zawsze jeszcze tradycyjnie dostojnej, pojawia się asocjacja, skojarzenie. U wielkich francuzów, ale także u Ważyka:

Koń ciągnie wóz Butla Dzieci piją i krzyczą
mleko przelewa się w dzbankach kiedy je niosą kobiety
O piękna panno przyjechałem bryczką
i dzień oślepił mnie i jestem ślepy

O beczkę soli zawadziłem idąc
uchyl zazdrostek bo róże zwiędną
Twe dłonie bielsze są niż albatros
ale nocą ciemno

Ramię zanurzam w twój cień po obojczyk
dymię ptakami jak ptaki z krzaku
nie bądźże chłodna jak ojczym
widziałem cię szóstą w zodiaku

Widziałem twą fotografię
Widziałem cię w pięknym kinie
Widziałem w pięknym zodiaku
Widziałem piękną butelkę

Pamiętam koguta jeszcze szumiał liść
wspomnienia biegną jak wierne psy za dziećmi
i sianem pachnie kiedy myślę wstecz
wóz jak dzień płynie spłynął odjedźmy

Widziałem cię w kinie wielkim
z drzew i owoców twój profil

patrz piję mleko z butelki
niekształtnej jak moje strofy

Z pełnej butelki świta śpiewem
kogut pieje dzieci zachwyca
w lesie nie mogłem odnaleźć domu
i nawet nie wiem
gdzie jest ulica

(*Postój*)

Cóż, awangardę, taką czy owaką, przyjęto źle. Poeci wczytywali się wprawdzie uważnie w wiersze kolegów i niekiedy zdawali sobie sprawę, że dzieje się rewolucja słowa, a za nią przyjść może rewolucja świadomości, czytelnicy jednak odwrócili się od nowatorów zupełnie. I uporczywie nie chcą ich akceptować do dzisiaj. Poezja, która miała wyrosnąć z łona awangardy, może liczyć dzisiaj niemal wyłącznie na przychylność profesjonalistów dalszych lub bliższych. Profesjonalistów jest jednak wielu, bo liczą się do nich nauczyciele-humaniści, dziennikarze etc. – samych polonistów będzie pewno grubo więcej niż dawnych elitarnych „dziesięć tysięcy". Ale to właściwie i całe audytorium. Tak więc Awangarda jest w sytuacji ciężkiej.

Skamander natomiast poniósł straszliwą klęskę wśród fachowców, tych właśnie, którzy literaturę tworzą i którzy ją czytają. Jeszcze do wybuchu wojny jawili się spóźnialscy i następcy, niekiedy nawet większego kalibru niż przywódcy formacji, ale było to już pokolenie bez przyszłości. Jutro i pojutrze należało do Awangardy.

Szukanie syntezy

Pojawia się kobieta

„Dziś” należy w dwudziestoleciu do Skamandra. Tak naprawdę, skamandryci nie mają konkurentów. Awangarda jest przecież marginesem, wręcz dziwaczeniem. To Skamander nadaje swoje barwy światu, to on przyciąga do siebie poetów starszych, oficjalnie przyznając im laury mistrzowskie, naprawdę zaś kształtując ich poetykę. Staff, Iłłakowiczówna, nie bardzo nawet o tym wiedząc, ruszają w orszaku pikadorczyków. Do Skamandra zbliżają się także rówieśnicy, przynajmniej pozornie. I znów ironia czasu sprawi, że to właśnie oni zostaną w żywszej pamięci i chętniejszej lekturze aż do dzisiaj. Bardzo zresztą różnią się między sobą, najwybitniejsi to Pawlikowska, Broniewski i Liebert, zapewne też – zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę względy towarzyskie – nie powinniśmy zapominać o zdrojowcu, Wittlinie.

Wśród nich pierwsze miejsce i ze względu na kunszt poetycki, i na wpływ, jaki wywierają do dzisiaj, należy się Pawlikowskiej (1893-1945). W czym paradoks niezmierny: przecież chyba nigdy u nas żadnego poety nie zniesławiono tak okrutnie, nie odsądzano od wszelkiej wartości, nie bagatelizowano tak ostentacyjnie. Pawlikowska – powiadano – to tylko kobietka bawialniana, to autorka fidrygałek bez znaczenia, a na dodatek gorszących. Nie dziwmy się temu – ranga poety była w Polsce bardzo wysoka, żądano od niego miary najwyższej, żądano patosu, duszy wzniosłej i szlachetnej. Owszem, zdarzało się, że poeta był kiepski i po prostu majaczył – ale intencję i duszę powinien jednak mieć chmurną i górną. A na dodatek Pawlikowska była kobietą. Z tym zaś w narodzie sarmackim, pełnym tradycyjnej rewerencji dla dam, było jednak w poezji nie najlepiej. Coś tam pamiętano o poczciwej Elżbiecie Drużbackiej z siedemnastego wieku, o jej niemal rówieśniczce, poetce bardzo godnej uwagi, Konstancji Benisławskiej nie pamiętano. Nie tak dawno temu, w latach modernizmu odezwały się: Maria Komornicka, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska, lecz po prawdzie wielkiej popularności nie zyskały. Wzorzec poezji społecznie użytecznej i akceptowanej wyobrażała sobą Maria Konopnicka, akceptacja zaś dotyczyła wierszy najbardziej łzawych i wręcz interwencyjnych. Dzieci męczono w szkołach różnymi „piwnicznymi izbami”, dorośli tego naturalnie nie czytali. O wiele ciekawsze liryki osobiste obrastały szacownym kurzem. Jak zaś wyglą-

dały wzloty drugorzędnych poetek modernistycznych, niech nam uzmysłowi fragmencik wiersza niejakiej Zofii Pawlickiej z tomu na cudnym papierze wydanego:

Gdy dusza ma namiętnie drga
I zrywa się do boju –
Przekorny los wydrwiwa w głos
Wzywając do spokoju...

I tak dalej.

Gdzieś tam na świecie było trochę inaczej. Była w starożytności na wyspie Lesbos Safona, średniowieczna Francja miała Marie de France, nawet Stany Zjednoczone mogły się poszczycić rewelacyjną Emily Dickinson. W sumie jednak udział kobiet w poezji nie był ogromny. Nowe stulecie miało wszystko przemienić, zarówno w skali świata od Anny de Noaille po Annę Achmatową, jak i w samej Polsce. A ta odmiana miała być właśnie dziełem Pawlikowskiej.

Jak właściwie powinna się nazywać? Pawlikowska to nazwisko po drugim mężu, ze słynnej i wielce dla kultury polskiej zasłużonej rodziny związanej z Zakopanem i Tatrami. Sama pochodziła z rodziny równie głośnej, malarskiej, Kossaków, była córką Wojciecha, a wnuczka Juliusza. Po pierwszym mężu oficerze Bzowska, po trzecim, też oficerze, ale już lotnictwa – Jasnorzewska. Zresztą w ogóle życie miała bardzo kolorowe, okupione smutnym czasem wojny, u schyłku której zmarła w angielskim szpitalu. Jej biografii – i to w obu okresach – w zadziwiająco dokładny sposób, odpowiadała twórczość.

Twórczość ta miała kilka etapów. Najsłynniejszy dotyczy jej pierwszego dziesięciolecia, ze szczególnie głośnym tomem *Wachlarz* (1927), gdzie między innymi znajdujemy cykl czterowierszy *Pocałunki*, cieszących się sławą i aktualnością do dzisiaj. Później poetyka jej przemienia się, posługuje się fragmentem, staje się jakby chropowata. Okres przedwojenny zamyka cykl liryków prozą – *Szkicownik poetycki*. Wybuch wojny zmienia wszystko; cała jej poezja łamie się, robi się prawie niezgrabna. Krytycy mogliby być zadowoleni, bo tu nareszcie zajmuje się sprawami „poważnymi". Cóż, kiedy ta powaga to po prostu słaba poezja. Oprócz tego była autorką wielu komedii, bardzo „babskich", bardzo wojujących. Na scenie sprawdzały się nieźle.

Ataki na Pawlikowską miały jeden powód zasadniczy – mianowicie temat jej wierszy – a były niemal bez reszty poświęcone miłości. Tylko że nie była to wzniosła miłość romantyczna, duchowa, bezcielesna, nie, odwrotnie właśnie, Pawlikowską powiedziała pełnym głosem to, czego nie ośmieliły się dotąd powiedzieć kobiety, a i mężczyźni tylko coś półgębkiem bąkali: przedmiotem miłości jest ciało i tylko ciało. A wszystko inne jest właściwie dekoracją i gadaniną. Punkt widzenia dzisiaj nam doskonale znany i z lubością właśnie przez współczesne poetki stosowany, jako spuścizna po Pawlikowskiej zresztą, wtedy jednak był czymś grzesznym i oburzającym. I to grzesznym ostentacyjnie, nie przypadkiem, a raczej – i grzeszność byłaby czymś lepszym; tu nawet i poczucie grzechu specjalnie mocne nie było.

Bardzo cielesna i bardzo doczesna w miłości, Pawlikowską ośmielała się nawet – z całym wdziękiem i przekorą – z Bogiem flirtować, na ogół jednak uważała, że od anioła lepszy jest porucznik marynarki – też na biało... Mężczyźni zwłaszcza oburzali się bardzo, Pawlikowską nie szczędziła ich wcale. Za nic miała wszystkie duchowe i intelektualne wielkości, szło jej o odwagę, o młode, silne, zdrowe ciało mężczyzny. Wdzięk, z jakim o tym mówiła, był naprawdę niemałej miary. Ale i pogarda dla słabosilnej męskości nie była bynajmniej skrywana.

W parze z tym szedł obraz reszty świata. Można tu mówić o dwu kręgach – poetka miała wręcz niebywałe poczucie przyrody i to w jej szczególe – budowie kwiatu, szeleście liści, głosie ptaka, barwie owada. Nie miała natomiast zupełnie zrozumienia dla potęgi żywiołu – jej morze, o którym tak często pisała, to koronki i falbanki piany. Druga strefa jej świata jest

bardzo skamandrycka – to po prostu codzienne otoczenie, domowe, uliczne, miejskie – znacznie tylko wytworniejsze niż u skamandrytów właściwych. Suknia, kapelusz, buduar, także dansing i piękne bulwary dalekich miast. A wreszcie i poezja stanowiąca jedną ze stron tego świata; pięknego świata piękna poezja.

Złotniczeńku ty na niebie,
chcę pić życie, nie mam z czego.
Zrób mi kubek, proszę ciebie,
z szczerozłota gwiaździstego!

Zrób mi kubek! Zrób mi kubek!
Ale, proszę, zrób mi ładnie,
wyrzeźb wszystko w nim, co lubię:
pieska, serce, gwiazdkę na dnie.

Zrób mi lekki i nieduży,
ale mocny zrób i trwały,
niech mi całą wieczność służy!
Chcę pić z niego dla twej chwały!

Otrzyj ręce twe z pozłoty,
którą złocisz świat po ciemku,
dla miłości, dla tęsknoty
uczyń kubek, Złotniczeńku.

(*Lenartowicz*)

Rozumiemy, że się do Pawlikowskiej chętnie przyznawali skamandryci, dlaczego jednak uznawała ją Awangarda, która przecież nie gustowała w tematach „rokokowych"? Powód był bardzo istotny, a polegał na budowie wiersza. Otóż Awangarda, stawiając na metaforę, uważała, że poeci konserwatywni – „paseiści" za mało owej metafory używają, poprzestając tylko na tradycyjnej poincie w końcu wiersza. Pawlikowska natomiast takich point wewnętrznych stosowała wiele i stąd metafora trafiała się w jej wierszach bardzo często. Dlatego też rzeczywiście, będąc sercem ze skamandrytami, swoją praktyką poetycką zbliżała się do Awangardy.

Aby igrać znaczeniem, trzeba widzieć z niezmierną ostrością, trzeba po prostu posiadać rzeczywiście wysoki kunszt poetycki. Pawlikowska dowodziła go różnymi sposobami – i swoim zmysłem wyrazistego szczegółu, i stosowaną później poetyką fragmentu, i po prostu wieloznacznością. Na niej właśnie oparte zostały *Pocałunki* śpiewane dzisiaj przez Ewę Demarczyk, arcydzieło poetyckiej zwięzłości. Spójrzmy.

Wędrujemy cygańskim obozem,
nocujemy w gwiaździstej grozie,
dzisiaj pod Wielkim Wozem,
jutro na Wielkim Wozie...

(*Wielki Wóz*)

Znane przysłowie: „na wozie i pod wozem" zyskuje tu wymiar metafizyczny życia i śmierci, po prostu. Wiersz ma więc jakby dwa poziomy, a może i więcej nawet. W każdym razie analizować te wiersze jest naprawdę bardzo trudno, gdyż każde słowo, każdy zwrot pełni tutaj wiele różnych funkcji. Kiedy już więc całkiem zwyciężyła Awangarda i postulat

zwięzłości poezji, twórczość Pawlikowskiej stała się wymarzonym przykładem pozytywnym takiej poetyki. Był to jeden z ważnych powodów decydujących, że właśnie ona znalazła się wśród tych twórców dwudziestolecia międzywojennego, których wiersze wpłynęły na generacje następne i nie przestają być czytane do dzisiaj.

A przecież jej poetyka właściwie nie została podjęta przez następców. Owszem, poezja szuka zwięzłości, ale na innych przecież drogach, nie tak pełnych wdzięku. Wyzwolenie kobiety, jej głosu i ciała stworzyło prawie całą poezję kobiecą w Polsce. Więcej, dzisiaj poetki piszą rzeczy, przed którymi sama Pawlikowska spłonęłaby rumieńcem. Ale i one dalekie są od intelektualnego, sztukmistrzowskiego przesłania tej poezji. Raczej wróciły do zasady pamiętnika lirycznego, mówienia wprost. Wnioski intelektualne wyciągnęła właściwie jedna tylko Wisława Szymborska, ale jej poezja przerosła wszelkie ograniczenia płci.

I tak się złożyło, że twórczość Pawlikowskiej wręcz zapomniana wraz z wybuchem wojny (co zrozumiałe, gdyż w obliczu wielkich skurczów historii rzeczywiście można ją uznać za bagatelną) została ponownie odkryta po dwudziestu latach. I zapewne miała więcej czytelników i wielbicieli aniżeli kiedykolwiek za życia autorki. Ale to się zdarzyło jeszcze kilku innym zbliżonym do Skamandra poetom.

Początki Drugiej Awangardy – Kwadryga

Nic bardziej zawodnego niż chronologie literackie. Jutro zaczyna się wczoraj, zaś wczoraj może trwać długie dni następne. Toteż nie zdziwi nas może, że następcy i Skamandra, i Awangardy debiutowali nieomal razem z nimi. Tak, potężny i złożony prąd zwany bądź to katastrofizmem, bądź to Drugą Awangardą, bądź wreszcie „trzecim wyrazem" brał początek jeszcze w latach dwudziestych. Ze sporu dwu obozów rodziło się coś trzeciego, łączącego zrozumiałość skamandrycką z koncepcjami Awangardy, zwłaszcza zaś z jej nową metaforyką. Najprościej ułożyć sobie równanie, gdzie Skamander + Awangarda = Druga Awangarda, byle tylko w to równanie za mocno i za dosłownie nie wierzyć.

Tak więc lata trzydzieste w poezji zaczynały się około 1924 roku w Lublinie, gdzie działała grupa i pismo „Reflektor", a także w 1926 w Warszawie, gdzie Stanisław Ryszard Dobrowolski wraz z kolegami zainicjował wydanie „Kwadrygi". „Reflektor", ważny ze względu na Czechowicza, był efemerydą, za to „Kwadryga" odegrała rolę potężną, z biegiem dziesięcioleci coraz wyżej ocenianą. Z grupą związani byli pisarze tacy, jak Flukowski, Uniłowski, Ciesielczuk, Miłosz, Piechal, Gałczyński, Maliszewski, Sebyła, Szenwald tak, mniej więcej trzydzieści lat później, przez „Współczesność" przewinęło się całe, wchodzące w gorzki, literacki los pokolenie. Tyle, że dzieje osobiste drugoawangardowców były jeszcze bardziej zwariowane.

Teoretycznie Kwadryga (bez motywów starożytnych obyć się w Polsce nie sposób) pomiatała i Skamandrem, i Awangardą, przypisując im „bezideowość" i „estetyzm" – przy czym dzisiaj wydaje się najzupełniej obojętne, którym określeniem jaki kierunek piętnowała. Sama natomiast proponowała „poezję uspołecznioną", „poezję pracy", które to hasła znaczyły mniej więcej tyle, ile straszący przez wiele lat po wojnie slogan „poezji zaangażowanej". Co prawda, w konsekwencji coś z tego jednak wyniknęło. Kiedy Miłosz po latach zapytał, „czym jest poezja, która nie ocalała narodów ani ludzi", to źródło tego biło w Kwadrydze. To jeszcze jedna, dość późna reakcja na modernistyczne hasło „sztuki dla sztuki", ale trzeba wziąć pod uwagę tę jeszcze okoliczność, że poeta w Polsce wyzwolonej, nie będący już ani wieszczem, ani instytucją, nie chciał przecież zejść na margines życia społecznego. Była to więc próba ratowania prestiżu – nie zanadto przy tym udana. Z biegiem czasu pojawiły się przed poezją dwie szansę. Pierwsza to temat, z którego co bystrzejsi żyją do dzisiaj. Po wtóre podał poetom

dłoń Józef Stalin nazywając pisarza „inżynierem dusz ludzkich”. Nie wiem, czy zawiodły dusze czy inżynierowie, ale nic z tego nie wyszło.

Najkonsekwentniej postąpili ci, którzy związali się z jakąś orientacją polityczną, jak Szenwald z lewicą, Gałczyński z prawicą, a Putrament najpierw z jedną, potem z drugą. Niestety, taka konsekwencja nie była zwycięstwem literackim. Najlepiej dowodzą tego dzieje Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego (ur. 1907), autora najpierw bardzo udanego debiutu *Pożegnanie Termopil* (1929), potem kilku innych ciekawych tomów liryków. Trochę drwiny, trochę sentymentu, trochę stylizacji, więcej klasycyzmu niż romantyzmu – i tak oto zaczynał się na przykład wiersz o Reju:

Skrzypi wieczorny żuraw. Do brogów, do gumien
ciągną zasobne wozy. Pluszcze w sadzie strumień,
chwiejąc w chłodnym zwierciadle wód cieniem jabłoni,
a drzewo wraz w toń szklaną źrały owoc roni.
Idzie wieczny październik i tłucze o ganek
i sypie liśćmi w sieci rozwianych firanek.
Muśnie gałąź, odłamie listeczek z jabłoni
i przymknie go do okna – i o szybę dzwoni.

(*W Siennicy Różanej*)

Nikt nie zaprzeczy tutaj Dobrowolskiemu nasyconego, ciepłego obrazu, rozmachu i poetyckiej maestrii. A przecież było tak i bez oglądania się na stylizacje Rejowe, gdy potrafił być Dobrowolski wręcz zwiewny i wręcz elegancki:

Przypomnij sobie, Konstanty:
raz (księżyc był taki za wielki
i miasto wtopione w srebro
syntezy a gwiazdy rosły i rosły)

w długiej alei, gdzie drzewa
jak stągwie zielone były,
dymiące mgłą wonną i ostrą,
i mokre zapachy ciał,

dziewczęta płynące w powietrzu,
błękitne z liliami w źrenicach
– stałeś wpatrzony w pyt złoty
jej włosów łuskanych wiatrem.

A w skroniach szumiał ocean
i wspinał się z hukiem, i spiętrzał
aż fala po fali spadała
wciąż ciszej i ciszej, i ciszej...

A kiedy się spokój dokonał
to tylko smyczki latały
i jakieś dziwne muzyki
czy dzwonki fruwały w powietrzu.

Teraz już drzewa nie dymią
i panny się dawno rozpierzchły,
nim lilie im w oczach pogasły
– muzyka niebawem ucichnie.

A może tego nie było –
klonów, muzyki i panien?
Przypomnij sobie, Konstanty,
bo właśnie to było najlepsze.

(*Poeta nalega na przyjaciela*)

Tak, to rzeczywiście było najlepsze, szkoda, że sam Dobrowolski nie zawsze o tym chciał pamiętać,

Ukonkretnienie hasła „poezji uspołecznionej" zaowocowało poematem *Powrót na Powiśle*, pełnym patosu, barokowych metafor, w sumie ciekawym, lecz, niestety, otwierającym drogę późniejszej działalności literacko-politycznej, która spowodowała, że wszyscy zaczęli uważać Dobrowolskiego za naśladowcę Broniewskiego, co, trzeba sprawiedliwie powiedzieć, prawdą nie było. Podobnie, odwrotnie proporcjonalnie do nasycenia polityką, kształtuje się jakość twórczości Słobodnika i Maliszewskiego – ten ostatni zresztą poważniejsza rolę odegrał raczej w dziedzinie dramatu.

Spośród najbardziej typowych kwadrygantów na pierwszym miejscu postawić trzeba najszczególniejszą i najtragiczniejszą postać Władysława Sebyły (1902-1941). Zostało po nim kilka szczupłych tomików, ewentualne wiersze z Katynia do nas nie dotarły.

Poeta uspołeczniony? Jakież to tanie określenie w tym przypadku. W ważnym tomie *Pieśni szczurołapa* (1930) można by Sebyłę nazwać „mizerabilistą", to jest określeniem, które po latach Stanisław Grochowiak stosował do siebie samego. Metafizyczny protest w obronie życia, w obronie wartości i godności cierpienia, przeciw wojnie – bo przecież Sebyła to jeden z naszych nielicznych pacyfistów – to głęboka pochwała życia, o ileż zresztą bardziej melancholijna i głębsza niż to, na co stać było skamandrytów.

Targnął powietrzem granat: spod belek i betonu
Wynieśli krwawe strzępy, wsunęli do wagonu.

Miesiące leżał w szpitalu jak waty kłąb, bez ruchu
W oparach jodoformu, w przekleństwach i zaduchu.

W ogrodzie z tłumem kalek na wózkach i o kijach
Nastawiał twarz do słońca i cieszył się, że żyje.

(.....)

Modli się kadłub ludzki o moc długiego życia,
– Tyle jest zim do śmierci... i wiosen do wypicia...

(*Inwalida*)

Ale to mógłby napisać i Wittlin. Z biegiem czasu następowało coraz głębsze, coraz bardziej przenikliwe wchodzenie w pejzaż. Warto pamiętać, że dla poetów z prawdziwego zdarzenia pejzaż nigdy nie jest tylko dekoracją i ozdobą, że poeta, a nade wszystko poeta metafizyczny, słyszy głos, słyszy jakieś przesłanie i nigdy nie potrafi go do końca zrozumieć, od-

czytać. Czy nocny wiatr kołyszący nad głowami falą gałęzi to tylko ruch takiego to a takiego gazu? Czy jest też w tym jakiś sens, może nawet wezwanie? A może nad ludzką głową rozmawiają ze sobą nierozpoznawalne moce? Poezja próbowała na to odpowiadać nieskończoną ilość razy – zawsze na próżno, zawsze popadając w kostyczne schematy. Sebyła to jeden z najciekawszych poetów Nieznanego:

O czarne wody Narwi wiatr szerokim skrzydłem bije.
I księżyc – siwy koń – na płytkim brzegu wodę pije.

Za tajemnicą płaskich łąk bór wzdycha tajemniczy
Gniewnie szamocąc się, przez sen jastrzębie pisklę krzyczy.

To jeden z nokturnów. Jest ich więcej. W ogóle temat nocy przesłaniającej „normalne", „wyraźne" widzenie, a stawiającej pytania bez odpowiedzi, jest wyjątkowo częsty i płodny w twórczości Sebyły. Ale też był to już czas, gdy poeci zdawali sobie sprawę ze swojej bezsiły, z bezsiły człowieka w ogóle. Trwał jeszcze patetyczny gest poety, jeszcze wibrował w powietrzu głos zaklęcia, ale już w imię sił ciemnych i niezbadanych a morderczych. U Sebyły była to jednak nade wszystko melancholia – zapewne nie bez wpływu Iwaszkiewicza, prawdziwego mistrza twórców Drugiej Awangardy, Ale Sebyła mówi językiem własnym i bez trudu rozpoznawalnym. Bywa to język zarazem okazały i bardzo zwięzły:

O, bezwstydna madonno, biała panno z gór,
widuję cię co noc idącą do kąpieli,
kiedy księżyc, ptak nocny, wychynie zza chmur
nad taflę wodnej topieli.

Idziesz cicho jak światło i zapadasz w prąd
z pluskiem, co granie fletni przypomina,
i płyniesz, rozgarniając sennym ruchem rąk
ciekły blask, szumiący w wiklinach.

Przytrzymanym na smyczy zmilknąć każę psom,
aż na moim wynurzysz się brzegu
i uniesiesz ramiona, przesłonięte mgłą
wodne kwiaty, bielsze od śniegu.

O bezwstydna madonno, Diano, panno z gór,
wiecznej młodości katedro,
spojrzyj, niechaj jeleniem poskaczę przez bór,
niech własne psy mnie rozedrą!
(*Akteon*)

Stefana Flukowskiego (1902-1972) uważa się za ostentacyjnego awangardystę i społecznika. Rzeczywiście, pierwsze tomy – *Słońce w kieracie* (1929) i *Dębem rosnę* (1936) zdają się kontynuować upodobania Awangardy. A więc swoisty geometryzm konstrukcji, motyw pracy, swoista oschłość i rzeczowość. Istotnie coś z Przybosia, coś z Peipera. Ale nie tylko:

Musimy zdobyć wzajemność jaskółek –
Przez błękit idą ich lotu proste linie.

Spadł deszcz kroplisty ulewą
I w łan się położył, zataił.
Pójdzie woda słomą ku ziarnom, pod niebo,
Po wierzchu wespnie się mały zielony pająk
Strzeli z podwórza w górę piorunochron,
Stalowe ostrze wbił w niebo,
Zamiast elektryczności spił błękitu ogrom,
Wypuści gałęzie koloru cyclamene jak drzewo.

Musimy zdobyć wzajemność jaskółek
Chcemy poziomą ich lotu
przeciąć piorunochronu pion.
Chcemy nałapać kropel dżdżu – soczystych kółek,
I rzucić na tańczącą ziemię – kulisty dom.
(*Musimy zdobyć*)

Prawda, że to zupełnie przypomina jakiś opis technologiczny? Opis i – receptę. Ale w istocie najwyższe osiągnięcia Flukowskiego należą do prozy i dramatu – tam też okaże się, że nie wzorce awangardowe mu patronowały. Trzeba je będzie omówić osobno. Tam też odnajdziemy pokrewieństwo z mistycyzujacymi nokturnami Sebyły. Na razie możemy odnotować, że u tych poetów Kwadrygi, z którymi mieliśmy do czynienia dotąd, najwyraźniej rysuje się jakaś skłonność do klasycyzmu, do zorganizowanej, dość spokojnej, a nie histerycznej opisowości, a nawet jakieś ciągoty do poematu np. Dobrowolskiego *Janosik z Tarchowej*. W całej pełni wystąpią te upodobania u Lucjana Szenwalda (1909-1944), który przecież debiutował poematem *Scena przy strumieniu* (1936). Sam Szenwald był zresztą jednym z nielicznych autentycznych komunistów, ale jego twórczość nie zawsze ma charakter „wyznaniowy". Jest niemal dwutorowa: obok wierszy wręcz „agitacyjnych" są i takie, które w latach pięćdziesiątych wywoływały pomruk o „bezideowym estetyzmie". *Scena* to próba poematu epickiego, po prostu opis wycieczki poza miasto, rzecz dość nierówna. Szenwald zresztą w ogóle cenił sobie formę dłuższą, poematową. I przedtem, potem publikował utwory właśnie tego typu. Najsłynniejsza jest *Kuchnia mojej matki*, klasycyzujaco barokowa fantasmagoria i popis kunsztu poetyckiego zarazem. Oto jak w najklasyczniejszych hiperbolach wygląda siekanie koperku czy szczypiorku:

A teraz patrz! W odmętach szmaragdowej śliny
rozluźniają się łodyg poplątane węzły
i pod naciskiem nożów, które w nich ugrzęzły,
pękają złote supły i zielone liny,
rozdzielają się włókna i spomiędzy włókien
wypływa sok żywotny, zwany krwią roślinną;
wre przez sekundę – potem ścieka wąską rynną
i pada na posadzkę z głuchym łzawym hukiem.

Może to i trochę osobliwe, a może i prawidłowe zarazem, że tę samą metodę, ten sam patos odnajdujemy u Szenwalda w wierszach politycznych i patriotycznych. Pisał ich wiele w czasie wojny, którą spędzał w Związku Radzieckim, a następnie w Dywizji Kościuszkowskiej, Wiersze te zostały wprawdzie zaszargane nieustannym recytowaniem na wszystkich

akademiach (zwłaszcza *Pożegnanie Syberii* i *Czerwona Armia* zaczynająca się: „Wyzwolicielko ludów! o, lawino chwały”), ale są naprawdę znakomite.

Nie można rozstać się z Kwadrygą nie wspominając o Marianie Piechalu (ur. 1905), choć czy on tak całkiem pasuje do Kwadrygi, to niejakie pytanie. Już przedtem należał do łódzkiej grupy Meteor i w Łodzi przeżył dziesiątki lat, będąc sztandarowym poetą tego miasta – bardzo cenionym przed wojną i trzeba przyznać, że słusznie. W jego twórczości znajdziemy wiele poetyckich uformowań. Najciekawiej jednak wypadło połączenie patosu z klasycyzującym, choć zdynamizowanym metaforą opisem, z upodobaniem do inwokacji.

Takie były *Elegie całopalne*. *Garść popiołu* czy *Godziny nieśmiertelne*. Ja jednak zacytuję tutaj wiersz późniejszy, może dlatego, że lubię go i znam od dziecka. Jest prosty, a dziwnie przejmujący i celny. Pochodzi z cyklu spisanego w 1939 roku, w jenieckim obozie Altengrabow.

Los cię twardy, synku, na kształt drzewa
wyprowadza, stwarza i buduje
z lat mych dawnych, ze snów, ze spodziewań,
z wszystkich rzeczy, których mnie ujmuje.

Musisz wszystko od nowa powtórzyć,
znów tak samo cieszyć się i smucić
i zwyciężać, i wznosić, i burzyć,
i do ziemi, jak ja wracam, wrócić.

Teraz rośniesz na jawie i we śnie,
a mnie z ziemi wołające głosy
ostrzegają, a jesień zbyt wcześnie
babie lato wplata mi we włosy.

Gdy i tobie kiedyś w serce wplecie
Mądrość gorzką z wiosny odbarwioną,
będziesz chodził, jak ja dziś po świecie
z tą jesienią we włosy wplecioną.

Będziesz stąpał moimi śladami
aż do grobu. Nie znajdziesz mnie w grobie.
Dawną myślą, tęsknotą i snami
Wraz z krwią świeżą krążył będę w tobie.

I powtarzał będziesz moje słowa
i jak ja siebie składał w ofierze
temu komuś, kogo czas od nowa
stworzy z lat, które tobie odbierze.

(*Mądrość*)

Tak, wiersz ten z pewnością zasługuje na swój tytuł. A w obozie Altengrabow mógł Piechal spotkać jeszcze jednego kolegę z Kwadrygi – Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1905-1953).

Futuryści szukali skandalu, łaknęli go i prowokowali, a ze skandalem było ciągle raczej krucho. Gałczyński natomiast nic specjalnie w tym celu nie czynił, a skandal i wrzawa gniewnych głosów towarzyszyła mu przez całe życie, a właściwie nie zamilkła całkiem i dzisiaj. Powody? Permanentny brak powagi i solenności, łączenie poważnego ze śmiesznym, zmiany orientacji politycznej i co tam jeszcze więcej. Wszyscy i zawsze podejrzewali, że Gałczyński nie bierze ich serio, a to dla niektórych osób bywało i jest nie do zniesienia. Nie mylili się zresztą. Gałczyński zmieniał orientacje (przed wojną – prawicowe „Prosto z Mostu"), ponieważ była to dla niego sprawa pozorna. Zwano go faszystą, komunistą, mieszczańskim kanarkiem, a był po prostu poeta i kuglarzem. Ale – kuglarzem Matki Boskiej. Jest taka stara legenda, spisana przez Anatola France'a, o kuglarzu żonglującym przed Madonną piłeczkami – i ten ubogi dar „niepoważnego" jest właściwie najcenniejszy. Gałczyński chyba nie mógł nie znać tej opowieści.

Niebywała, nie dająca się z niczym porównać moc poetyckiego obrazowania, upodobanie do rzeczy pięknych, do barw błyszczących, do fantastycznego pejzażu. Zarazem skłonność do mitów wysnuwanych z własnej biografii – „O, zielony Konstanty, o, srebrna Natalio", świat sztuki, muzyki, architektury. Pisano w swoim czasie wiele o nienawiści Gałczyńskiego do „mieszczaństwa", w epoce, kiedy słowo „mieszczanin" było wyzwiskiem, ale ta nienawiść to po prostu niechęć do wszystkiego, co płaskie, brudne i pospolite. Pogranicze nadrealizmu, baśni, snu:

Pąsowe wstążki bicza wiatr rozwiał przelotny
i niebo jest gwiazd pełne jak Afryka ptaków,
konie noga za nogą, koła – jako-tako,
a woźnica pijany i bardzo samotny.
(*Podróż do Arabii Szczęśliwej*)

A zarazem szyderstwo, świadoma postawa „szarlatana" – przy czym, kto wie, czy częściej o sobie myślał– „szarlatan", czy o spektatorach swoich – „głupcy". W każdym razie łączył subtelności poetyckie z groteska, kpiną, żartem. I to z „rzeczy najświętszych". „Chcieliście Polski, no to ją macie!/(skumbrie w tomacie, pstrąg)" albo:

Patrz, Kościuszko na nas z nieba! –
raz Polak skandował
i popatrzył nań Kościuszko
i się zwymiotował.

Gałczyński to nie tylko poezja. To formy literackie trudne nawet do określenia – groteskowy list, pseudopowieść, pseudofelieton, minidramat, quasi-anons prasowy. Gałczyński wychodził zdecydowanie poza tradycyjne gatunki literackie. Można by rzec, że niemal od tego właśnie zaczynał – od czegoś w rodzaju powieści groteskowo-nadrealistycznej *Porfirion Osiełek czyli Klub Świętokradców*, a wkrótce przyszedł szczególny, groteskowo-katastroficzny poemat *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa czyli Satyra na Wszechświat.* Był to czas, kiedy temat katastroficzny, o którym zaraz będziemy mówić szerzej, zyskiwał coraz większe znaczenie i wspinał się na coraz to wyższy koturn. Gałczyński temat podjął, lecz tak mniej więcej:

Kosmiczna zaczęła się chryja
z całą straszliwa atmo-
sferą. Vide św. Jan,
Apokalipsa-Pathmos:

Słońca zgasły i gi-
nęły, tonęły w oddali.
Gwiazdy spadały jak figi,
A Żydzi je sprzedawali.

(.....)

JA TO WSZYSTKO SŁYSZAŁEM
W NIEBIOSACH PRZEZ TELEFON
I W XIĘGI ZAPISAŁEM
SŁUGA BOŻY ILDEFONS.

Najwybitniejszym zapewne, przedwojennym tomem Gałczyńskiego były *Utwory poetyckie* (1937) prezentujące wirtuozerię słowa, umiejętność przemawiania językiem prostym a nafaszerowanym wszelkimi świecidełkami i dziwadełkami, niezwykłą melodyjność – swoistą, bo nie dającą się pomylić z językiem jakiegokolwiek innego poety. A wszystkie te szaleństwa podszyte ciemną, tragiczną wręcz nutą, choć miało się to w pełni objawić dopiero po wojnie, gdy się okazało, że Gałczyński to także poeta metafizyczny. Ale to i tak omówimy osobno na stosownym miejscu.

Gałczyński to jeden z tych, nie tak licznych poetów, który do dzisiaj nie zestarzał się niemal. Jest to istotne z kilku, także ogólniejszych względów. Otóż nadrealizm nie zakorzenił się na wielką skalę w literaturze polskiej, bo nie dopuściła do tego rzeczowa Awangarda. Ale – jak wykazuje Henryk Dubowik w zbyt mało znanej monografii, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* – z nadrealizmem spotkamy się po trosze wszędzie. Najbliżej jego wersji szyderczej był może właśnie Gałczyński. I to akurat najmniej się zestarzało.

Skądinąd Gałczyński umiał połączyć metafizyczne wzloty z ich niemal natychmiastowym (lecz i pozornym) sprowadzeniem na ziemię. Pozornym, bo drwina z siebie jest chyba obroną, jest przemawianiem językiem zrozumiałym dla trochę byle jakich słuchaczy. Znaczy to: „proszę, oto jestem taki jak wszyscy", co jest po prostu jeszcze jedną kpiną, ale tym razem skrywaną naprawdę głęboko.

Kpina, kompromitacja wszystkich postaw jako sposób na życie... Podjął tę operację po Gałczyńskim i powtórzył na inną skalę w prozie Witold Gombrowicz. Bo tu zapewne znajdują się korzenie Ferdydurke. Ale skądinąd, jeśli świat jest tytko baśnią albo pustką nieskończonej obrzydliwości, to zapewne nie ma sensu traktować go zbyt serio. I takie jest zapewne posłanie tej baśni o sobie i możliwości pięknego świata, jaka Gałczyński po sobie zostawił.

Katastrofiści z Lublina

Tak też dotarliśmy do „sposobu na życie", jakim był katastrofizm. W istocie rzeczy mieliśmy już z nim do czynienia w przypadku Sebyły, a u Gałczyńskiego zetknęliśmy się z jego wersją groteskową. Ponieważ będziemy teraz przez czas niejaki mieli do czynienia z samymi katastrofistami, wypada powiedzieć parę słów na ten temat. Katastrofizm, czyli przeczucie zbliżającej się zagłady, to zjawisko społeczne bardzo stare. Znamy je ze starożytności, znamy i ze średniowiecza. Właściwie w każdej kulturze spotkamy przekonanie, że świat ulegnie zagładzie. Ale katastrofizm to nie tylko koniec świata, to może być także koniec jakiegoś kontynentu, rasy, narodu, kultury, formacji duchowej. Pogląd uzasadniony doświadczeniem, bo w rzeczy samej wszystko prędzej czy później mija i ginie. Ma on poważne znaczenie w życiu duchowym ludzi, gdyż każda rzecz zagrożona zyskuje na wartości. Każda rzecz „ostatnia" lub jedyna jest szczególna i cenna... Dlatego katastrofizm to naprawdę jeden ze sposobów na życie i to szczególnie patetyczny i wzniosły.

Katastrofizm był w literaturze dwudziestolecia wojennego, szczególnie od mniej więcej trzydziestego roku, prądem bardzo poważnym, który wywarł piętno na prawie wszystkich twórcach. Ze szczególną siłą wyraził się w twórczości Broniewskiego, Kwadrygi i Żagarów – jeśli ograniczymy się do poezji. W prozie i dramacie miejsce nieporównywalne zajmuje twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza. Katastrofistą był także zakochany w słodyczach i w ładnych chłopcach senny poeta z Lublina, Józef Czechowicz (1903-1939). Chwilami myślę, że największy poeta polski pierwszej połowy stulecia.

Co prawda, kategoria „naj" w tych sprawach jest raczej efektem literackim niż rzeczywistością. Poeta z prawdziwego zdarzenia to nade wszystko ten, który przemawia własnym językiem, ma własną, niepowtarzalną muzykę słowa. Czy to się da z czymkolwiek pomylić:

monotonnie koń głowę unosi
grzywa spływa raz po raz rytmem
kota koła
zioła

terkocze senne półżycie
drożyną leśną łąkową
dołem dołem
polem

nad wieczorem o rżyska zawadza
księżyc ciemny czerwony
wołam
złoty kołacz

nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
mgława noc jawa rozlewna
wołam kołacz złoty
wołam koła dołem polem kołacz złoty
(*przez kresy*)

Nawiasem mówiąc, to właśnie Czechowicz w poezji polskiej pierwszy zrezygnował z interpunkcji i dużych liter. Było kiedyś wiele gadania na ten temat; w tej chwili to nieistotne. Ale jednak rzeczywiście wiersz „oczyszczony" w ten sposób jest jakby mniej intelektualny, a bardziej uczuciowy i „syntetyczny". Co zresztą oczywiste. Tak w tym wierszu, jak i w wielu, wielu innych powraca motyw snu. Sen kojarzy się z poezją wsi, małych miasteczek (*prowincja noc*), z sielskością, ale sielanka ta podszyta jest śmiercią. W ogóle wydawać się może, że cała poezja Czechowicza to relacjonowanie własnego przemijania. Jest to ta postać katastrofizmu, która największy nacisk kładzie na śmierć indywidualną, na kres nieunikniony. Poezja Czechowicza należy do tych dziwnych przypadków, gdzie można mówić o spełnionej przepowiedni. Jego „bombą trafiony w stallach" sprawdziło się niemal dokładnie. (Podobnie zdarzyło się później Gajcemu i współcześnie Zdzisławowi Jerzemu Bolkowi).

Nadciągająca zagłada ma zresztą u Czechowicza postać niemal feerii. Dźwięki i kolory nie opuszczają poety nigdy. Piękne zdanie niekoniecznie musi łączyć się ściśle ze zdaniem następnym. W czym zresztą upatruje się, podobnie jak w motywie snu, wpływu nadrealizmu. Bo ja wiem? Na pewno na Czechowicza wpływ decydujący miał Apollinaire, ale to raczej z nadrealistami źródło wspólne. Sam Czechowicz wychodził od futuryzmu i awangardy, ale po prawdzie co drugi poeta w tym czasie to robił. I niczego to nie gwarantowało. Dopiero wizja i

muzyka mogły stworzyć to niepowtarzalne zjawisko, jakim była jego poezja. Czy jednak człowiek rzeczywiście może być tylko obserwatorem własnej przemijalności? Czy powinien się aż tak zatracić w półjawie, w fantasmagoriach, w śnionym pięknie świata? – „śnica i śniegowica", „taanis noc była noc/wiatr wełnił włosy traw rękoma po nich wiodąc", „oj zaszumiały chmiele winogrady ponuro ponuro/kiedy sypnęło lazurowym gradem/za górą", „ziemio wonna winna i łunna/bita mrokiem nocy szklanej/śpiewem dzwonów dzwonna burgundia" – i tak w nieskończoność. Hipnotyzujący urok tej poezji może wchłonąć czytelnika. W tym samym czasie Sebyła pisał: „O nocy daj mi sen i wyzwól mnie/od snów, którymi jawa darzy". Czyby się porozumieli?

Krótki sen Józefa Czechowicza, trzydzieści sześć lat, wiązał się nade wszystko z Lublinem. Wprawdzie na parę ostatnich lat przeniósł się do Warszawy, lecz za własną śmiercią pobiegł do rodzinnego miasta. Właściwie nie ma tomów nieważnych. Warto jednak bodaj zapamiętać: *balladę z tamtej strony* (1932), *nic więcej* (1936) i *nutę człowieczą* (1939). Jest to ta postać Drugiej Awangardy, która zbliża się do estetyki barokowej zagęszczeniem kolorowych obrazów i wizji mogących w tym konkurować z Gałczyńskim:

już ty nie zejdziesz pewno haneczko na wybrzeże
a lato znów tak jarkie i śmiech mój dobrze znasz
dym szary polatuje nad barką nad więcierzem
oplata wtedy także oplatał bujny maszt

i lampy tu i echo krokami pustkę zszywa
wyznaję było trwało braliśmy pełną garść
a nikt nie wiedział o tym deszcze biegły po szybach
tygodnie umykały spłoszony głupi chart

nie zejdziesz ani nie wiem kto snu twojego strzeże
lato haneczko śmiech mój z dymem oplata maszt
o fali przemijanie tak barka tak wybrzeże
a liczko miałaś mokre i chłodne to od gwiazd

spod bystro tnącej wodę kiedyś płynęła ręki
pluskało kliny czarne niszczyły wiotką gładź
wybijał odblask lampy srebrne i srebrne sęki
dziecko
po co mnie było brać

(*z pamiętnika*)

Lublin wydał w tym czasie jeszcze jednego wybitnego poetę – Józefa Łobodowskiego (1909-1988), słynny był nie tylko jako autor wierszy, lecz także z powodu swego ognistego „kozackiego" temperamentu, również w sprawach politycznych. „Kozaczyzną" i tradycją ukrainną epatował zresztą i wtedy, i po wojnie. W 1937 r. otrzymał Nagrodę Młodych Polskiej Akademii Literatury za tomy *Demonom nocy* i *Rozmowa z ojczyzną*. Po wojnie został na emigracji, pisał bardzo wiele i dobrze. Dopiero od niedawna cokolwiek o nim napisano w kraju, zaczęto go drukować dopiero w roku osiemdziesiątym. Czy szkoda, oceńmy sami:

Czy porwiesz, gniewna dziewko, nas na zatracenie,
sępom oddasz, bez sił przewróconych na wznak...
Wiem. Ziemia przegrodzona i rozcięta cieniem.

Kłamliwe światło w oczach. Serce krew oślepia –
bije pod chmurą skrzydłem postrzępiony ptak,
jak na wichry porwany fortepian.

Pękają struny. Głuchy werbel serc.
Uchodzi z pola bitwy szybkonoga zdrada.
A ten powiew w żaglach...
...Przerzucony ster
zakręca łodzią w miejscu, kłębowisko piany...
Śpiew nad piachem wybrzeża. – I w lichych osadach
rozkwitają kasztany.

(*Nike Samotracka*)

Bogactwo obrazów nie związanych ze sobą ściśle, przeskoki wyobraźni, co tak typowe dla poezji nowoczesnej, zwłaszcza w tamtych latach wiążą się z tonacją gwałtowną, niemal z inwektywami. To już nie jest bierne przemijanie Czechowicza. Ale za to tu się mówi „my", a nie „ja" – a to już zbliża nas do najpoważniejszego zgrupowania poetyckiego lat trzydziestych, do wileńskich Żagarów.

Żagary

Samo słowo nie brzmi już klasycznie. „Żagary" to drągi do grzebania w chlebowym piecu lub ognisku. To także nazwa pisma, a nawet dwu kolejnych pism wychodzących w Wilnie, i nade wszystko nazwa grupy literackiej, do której, różnymi wprawdzie czasy, należeli, bagatela, Teodor Bujnicki, Jerzy Zagórski, Czesław Miłosz, Antoni Gołubiew, Jerzy Putrament, Aleksander Rymkiewicz, nadto kilku bardzo poważnych polityków i publicystów. Dzieje polityczne były zresztą wyjątkowo karkołomne, dość powiedzieć, że zaczynały się od współpracy ze Stanisławem Mackiewiczem, czyli monarchistą zgoła. To wszystko jednak wydaje się postronnym, z perspektywy lat, wyjątkowo nieważne.

Było kilka cech poetyckich, które w mniejszym czy większym stopniu łączyły wszystkich. Najbardziej zewnętrznie – to charakterystyczny rytm przeplatający rymy żeńskie z męskimi. Dalej – kolorystyczna asceza, poprzestawanie na czerni i bieli czy raczej na świetle i ciemności:

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal

(Cz. Miłosz, *Walc*)

Z takimi czy innymi wariantami powraca to u wszystkich. Ale nie to przecież jest najistotniejsze. Co prawda, warto zwrócić uwagę, jak bardzo w obrębie tej samej Drugiej Awangardy czy katastrofizmu różni się traktowanie koloru u Czechowicza i u żagarystów. Tam apokalipsę wyrażała lawina barw, tutaj powściągliwy mrok. To, co było do wyrażenia. pozostawało mniej więcej identyczne, ale obraz różnił się radykalnie. Można by rzec, że Czechowicz był „barokowy", a żagaryści „klasyczni". Ale tak samo posługiwali się oderwaną frazą, a w większym jeszcze stopniu stosowali parataksę, czyli złożenie zdań równolegle, nie podporządkowane, co zresztą widzieliśmy i w wierszu Łobodowskiego. To nie jest tylko osobliwość styli-

styczna. Rzecz w tym, że tego rodzaju składnia była stosowana już przez proroków *Starego Testamentu*, w Polsce zaś użył jej Mickiewicz w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*. A więc użycie tego rodzaju języka daje posmak proroctwa, wielkiej skali, patosu. I o to właśnie chodziło.

Ale najistotniejszym przemianom uległ podmiot poetycki. Otóż na przykład skamandryci bardzo dokładnie podawali, kto dany wiersz mówi. A więc mógł to być garbus z pięknym krawatem, mógł to być nieszczęsny Piotr Płaksin-telegrafista, straszny mieszczanin, biedny, bogaty, i tak dalej. Wiedzieliśmy, skąd pochodzi i jak wygląda, czym się zajmuje. Niczego podobnego nie spotykamy teraz. Na ogół nawet nie mówi się „ja", a co najwyżej „my". Zagórski ujął to po latach w ten sposób:

To co miałem o sobie rzec
Powiedziałem o pokoleniu
Które do dna sięgało cieniów
A na oślep musiało biec.
(*Czas Lota*)

Najczęściej to jest w ogóle bezosobowe. Bo w obliczu nadciągającej zagłady, przed którą nie ma ratunku, szczegóły ludzkiego życia stają się nieważne. Człowiek jest traktowany jak gatunek biologiczny, człowiek staje się maleńki, cichy, jest skromnym elementem świata.

O, gdyby we mnie było choć jedno ziarno bez rdzy
choć jedno ziarno, które by przetrwało,
mogłabym spać w kołysce nachylanej
na przemian w mrok, na przemian w świt,
Spokojnie czekałabym że zgaśnie ruch powolny,
a rzeczywiste nagle się obnaży
i tarczą nowej nieznajomej twarzy
spojrzy kwiat polny kamień polny.
Wtedy już oni, żyjący kłamliwie
jak wodorosty na dnie wód zatoki,
byliby tym, czym leśne igliwie
syntezy dla kogoś, kto w las patrzy z góry, przez obłoki.
Ale nic nie ma we mnie prócz przestrachu,
nic oprócz biegu ciemnych fal.
Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie
wiatrem jestem idącym a nie wracającym się,
pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata.
(Cz. Miłosz, *Pieśń*)

Cóż. pozostaje człowiekowi w sytuacji, gdy jest aż tak nieważki? Coś na kształt rezygnacji z własnej indywidualności. Bo poza nim istnieje Ziemia, wielki zespół żywych istot, kosmicznych procesów, kolebka żywiołów, które nie muszą wiedzieć, czy są, bo one się po prostu „dzieją". Jeśliby człowiek też mógł się tak „dziać", to zawarłby z Ziemią przymierze, stałby się jednym z żywiołów, uzyskałby nieśmiertelność i sens swego istnienia. Jest to, co prawda, nieśmiertelność gatunku, bo co roku rozkwita kwiat, ale przecież już nie ten sam.

A jednak koncepcja wiecznego powrotu, obrotu koła natury i światów związana w dziejach myśli współczesnej z nazwiskiem wielkiego religioznawcy Mircea Eliadego odegrała wielką rolę, która to rola raczej rośnie niż maleje. Przecież współczesne odrodzenie magii, astrologii, teozofii z tym właśnie się wiąże. Otóż żagaryści trafili niezależnie w ten sam tok myślenia.

Ziemia z całym bogactwem życia odgrywa rolę pokusy, niekoniecznie godnej odrzucenia. W cytowanej *Pieśni* Miłosza na kwestię Anny tak odpowiada Chór:

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,
pługi przeszły po polach, borkują w lasach gołębie
górami sarna przebiega, pieśni weselne krzyczy,
kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.
Dzieci rzucają piłkę, tańczą na łąkach po troje,
kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżyce.
Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

Trudno powiedzieć wyraźniej (i piękniej zarazem). Człowiek jest zawieszony między biologią a własną świadomością. Między snem natury a grozą istnienia. To nie tylko Miłosz. To samo znajdziemy u Zagórskiego:

Zamieszkasz w drewnianym domu i dobrze ci będzie w nim.
Pudło z sosnowych belek. Na belkach żywiczne sęki.
Las pod werandę podejdzie na wyciągnięcie ręki.
Zamieszkasz w drewnianym domu i dobrze ci będzie w nim.

Jak dym znad łąki nad ranem płynie puszysta mgła.
Świat jest polaną widoczną przez oczy z mętnego szkła.
W dzień tęcza staje przed gajem. Nie pójdzie na ciebie wprost,
odejdzie za drzew zasłonę nad sosny rzucony most.
(.....)
Co w dzień jest grzbietem polany, – w noc dnem jest strasznego leja
nad którym świeci już nie wiesz: pustynia, sen czy zawieja.
Z drzew cień i szelest wyrasta, i nietoperzy pogoń,
a w ludziach jest ciemna miłość – i ona chroni przed trwogą.
(*Zamieszkasz...*)

Obok tego stałe zapowiedzi nadciągającej katastrofy, ale o wymiarze kosmicznym. Czas apokalipsy jest tuż za progiem. I tak dobrze udało im się przewidzieć i określić nadciągający kataklizm Drugiej Wojny, że kiedy rzeczywiście nadeszła, nie trzeba było nic zmieniać, nie trzeba było rozwijać i przygotowywać poetyki: wszystko było gotowe. Było gotowe tak dalece, że nie można wręcz rozróżnić, kiedy dany wiersz powstał: przed czy po wrześniu 39. I tę samą tonację podjęli zarówno ich koledzy, jak i następcy.

Kto pierwszy wynalazł, zastosował, wpadł na tę tonację? Według informacji Jerzego Zagórskiego był to Teodor Bujnicki (1907-1944), który tak czy owak odegrał znaczną rolę w dziejach Żagarów. Bo nie było tak, że już od pierwszej chwili można było powiedzieć, kto z nich będzie najwybitniejszy. Bujnicki w każdym razie bywał w tym gronie satyrykiem i może właśnie katastrofistą najmniej. Ale zdobywał się na wiersze przedziwnie czyste, jeśli tak wolno rzec, w rysunku.

Powleczona szkłem i puchem,
potrącona strugą wiatru,
dźwięcznym trzaskiem, szeptem kruchym
dzwoni srebrna gałąź buku.

Stań i słuchaj, by nie zatruć
tych szaleństw, tej muzyki
ani gestem, ni okrzykiem,
ni tupotem twardych butów.

Tego w wierszu nie potrafisz
żadnym kunsztem, żadną sztuką.
Wróć do domu. Siądź i napisz:
„Dzwoni srebrna gałąź buku".
(*Buki*)

Znacznie jednak poważniejszy jest dorobek Jerzego Zagórskiego (1907-1984). Pamiętam, jak kilkanaście lat temu w drodze na jakiś zjazd literacki wskazał mi na niego Stanisław Grochowiak, mówiąc: „Patrz, to był największy poeta polski". Rzeczywiście, można było to powiedzieć. Jego trzy tomy przedwojenne – *Ostrze mostu* (1933), *Przyjście wroga* (1934) i *Wyprawy* (1937) – właściwie przynosiły poezję bardziej zdyscyplinowaną i rozleglejszą tematycznie od ówczesnych wierszy Miłosza. Może i lepszą po prostu.

Twórczość Miłosza (1911) dałaby się wyprowadzić z niejednego źródła, jak całe Żagary zresztą. Ciekawe, że przeciwnicy Awangardy, którzy nie potrafili przy tym zrozumieć ani odczuć talentu Czechowicza, do poezji Miłosza i Żagarów odnieśli się z wyraźną sympatią czy wręcz aprobatą. Ale nie uważali jej chyba za jakąkolwiek kontynuację Awangardy. Mówiono o nowej fali romantycznej, o symbolizmie, o klasycyzowaniu. Cóż, w każdym z tych określeń jest odrobina racji. Można to zresztą ująć i tak: poetyka Awangardy wydawała się niejasna, Drugiej Awangardy często podobnie. Ale tu już był nastrój. Apokalipsa, atmosfera nadciągającej zagłady, w obliczu której nie ma sensu ani potrzeby mówienia w sposób całkowicie składny i logiczny, bo i tak czuje się, o co chodzi. We wczesnych utworach Miłosza tego „wieszczego chaosu" było sporo. Przed wojną wydał dwa tomy: *Poemat o czasie zastygłym* (1933) i *Trzy zimy* (1936). Ale prawdziwą rewelacją stał się dopiero wydany w 1945 tom *Ocalenie*, przynoszący zresztą także wiersze wcześniejsze.

W tym samym czasie i w tej samej serii wydawniczej ukazał się także zbiór Aleksandra Rymkiewicza (1913-1983), *Z narodem*. Najmłodszy pośród żagarystów wydał jednak przed wojną dwa tomy: *Tropiciel* (1936) i *Potoki* (1938). Poetyka prawie taka sama, zresztą wyraźnie przejęta od starszych kolegów, ale chyba doprowadzona do skrajności, najbardziej zagęszczona, najbardziej nabrzmiała grozą:

Na ziemi krągłej jak globus w strefie iglastych drzew
Poziom i pion ostrzyły nad krajem mistyczny krzyż,
niebo w nocy ogromne, we dnie lśniło jak błyszcz.
Kiedy różowe mgły wyżej porywał prąd,
kto błogosławił bory ponury tak bardzo i piękny?

I kiedy nad ziemią zwiniętą zaciążył jak wielki drapieżca,
nie uciekały w popłochu jak od płonących traw
zwierzęta o ostrych instynktach wrażliwych na miłość i śmierć,
chmury strwożone tylko gnały po niebie wpław.
(*Tropiciel*)

Trzeba było jeszcze paru lat, by się z tego gąszczu wysnuła poezja naprawdę godna uwagi, oczyszczona z nadmiaru. Zresztą – na krótko.

Jakieś dziwne fatum ciążyło nad poetami tamtej formacji i generacji. Jeśli nie zginęli lub nie przestali pisać wierszy, to gdzieś u schyłku lat czterdziestych ich poezja zaczynała się gwałtownie łamać. Patos był już nie na miejscu, właściwie nic z wypracowanych środków nie nadawało się do kontynuacji. Pewnie, działały także środki administracyjne, ale przecież Miłosz był w tym czasie na emigracji, a jednak i on, w znacznie mniejszym, co prawda, stopniu, został dotknięty tym kryzysem. A dałoby się tu jeszcze wymienić Jerzego Putramenta (1910-1986), autora dwu tomów wierszy: *Wczoraj powrót* (1935) i *Droga leśna* (1938), który zapowiadał się bardzo ciekawie. Niestety, i on nie spełnił pokładanych w nim nadziei: z czasem zajął się prozą, a co gorsza, polityką. I do dziś w antologiach przetrwało zaledwie kilka wierszy. Najbardziej znany to *Jezioro Zasumińskie*:

Dymi skwarem jezioro, nieruchomy dzień
pod pustką nieba w łozach jałowych usycha.

Tylko rudy liść syknie, opadając w cień
i pnie zgrzybiałe z wody wyrastają cicho.

Lecz nocą z kęp wypływa żmija, nagły strumień,
płochliwe życie bagna czarnym tropem goniąc.

A z mułów dna do góry idą sum po sumie,
sennie patrzą zdziwione, dokąd księżyc sunie,
ale obcego nieba nie śmią pytać o nic.

Proces jakiegoś szczególnego zagubienia, o którym pisałem, dotknął także Mieczysława Jastruna (1903-1983). Nie należał wprawdzie do Żagarów ani zresztą do żadnej innej grupy poetyckiej, typowy „poeta doctus", samotny intelektualista piszący właściwie dla nielicznego grona, ale za to przez nie już wtedy ceniony wysoko. Z czterech tomów, które wydał przed wojną, najgłośniejszy chyba był debiut *Spotkanie w czasie* (1929) oraz ostatni tom, *Strumień i milczenie*(1937). Trochę nie zdefiniowane refleksje, lustro wewnętrzne, bieg czasu, sztuka – nie mogły przynieść Jastrunowi popularności zbyt szerokiej. Dopiero gdy w czasie okupacji przyjął poetykę katastroficzną, sukces był błyskawiczny. Ale to już inna epoka.

Ciekawe natomiast, że katastrofistą właściwie bezspornym okazał się Władysław Broniewski (1897-1962), którego jednak tradycyjnie rozpatruje się niemal wyłącznie jako poetę rewolucyjnego, a co najwyżej jako romantyka. Sprawy wydają się jednak bardziej złożone. Niewątpliwie Broniewski był człowiekiem lewicy, podobnie jak przedtem żołnierzem wojny polsko-bolszewickiej. Ale na przykład nigdy nie należał ani przed, ani po wojnie do partii i w ogóle bardzo dbał o swoją poetycką niezawisłość. Co mu zresztą przyjaciele z lewicy mieli potężnie za złe. Wierszy ściśle rewolucyjnych nie pisał. Większe może znaczenie miała tradycja liberalno-postępowa. Tu chyba najważniejszy jest słynny wiersz *Ballada o placu Teatralnym*. Właśnie przez swoją większą niż doraźna nośność.

A w ogóle zrobiono sporo, by zrazić do Broniewskiego czytelników. Przez całe lata traktowano go tak, jakby był po prostu wybornym agitatorem, łaskawie pozwalając istnieć także „nurtowi osobistemu", przemilczano „nieprawomyślne" momenty jego życiorysu, wycinano skrupulatnie wszystko, co pobrzmiewało goryczą, jak chociażby ten rosyjski czterowiersz spisany w więzieniu:

Czeławiek eto zwuczit gordo
Skazał wielikij Maksim
Mieżdu tiem jewo bijut w mordu
I gawaria czto on sukin syn

A tymczasem był to naprawdę wspaniały poeta, obdarzony niebywałą pasją, umiejętnością poruszenia czytelnika i słuchacza. Mówił językiem prostym, a zarazem patetycznym, posługiwał się emocjonalną, trafiającą do wszystkich symboliką. Trafiał zresztą w emocje tyleż rewolucyjne, co patriotyczne, a w okresie wojny już tylko te drugie. Konkretność jego wierszy, czytelność języka – i nie tylko to zresztą – czyniły z niego skamandrytę. A warto przy tej okazji zwrócić uwagę na jego urbanizm, bardziej może konsekwentny niż u kogokolwiek innego. Wiersz Broniewskiego z reguły dzieje się w mieście, na ulicy. Jest to ulica warszawska, ale nigdy paradna, zawsze dość paskudna i smutna. A jednak nie przeciwstawia miastu sielskości wiejskiego bytowania, pozostaje w kręgu tyleż nienawistnym, co kochanym.

Wspomniałem też, że jest to właściwie katastrofista. Spójrzmy na te zwrotki:

I słyszy Jokohama głuchy, stłumiony huk,
jak gdyby tupot podziemny lub wielka bitwę gdzieś blisko,
jak gdyby druzgotane piętami olbrzymich nóg
waliły się drapacze nieba w San Francisco.

Wsłuchana w ziemi tępy, monotonny rytm,
wytęża morskiej latarni oczy wyblakłe i szklane
i widzi na czarnych morzach lądów płynące kry –
Japonie i Europy – zastygłe jak Herculanum.

(*Jokohama*)

Zauważmy, że wiersz pochodzi z *Wiatraków*, a więc sprzed roku 1925 – znacznie wcześniej, niż odezwali się inni, renomowani katastrofiści. A nie jest to wcale przypadek odosobniony – w *Krzyku ostatecznym* też znajdziemy zwrotki:

Dzień głodu, ognia, powietrza i wojny
z dziejowej rodzi się nocy.
Oto wołam jak dawni prorocy,
poeta w sercu swym wolny.

Głos mój – głos wiela wód,
kiedy nadciąga zagłada.
Pędzą Czterej na zachód i wschód.
Biada! Biada! Biada!

(.....)

Groza narasta.
Gniewnie kroczy historia.
Spłoną miasta.
Runą laboratoria.

Ale to jeszcze nie wszystko. Zauważmy, że wiersze Broniewskiego rzadko tylko „opiewają" wydarzenia szczęśliwe. Raczej odwrotnie. Ukazują więzienie, śmierć, zdradę – aż zasta-

nawiające często powracającą obsesję poety. *Ballada o placu Teatralnym*, arcydzieło Broniewskiego, to oczywiście majstersztyk nastroju, ale o materii zdrady mówi rzeczy dziwne. Wychodzi odrobinkę na to, że zdrada jest czymś wewnętrznym w człowieku. Czy w każdym? Czy także w samym poecie? W istocie Broniewski pisze najczęściej o śmierci i porażce. Pewnie, że gdzieś tam, daleko (tak daleko jak piece Magnitogorska od więziennej celi) rysuje się zwycięstwo, lepszy świat, że wiersz ma być bronią w walce o ten lepszy świat – lecz jednak rzeczywistością jego poezji jest co innego. Romantyk? Cóż, romantycy także nie opisywali zwycięstw.

W 1925 ukazał się zbiorowy tom *Trzy salwy*. Obok Broniewskiego drukowali tam swoje wiersze Stanisław Ryszard Stande (1897 – około 1939) i Witold Wandurski (1891 – po 1934), działacze Komunistycznej Partii Polski. Obaj wyjechali do Związku Radzieckiego i oskarżeni, Bóg wie o co, zginęli w więzieniach, nawet nie wiadomo kiedy. Obaj tak samo rehabilitowani w 1956. Wandurski był poetą bardzo złym, prawie grafomanem, natomiast godnym uwagi dramaturgiem. Nie tak było ze Standem. Z Broniewskim porównać się oczywiście nie da, a jednak zdarzają mu się wiersze dobre. Zaczynał zresztą w ekspresjonistycznym „Zdroju", ale miał też coś wspólnego z futurystami. Wiersze agitacyjno-rewolucyjne wychodziły mu różnie, niekoniecznie źle, ale najciekawszy utwór jest najzupełniej inny i związany właśnie z futurystycznymi upodobaniami i nadziejami:

Chcę dzisiaj z wami rozmawiać siostry moje lokomotywy!
zimne są brzuchy wasze ciemne wasze oczy
nie widzę nad wami roziskrzonej grzywy
ni białej chmury co się z pyska toczy

leżycie ciche zmęczone gdzieś na ślepym torze
spasłe stalowe krowy
przeżuwacie dziwne dalekie podróże
zawadiackie łowy

wiatr wygarbował skórę waszych ciał
powietrze chłodnym ręcznikiem ścierało pot z waszych czół
maszynista dziką melodię wam na rogach grał
na przystankach krwią w zakopconą chustkę pluł.

(*Lokomotywy*)

Wiele pisano o „nurcie rewolucyjnym" w poezji dwudziestolecia. Tymczasem rzecz jest o tyle złożona, że ten „nurt" to byłoby absolutnie wszystko, co można sobie wyobrazić. Na dobrą sprawę, na upartego, dałoby się u każdego poety (niemal) znaleźć coś „rewolucyjnego". Dlaczego by poeci mieli się tylko światem zachwycać i nie chcieć go zmieniać? Skłonności lewicowe, choć niekoniecznie rewolucyjne, były powszechne. Nie ma natomiast mowy o „nurcie" w sensie literackim, gdyż nie było żadnej wspólnej poetyki, żadnego podobieństwa. „Lewicowali" z zasady awangardyści i futuryści, można by ich tutaj wymienić w komplecie. „Poezja uspołeczniona" też ku lewicy ciążyła. Lewicował Łobodowski, lewicował Czuchnowski, równie dobrze jak Jalu Kurek czy Przyboś. Toteż dorzeczniej pamiętać, że nie tyle o nurt poezji czy w ogóle literatury chodzi, co o rodzaj osobistej działalności autorów.

I tutaj wypadnie wymienić Edwarda Szymańskiego (1907-1943), autora wierszy publicystycznych, chyba zanadto plakatowych. Jego literacki tytuł do sławy jest natomiast zupełnie inny – są to bardzo piękne wiersze dla dzieci i nade wszystko monumentalny i znakomity przekład *De rerum natura* Lukrecjusza, który może stanąć obok Wittlinowskiego przekładu

Odysei. Ale i jego wiersze oryginalne nie zawsze były tylko plakatowe. Co prawda, rzeczywiście najsłynniejszy jest tekst *Zdobywczego kroku* („Zdobywczym krokiem idziemy w słoneczny świat/wznosząc do góry czoło i pięść!/My nowe życie niesiemy i nowy ład,/a ponad nami jak sztandar płynie pieśń!") Ale są i wiersze osobiste, liryczne. Wreszcie niektóre utwory o treści społecznej przeżyły okoliczności i czas swoich narodzin, zyskując nośność nie tylko doraźną:

Niedaleka już wasza droga: wciąż bliżej, bliżej grobu.
Już pęka, chwieje się w rogach gmach waszej mocy i władzy.
W agonii chwytacie za noże, za bat, kajdany i obuch –
nic już wam nie pomoże, nic już wam nie poradzi.

Nie będzie takiej potęgi, co stawi tamę milionom,
którym za wieczną niedolę płacono śliną i batem,
Zażąda wkrótce rachunku krew, co zakwita czerwono
na bruku miast niezatartym, skonfiskowanym plakatem.

Nadchodzi zachód – na niebo nadciąga czerwony sztandar,
ogromną twarzą słońca spojrzy – oślepi wam oczy.
Zwalicie się w przeszłość czarną, grób wasz przygniecie pogarda
aż życie niepowstrzymane – po was się naprzód potoczy.
(*Marsz żałobny*)

Notabene, mało kto wie, że Wanda Wasilewska, pisarka co najmniej kontrowersyjna, była autorką ślicznych wierszy dla dzieci. Wiersze Szymańskiego zostały na szczęście wydane, natomiast zbioru Wasilewskiej nie notuje nawet *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. Zacytuję więc coś przy okazji, niestety, z pamięci:

Zakochał się blady księżyc
W srebrnej malwie popod ścianą
Co dzień do niej chodził ścieżką
Jasnym światłem malowaną

Nie chodź do mnie mój księżycu
Nadaremnie nie depcz dróżki,
Nie podobasz mi się wcale
Bo masz takie krzywe nóżki

Zasmucił się blady księżyc
W ciemną chmurkę się owinął
Powędrował gdzieś na niebo
I w obłoku gęstym zginął.

Czy to także nurt rewolucyjny?

W stronę wiary

Mało jest ludzi, którzy by nigdy nie westchnęli do Boga. A poeci czynią to wierszem. Toteż można by wskazać właściwie dowolnego poetę i wyłowić z jego dzieła jakiś utwór czy bodaj apostrofę, o charakterze modlitwy. O „nurcie" jednak mówić niełatwo. W ogóle katolicyzm polski nie należał, niestety, do najbardziej intelektualnych czy mistycznych. Był nade wszystko (i w najszerszych masach nadal pozostawał) religią obrzędu, zwyczaju, folklorystyczno-narodowej identyczności. Jego utworem najcelniejszym pozostała kolęda, prawda, przepiękna, ale...

Nic, oczywiście, bez odstępstw. I wśród kolęd znajdziemy wspaniałe antytezy, np. w *Bóg się rodzi* Karpińskiego, i wśród poetów zdarzy się Sęp Szarzyński, Benisławska, rzymski Mickiewicz, I wśród autorów bardziej dyskursywnej prozy przemówi Zdziechowski czy Koniński. Lecz to jednak niewiele.

A właśnie w dwudziestoleciu ten stan rzeczy zaczął się zmieniać. Zmieniać się zresztą musiał, gdyż na całym świecie katolicyzm szukał nowych uzasadnień, szczególnie silnie w literaturze. W Polsce koncentrowało się to wokół słynnego księdza Władysława Korniłowicza i jego „kółka" zbierającego się w podwarszawskich Laskach, później zaś także wokół wychodzącego aż do wojny pisma „Verbum". W latach trzydziestych do kręgów tych zbliża się głośny „Klub S" (Włodzimierz Pietrzak, Jan Kott, Alfred Łaszowski, Ryszard Matuszewski). Nazwiska te nie kojarzą się nam dzisiaj z poezją. A przecież wiersze pisał i Pietrzak, i Matuszewski, i Kott. Zobaczymy, jak się prezentują dwaj ostatni, boć w nadchodzących latach wielkie miały być ich winy i zasługi. Debiutowali obaj we wspólnym z Pietrzakiem tomie: *„S". Poezje.* Kott wydał później *Podwojony świat* (1934), a Matuszewski drukował w prasie, m.in. w „Skamandrze". Stąd właśnie, z rocznika 1935 przepisujemy ten wiersz:

Czy słyszysz kiedy liści szept,
co nas wieczorem późnym budzą
i w wyzłacany wiodą step
wysokostrzelną kukurydzą?

W chodnika tafle kroków rytm
coraz to zamieć liści wikła:
topoli szpaler – szpaler widm
i księżycowa biel niezwykła.

I tak aż do dnia – ciszy dzwon:
parskają tylko konie w stajni,
i szumisz, myślisz: może klon,
a może brzoza najzwyczajniej?

A tu tymczasem głóg czy mirt
i purpurowe, groźne dzwonki,
powojów balet, bluszczu flirt
– Mariki uśmiech czy Ilonki...

Nie znasz tu zaklęć, nie znasz nazw
– dlatego pewnie tęsknisz, bledniesz?
i na co – pytasz – zdarzeń las
w dalekiem, złotem Mezöhegyes.

Trzeba się zabrać, uciec stąd,
w błękit pełznący sinym chabrem,
gdzie żyta snop, złocieni krąg
świetlistym płonie kandelabrem.

A tutaj noc, a tutaj cień
wysokich drzew, omszonych srebrem,
czeka twych stóp i brzasku drgnień,
kiedy powieki srebrne zewrę.

A tu ten strach, gdy w szklany szloch
kopułę nieba trącą świerszcze
i wypylone w srebrny proch
makiem posypie się powietrze.

(*Węgry*)

A oto tytułowy wiersz Jana Kotta:

To zwierciadło przedłużyło ciebie o złudzenie,
wyzwolona od siebie stałaś i bardziej prawdziwa.
To tylko załamane w twych oczach
po raz pierwszy zapadło się niebo –
Kiedy usta spadły na usta –
tafla lustra zmatowiała parą oddechu.

To woda świat podwoiła o świat.
Wywrócone wierzby gałęziami do dna
kołysały po równi obłoki i ryby.
Nie zamkniesz nieba w czółna drżących dłoni,
bo spłynie strugą wodną.
Tylko trzciny przełamane na granicy powietrza i toni
rosną na ukos od dna.

To każda noc rozrastała się snem,
opływała ławicami ryb,
unosiła ptactwa gromadami.
Śnięte ryby w ptaki przemienione święte
przenikały przez ściany.
Ja nie-ja zwielokrotniony o tysiąc
zasypany zimnymi łuskami
rosłem nieruchomo w krzyk.

To poprzez taflę zwierciadła
Ogarnął mnie podwojony świat
rzeką snu.

(*Podwojony świat*)

No dobrze, ale co z poezją religijną? Otóż usiłował stać się sztandarowym poetą katolickim Zegadłowicz, ale było to bardzo nieudane. Kościół przyznał się właściwie dopiero do poznaniaka Wojciecha Bąka (1907-1961), którego debiut *Brzemię niebieskie* (1934) był w swoim czasie wydarzeniem. Nie tylko wyznaniowym – w jury nagrody „Wiadomości Literackich", przyznanej za ten właśnie tom, zasiadają i Tuwim, i Słonimski. Lecz Bąk nie chce być ani ze skamandrytami, ani z awangardystami. To pryncypialny poeta religijny, przy czym Bóg jest dla niego odkrywalny bądź w naturze, bądź we własnym wnętrzu, a nie w życiu społecznym. A i własne wnętrze nie bywa czułe:

Kto nachylił się czule z pomocą,
Kiedym wołał o ratunek nocą?
Nikt.
Kto o smutku moim popamiętał,
Kiedy byłem błędny jak zwierzęta?
Nikt.
Kto wołaniem świętym i zwycięskim
Wyrwał serce moje z domu klęski?
Nikt.
Aniołowie? Oni z dala stali
Na pagórku za oknem, wyniośli,
I z pogardą na mnie spoglądali –
Aniołowie biali w cieniu sośnin.
Oni, co w dniu każdym mego szczęścia
Nie opuszczą mnie na chwilę nawet
I mieczami grożą mi i pięścią,
Przeklinając mych grzechów bezprawie.
Aniołowie biali w cieniu sośnin
Nie pomogli mi w mej bezradności,

Kiedym błagał rzekli twardo: Rośnij!
I zniknęli.
Aniołowie
(*Aniołowie*)

To już jest katolicyzm nie kruchty i konfesjonału, ale ludzkiego wnętrza, „bojowania", katolicyzm Mauriaca i Andrzejewskiego. Lecz Bak był nierówny i nie bardzo się rozwinął – chyba nie potrafił dostatecznie wiele wziąć od rówieśników z Drugiej Awangardy. (Choć przecież wziął to i owo). Za wiele jednak było rymowanek i zbyt łatwych wzruszeń. Miał zresztą poprzednika o wiele większej mocy poetyckiej, zbyt szybko, niestety, zmarłego: Jerzego Lieberta (1904-1931).

Pozostały po nim ledwie trzy tomy, ten ostatni już pośmiertny: *Druga ojczyzna* (1925), *Gusła* (1930), *Kołysanka jodłowa* (1932), a niektóre wiersze w nich zawarte należą do najbardziej żywotnej części dorobku dwudziestolecia. Liebert należał do kręgu księdza Korniłowicza, był też właściwie twórcą nowoczesnego polskiego katolicyzmu literackiego –jeśli tak w ogóle formułować wolno. A nie oznacza to jakichś przypowiastek umoralniających. Przeciwnie, literatura katolicka dwudziestego stulecia akcentuje ze szczególną siłą albo grzech, albo „ziemskość", witalizm, pogańskość. Liebert podnosił właśnie to drugie, a komentatorzy sporo się namęczyli, by sferę ziemską i niebiańską zharmonizować ze sobą – co się bodaj do końca jednak nie udało. Dylemat seksu i duchowości był dla katolicyzmu zawsze sprawą niełatwą.

Jeśli idzie o interpretację wierszy Lieberta, to mówi. się przeważnie, iż poeta ten posługuje się symbolami, które gdzieś, jakoś, ostatecznie się godzą. Po części to prawda – zresztą Liebert był przecież uczniem takiego symbolisty, jak Błok. (Liebert tłumaczył poezję rosyjską. Trzeba zresztą wiedzieć, że okres dwudziestolecia to okres bardzo silnych wpływów poezji rosyjskiej na wielu, może nawet wszystkich poetów. Wpływów tak silnych, jak ani przedtem, ani potem, bo najzupełniej dobrowolnych.) Ale rachunek symboli to nie jest coś dokładnego. Poeta nie zawsze do końca wie, co dany symbol ma znaczyć. I jeśli ktoś nam wyjaśnia, że np. lis ze słynnego wiersza to szatan, to może trochę racji ma, ale całość sprawy jest o wiele rozleglejsza.

A więc z jednej strony mamy wiersze Lieberta o strukturze rozmowy z Bogiem czy po prostu modlitwy. Są to na ogół wiersze programowo proste, choć niekiedy bywa to prostota pozorna. Jest w nich jakaś kategoryczność: Liebert nie wątpił. Słynny jest jego dystych: „Uczyniwszy na wieki wybór,/W każdej chwili wybierać muszę", ale i spodziewania są nie mniejsze:

– Jednak grzech ciemny
Podzielisz ze mną,
Jak chleb powszedni.
– Nieprawda, z grzechu,
Spod jarzma wstanę
Pełen oddechu.

– Stępią się miecze,
W ciemność spłoszone,
Uderzą chwiejnie.
– Łaska nade mną,
Z upadku anioł
Znów mnie podejmie.
(*Kuszenie*)

Ale to tylko jedna strona. Druga to „ziemskie pokarmy" człowieka, fascynujące i niemal nieodparte. Znakomity wiersz *Colas Breugnon* stara się niejako „wmówić" Bogu konieczność akceptacji ludzkiego świata: człowiek skazany na Ziemię i cielesność pokochał miejsce i sposób swojego skazania.

Dałeś, Panie, kielich goryczy,
Myśmy gorycz zmienili na wino.

Trzeba przyznać, że dumny to i godny sposób dialogu – na Boskie zło odpowiadać ludzkim dobrem. Ale to także sposób barokowy – a sam Liebert denerwował się, że tak powszechnie dostrzegano w jego twórczości barok. I prawda, był mistrzem syntezy i chyba także hiperboli. W każdym razie, w ostatnich latach pojawił się w jego twórczości istotny motyw: śmierci, zagłady. Był chory na gruźlicę i nie mając zresztą wiele nadziei, kurował się na Huculszczyźnie. I to się jakoś połączyło w jedno – Bóg, magiczna pokusa życia, krajobraz karpacki i nadciągająca śmierć. – Ten splot jakoś odrobinę przypomina Czechowicza.

Powstają więc wiersze, w których wiruje gorączka, wiruje alkohol i kielich będący także, jak sądzą komentatorzy, otwierającym się wnętrzem kobiety. Wiersze takie jak *Jurgowska karczma* czy *Lisy*. Nie wypada nie znać bodaj paru zwrotek:

Nie pomaga, nie pomaga brom,
Znów podchodzą – już są blisko – tuż za ścianą...
Znów odbiegną, i zawrócą i przystaną.
Znowu chyłkiem podchodzą pod dom.

Kożuch wdziej, pod jodłowy wyjdź strop!
Brom nie działa – nie myśl, nie myśl o noclegu.
Schyl się nisko, szukaj pilnie, a na śniegu
Lisi ślad odnajdziesz, lisi trop.
(.....)
Lisim tropem, z mordą lisią śpiesz,
Lisim chodem zdążaj, świątku frasobliwy!
Lis ci zdradzi sekret słodki i straszliwy:
Świat – królestwo twoje, wzdłuż i wszerz!

Pójdź, nie zwlekaj, nie pomoże brom!
Za szybami – patrz – swoboda, nocka lisia...
Nie odkładaj – śmiało za mną – jeszcze dzisiaj,
Pod sąsiada podejdziemy dom...

Tędy... tędy... w ślepiach gra ci błysk...
Prędzej... prędzej... pagórkami... dolinkami...
Spadaj... chwytaj... rwij zębami... pazurami...
- -
Nie krzycz, nie krzycz! Jam natchniony lis!
(*Lisy*)

Co to jest? Rzeczywiście tylko diabelskie kuszenie? Czy może także wielka pochwała świata, mocy zaklętej w ziemi, podobnie jak w Pieśni Miłosza? Tam także pochwała była bardzo dwuznaczna... Zapewne jest tak i tutaj. Biologizm, witalizm to były jednak ważne zawołania owej epoki i nikt, nawet ortodoksyjny poeta, nie mógł ich zlekceważyć. Nie można sztucznie tworzyć dwu Liebertów: katolickiego i pogańskiego. Obie tendencje nie były mu obce i zresztą pokazał, że nie muszą się wykluczać, choć zrobił to, co nieco przewrotnie. A ostatecznie został jednym z najniezwyklejszych, właściwie całkowicie do dziś żywych poetów dwudziestolecia. – Jaka szkoda, że umierając, miał ledwie dwadzieścia kilka lat! Strata równa, a któż wie, czy nie większa od tej, którą sprawiła śmierć Baczyńskiego. Tyle, że tym razem nie mamy kogo obciążać winą – chyba, że Boga lub ziemię, którym tak ufał i które tak kochał. Tak czy inaczej, poezja metafizyczna w Polsce straciła kolejną szansę. Może więc tylko dodać jeszcze, że Liebert użyczył prawdopodobnie pewnych swoich rysów bohaterowi Iwaszkiewiczowskiego *Młynu nad Utratę*.

Wsi spokojna

My zaś musimy się zająć jeszcze jednym „nurtem”, być może najpoważniejszym, choć w owym czasie bez swego Broniewskiego czy Lieberta – nurtem poezji wiejskiej. Pisano o tym wiele i bardzo nudnie, nie można jednak zapomnieć, że było to w przeddzień wielkiego wydarzenia cywilizacyjnego: likwidacji tradycyjnej wsi, która rozgrywa się za naszego życia i na naszych oczach. A to przecież mniej więcej połowa całego narodu. Zamieranie dworu, koniec kultury szlacheckiej miały piewców wielu i od dawna. Od Mickiewicza po Dąbrowską. Była wprawdzie i wielka epopeja chłopska Reymonta, lecz jej autor bynajmniej nie przewidywał kresu opisywanej formacji: przeciwnie, dawał do zrozumienia, że ten porządek świata, a ściślej mówiąc zrośnięcia człowieka z naturą, przetrwa i powinien przetrwać zawsze.

Nie oznaczało to w najmniejszej mierze, że nie widziano nędzy, że nie rozumiano konieczności reform. Ale reforma to jeszcze nie zniszczenie. Czy ktokolwiek w dwudziestoleciu proponował całkowitą degradację i opuszczenie wsi? Może Awangarda Krakowska na samym początku. Ale jej urbanizm trwał króciuteńko. Na ogół było tak, że wsią interesowano się bardzo zewnętrznie. Skamandryci właściwie nic nie mieli na ten temat do powiedzenia. Byli naprawdę związani z miastem – czy to Tuwim, czy Pawlikowska, Wierzyński czy Broniewski. Chyba jeszcze najwięcej Iwaszkiewicz – ale to także była raczej wieś dworu, parku, malowniczego pejzażu, co najwyżej. Trochę czuł wieś Jasieński – w końcu z Klimontowa, stylizował pastorałki Czyżewski, futuryzował Młodożeniec (przynajmniej z początku). Ale to wszystko była niemal egzotyka. O prawdziwą samowiedzę wiejską zaczęli się na dużą skalę ubiegać autentyści. I nie tylko jakoś tam ubiegać – wieś stała się ich prawdziwym sztandarem.

Twórcą autentyzmu był poeta i redaktor Stanisław Czernik (1899-1969). Nie tyle jego poezja, co działalność publicystyczno-edytorska przyniosła mu znaczny rozgłos i skupiła wokół niego grono poetów. A mianowicie w maleńkim wielkopolskim Ostrzeszowie wydawał przez kilka lat pismo „Okolica Poetów”, w którym, trzeba przyznać, drukowali także najwybitniejsi twórcy ze Staffem, Tuwimem, Iłłakowiczówną, Czechowiczem i wieloma innymi. Niczego takiego w tej chwili w Polsce nie ma. Ale „Okolica” nie była przecież wyjątkiem, takich pisemek i całkiem poważnych pism było więcej. Na wsi, zgoła w słynnej Naprawie Jalu Kurka (gdzie „grypa szaleje”), Antoni Olcha wydawał miesięcznik „Wieś – Jej Pieśń”, a najpoważniejsza była na pewno „Kamena” Kazimierza Andrzeja Jaworskiego (1897-1973) redagowana w Chełmie, a istniejąca do dziś, tyle że w Lublinie. „Kamena” przynosiła wiele przekładów z literatur słowiańskich, a sam Jaworski był poetą, którego debiut, *Czerwonej i białej kochance* (1924), przyniósł mu nawet pewien rozgłos.

Autentyzm – to prawda przeżyć. Ale przeżyć poety wywodzącego się ze wsi, gdyż tu koncentrować się miały „siły plemienne”. W praktyce zbliżało się to do „małego realizmu” czy obrazków rodzajowych. Czernik w swoich wspomnieniach zachwyca się na przykład, że Ożóg wprowadził pierwszy do poezji rower, a Piętak – krowę. Zresztą, jako poszerzenie motywów poezji było to całkiem sensowne, tyle że program autentystyczny mógł z czasem prowadzić raczej do zawężenia pola widzenia. Autentyści to poeci tacy jak Jan Bolesław Ożóg, Józef Andrzej Frasik, Czesław Janczarski, który po wojnie został jednym z najciekawszych poetów dla dzieci, ale nie oni przecież byli najgłośniejsi.

Bodaj najwybitniejszym wówczas poetą wiejskim (wątpię tylko, czy naprawdę autentystą) był Marian Czuchnowski (1909). Ale nie był to poeta konserwatywny, o nie. Równie dobrze można by o nim mówić przy okazji poetów rewolucyjnych. Rzecznik wiejskiego proletariatu i rewolucji zarazem, poeta drastyczny i niemal pornograficzny, stanowił ulubiony cel ówczesnej cenzury, ale też i zachowawczej krytyki. Znakomity skądinąd krytyk Zawodziński napisał

kiedyś o nim kąśliwie, że najlepsze części jego książki to białe karty po konfiskacie. (Nie było to wytworne, ale też ówczesny styl polemik literackich w niczym nie przypominał Wersalu, jaki zapanował w naszej literaturze po wojnie. Napisać o kimś per „cham" czy „idiota" nie było niczym nadzwyczajnym.) Szło tutaj o poemat *Trudny życiorys* (1934). Czuchnowski istotnie miał o czym pisać – gospodarował w Luźnej w Sądeckiem. pisał i (jako działacz radykalnego ruchu ludowego) ustawicznie przesiadywał w aresztach, więzieniach, na procesach. W latach wojny po wędrówce przez Bliski Wschód do Anglii całkowicie odmienił poglądy polityczne.

Jednak chyba najwybitniejsze jego utwory nie dotyczą spraw społecznych. Czuchnowski potrafił pisać w sposób ostry – należał przecież do pokolenia „biologistów", co u niego wyrażało się w erotyce. Zresztą jest to problem pod każdym względem rozleglejszy i należy do wielkich tematów cywilizacji nowożytnej od czasu, kiedy Jan Jakub Rousseau oświadczył, że postęp cywilizacyjny nie udoskonala ludzi, a przeciwnie, niszczy. Ideałem stał się człowiek w stanie natury, „szlachetny i szczęśliwy dzikus". Pogląd ten tyle razy był odmieniany, dyskutowany, zaprzeczany i potwierdzany, że do dzisiaj nie wiemy na ten temat nic pewnego. Dla naturalistów życie ludzkie było analogiczne do życia zwierząt, w naszym stuleciu natomiast wahamy się ustawicznie od całkowitego zaprzeczenia naturze do całkowitej uległości. Urbanistyczny Przyboś i biologistyczny Miłosz to dwa bieguny, między którymi można znaleźć wszystko, co się komu podoba. Tylko erotyki było w tym mało, sprawa ta pojawiła się dopiero po wojnie, na naszym gruncie chyba wraz z tłumaczeniem *Poletka Pana Boga* Caldwella. Przed wojną „ziemskość" i „natura" przychodziły w wydaniu Gide'a, lecz szło tam tylko o naturalność homoseksualizmu. A Czuchnowski?

Gnały błonia, nagą trawą zdeptane i żyzną,
W rzece jędrne kobiety, krnąbrnie jak ogień pluskały
nóg piękne, rosłe łodygi i zdrowe upały
piersi, kłujących bluzkę pod ostrą jak sierść zwierzęca bielizną
Powlekał niebo wonią stali szmer i połysk wód.
Dołem mgły: ciszy duże, martwe wodospady.
Na wzgórzach zgrzane kobyły, glebą zionące i solą, o szorstki wiatr oparły
mokre zady.
Nagość samca węsząc, z trawą szczypały wiosnę, zapach, chłód.
(*Kobiety i konie*)

To tytułowy wiersz bodaj najwybitniejszego tomu Czuchnowskiego (1931). I wedle naszej dzisiejszej wrażliwości nic specjalnie drastycznego. Prawda, że Czuchnowski zdobywał się na rzeczy drastyczniejsze, choć niekoniecznie przez to lepsze. Motyw kobiety i klaczy przewijał się i w innych jego utworach budzących zgorszenie.

Temat był w każdym razie wiejski i Czuchnowski mógł być uważany za autentystę. Za takiego również uważano Stanisława Piętaka (1909-1964), może nade wszystko z racji jego powieści *Młodość Jasia Kunefała* o zanurzonym w poezji i snach wiejskim dzieciństwie wróżebnym. Lecz nic dziwnego, że sam Piętak, jak się po latach skarżył Czernik, bynajmniej do autentyzmu się nie przyznawał – był po prostu twórcą rozleglejszym. Z tomów przedwojennych trzeba wymienić: *Alfabet oczu* (1935), *Ziemia odpływa na zachód* (1936), *Obłoki wiosenne* (1938). Mówiło się o nim, że był uczniem Awangardy, że stamtąd wziął swój skrót, swoją metaforykę. Formalnie rzecz biorąc, rzeczywiście tak było. Lecz jeśli to awangarda, to raczej Czechowiczowi bliska i to niekoniecznie przez motyw wiejski. Raczej przez obecność snu, poprzez bliskość marzenia, a skądinąd pełna niespodziewanych skojarzeń, widmowa. Po prostu pogłos nadrealizmu – ale, co prawda, i zaśpiewu Czechowiczowskiego nie sposób nie zauważyć:

Ścieżka czaru. Chmury jak białe konie piją u wysokich sosen.
Tyle rzeźwego tchnienia, o bure pnie trzepocą złote świece.
Leżę na wznak. Wiatr popędza mgłę –jagnięta bose.
Czy ta wieś przeczysta, czy to ja w zamiecie szumu lecę?

Zaczekaj! Dziewczyna w siwej chustce stanęła nad potokiem.
To włosy jej płowe grają w głębinie tę nutę. Zaczekaj!
Mały kotek igra na ścieżce z żółtym, słonecznym okiem.
Te szyby u wyraju, te dymy muzyką są przekłute.

O ziemio nizinna, o lesie – na gniadym koniu
wychynął zza chmur księżyc, obłok u nóg zagasł dziewczynie.
Tu las czarny, a tu białe echa, białe ptaki niosą się po błoniu.
O, bądź pochwalony dniu, nim miniesz.

(*Zmierzch nadchodził*)

Po wojnie Piętak kontynuował i rozwijał tę poetykę. Znikły gdzieś melodie Czechowiczowskie, ale widmowość i wręcz pewna niesamowitość pogłębiły się jeszcze aż po tragiczną śmierć tego bardzo cichego, pastelowego człowieka.

Gdybyśmy jednak z perspektywy lat chcieli zapytać, kto właściwie najgłębiej sięgnął ku „mocom plemiennym", to odpowiedź nasuwałaby się dość nieoczekiwana: był nim chyba Bolesław Leśmian, któremu Czernik nie bez racji chciał poświęcić specjalny numer swojej „Okolicy". Zarówno mitologiczna wyobraźnia (czy – jakby może powiedział Sandauer – podświadomość) zapełniona światem pogańskich duszków, jak i po prostu już z ludowych przyśpiewek wywodzące się motywy, dają mu tytuł twórcy bardziej słowiańsko-wiejskiego niż odkrywcom krowy lub roweru.

Poeci wielkiego tła

Winniśmy bodaj kilka słów twórcom tu pominiętym, a pominiętym dlatego, że jest ich wielu, bardzo wielu. I prawicowy autentysta Jerzy Pietrkiewicz (1916), powojenny emigrant, i lewicowy dla odmiany Ignacy Fik (1904-1942), Lech Piwowar (1909-1940) czy Juliusz Wit (1901-1942) i Tadeusz Hollender (1910-1943), poeta i satyryk lwowski, również satyryk i poeta, tyle że łódzki, Światopełk Karpiński (1909-1940), i znów poeta i satyryk skamandrycki Jerzy Paczkowski (1909-1945) i tylu, tylu innych. Wręcz rewelacyjnie zapowiadała się Zuzanna Ginczanka (1917-1944), autorka jedynego tomiku *O centaurach* (1936), z którego przeczytajmy bodaj fragment:

Wyznaję dostojną harmonię męskiego torsu i głowy
z rozrosłym ciałem ogiera i cienką pęciną nogi –
–do żeńskich chłodnych policzków
i kłębów okrągłych kobył
galopują wspaniałe centaury
w dzwonie podków z łąk mitologii.
Ich namiętność skupioną i mądrą
i ich mądrość płomienną jak rozkosz
odnalazłam w dostojnej harmonii
i stopiłam w pasie i sercu.

Pogodziłaby się tu pewnie Pawlikowska z Czuchnowskim Po cóż jednak mam cytować twórców, o których nic poza datami powiedzieć nie mogę? Nie dlatego, by nie mieli dobrych wierszy, nie dlatego, by nie zasłużyli – lecz sam zakrój naszej opowieści o literaturze polskiej skazuje nas na niesprawiedliwość. I im bliżej współczesności, tym niesprawiedlwość będzie rosła, ponieważ jest nieodłączną częścią każdego niemożliwego wyboru. W tej chwili jednak trzeba zrobić coś jeszcze innego: dotarliśmy do drugiej wojny, a musimy się cofnąć do pierwszej. Daliśmy bowiem pierwszeństwo młodym i najbardziej dynamicznym. Ale nie byli oni bynajmniej sami i nie mieli wyłączności. Obok nich tworzyli poeci starsi wywodzący się z minionej epoki, a przecież czytani, ważni, a niekiedy wręcz znakomici. Niektórzy z nich dotrwali nawet do naszych czasów. I tu także nie opowiemy o wszystkich.

Pierwszeństwo damy Arturowi Oppmanowi (1867-1931) piszącemu pod pseudonimem Or-Ot, poecie starej Warszawy, niezmiernie popularnemu i zresztą płodnemu także nad wyraz. W dwudziestoleciu był już właściwie żywym zabytkiem piszącym wiersze przypominające Asnyka, Syrokomlę, a opisującym dawne czasy i stare zaułki. Najbardziej chyba znany tom z tego okresu to właśnie *Pieśń o Rynku i Zaułkach*. Nie wiem, jak jest w tej chwili – ale kiedyś we wszystkich czytankach i wypisach szkolnych można było czytać jego wiersze mające coś z ballady i coś z gawędy. I nie była to chyba najgorsza szkoła literackiej kultury. Lecz któż by, dzisiaj mógł napisać coś w tym rodzaju?

Na facjacie staromiejskiej,
Co czterysta lat pamięta,
Od pół wieku mieszka blisko
Pan Baltazar Podbipięta.

Pan Baltazar ma w pogardzie
Nowoczesny strój światowy,
Nosi spodnie z strzemiączkami
Oraz surdut tabaczkowy.

Na cóż bawić się w fircyka
Pedagogom starej daty?
Miast batystu – wielki fular,
Miast laseczki – kij sękaty.

Kto odziewa się inaczej,
Nie ma w głowie krzty oleju –
Tak powiada Podbipięta,
Mości panie dobrodzieju!...
(*Ostatni klasyk*)

Or-Ot należał do warszawskiego folkloru. O wiele poważniejszy i starszy zresztą poeta, Jan Kasprowicz (1860-1926), dożywał swoich dni w aureoli wieszcza w podzakopiańskiej Harendzie. Co prawda, stawał się on coraz bardziej niemal chłopcem do bicia – ani pięknie, ani sprawiedliwie. Ponieważ jego antagoniści sami już nie żyją, więc darujmy sobie w tym miejscu ich nazwiska – mają lepsze tytuły do sławy. Kasprowicz był wówczas przede wszystkim tłumaczem – ale przecież nie tylko. W połowie pierwszej wojny światowej ukazała się

Księga ubogich, a rok 1926 przyniósł jeszcze *Mój świat*. Oczywiście, wszyscy znamy te strofy, lecz ponieważ ciągle są aktualne, więc nie wypada nie zacytować:

Rzadko na moich wargach –
Niech dziś to warga ma wyzna –
Jawi się krwią przepojony,
Najdroższy wyraz; Ojczyzna.

Widziałem, jak się na rynkach
Gromadzą kupczykowie,
Licytujący się wzajem,
Kto Ją najgłośniej wypowie.
(*Księga ubogich XL*)

Ich autor dążył w tym czasie ku prostocie – zresztą już od dość dawna. Jest to jednak prostota bardzo wyrafinowana, a niekiedy wręcz kunsztowna, jak toniczny wiersz *Księgi*.

W obliczu gór Kasprowicz odnajduje wyciszenie wewnętrzne. Ten poeta wielkich w swoim czasie buntów powiada teraz „Przestałem się wadzić z Bogiem, serdeczne były to zwady...", opisuje ludzi prostych, jest rzecznikiem pokory, spokoju, rezygnacji, a zarazem zaufania. Jego bohaterowie to jakaś „pani Pawłowa", jacyś staruszkowie, dziewczyny piorące staniki w Dunajcu, karczmarz Ajzensztok... Niewielu poetów zdobywa się na tak wielką życzliwość dla innych.

Wydawało się, że Kasprowicz dawno już minął się ze swym czasem, że już wszystkie możliwe awangardy do reszty go potępiły. I wiele musiało minąć lat, byśmy znowu odkryli, jakiej to właściwie rangi był poeta.

Nie tak łatwo jest orzec, do jakiej właściwie epoki należy dzieło Kazimiery Iłłakowiczówny (1892-1983). Nie jest pewne, czy swoich najlepszych utworów nie napisała przypadkiem już po drugiej wojnie światowej, a debiutowała przecież przed pierwszą, bo *Ikarowe loty* ukazały się w 1912. I nie to tylko –fascynacje modernistyczne nie opuszczały jej długo – w jakimś sensie przebłyskiwały do końca. Ale większość z tych trzydziestu tomów poezji powstała w dwudziestoleciu, był to też okres dla niej pod wieloma względami najłaskawszy. Wywodziła się z rodziny wielńskiej i to przesłynnej, bo Zanów. Do pierwszej wojny zdążyła studiować w Petersburgu, Krakowie i Oksfordzie, a w latach międzywojennych była aż do 1935 osobistym sekretarzem Józefa Piłsudskiego. Czyż dziwne, że jeszcze za życia stała się legendą?

Sam wykaz motywów jej twórczości zająłby miejsca niemało. Pewne jest, że ceniła sobie modernistyczne piękności. Ale było w tym coś jeszcze – głębokie zatopienie w historii, w mitach polskich i litewskich, w legendzie pejzażu polnego i leśnego. Baśniowość pozostała cechą jej poezji aż do ostatnich tomów.

Ale i nie to tylko. Była przecież współczesną Skamandra i bacznym obserwatorem literatury, co więcej obserwatorem bardzo świadomym. Wyprowadziła więc wnioski i z tej poetyki. Wypracowała sobie bardzo konkretne obrazowanie, po prostu wielką rzeczowość swojego świata.

I znów to jeszcze nie wszystko. Bo równocześnie nakładał się na te cechy dowcip, bo prawie zawsze ukazywała świat z przymrużeniem oka – co więcej, te właśnie wiersze należą do najlepszych. W pewnym sensie była podobna do Pawlikowskiej, nie miała jednak drapieżności tamtej, a z kolei Pawlikowska nie dorównywała jej w budowie baśniowego świata. Czy to będzie bardzo niestosowne, jeśli się powie, że Iłłakowiczówna wydaje się po prostu lepszym człowiekiem i to nawet wtedy, gdy opisuje, jak lew z nudów zjada gadatliwego dorożkarza? Popatrzmy na jej czary:

Mam mówiącego ptaka, mam gadającą wodę,
mam starego czarodzieja i dam ci go potrzymać za brodę;
mam węża, co się podnosi na ogonie wśród kwiatów w trawie,
mam dwa uczone szerszenie, które mi sypiają w rękawie.

Mam cudownego szpaka, mam żabę, i żuka, i jeża,
mam mądrą białą kawkę, puszysty kłębuszek pierza:
przemówi do ciebie ptak mój, gdy się najmniej będziesz spodziewał
a smutny smok na podłodze nogi będzie ci łzami oblewał.

Twój sen najpierwszy na świecie u mnie ma swoją ojczyznę,
i u mnie mieszka radość, którąś ty wygnał w obczyznę,
a jeśli do mnie przyjdziesz, zbrojne zmyliwszy straże,
to właśnie twe śpiące serce w pudełku ci małym pokażę.
(*Czarownica*)

Trudno orzec, który z jej licznych tomów należałoby pamiętać – najczęściej wymienia się *Słowika litewskiego* (1936). Ja bym do tego dodał wcześniejsze, ale rozszerzane później *Obrazy imion wróżebne* wysnuwające żartobliwie i czarnoksięsko charakter człowieka z jego imienia.

Czy była wielką poetką? Nie sądzę. Ale stwarzała tę atmosferę poetyckości, bez której każda literatura jest uboga. A miała przecież i wiersze, i całe tomy znakomite – taki był jeden z ostatnich, *Szeptem* (1966). I kiedy nie ma już uroczej starszej pani w Poznaniu na Gajowej 4 – to i Poznaniowi, i nam czegoś jednak zabrakło.

A drugim takim poetą wielu czasów i poetyk był Leopold Staff (1878-1957), dla niejednego pokolenia wręcz uosobienie poezji i poetyckości. Poeta Lwowa, później Warszawy, tłumacz, umiarkowanie szczęśliwy dramaturg, ale przede wszystkim poeta. Rozpoczynał razem ze stuleciem, oczywiście jako modernista. Ale stosunkowo szybko w jego poezji pojawiły się elementy klasycyzujące. A zarazem franciszkańskie – coś jak u Kasprowicza. (*Kwiatki świętego Franciszka* właśnie Staff przełożył, co prawda przekładów miał niezmiernie dużo.)

Co decydowało o jego popularności? To chyba przede wszystkim wielkie poczucie harmonii świata. Zapewne nie tylko – potrafił pisać niejednym stylem i zapewne także i on nauczył się wiele od skamandrytów, a nade wszystko od Tuwima. Tak, ale było to uczenie się, jeśli tak wolno rzec, „pikasjańskie" – twórca przejmując czyjś pomysł nadaje mu zarazem inny, własny wymiar. Ogromna kultura tej poezji sprawiła, że potrafił nieomylnie „zaczarować" każdą rzecz, o której pisał.

Jakże buntowano się przeciwko niemu, jak oskarżano o poetyczność, „poezję taniec", poetyckość fałszywą... Wszystko na próżno. Jego rzekomy wróg i w tymże samym stopniu wielbiciel, Tadeusz Różewicz, sam układał kolejny wybór poezji Staffa. Bo Staff należąc do wielu epok, i to epok wcale niełatwych, uosabiał jakąś wiarę w sensowność świata, w to, że istnieje dobro i wszystko ostatecznie nie skończy się źle. Jeśli już mowa o Różewiczu, to Staff pierwszy spośród starych poetów podjął po wojnie szczególną poetykę Różewiczowską i uczynił z niej majstersztyk. Czy był poetą „łatwym"? Zapewne, byłoby nonsensem zestawianie go z łamigłówkami awangardystów. W ten sposób rewolucjonizować poezji nie chciał, choć pewien jestem, że gdyby zdecydował się podjąć tę poetykę i w niej pozostawiłby rzeczy szczególne.

Jego cel był jednak zupełnie inny. Te wiersze stały się niemal „poradnikiem duchowym" kilku pokoleń, łączyły ze sobą tradycję antyczną, stoicką nade wszystko, z tradycją Ewange-

lii, a pewnie także innych wielkich pocieszycieli rodzaju ludzkiego. Nie próbuję zresztą wcale dowodzić, że to, co tu piszę, już twórczość Staffa wyczerpuje. – Zawiera się w niej wiele tonacji, także smutek i gorycz, ale zawsze w wymiarze ludzkim. Nie da się chyba tych tonacji nawet w przybliżeniu wycytować. Więc tylko jeden motyw, niejako „budowlany" w dwu, już powojennych ujęciach. Najpierw zwrotka z *Martwej pogody*:

Przejdą dni ciężkie klęski i rozgromu
I zapomnimy o ranach i szkodach...
Będziemy znowu mieszkać w swoim domu
Będziemy stąpać po swych własnych schodach.
(*Pierwsza przechadzka*)

A w jakieś dziesięć lat później czytamy w *Wiklinie*;

Budowałem na piasku
I zwaliło się,
Budowałem na skale
I zwaliło się.
Teraz budując zacznę
Od dymu z komina.
(*Podwaliny*)

I wreszcie ostatni poeta miary już w skali światowej największej, wraz z którym żegnamy się teraz z poezją dwudziestolecia – Bolesław Leśmian (1878-1937). O jego poezji napisano tyle tak mądrych i uczonych rozpraw, że niedługo i sam poeta stanie się nieczytelny. Co do mnie miałem szczęście: jedną z pierwszych lektur mojego życia były *Przygody Sindbada Żeglarza*, cudowna trawestacja jednej opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, połączenie poezji i prozy poetyckiej. Od niej więc i teraz rozpocznijmy lekturę Leśmiana.

Otóż podczas jednej ze swych cudownych podróży Sindbad trafia na pewnej wyspie do błękitnego królestwa, gdzie błękitne jest wszystko – ludzie i rzeczy. Raz do roku wolno tym ludziom opuścić swe królestwo, by po omacku, gdyż poza nim są ślepi, szukać cudownego płomiennego kwiatu. Kwiat ten może zbudzić króla, który od tysięcy lat śni sen błękitny. Bo to są ludzie śnieni i gdy król przez sen westchnie, wzdychają wszyscy, gdy zapłacze, płaczą błękitne koty i błękitna królewna... Król rzeczywiście budzi się, znikają wszyscy uciemiężeni przekleństwem śnienia, a król ponownie w sen zapada, by teraz śnić sen purpurowy.

I w ten sposób znaleźliśmy się już blisko jednej z tajemnic poezji Leśmiana. Świat jest zapewne snem, ale snem czyim? Snem Boga? A Bóg snem czyim? Czy tak jest na pewno? Co właściwie o sobie wiemy? Jeśli Ziemia nawet jest snem, to jednak snem przedziwnie pięknym i niesamowitym, tak mocno trzymającym nas w ramionach, że nawet niebo nie może go zastąpić. – Jak w wierszu o Urszuli Kochanowskiej: chce się zobaczyć z rodzicami i żadne radości nieba, żadne pieszczoty nie mogą ich zastąpić. Wtedy Bóg stwarza jej dom „jak czarnoleski", a Urszula krząta się, „sen wieczny odpędza" i czeka:

Już świt pierwszą roznietą złoci się po ścianie,
Gdy właśnie słychać kroki i do drzwi pukanie...

Więc zrywam się i biegnę! Wiatr po niebie dzwoni!
Serce w piersi zamiera... Nie!... To Bóg, nie oni!...
(*Urszula Kochanowska*)

Czy można sobie wyobrazić coś bardziej wstrząsającego? Ziemia Kochanowskiej i Leśmiana w przedziwne kształty się przyobleka. Jest ziemią kochanków – to wczesny cykl *W malinowym chruśniaku*, gdzie rozpoznajemy podobną przewrotność, tym razem z namiętności i zazdrości: „Czy jest wśród pieszczot twoich choć jedna pieszczota/której, prócz mnie, nie dałaś nigdy i nikomu?" Jest także światem, który zapełniają dziwostwory, półkaleki, Dusiołki, Świdrygi i Midrygi – widma wyobraźni ludowej. To nie tylko o dziwactwa chodzi. My wszyscy przecież jesteśmy takimi raczej kalekimi istotami, jeśli nie w sensie fizycznym, to duchowym. Nie całkowicie, niekompletnie nas wyśniono... W ten obłędny krąg niedośnienia zstępuje i nicość, i Bóg nawet. Istnienie jest grozą, nieistnienie także... A jeśli zostaliśmy oszukani, to jakież niebo potrafi nam się odpłacić? Oto znów w niebie Don Kichot, tyle razy przez wiatraki oszukany, nie chce już wierzyć w prawdę tego, co ogląda, ni w anioły, ni w Boga:

I nie postrzega nawet, jak nagle – bezszmerny
Anioł do stóp mu składa purpurową różę,
Przysłaną od Madonny na znak, że w lazurze
Pamięta o rycerzu, który był jej wierny.
Lecz on, niegdyś na ziemi istny wzór rycerza,
Znieważając wysłańca i dawczynię daru,
Odwraca twarz od róży, bo już nie dowierza
Kwiatom, które posądza o przebiegłość czaru.
Biały anioł się schyla nad niewiary jeńcem,
I całując go w czoło, przytłumionym głosem
Szepcze: „To także od Niej!" ... I nagłym rumieńcem

Zapłoniony odlała. A rycerz ukosem
W ślad jego napowietrzny nieufnie spoziera
I zachwiany w niewierze raz jeszcze umiera
Ową śmiercią, co wszelkim pocałunkom wzbrania
Budzić takich umarłych i w dniu zmartwychwstania!
(*Don Kichot*)

Ta mistyczna, eschatologiczna poezja ma wiele źródeł i stwarza wiele problemów. Leśmian, skądinąd wieloletni rejent w Zamościu, ukształtował się w epoce wcześniejszej, symbolistycznej... Jego tomy – *Sad rozstajny* (1912), *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936), *Dziejba leśna* (1938) – początkowo przechodziły wręcz nie zauważone, dopiero na parę lat przed śmiercią zyskał cząstkę należnego mu uznania. A na przykład *Klechdy polskie* ukazały się dopiero w 1956 i to w Londynie. (Notabene upodobanie do baśni, niezwykła fantazja objawiła się także w jego bratanku, poecie i bajkopisarzu lepiej nam znanym pod pseudonimem Jana Brzechwy (1900-1966). Napisał nie tylko *Tańcowała igła z nitką*, lecz także sporo dobrych, ale bardzo Leśmianowskich wierszy).

Leśmian to także geniusz języka. Posługiwał się nim swobodnie, tworzył liczne neologizmy. Był zresztą człowiekiem wielkiej kultury, kojarząc wątki polskie z indyjskimi, łącząc stare filozofie ze współczesnym sceptycyzmem. Jak się zdaje, ciągle jeszcze nie doceniamy jego prawdziwej wielkości. To jeden z tych, którzy wzrastają z latami. I takich poetów rosnących w czasie miała poezja dwudziestolecia może aż kilkunastu.

To bardzo, bardzo wiele.

Proza

„Pisarze łączności”

Proza i poezja to dwa bardzo niedobrane rumaki. Czasem biegną razem, najczęściej jednak w innym rytmie, do czego innego zaprzężone, skądinąd startują i do innej zmierzają mety. Wiersz jest najczęściej krótki – powstaje szybko, szybko też dociera do czytelnika. Jest więc czymś w rodzaju depeszy, podczas gdy proza, szczególnie zaś powieść, to długi, nie od razu doręczony list. Stąd też powieść najtrafniej mówi o dniu wczorajszym, a książka ukazująca się dziś, powstała może w innej, już minionej epoce. Poza tym wiersz publikowany w książce musi się godzić na towarzystwo innych wierszy, podczas gdy powieść poprzestaje na sobie samej. Utarło się wreszcie, że poetów łatwiej klasyfikować, szufladkować, bo i znamiona, mniej więcej wspólnego, stylu są u nich wyraźniejsze, a poza tym, częściej sami skupiają się w grupy. Prozaik raczej chadza samopas.

Nowa poezja może zawładnąć czytelnikiem niemal natychmiast. Wystąpienia Mickiewicza, skamandrytów czy poetyckiej fali roku 1956 nieomal zdetronizowały poprzedników. W dziedzinie prozy takie wydarzenia są właściwie nieznane. I dlatego słuchacz skamandrytów był zarazem czytelnikiem prozaików o wiele starszych. A na dobrą sprawę niczego takiego jak rewolucja poetycka, czy to Awangardy, czy to nawet skamandrytów, w prozie w ogóle nie było. Żeromski, Reymont, Nałkowska, Berent – to twórcy epoki wcześniejszej, którzy nie ustąpili z placu przez całe dwudziestolecie (nawet i wtedy, gdy nad nimi egzekwie odprawiono), a ich posłanie nie zetlało nawet po wojnie następnej. Zresztą np. Nałkowska najdramatyczniejszy utwór swojego życia – *Medaliony* właśnie wtedy napisała. Co prawda i w domenie poetyckiej tak się zdarzało – przypomnijmy chociażby Staffa czy Iłłakowiczównę.

Próby przeprowadzenia rewolucji w prozie były podejmowane w różnym czasie i są zresztą czynione do dzisiaj. Czasem próbowano połączyć powieść z esejem czy wręcz rozprawą filozoficzno-socjologiczno-estetyczną (Witkacy), czasem znów zbliżano ją do poezji (Iwaszkiewicz czy Rytard), obracano w sen (Schulz) albo w drwinę i inwektywę (Gombrowicz). Wszystko to zostawiło na prozie istotne ślady, lecz nie odmieniło jej tak jak poezji. Liryka może poprzestać na eksperymentach z językiem, powieść musi, tak czy inaczej, o czymś opowiadać. W każdym razie zauważono już dawno temu, że o ile poezja rozwijała się rewolucyjnymi skokami, o tyle powieść zachowała ciągłość. Wiersz napisany w poetyce Konopnickiej byłby dzisiaj przedmiotem żartów, podczas gdy sposoby narracyjne Sienkiewicza czy Żeromskiego nadal bywają, przynajmniej częściowo, stosowane.

U progu dwudziestolecia nie stało już zresztą ani jednego, ani drugiego – Sienkiewicz zmarł w 1916 (aż żal, że mu los odmówił tych dwu-trzech lat), ale poza tym wielcy i znako-

mici prozaicy dnia ubiegłego żyli i tworzyli niemal w komplecie. Przejście do wolności z niewoli nie wszyscy znieśli bez szwanku – jest tu jakaś analogia z aktorami filmu niemego, którzy nagle znaleźli się w świecie słyszalnym. Bądź co bądź, o prawdziwym obliczu prozy stanowili u początku Żeromski, Reymont, Sieroszewski, Orkan, Daniłowski, Strug, Berent, Nałkowska, Przybyszewski... Zwróćmy więc uwagę na bardzo istotną okoliczność – człowiek kulturalny lat dwudziestych z jednej strony miał do czynienia z już wyzwoloną od serwitutów narodowych poezją, z drugiej zaś z prozą wywodzącą się bez reszty z czasów niewoli i co za tym idzie– bardzo wzniosłych ideałów. Była to kombinacja wyjątkowo korzystna. A wśród prozaików pierwsze, pod każdym względem, miejsce należy się Stefanowi Żeromskiemu (1864-1925).

W momencie, kiedy „wybuchła Polska", nie był jeszcze „dostojnym starcem", miał lat pięćdziesiąt cztery, ale był już zgoła żywą relikwią, jedynym właściwie żywym wieszczem. Jego rola literacka, polityczna i moralna była ogromna – co zresztą nie zdumiewa wobec *Wiernej rzeki*, *Popiołów*, *Syzyfowych prac*, *Ludzi bezdomnych*, *Róży*... Nie pisał sienkiewiczowskim „stylem niewidzialnym", chociaż nie zaszedł na swojej drodze tak daleko jak Berent. Był – na modernistyczny i romantyczny sposób – niezmiernie uczuciowy, chwilami wręcz egzaltowany. Ale to przecież nie tylko kwestia języka. Stwarzał bowiem sytuacje, których nie musiał już komentować. Nie trzeba nic dodawać, kiedy „człowieka wolnego" zmusza się kijem do odrabiania pańszczyzny, kiedy Rafał patrzy na gwałconą Helenę, kiedy zbrodniczo powieszonego Granowskiego ciągnie za nogawkę maleńka Zosia, domagając się obiecanych bułek. Wystarczy więc pokazać odrażającą niesprawiedliwość, absurd, a resztę zostawić czytelnikowi.

W jednym ze swoich opowiadań przedstawił Żeromski walkę dobra i zła jako zmaganie się czarnego Arymana z białym Ormuzdem. Otóż jest to właściwie stały temat jego książek, nigdy bowiem o byle czym nie pisał. Zło, Aryman, wciela się dla niego dwojako, jako dla człowieka i jako Polaka. Po pierwsze jest to zło, nędza i głupota, owoc niedobrej organizacji przede wszystkim, po drugie jest to niewola Polski. Co ma do przeciwstawienia tym mocom? Po pierwsze, nieprzejednaną postawę społecznika, wyrzekającego się w imię dobra wszystkiego innego. Po wtóre coś na kształt socjalizmu utopijnego, budowy od podstaw skierowanej przeciwko komukolwiek.

Postawa pierwsza kojarzy się nam natychmiast z doktorem Piotrem, Siłaczką, Judymem, Nienaskim. Żeromski nie ma wiele nadziei społecznej, ale czy tu tylko o to chodzi? Czy postawa Judyma nie jest po prostu „sposobem na życie" dla Judyma samego? Są to przecież z reguły pogranicza świętości, a świętość jest chyba postawą coś wartą. Rzadko jednak patrzy się na Żeromskiego w ten sposób. Nazbyt często natomiast wywodzi się, że pisarz „nie umiał", „nie potrafił" zająć postawy radykalnej. W związku z czym niejeden łapserdak poklepywał go żałośnie po ramieniu. Ten sposób widzenia zakłada, że jest tylko jedna jedyna słuszna postawa na całym świecie. Tymczasem w słynnych „szklanych domach" jest pewne jądro bynajmniej nie tak bardzo utopijne. Lepszy świat wiąże się tu po prostu z lepszą technologią. To prawda, sama przez się technologia nie rozwiąże wszystkiego, trudno jednak myśleć o jakimś ludzkim świecie, w którym jeden człowiek wytwarza mniej, niż trzeba dla niego tylko samego. Z punktu widzenia ekonomii ustrój bardziej postępowy – to po prostu bardziej wydajny. A z tego Żeromski zdaje sobie sprawę.

U progu niepodległości wychodzi *Charitas* (1919), ostatnia część cyklu *Walka z szatanem*, pożegnanie czasu, gdy popełniano wobec Polaków niesprawiedliwości z racji narodowych. Nie należy więc właściwie do naszego okresu. Warto może jednak wspomnieć o znakomitej scenie tuż przed końcem. Czekający na wyrok Granowski patrzy na muchę i myśli: „Ta mucha może mnie przeżyje". A za chwilę, gdy odczytano mu wyrok natychmiastowej ezgekucji: „O Boże, ta mucha n a p e w n o mnie przeżyje", (podkreślenie P.K.). Żeromski znalazł się w

sytuacji literacko niełatwej. Pisać książki sławiące dzień dzisiejszy? Nie leżało to w naturze jego wyobraźni i charakterze. Równocześnie jednak oczekiwano od niego wiele: taki już obowiązek moralnego autorytetu. Nie wystarczyło zapewne, że w swoim gdyńskim mieszkaniu na Kamiennej Górze zrobił coś na kształt czytelni czasopism dla młodzieży akademickiej, że poświęcił jej wiele czasu, że zajmował się publicystyką. W swojej twórczości wybrał ostatecznie pewną formę afirmacji: była to afirmacja ziemi. Powstaje cykl utworów: *Wisła*, *Międzymorze*, *Puszcza jodłowa* i najobszerniejszy *Wiatr od morza* (1922). Trzy pierwsze utwory to coś w rodzaju poezji prozą pomieszanej z elementami eseju. Umiłowanie ziemi w jej pięknie własnym, w jej historii, w przełamaniu się tego wszystkiego w psychice autora dało coś, co jest i aktem strzelistym, i wyrazem wiary w przyszłość, i rozważaniem o historii i związku człowieka z miejscem rodzinnym.

Wiatrowi od morza należy się parę słów dodatkowego komentarza. Otóż marynistyka polska, mimo że odwołuje się aż do Galla Anonima, była niezbyt zasobna, co więcej, wyrażano wątpliwości, czy morze przedstawia dla nas jakąkolwiek wartość. Sebastian Klonowic pisał we *Flisie*:

Może nie wiedzieć Polak, co to morze
Gdy pilnie orze.

Wszystko to uległo huraganowej wręcz zmianie w dziewiętnastym, a szczególnie w dwudziestym wieku. Zdanie Klonowica stało się absurdem dla Conrada, Sienkiewicza, a zwłaszcza dla Żeromskiego – jeszcze przed odzyskaniem niepodległości. *Wiatr od morza* był więc i zaślubinami z morzem, i – rodzajem nowej, polskiej mitologii morskiej. Drogę ku morzu przegrodził Polakom Smętek, kaszubski diabeł, tu uosobienie niemczyzny i zła zarazem. Mamy więc przyjście Krzyżaków, mamy rzeź Gdańska, współczesną wojnę podmorską i wreszcie odejście Smętka z odzyskanego przez Polskę wybrzeża. Razem tworzy to wielką panoramę historyczną, spisaną stylem bardzo wyrazistym, uczuciowym i obrazowym. Historia staje się tu formą przeżycia wewnętrznego i zbiorowego zarazem, przesłaniem i programem na przyszłość.

Chciano w tym widzieć przeszłość modernistyczna. Przecież nie tylko. Intymny, uczuciowy stosunek do ziemi powracał w różnych epokach. Przecież i w poezji Żagarów i u Czechowicza ziemia jest symbolem siły – nie wykluczam tu zresztą udziału Żeromskiego.

Ale Żeromski nie poprzestał na tego rodzaju utworach lirycznych i afirmatywnych, historycznych na dodatek. Miał w zanadrzu powieść współczesną, krytyczną, wielokształtną i zmienną, mającą zrodzić największe nieporozumienia między nim a interpretatorami. Ta nierówna, niezdecydowana i niby-wizjonerska powieść, dręcząca po dziś dzień uczniów, to było *Przedwiośnie* (1925).

Składa się z trzech części. Pierwsza to pandemonium rewolucji i wszelkich możliwych interwencji wojskowych w Baku, gdzie spędza dzieciństwo bohater książki, syn zamożnego urzędnika, Cezary Baryka. Ojciec odchodzi do armii carskiej na wojnę, tu tymczasem wojują ze sobą Tatarzy, Ormianie, Anglicy, Turcy, bolszewicy. Cezary przeżywa pierwszą lekcję rewolucji, na wpół przyjmuje jej hasła, widzi jednak koszmar towarzyszący ich realizacji. Po śmierci zadręczonej matki, wraca wraz z ojcem do Polski. W pociągu-widmie ojciec przed śmiercią opowie mu o mitycznych szklanych domach wynalezionych w Polsce, a radykalnie usuwających nędzę i cierpienia. Część ta, *Szklane domy*, wydaje się dość dwuznaczna. Z jednej strony jest tu współczucie dla ofiar, z drugiej coś jakby dystans, a nawet szyderstwo, także wobec samego Cezarka (ale podobny dystans miewaliśmy i we wczesnej twórczości Żeromskiego).

Część druga, *Nawłoć*, to udział Cezarka w szeregach wojska polskiego w wojnie roku dwudziestego, a następnie wręcz sielankowy pobyt u zasobnej rodziny ziemiańskiej. Motyw biedoty wiejskiej pojawia się i tutaj, wbrew jednak wielu interpretatorom, wcale nie na cen-

tralnym miejscu. Znacznie więcej miejsca zajmują romanse – jako że trzy panny kochają się w Czarku równocześnie. Kończy się to niedobrze, gdyż jedna truje drugą, a trzecia, ta, którą sam Czarek kocha, Laura Kościaniecka, nie może ze względów finansowych zerwać innych zaręczyn. A więc po należytym użyciu szpicruty – dostało się narzeczonemu, Laurze, a i samemu Czarkowi – bohater wraca na studia do Warszawy. Ta część to jednak nade wszystko zachwyt nad dawnym, wytwornym obyczajem, raj w porównaniu z czeluściami Baku.

Część trzecia właściwie akcji nie ma. Jakieś jeszcze spotkanie z Laurą. Ale nade wszystko tematem tej części, która zwie się *Wiatr ze wschodu*, jest pokusa komunizmu. Rzecz okazuje się bardzo złożona. – Przedstawiciele skrajnej lewicy nade wszystko nienawidzą przecież – Polski, która stanęła na drodze do rozprzestrzeniania się rewolucji światowej. Ale zarzuty pod adresem tej Polski są ciężkie – nacisk policyjny, gnębienie mniejszości, nędza. Programem konkurencyjnym przedstawianym przez Gajowca, porte-parole samego autora, jest program ciągłej, niestrudzonej budowy. Ostatecznie udręczony z racji osobistych Baryka staje na czele bezrobotnych prących na Belweder.

Jak należy rozumieć tę wręcz niesłychaną u Żeromskiego scenę? Ruszył obracający się już pół stulecia magiel interpretacyjny.

Runął na Żeromskiego grad zarzutów i wręcz wyzwisk. Nawet komuniści nie byli do końca ucieszeni, gdyż scena tego kroku jest zbyt wyraźnie dwuznaczna. Trzeba było mówić znowu, że Żeromski „nie potrafił", „nie dojrzał". Sam Żeromski w sposób zupełnie jednoznaczny uważał taką sytuację za potworność i ohydę, przecież miała to być tylko i wyłącznie przestroga. Interpretowanie tego jako jakiegoś „programu", co się niekiedy po latach zdarzało, było najzwyczajniejszym nonsensem. Żeromski pragnął sprawiedliwości społecznej i szczęścia dla ludzi, ale bynajmniej nie rewolucji, co zresztą wynika jasno z nie wydrukowanej jeszcze po wojnie publicystyki.

Przedwiośnie bywa uważane za najwybitnieszą powieść Żeromskiego. To oczywista przesada. Ma fragmenty znakomite, na ogół jednak jest aż dziwnie niejednolita i nierówna, jakby patronowały jej trochę Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* – rzecz także trójdzielna, z podziałem na powieść przygodową, obyczajową i utopijną. W Przedwiośniu niby to inaczej, ale też błądzenie po różnych tematach i strukturach. Zwrócono uwagę na „technikę kinematograficzną" części pierwszej, część druga to znów szeroki oddech opisowy, epicki, a mamy jeszcze w partiach wojennych coś z *Popiołów*. Dyskusje w części trzeciej wydają się niekompletne i właściwie niczyich racji nie przedstawiają w sposób dostateczny. A przecież w tym wszystkim Żeromski potrafił w jakimś niezwykłym skrócie znaleźć syntetyczną scenę, która największym znakiem zapytania zawisła nad całym dwudziestoleciem międzywojennym. Doprawdy, miał w sobie coś z rodu wieszczów.

Należał do autorów zwanych „pisarzami łączności", gdyż stał w miejscu przejścia między epokami, epokami literatury i historii. Los dopowiedział jednak więcej. Otóż Żeromski został uhonorowany mieszkaniem na Zamku Warszawskim, podobnie jak Słowacki snem w krypcie wawelskiej. I okno pokoju Żeromskiego pozostało w następnej odmianie epok jedynym ocalałym szczątkiem Zamku, jedynym przejściem w zrudziałej cegle, przejściem spoglądającym z pustki w pustkę. Historia znalazła symbol godny swojego pisarza.

Ale Żeromski nie był jedynym „pisarzem łączności". I niemal jednym tchem wymienia się tu Władysława Reymonta (1867-1925), choć jego dokonania w tym czasie nie są właściwie porównywalne. Ale za to był laureatem Nagrody Nobla (1924), o której wiele plotkowano, że należała się właściwie Zeromskiemu, ponieważ jednak w Szwecji wpływy niemieckie były bardzo silne, zaważyły na tej sprawie jako odpłata za *Wiatr od morza*. Jest jednak i motyw drugi, zaszczytniejszy dla Reymonta: w tradycji skandynawskiej tkwiły bardzo silnie wielkie opowieści o ziemi, a w ich szeregu bez żadnej wątpliwości stawali i *Chłopi*. Była to już zresztą przeszłość autorska. Sam Reymont, podobnie jak Żeromski, witał niepodległość – trylogią.

W ogóle lata upadku Polski i bezpośredni „ciąg dalszy" fascynował twórców, czemu dziwić się trudno. A więc i Reymont zakończy w 1918 trylogię, *Rok 1794*, o tytule niemal identycznym jak słynne dzieło Wiktora Hugo, z którym niestety konkurować nie może. Trylogia składa się z części: *Ostatni sejm Rzeczypospolitej*, *Nil desperandum*, *Insurekcja*. Chętnie czytana dla zalet opisowych i żywej akcji, bardzo czytelnika polskiego interesującej, została jednak uznana za książkę nieudaną, a to z powodu braku spójnej kompozycji, a zwłaszcza koncepcji historiozoficznej. Lata dwudzieste oprócz nowel wojennych przyniosą *Dwie opowieści*, czyli *Osądzoną* i *Księżniczkę*. Pierwsza dotyczy prześladowania unitów, druga Polonii amerykańskiej. Pewnie trudno to równać z Chłopami, a przecież i tutaj raz w raz odezwie się jakaś nuta mistrzowska. Oto oskarżony o bluźnierstwo Symeon staje przed sadem. I... „Bronił się sam i tak mądrze i głęboko, że sąd po długiej naradzie uznał go za pomieszanego i wolno wypuścił". Widać stąd, że najlepiej jeszcze mędrcom, gdy za obłąkanych uchodzą...

Wiele dyskusji osnuło się wokół *Buntu*, alegoryczno-satyrycznej baśni. Zwierzęta opuszczają człowieka i szukają raju: niestety, spotykają ich same klęski i cierpienia. Pragną więc powrotu do niewoli; z braku rozeznania poddają się gorylowi, którego biorą za człowieka, ten zaś po prostu ucieka przed nimi... Uznano to za krytykę rewolucji. Rzeczywiście, po latach podobną parabolę zastosuje Orwell w *Folwarku zwierzęcym*. Słusznie jednak zauważa (współcześnie) Lesław Eustachiewicz, że jest to analiza stronnicza i jednostronna, a prawdziwej interpretacji dotąd brakuje.

Przez całe dwudziestolecie pisał natomiast Wacław Sieroszewski (1858-1945), należał do autorów najbardziej popularnych i czytanych, ale w znacznej mierze powtarzał rzeczy już znane. Jego siłą była doskonała znajomość Dalekiego Wschodu. Zesłany w wieku osiemnastu lat na daleką Syberię, podobnie jak Dybowski czy Bronisław Piłsudski, zajął się etnografią. Główne dzieło to *Dwanaście lat w kraju Jakutów*, ale poznał także wiele innych plemion i krajów podróżując po zwolnieniu z zesłania po Chinach, Japonii i Korei. Okazało się po latach, że jest jednym z nielicznych znawców ginącego dziś niemal doszczętnie tajemniczego narodu Ajnów. Pisał jednak nie tylko pamiętniki, lecz i bardzo liczne powieści „egzotyczne", jak to ongiś określano, dysponując znacznym talentem opisowym i „okiem" etnografa. Dotyczyły zresztą tyleż narodów egzotycznych, co środowiska polskich zesłańców. Najgłośniejsza rzecz to chyba *Na kresach lasów*. Akcja, wizerunek postaci i reszta warsztatu powieściopisarza, poza opisem, były słabe, a niekiedy naiwne.

W latach międzywojennych odgrywa istotną rolę jako prezes Polskiej Akademii Literatury, natomiast w twórczości własnej raczej się powtarza – z jednym wszakże wyjątkiem, powieści o czasach renesansu – *Pan Twardost Twardowski*.

Dożywał także swoich dni Władysław Orkan (1876-1930), ongiś niezmiernym przebojem zdobywający wykształcenie i literaturę, biedny syn chłopa ze wsi pod Turbaczem, epik gorczańskiej nędzy, bardzo zresztą ceniony. Jego najgłośniejsze książki, *Komornicy* i *W roztokach* powstały zresztą już dawno, bo na przełomie stuleci. W Polsce odrodzonej także podejmuje temat chłopski, ale nieco inaczej. W 1925 roku ukazuje się coś, co miało być zgoła dziełem życia, chłopską epopeją historyczną, Sienkiewiczowi równą, *Kostka Napierski*. Rzecz, jak to bywa z „dziełami życia", nie udała się całkiem. Jest niedługa, nosi znamiona raczej szkicu powieściowego. Na dodatek, to bodaj pierwszy, Orkan zignorował zaświadczony w dokumentach fakt zdrady narodowej Kostki i wykreował go na nieskazitelnego bohatera. Ten nurt interpretacyjny zyskał przelotne powodzenie i powołał do życia następne utwory. Ostatecznie pewna organizacja wzięła sobie Kostkę za jednego z patronów, przydając mu do towarzystwa Szelę...

Znacznie ciekawsza była późniejsza publicystyka Orkana zebrana w tomie *Listy ze wsi*, a podkreślająca odrębność kulturową wsi.

Wreszcie nie można spośród wielkich pisarzy doby minionej, znaczących coś przecież w dwudziestoleciu, pominąć Stanisława Przybyszewskiego (1868-1927). Jest to sprawa bardziej złożona, nie tylko literacka, ale i biograficzna. Najgłośniejszy człowiek polskiego modernizmu, natchniony alkoholik, skandalizator, stylista poezji prozą, satanista, który nadał smak całej epoce Młodej Polski, objawił się na początku jako pisarz niemiecki. Tym szczególniejsze było, że on, z kulturą niemiecką tak silnie związany, stał się rzecznikiem polskości, bojownikiem o polską kulturę, a zwłaszcza o gimnazjum w Gdańsku. Jego dni wielkości i chwały należały już do przeszłości, słynął teraz raczej skandalami towarzyskimi: najpierw zerwaniem z Dagny i tajemniczym odczuciem jej śmierci na dalekim Kaukazie, potem odebraniem żony Kasprowiczowi, co się zresztą dla niego samego skończyło fatalnie. Nowa towarzyszka życia okazała się do szaleństwa zaborcza i zazdrosna, o przeszłość, niestety, także, co prowadziło do sytuacji tragikomicznych. W rezultacie miotał się po Polsce, nigdzie nie mogąc usiedzieć dłużej, choć został uhonorowany mieszkaniem w Zamku. Zajmował się dalej demonologią. Niemcy jednak w odwecie za działalność gdańską nie dopuścili go do najbogatszej pod tym względem biblioteki monachijskiej. W rezultacie powstała powieść *Il regno doloroso* oparta na procesie czarownic z 1610 roku, a miała też powstać część druga, na tych samych wydarzeniach się osnuwając, które potem posłużyły Iwaszkiewiczowi do *Matki Joanny od Aniołów*, a Pendereckiemu do *Diabłów z Loudun*.

Powieść została przyjęta źle. Trzeba wspomnieć, że Przybyszewski traktował powieść niemal komercyjnie, a bywał bardzo niedbały. Jednak dzisiaj trochę inaczej patrzymy na te sprawy – a był to cały wykład wszelakiej wiedzy hermetycznej. Przybyszewski w każdym razie nie był mniej racjonalny niż współcześni astrologowie i inni znawcy przedmiotu, a zjawiska mediumizmu, opętania itd. prowadziły ku wybitnemu dziełu Grabińskiego. Po wtóre, z tymi czarownicami sprawa do końca jasna nie jest. Bywali historycy, i to całkiem poważni, którzy nie wnikając w „osobisty udział szatana" podejrzewali jednak, że osławiony „spisek czarownic" przeciw cywilizacji zachodniej mógł być przecież czymś więcej aniżeli majaczeniem przesądnych i ciemnych inkwizytorów. Ostatecznie, kto wie, czy Przybyszewski nie okaże się jeszcze prekursorem?

W latach ostatnich swojego życia odniósł jednak Przybyszewski jeden nie kwestionowany sukces: były to wspomnienia, *Moi współcześni*, przy czym dokończona została tylko część pierwsza, *Wśród obcych*. Część druga, *Wśród swoich*, jest zresztą oględniejsza i bardziej teoretyzująca. Przybyszewski rzeczywiście miał co wspominać: poznał przecież berlińską bohemę końca stulecia, stykał się z najwybitniejszymi i umiał o tym napisać.

Wydawało się jednak, że dziełem życia Przybyszewskiego pozostanie właśnie życie samo i wraz z upływem lat jego postać okryje niepamięć. Stało się jednak inaczej. Jeszcze wydana w latach pięćdziesiątych monografia Stanisława Helsztyńskiego prowadzi do takiego mniemania. Książka Marii Kuncewiczowej, o kilkanaście lat późniejsza, wskazuje jednak, że fascynacja Przybyszewskim bynajmniej nie maleje, a raczej odwrotnie. Legenda, która rośnie nadal, okazała się równoważna dokonaniom literackim, a na grób pisarza w Górze pod Inowrocławiem coraz częściej ściągają wycieczki – żeby nie rzec pielgrzymki.

Nie można wymienić wszystkich twórców, którzy ukształtowani w latach modernizmu czy nawet naturalizmu, odgrywali przecież ważną czy jakąś zauważalną rolę w latach międzywojennych – a przecież i tych „mniej ważnych" znajdzie się niemało. Bo nie ma żadnej przerwy w rozwoju literatury, prozy – trzeba to podkreślić raz jeszcze. A byli przecież i tacy, których twórczość należy rozłożyć równomiernie na „przed" i „po" roku osiemnastym, czy i tacy wreszcie, którzy debiutując wcześniej, prawdziwie istotne utwory dali właśnie potem. Dwudziestolecie nie może się obyć bez autorów takich jak: Berent, Strug, Nałkowska, Kaden-Bandrowski. To w ich cieniu wyrastali młodsi, tyleż zawdzięczając starszym kolegom, co ich odtrącając. Ale tak zawsze było i pewnie będzie.

Może trochę dziwacznie zabrzmiałoby zdanie, że twórczość Wacława Berenta (1873-1940) w jakiejś mierze przypomina Leśmiana. W każdym razie obaj wywodzili się z modernizmu i tworzyli przez całe dwudziestolecie, obaj mieli podobny stosunek do języka, obaj doszukiwali się sensu istnienia – i obaj zdają się „rosnąć" w miarę upływu czasu. Ale Berent już przed rokiem osiemnastym odegrał rolę olbrzymią i prestiż także miał wielki. Szczególnie jako tłumacz i komentator. Współinicjował mianowicie wielkie tłumaczenie dzieł Fryderyka Nietzschego, skomentował jego twórczość rozprawą *Źródła i ujścia nietzscheanizmu* (1906) i przełożył, jedną wprawdzie, lecz za to najważniejszą książkę – *Tako rzecze Zaratustra*. Nietzsche miał w tym czasie dla kultury polskiej (podobnie zresztą jak i dla światowej) ogromne znaczenie, szkoda, że tak fatalnie znieprawione przez hitleryzm. Esencją jego poglądów było zrealizowanie w sobie „nadczłowieka" poprzez „wolę mocy". Jest to w istocie potężny bodziec rozwojowy – wiara, że człowiek może zogromnieć. Zapewne, prowadzi to także do immoralizmu, jak u Gide'a, lecz nie jest to możliwość jedyna. Można to zinterpretować w sensie deterministycznym, jak robił to Gobineau, pisząc: „być królem to nieważne; istotne jest – być synem królewskim" (Les Pléiades), skąd już blisko do determinizmu narodowego i „narodu panów". Sam Nietzsche uważał się za polskiego szlachcica (był zresztą trochę podobny do Piłsudskiego), o Niemcach wyrażał się bez entuzjazmu i z nazistami gadać by nie chciał. W każdym razie nakaz wielkości wewnętrznej Nietzschego nie był bez znaczenia ani dla ochotników roku dwudziestego, ani dla Szarych Szeregów. Berent w tym właśnie duchu interpretował wielkiego filozofa. Nie tylko wprost, ale pośrednio w swojej prozie.

Był już wówczas autorem dwu głośnych powieści: *Próchna* (1903) i *Oziminy* (1911). Pierwsza dotyczy modernistycznych intelektualistów, zapewne w Monachium, druga – szans polskiego narodu. Tytuły mówią same za siebie. Rok osiemnasty powitał swą najznakomitszą książką, *Żywe kamienie*. Jest bardzo znamienne, że drukował ją początkowo w organie polskich ekspresjonistów, czyli w poznańskim „Zdroju". Pamiętajmy, że dla ekspresjonistów istotne było wyrażenie „wnętrza" artysty, a charakteryzował ich styl wyrazisty, zdeformowany, przewrotnie fantastyczny. W tym sensie ekspresjonizm jest zresztą niezmiernie istotnym prądem w prozie polskiej, bo dotyczy również Stanisława Ignacego Witkiewicza, Kadena-Bandrowskiego, Zegadłowicza, Choromańskiego i wielu innych – aż po Truchanowskiego czy Leopolda Buczkowskiego, a nie dam głowy czy nie po Parnickiego także.

Akcja *Żywych kamieni* dzieje się w nieokreślonym bliżej (jak w *Próchnie*) średniowiecznym mieście, w czternastym wieku. Trzeba jednak najpierw powiedzieć kilka słów o stylu Berenta, niesłychanie istotnym. Jest to największe w literaturze polskiej przeciwieństwo sienkiewiczowskiego „stylu niewidocznego". Tu – odwrotnie, ma być w najwyższym stopniu dostrzegalny, to przecież sama esencja literatury jako sztuki. Ten styl jest dalekim potomkiem starożytnego ozdobnego stylu „azjańskiego" (przeciwieństwo „attyckiego"), przypomina także konstrukcje barokowe. I w jakimś stopniu zbliża się do poezji lirycznej, gdyż podobnie jak ona zwraca uwagę na język. Ważne jest każde napełnione uczuciem i znaczeniem słowo. W jaki sposób można tego dokonać? Przez to, po prostu, że słowa zamienia się miejscami, że zrezygnują ze swoich zwyczajowych, codziennych miejsc w zdaniu; inaczej mówiąc styl „widzialny" polega przede wszystkim na deformacji składni, A w konsekwencji i sam przedmiot opisywany rysować się nam będzie osobliwie.

Tak właśnie przedstawia się Berentowskie miasto z *Żywych kamieni*, które i tak musiało być najbardziej publiczne, bardziej jawne, bardziej ścieśnione i gwarne niż miasto współczesne. Ale miasto Berenta choruje na wielkie cierpienie późnego średniowiecza: acedię. Acedia to smutek pomimo dobra, pomyślności, dobrobytu – choroba jakże doskonale znana młodym ludziom bogatych krajów naszych czasów. Berent tak acedię komentuje:

„Ten trąd na dusze, grzech nierządnego smutku, imieniem acedii przez Kościół potępiony, ział martwicą na życie świeckie i duchowne. Powiadali, że Pan Jezus, ukrzyżowan, nie

zmartwychwstał, a krzyżuje się wciąż w każdej chybionej doli człeczej: w wygasłej piersi młodziańskiej, w męskiej sile starganej daremnie, w zagoryczeniu niewieścim, w kwiecie zmrożonym i nadłamanej trzcinie. Każdy wlókł nie tylko krzyż swej doli na grzbiecie, ale i krzyż Bożej Męki w piersiach, a chybieniem swego życia, żywego Boga w sobie zdradzał: nowy Judasz na męki go wydawał. Świat stał się Golgotą sumień, rojną u stoków od czarnej szarańczy Judaszów – aż po nieboskłony krwawe".

Przybywają jednak do miasta wędrowcy – błędny rycerz i goliard – czyli poeta. I oni właśnie ruszają na poszukiwanie świętego Graala, a wraz z nimi żonglerzy, czyli aktorzy, i żacy – czyli studenci. I od nich własne rozpocznie się odrodzenie, bo przecież ten nieproduktywny „margines społeczny" to najprawdziwsza sól ziemi. Dla średniowiecza była to idea franciszkańska, ale uniwersalny sens ma po prostu dążenie do prawdy, i wtedy, i dziś. Bo książka Berenta mówi nie tylko o średniowieczu, lecz i o czasach współczesnych – w tej chwili bardziej może dobitnie niż wtedy, gdy ukazywała się po raz pierwszy. I to nie tylko – uboczna niejako pochwała „waganctwa", ale przede wszystkim pochwała pracy duchowej, pracy umysłowej, konsekwentnego dążenia, nawet bez nadziei sukcesu. I temu wątkowi posłużyły późniejsze książki Berenta – opracowywany długo cykl *Opowieści biograficzne* złożony z trzech tomów: *Nurt* (1934), *Diogenes w kontuszu* (1937) i *Zmierzch wodzów* (1939). Są to studia historiozoficzno-historyczne z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia, podejmujące ten sam wątek sensu życia, działania i godności. Okres ten, w którym dokonał się upadek Polski i podjęte zostały próby ratunku, przetrwania i odrodzenia, budzić musi naszą szczególną uwagę. Po wojnie właśnie te czasy przedstawi obszernie Marian Brandys, nie bez wpływu Berenta zapewne.

Nurtu część pierwsza została poświęcona intelektualistom tej epoki – Karpińskiemu, Niemcewiczowi, Lindemu, Kopczyńskiemu – ludziom, którzy działali w sytuacji tak rozpaczliwej, że właściwie nadziei już nie mieli. Gromadzili pamiątki po umarłej Polsce, kraju, którego – sadzili chwilami – nigdy już nie będzie. Czy rzeczywiście mamy wierzyć, że Linde opracowywał słownik, bo język polski miał się stać językiem martwym, że Niemcewicz pisał *Śpiewy historyczne* jako dorobek umarłego narodu? Jeśli tak – to tym bardziej trzeba podziwiać ich hart i ducha dążenia. Jakże jednak ocenić oportunistę Albertrandiego, który by ocalić Towarzystwo Przyjaciół Nauk prawił pruskim generałom, był to bowiem czas pruskiego zaboru Warszawy, o potrzebie „przelania narodowości polskiej" w bryłę narodu potężniejszego (pruskiego). – Adiutant księcia Pepi, generał Hebdowski poradził Albertrandiemu, „by wywodził dalej, jak to obcięcie języka polepsza mowę, zabór książek pomnaża wzrost nauk, a rozcięcie ciała na trzy części wzmacnia je fizycznie". Cóż – w dziejach i takie rady dawano narodom.

Obszerniejszą część *Nurtu* poświęcił Berent Janowi Henrykowi Dąbrowskiemu i jego Legionom. Po prawdzie, można by powiedzieć, że do dzisiaj działają stronnictwa wielkich przywódców tamtych czasów: są stronnicy Kościuszki (do których Berent zdecydowanie się nie zalicza), księcia Józefa, Kilińskiego, Dąbrowskiego... Berent oddał serce Dąbrowskiemu. Przy czym nie za działania militarne tylko, ale za to, że jego Legiony były zarazem szkołą obywatelską i także wielu innych kunsztów, bo dla Berenta – i pewnie nie tylko dla niego – inteligencja właśnie jest warstwą decydującą o tożsamości narodu. Ci „najmniej produktywni" spadkobiercy wagantów, siewcy niepokoju decydują o przetrwaniu, godności, bogactwie duchowym. Pod różnymi pretekstami prowadzona walka zaborców o to, aby społeczeństwo składało się z samych zaszufladkowanych, dyspozycyjnych producentów, była po prostu walką z narodem.

Berent jest zauroczony Dąbrowskim (podobnie jak, w mniejszym trochę stopniu, Niemcewiczem) i ukazuje, jak bardzo współcześni krzywdzili generała. Zapewne. Ale tylko w bajeczkach dla grzecznych dzieci dzieje układają się w ładne, nie podlegające wątpieniu sche-

maciki. Naprawdę jest tak, że ludzie walczą ze sobą wszyscy i zawsze, po jednej i tej samej stronie barykady – także. I nie jest tak, że tylko jeden ma rację całkowitą, na ogół racje są bardzo podzielone, rozdrobnione i przynależne wielu. Oportunizm Albertrandiego? Z pewnością odrażający. Ale „Towarzystwo" – ocalało.

W następnej książce Berent cofa się o kilkadziesiąt lat wstecz. „Diogenesem w kontuszu" jest tu anonimowy główny autor „Kuźnicy Kołłątajowskiej", kanonik Franciszek Salezy Jezierski, duchowy ojciec rewolucji 1794 roku, a także jej – szubienic. Niechętnie o tym wspominamy. Jeszcze ukaranie targowiczan ma zacne miejsce w legendzie – późniejszy o miesiąc czerwcowy terror kryje się w mroku. I Berent skarży się wręcz na brak materiałów – wieszano, kogo popadło. Literaci z Kuźnicy, Dmochowski, Szaniawski, Linde – Bogumił Linde! – osobiście nosili belki na szubienice... Wieszano tak przez kilka miesięcy i w końcu nie wiadomo już kogo. Historiografia marksistowska pochwalała dość długo te egzekucje, od kilku jednak lat zmieniła zdanie.

Diogenes nie dorasta do *Nurtu*, choć to także książka istotną. Większym dramatyzmem charakteryzuje się część trzecia, *Zmierzch wodzów*, nagrodzona przed wojną.

To już czasy Królestwa Kongresowego, to już wielki książę Konstanty. Berent pisze o nim ze znacznym ciepłem, co nie jest w literaturze polskiej nowością ani zresztą ostatnim tego rodzaju przypadkiem. Zresztą to już Zaduszki tylko – przegra wielki książę, przegra i Polska. Obok – czy naprzeciw – Konstantego znów Dąbrowski, Niemcewicz, Lelewel, Mochnacki. Rzeczywiście, dogasła dawna Polska, walkę o istnienie narodu miał podjąć już kto inny.

Czy planował tomy następne? Trudno powiedzieć, Berent nie miał już wiele życia przed sobą. Musiałby to jednak być początek całkiem innego cyklu. Przesłanie tego, który został rzeczywiście napisany, jest w ogólnym zarysie oczywiste, ale w szczegółach bardziej złożone. Upadek Polski, tak żywo obchodzący nas osobiście, miał przecież aspekt ogólniejszy – niejeden naród w dziejach upadał i niejeden się dźwigał. Oczywiście, że przy okazji musi być mowa o awansie kultury, ludzkiego ducha w ogóle.

Dla Berenta duchem dziejów godnym starania był duch Zachodu, podczas gdy Wschód reprezentował w jego oczach niewolę, służalstwo, zakłamanie i upodlenie. Zbyt proste, przy całej pozornej efektowności, to zestawienie. W istocie jeszcze do niedawna nasza wiedza o Wschodzie była wręcz nieporadnie szczątkowa i mogliśmy jedynie za Kiplingiem powtarzać, że „Wschód jest wschodem, a Zachód zachodem i nigdy się nie zejdą". Zresztą już wtedy przestawało to być prawdą, choćby i u samego Kiplinga także. Pozostało prawdą w Polsce, której Wschód przedstawiał się od wieków jako zagrożenie – bliższe lub dalsze. Car nie był najlepszym orędownikiem czegokolwiek...

Byłoby jednak rzeczą komiczną, gdybyśmy mieli z tego tytułu jakiekolwiek pretensje do Berenta. Określał wyraźnie zarówno rolę człowieka, jak i rolę kultury w życiu narodu. Nie był to jakiś akt polityczny, szło o sprawy znacznie ogólniejsze. Berent identyfikował się ze swoimi bohaterami, oddawał im sprawiedliwość, widział ich życie w skali codziennego drobiazgu i zarazem patosu dziejów. Jego cykl należy do najcenniejszych, jakie w Polsce napisano. I w zakresie myśli, i w zakresie stylu. Zarazem tworzył gatunek, podnosił wciąż rosnącą rangę polskiego eseju.

Bataliści i wędrowcy

Najsłynniejszym debiutem prozatorskim dwudziestolecia był zbiór opowiadań wojennych Eugeniusza Małaczewskiego (1895-1922), *Koń na wzgórzu*. Autor pozostał tylko debiutantem (jeśli nie liczyć pośmiertnego tomu wierszy *Pod lazurową strzechą* – 1922), ale był to debiut tak świetny, że do trzydziestego dziewiątego roku ukazało się pięć wydań. Zanim Małaczewskiego zabrała gruźlica, walczył w armii rosyjskiej, skończył szkołę oficerską, później był u Dowbór-Muśnickiego i ostatecznie został adiutantem Hallera.

– Dość normalny los tamtego pokolenia, skazanego na chodzenie przez sześć lat w różnych mundurach.

Koń na wzgórzu to zbiór nowel od wesołych, humorem wprawdzie mocno wisielczym, do posępnych, mistycyzujących i patriotycznych nade wszystko. Tradycja gawędy – Sienkiewicza, Norwida – cień Apokalipsy, można tu odnaleźć wiele. Śmiech i makabra sąsiadują ze sobą. Pierwsze opowiadanie, *Wielka bitwa narodów*, to dzieje koszmarnej pijatyckiej awantury w Murmańsku, gdzie rzeczywiście Małaczewski walczył w ramach antyradzieckiej, międzynarodowej interwencji. Wszyscy ostatecznie tłuką wszystkich – co jest zresztą dziełem Polaków, którym udało się skłócić białych Rosjan i nie znających języka aliantów angielskich i francuskich. Trzeba tu przyznać, że mimo określonego stanowiska politycznego Małaczewski nie stosuje jakiegoś czarno-białego schematu, co więcej odnosi się do swoich mocno szyderczo. Dzisiejszego czytelnika może zresztą zaskoczyć, nie tylko u Małaczewskiego, ale i u innych pisarzy batalistycznych tego okresu, jak mocne były nastroje „czerwone" w ówczesnym wojsku polskim – przeklinano burżujów nie gorzej niż po drugiej stronie frontu. Tyle oficjalnych laurkowych bredni napisano na ten temat, że trzeba chyba dać słowo honoru, że Polacy rzeczywiście powitali rewolucję rosyjską z entuzjazmem– chociaż już nie jej ciąg dalszy.

Zresztą okrucieństwa, które opisuje Małaczewski, nie różnią się specjalnie od tego, co możemy wyczytać u Babla lub u Artioma Wiesiołego. I właśnie jakiś cień podobieństwa do Babla – nie znanego przecież Małaczewskiemu – z pewnością da się odnaleźć. Oto na przykład opowiadanie *Miodowy tydzień na Ukrainie*. Polscy żołnierze trafiają w ręce chłopów ukraińskich podbechtanych przez Austriaków i są potwornie torturowani – zdzierają im żywcem skórę w formie lampasów na nogach, zakopują w ziemi po szyję i na sterczące głowy oddają mocz i kał. Narrator chytrymi łgarstwami wykręca się od kaźni – ale zostaje „przydzielony" ogromnej Ukraince zamiast męża zaginionego po wojnie. Baba ma znaczne wdzięki ukryte, ale łoi swojego „męża", dopóki ten, przy aprobacie całej wsi i zresztą samej delikwentki, nie

spierze jej na kwaśne jabłko. W końcu udaje mu się, o, niełatwo, uciec... Zresztą każde opowiadanie skrzy się dowcipem i wstrząsa okrucieństwem. Bardzo głośne, czytankowe opowiadanie *Dzieje Baśki Murmańskiej*, o białej niedźwiedzicy przywiezionej przez żołnierzy do kraju też kończy się smętnie – chłopi pod Modlinem zabijają widłami oswojonego zwierzaka, na futro... Dwudziestosiedmioletni Małaczewski umiera w rok po debiucie, ale po latach do niego właśnie nawiąże jego następca i wielbiciel – Ksawery Pruszyński.

Małaczewski był najsłynniejszy, ale o wojnie pisało wielu, bardzo wielu, zresztą podobnie jak współcześnie ciągle jeszcze pisze się o ostatniej wojnie światowej. Przyglądaliśmy się już niejednemu starszemu pisarzowi. Z młodej generacji najwybitniejsze były książki Stanisława Rembeka (1901-1985). Spośród nich interesują nas tutaj dwie: *Nagan* (1928) i *W polu* (1937). Rembek jest bodaj najświetniejszym batalistą dwudziestolecia. Jego opisy walk w okopach, szturmów, odwrotów, a także studium psychiki żołnierza i dowódcy trzymają cały czas w napięciu, nigdy nie są zdawkowe, nie idą na łatwiznę. Wojna pochłania bohaterów bez reszty – i gubi ich z reguły, jest koszmarnym pandemonium i ostatecznym sprawdzianem człowieczeństwa – sprawdzianem tragicznym. Bo w grę wchodzi nie tylko sens określonej bitwy czy nawet wojny – ale po prostu sens ludzkiej historii, niezbyt u Rembeka obiecujący. Przy czym, w wypadkach wojennych objawia się u niego jakiś inny, irracjonalny sens, inne, niezgodne z logiką porządkowanie. Bohaterowie uważają je za absurd – ale ten absurd działa i zabija.

Akcja *Nagana* dzieje się w 1919 r. na froncie nad Berezyną. Bohater, porucznik Pomianowski chce popełnić samobójstwo, gdyż kolega za pomocą intrygi odebrał mu, ciągle go zresztą kochającą, narzeczoną. Tytułowy nagan, zbiegiem okoliczności, zamiast niego zabija rywala, po czym ma służyć odzyskanej kobiecie, sanitariuszce. Ta z kolei jest prześladowana przez żołnierza-opryszka, który ostatecznie dezerteruje i wprowadza nieprzyjaciela na polskie pozycje, a bohaterkę zabija bagnetem. Pomianowski dowodzi odwrotem, odzyskuje rewolwer, trafia wreszcie na sąd i egzekucję zdrajcy. Po czym popełnia jednak samobójstwo z owego nagana: był mu pisany. Nie tylko miłość jest zgubna; to raczej wojna zżera od środka swojego wybrańca.

Jest w tym fatalizm i niemal mistycyzm, jest znakomita plastyka opisów walki, jej trudu i okrucieństwa, jest refleksja narodowa i ogólnoludzka, przy niesłychanie silnym poczuciu tożsamości narodowej (nie rasistowskiej – co drugi żołnierz u Rembeka to Żyd-ochotnik). A wojna była w tamtych czasach najlepszą okazją do rozmów o sensie życia, nie tylko w literaturze polskiej.

Po dziesięciu latach ukazuje się powieść *W polu*. Nie ma tu już miejsca na romans, a także niewiele na rozmowy. Rzecz dzieje się w odwrocie, w klęsce, także owego roku dziewiętnastego. Są to dzieje jednej kompanii wybitej co do nogi z irracjonalnych właściwie przyczyn – ktoś zginął podczas patrolu, jego przyjaciel życzy wszystkim, ze sobą włącznie, śmierci i śmierć przychodzi. Ale wątek osobisty ma mniejsze znaczenie w tym „kretowisku trwogi, krwi i śmierci" – nurt batalistyczny pochłania wszystko, przy czym Rembek potrafi ukazać zarówno wycinek jak i panoramę. Niektóre fragmenty są naprawdę wstrząsające w swym posępnym okrucieństwie. Na przykład: żołnierze polscy w zdobywanej, płonącej wsi dostrzegają szczególnie znienawidzonego przeciwnika. Biegną, by zabić siedzącego – ale w tej chwili widzą, jak mu z czaszki spływa mózg i już w milczeniu asystują agonii. Okrucieństwo będzie zresztą znamionowało także późniejsze, okupacyjne książki Rembeka, o których pomówimy przy innej okazji.

Innym, obok wojny „sposobem na życie" była egzotyczna podróż. Co prawda, w owym czasie mało się jedno od drugiego różniło – egzotyka to z reguły daleka Azja objęta w tym czasie wojną i rewolucją. I tu na pierwszym miejscu wypadnie przypomnieć twórczość Ferdynanda Goetla (1890-1960). Dziś ukarany milczeniem, należał do najpopularniejszych. Był

prezesem PEN-Clubu, Związku Zawodowego Literatów Polskich, członkiem Akademii Literatury i jej laureatem. Ale w 1938 roku wydał apologię faszyzmu, Pod znakiem faszyzmu. Ale zarejestrował się w Propagandaamt. Ale pisywał w gadzinowym dwutygodniku „Przełom". I był ścigany po wojnie w Polsce listami gończymi za kolaborację. Tylko że medal ma i drugą stronę: Goetel przez cały czas działał w konspiracji, i to wcale nie na pokaz. Emigracja oczyściła go od winy – ja nie potrafię rzeczy osądzić. Największym kamieniem obrazy była antyradzieckość – ale po prawdzie, z dzisiejszej perspektywy, sprawy wcale tak jasno nie wyglądają. Goetel sam był przez pewien czas w Armii Czerwonej, w Taszkiencie, a w swoich książkach nie oszczędza nikogo – można by nawet dowodzić, że „czerwonym" dostaje się mniej niż „białym". Jego twórczość wywodziła się początkowo ze źródeł autobiograficznych i wtedy właśnie była najlepsza.

Debiutował pamiętnikiem *Przez płonący Wschód* (1921 powstanie, druk był o kilka lat spóźniony). Ze źródeł biograficznych wyrosła też jego pierwsza powieść, *Kar-Chat* (1922), dzieje dezertera od „białych", uczestnika komuny muzułmańskiej i w ogóle piekielnej plątaniny rewolucyjnej na granicy z Afganistanem. Tytuł oznacza osobliwą zabawę ludową i zarazem hasło do kontrrewolucyjnego powstania Sartów. Całkiem bezspornie był Goetel znakomitym nowelistą (*Pątnik Karapeta* – 1923, *Ludzkość* – 1925). Weźmy tytułową nowelę z pierwszego zbioru. Jest to opowieść o ucieczce do Indii permanentnego oszusta, który trafia na godnych siebie przeciwników i wspólników. Udaje lekarza i niemal posyła do grobu całą wieś, ma inne przedziwne przygody – w końcu upija kadeta straży granicznej i razem z nim ucieka. Zresztą plątanina jest znacznie intensywniejsza – a Goetel ma wielkie poczucie humoru. Gdzie indziej sprawy są mroczniejsze. W kolejnym opowiadaniu, *Kos na Pamirze*, bohater – trochę „biały", ale bardziej „czerwony" – unika egzekucji, gdyż rewolucyjny sędzia rozpoznaje w nim współtowarzysza szturmu na „białych". Przy okazji ratuje poznaną w więzieniu dziewczynę. Ta po jakimś czasie okrada go i przechodzi do „białych", a bohater zionie zemstą. Niestety, sam próbując przekroczyć granicę, trafia w jej ręce jako komendantki makabryczno-groteskowego posterunku „białych". Jest więźniem i znowu kochankiem – aż do buntu, ucieczki i porwania komendantki – zakończone to sprzedaniem jej do haremu w największych pustkowiach afgańskich. Groteska i makabreska, a wizja ogólnego chaosu niezmiernie przypomina *Lejzorka* i *Julio Jurenitę* Erenburga – przy czym nie jest całkiem pewne, czy Erenburg czego od Goetla nie zaczerpnął – Goetel był wtedy tłumaczony na całym świecie ze Związkiem Radzieckim włącznie.

Szczególnie wielkim powodzeniem cieszyła się powieść *Z dnia na dzień* (1926) spisana na dwu planach, podobnie jak *Fałszerze* Gide'a – zresztą o rok później wydani. Tekst „podstawowy" to znowu przygody azjatycko-rosyjsko-rewolucyjne, a do tego został dołączony dziennik powstawania książki. W końcu oba plany łączą się i auto-narrator spotyka się ze swoimi bohaterami tekstu podstawowego. Książka bynajmniej nie wychwala stosunków rosyjskich, a przecież miała w Związku Radzieckim dwa wydania. Równocześnie przeniesiono ją w Polsce na ekran i film także cieszył się wielkim powodzeniem.

Za to słynne i nagrodzone *Serce lodów* (1936), zachwalane przez Chestertona, okazuje się właściwie nieczytelną chałą. Ma to być opowieść o profesorze Zataju, który odkrywa, że lodowce islandzkie ożywają i pochłoną świat. W istocie Goetel zgubił istotę rzeczy i opowiada o romansach profesora i o tym, z kim sypia jego niewierna żona. Warto jeszcze wspomnieć, że Goetel był wcale znośnym dramaturgiem, a na emigracji wydał pamiętniki *Czasy wojny* (1955), w których próbuje się bronić przed zarzutem kolaboracji. Wynika z nich, że w Propagandaamt zarejestrowało się wielu pisarzy, więcej niż podają nasze słowniki (m.in. Breza, Irzykowski, Nowaczyński, Staff, Zagórski), bo też nie oznaczało to żadnej współpracy z Niemcami, której nikt z nich nie podjął. Goetel zaprzecza też współpracy z „Przełomem", twierdząc, że jedyny tekst podpisany jego nazwiskiem był marnym wierszem nie jego autorstwa i że była to jedynie prowokacja. Przyznaje jednak, że nawet Andersowska „dwójka"

miała w tej sprawie duże wątpliwości. Faktem jest, że korzystał ze znacznych możliwości w niemieckich urzędach okupacyjnych, co go zresztą nie uchroniło przed paroma tygodniami Pawiaka.

Niemal równą sławą na świecie cieszył się inny przybysz z dalszego jeszcze wschodu, Ferdynand Antoni Ossendowski (1878-1945), były rewolucjonista, kontrrewolucjonista, chemik, doradca Kołczaka, rzeczywiście wielki podróżnik. Pisał najpierw po rosyjsku, potem po angielsku, wreszcie piątą swoją książkę wydał po polsku. Był to słynny na całym świecię pamiętnik *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów. Konno przez Azję Centralną* (1923), po którym przyszło następnych dziewięćdziesiąt (!) pozycji. Głośna stała się również jego polemika na temat Azji z równie słynnym podróżnikiem szwedzkim, Svenem Hedinem. Już po ostatniej wojnie wiele pisano o związkach Ossendowskiego z baronem Ungernem, tajemnych skarbach i tajemniczej, wywróżonej z dawna śmierci Ossendowskiego. Warto może jednak zatrzymać się nad głośną biografią *Lenin* (1930), która zażywała sławy jako pozycja antyradziecka. Otóż trudno ją naturalnie uważać za laurkę, ale trzeba przyznać, że postać Lenina jest ukazana nie bez sympatii i zrozumienia, co więcej, staje się zrozumialsza i, o paradoksie, wręcz sympatyczniejsza niż w nieznośnie ulizanych hagiografiach. Możliwe, że to także działanie perspektywy czasu.

Do podobnych wspomnień rosyjskich sięgało bardzo wielu pisarzy, zresztą tradycja egzotyczno-azjatycka wywodziła się od wielkich zesłańców i badaczy Wschodu, jak choćby Bronisław Piłsudski czy Dybowski. W literaturze to tradycja starego Sieroszewskiego, ale przecież w rosyjskim zaborze żyła większość Polaków i ogromna ich część tutaj właśnie przeżyła wojnę i rewolucję. Tradycja legionowa nie była jedyna – taki na przykład Stanisław Ignacy Witkiewicz wracał jak najśpieszniej z Australii, by się zaciągnąć do wojska rosyjskiego. Spośród bardzo licznych autorów ze Wschodu (do dziś reprezentuje ich Parnicki) zatrzymajmy się na chwilę przy Jerzym Bandrowskim (1883-1940), starszym bracie Kadena i bardzo płodnym prozaiku, niestety, w sumie gadule. Niełatwo, co prawda, być konkurentem takiego młodszego brata jak Kaden... Bandrowski próbował z nim konkurować, np. na *Miasto mojej matki* (w którym naturalnie to on jest Irzkiem) odpowiedział *Wsią mojej matki* (1929), ale... Pisał zresztą o wielu rzeczach – między innymi o sprawach morskich i kaszubskich (*Zolojka. Powieść z nadmorskiej Polski* – 1928, *Sosenka z wydm. Opowieści morskie* – 1930). Tu jednak parę słów o jego głośnej *Krwawej chmurze* (1920), chińskiej i nieco rewolucyjnej.

Zaczyna się to z niebywałym impetem i kroi na zawrotną groteskę. Bohaterem jest chiński wieśniak Wei-hsin Yang, ze „Wsi Dobrotliwego i Kochającego Urzędnika", gdzie w celach zdrowotnych ucina się dzieciom nożyczkami palce, morduje przejezdnych, jeśli ich kapelusze nie podobają się, i wyczynia mnóstwo podobnie „rozumnych" czynności. Trzeba przyznać, że Chiny z ostatnich lat dynastii mandżurskiej są z reguły przez wszystkich przedstawiane jako siedlisko nieprawdopodobnych absurdów i bałaganu. W jakiej mierze było to prawdziwe, a w jakiej stronnicze, orzec trudno. W każdym razie część, w której Wei wypędzony z wioski wędruje przez Chiny, stając się zresztą regularnym opryszkiem, jest najlepsza. Potem groteska słabnie, autor zaczyna lubić swojego bohatera i powieść już tylko się wlecze. No, to może za wiele powiedziane. Wei dociera do Moskwy, jest członkiem tajnej chińskiej organizacji, a następnie członkiem rewolucyjnego chińskiego batalionu. Dowiadujemy się, że Chińczycy spełniają tu demoniczną rolę. W końcu Wei ginie. Gdybyż autor zdobył się na groteskowy ton do końca...

Bandrowski miał swój udział w rodzącej się polskiej marynistyce. To w ogóle osobny i ciekawy temat – jak to się stało, że naród polski zapłonął nagle na przełomie stuleci morskimi aspiracjami. Dość, że nie tylko Liga Morska i Kolonialna stała się faktem, a Lepeccy i Fiedle-

rzy penetrowali Madagaskary i Brazylie, ale następowało coś w rodzaju pospolitego ruszenia twórców – od Żeromskiego poczynając, naturalnie na nutę narodową. Wśród nich warto wymienić może Jerzego Bohdana Rychlińskiego (1892-1974), autora powieści morskich i egzotycznych. Ale tak naprawdę autentycznym marynistą był Stanisław Maria Saliński (1902-1969) – członek Kwadrygi, także przybysz ze Wschodu, z Władywostoku, trochę marynarz w swoim czasie, słynny cygan uwieczniony przez Uniłowskiego we *Wspólnym pokoju* jako ciągle pijany Dziadźka. Swoje rzeczywiście udane książki napisze dopiero po drugiej wojnie światowej, w dwudziestoleciu jest autorem jednej liczącej się pozycji, *Opowieści morskie* (1928). Są tu wyraźne wpływy Conrada, ale przeniesione z kapitańskiego mostka w świat marynarskiego forkasztelu, co dało niekiedy efekty osobliwe. Rzecz nieco sentymentalna, ale talentu temu odmówić nie sposób. Potem przez wiele lat Saliński pisze tylko kurierkowate powieści i dopiero po trzydziestu latach odezwie się głosem wartym wysłuchania.

Jednak rozumienie spraw morskich, ich przeżywanie stawało się w dwudziestoleciu coraz istotniejszą propozycją i zaowocowało literacko w pełni dopiero po ostatniej wojnie. Bez pracy tamtych lat byłoby to niemożliwe.

Eksperymenty

Proza miała jednak i inne, a bardzo zaskakujące możliwości. Bywała traktatem historiozoficznym, cywilizacyjną prognozą, a jej kształt mógł odbiegać od wszystkiego niemal, do czego czytelnicy byli przyzwyczajeni. Fabuła stawała się pretekstem (chociaż mogła być i wartka, i sensacyjna nawet), a zdarzenia traciły spójność. Wszystko stawało się jakby nieco zwariowane. Tu znowu trzeba się odwołać do modernizmu, do Micińskiego, jego *Nietoty* i *Xiędza Fausta*. – Ale nie tylko. Już przed pierwszą wojną odezwał się w pełnej krasie niedorzeczności Roman Jaworski (1883-1944), krakowski przyjaciel Witkacego, dziennikarz, jedna z bardziej tajemniczych postaci literatury polskiej. Z jego szczupłego dorobku przypomniano po wojnie *Historie maniaków* (1910), groteskowe opowiadania, gdzie świat zewnętrzny i wewnętrzny splatają się w jedno, gdzie od szyderczego szczegółu do paraboli przechodzi się niemal w każdym zdaniu. Autor jest jakby prekursorem „turpizmu", estetyki brzydoty, a jak dalece odszedł od panujących obyczajów, świadczy to, że właściwie do dziś nie całkiem potrafimy go ocenić. Ale książka, która stała się legendą, to znacznie późniejsze *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości* (1925) – jej bardzo nieliczni czytelnicy skarżą się, że właściwie nic zrozumieć nie mogą. Istotnie, nie jest to łatwe.

Wesele ma osobliwy zapis i strukturę. Każdy z dziesięciu rozdziałów składa się z dwu części. Pierwsza to streszczenie akcji, druga to rozwinięcie jakiegoś fragmentu tej akcji – pomysł rzeczywiście zastanawiający i wcale niegłupi. Ta druga część składa się na ogół z monologów, dialogów, przemówień, listów, głównie na cywilizacyjne tematy. Ale to nie wszystko. Język, którego używa Jaworski, zmienia się zależnie od okoliczności i osoby mówiącej, obfituje w neologizmy, archaizmy, barbaryzmy, dziwactwa. A wreszcie i czcionka zmienia się, zależnie od wagi wypowiadanych sądów. Już sama dedykacja szczególna:

„Mądrym Indianom, którzy z pogromu cywilizacji ocaleli jeszcze, za to, że odwagę posiadają, by zrozumieć wszystko, opowieść poświęcam, wiedząc, iż do nich jedynych mogę bez obawy przemawiać po polsku".

– W książce parada ekscentryków. Miliarder Dawid Yetmeyer dochodzi do wniosku, że wielka wojna pozbawiła ludzkość ducha twórczego i religijnego. By go pobudzić, organizuje w Toledo dancing-pantomimę w oberży, gdzie Cervantes pisał Don Kichota. Ma w niej wystąpić jego rywal Havemeyer, dla odmiany kolekcjoner na apokaliptyczną skalę. Ten „Dancing przedśmiertny", mający pogodzić „rozpustę z cnotą", został osnuty na przeciwstawieniu

się słynnemu obrazowi El Greca, *Pogrzeb hrabiego Orgaza* – ostatecznie jednak i u Jaworskiego wychodzi z tego śmierć, nie wesele. Jest tu jeszcze bramin Onczidaradhe i papież taoistów Atotso, i tancmistrz Podrygałow, i kot Omar, i wielu, wielu innych. A pisać potrafi ze swadą:

„...Bywało, nad ranem powraca Igor ze szkliwem wilgotnym w spłukanych oczach i chwiejny na nogach. Chce się przekomarzać, szuka cygaretki, potyka się, bredzi. Małżonka dziaukota, a czując płodu dotkliwe chyboty, ojca nicponia rżnie w gębę chwacko. On ją za warkocze, tak sobie dla figlów, na dywan ją zgarnie i wlecze do sieni, a potem już dalej i nieco raźniej na frontowe schody. Sapanie, bełkoty, ratunku-rety, lamenty, rozpacz. U sąsiadów zgroza, a prystaw gaspadin, wezwany przez stróża, pojawił się w bramie i na małżonków leje wody wiadra. Oj, heca nie lada i istne pieklisko. Sponiewierane, skrwawione, zdrapane, kakaowymi sińcami znaczone, z kłakami w garściach, wreszcie rozdzielone zostało małżeństwo, potem westchnęło i policyjny zeznało protokół. Po awanturze znacznie życzliwiej i niemal pogodnie na siebie spozierali. Obrzęd wyrównania małżeńskich sprzeczności przez pyskopranie sprzyja czułościom. Kurtyna zapada, chryja się kończy pod ciepłą pierzyną, pulchną jedynaczką. Lecz zanim pośpią, zwykle ulgę czynią sobie: oboje rzygają na przemian lub równocześnie, rzygają w muśliny, puchy, adamaszki. Itd., itd.”

Poza ogólną oceną, że światu brakuje sztuki, religii, poczucia historyczności i mocy twórczej, trudno zreferować szczegółowo rozważania Jaworskiego. Są zresztą wielopiętrowe. Więc np. podział świata na muskułowców i mózgowców, przy czym pierwsi mają Prochrysta i rewolucję, drudzy Antychrysta i ewolucję. Ale to wszystko beznadziejnie się wikła i miesza – groteska i kpiny z czytelnika, historiozofia i bełkot. Rzecz z pewnością ekstremalna i pewnie całkiem do uporządkowania niemożliwa – jeśli podtytuł zapowiada dwie rzeczywistości, to tekst przynosi ich znacznie więcej. A poza tym nie przypisujemy już dziś sztuce tak potężnych, światostwórczych właściwości, niestety. Wesele powinno jednak zaistnieć bardziej niż legendą w literaturze, choćby w myśl wolnościowej piosenki śpiewanej przez uczestników religijnego kongresu, a zwłaszcza Holendrów, Szkotów i Białorusinów, Piosia Majcherka, Lulu Tatulu i Dyzia Tumanesa:

Nie pora, nie pora,
by aligatora,
czy innego stwora
ktoś się ośmielał
ogona pozbawiać,
albo też jęzora!

Zamęt cywilizacyjny znalazł jednak największe, na miarę światową wcielenie w twórczości malarza, filozofa, dramaturga i powieściopisarza Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885-1939). Wywodził się z „inteligencji zakopiańskiej”, a ściślej był synem Stanisława Witkiewicza, eseisty i malarza, twórcy „stylu zakopiańskiego”. Rodzice chrzestni? Sabała i Modrzejewska... Otoczenie, przyjaciele? Chwistek, Miciński, Malinowski, Szymanowski – zresztą cała elita polska przełomu i początku stulecia. Tomasz Mann napisał głośny esej *Lubeka jako forma życia duchowego* – można by swobodnie strawestować to na „Zakopane jako forma duchowego życia Polaków” przez jakie lat pięćdziesiąt. Odkrycie gór wniosło potężną korektę w czysto niemal „soplicowskie” pojmowanie pejzażu w Polsce, co trzeba rozumieć tak dosłownie, jak i przenośnie. Natomiast zjazd nieustający polskiej inteligencji w Zakopanem, dziesięciolecia całe trwająca „kursokonferencja” najlepszych, stwarzała to stężenie intelektu-

alne, bez którego tak ciężko nam dzisiaj. Jeśli na niewielkiej przestrzeni stykają się ze sobą Strug, Żeromski, Kasprowicz, Witkiewicz, Szymanowski, Piłsudski, Lenin, Brat Albert i Bóg raczy wiedzieć, kto jeszcze – to z tego musi coś wynikać. Dlaczego to się skończyło? Zakopane było żywym ośrodkiem jeszcze w dwudziestoleciu, dziś już nie. Cóż, skończyło się odkrywanie gór i nie tylko nie należy ich dziś propagować, ale przeciwnie, powstrzymywać ludzką falę. Po wtóre rozrzedziło się wszystko w masie. I dzisiaj bywają w Tatrach i poeta, i polityk – tylko że już nie rozmawiają ze sobą ani nawet o sobie nie wiedzą.

Witkiewicz junior po krakowskich studiach, australijskiej, etnograficznej podróży, walce w armii rosyjskiej powrócił do Zakopanego. Był teoretykiem formistów, prowadził teatr, żył z malowania portretów. Nie wszyscy traktowali go serio – było i tak, że aktorzy odmawiali występowania w jego dramacie. W 1939, 18 września popełnił samobójstwo w Jeziorach, koło Dąbrowicy w województwie poleskim uważając, że nastąpił przepowiadany przez niego koniec cywilizacji. Przez dziesiątki lat przemilczany bądź wyszydzany, po październiku stał się odkryciem intelektualnym nie tylko dla Polski, ale dla całego świata – odkryciem, którego znaczenie nie przestaje rosnąć. Jeszcze kilkanaście lat temu poważnej autorce francuskiej zdarzyło się napisać o Witkacym (takie sobie przybrał przezwisko) jako o „zdolnym naśladowcy Ionesco" dziś już byłoby to nieprawdopodobne.

Jego dzieło jest bardzo rozległe w sensie zarówno ilościowym, jak i jakościowym i mimo że bibliografia opracowań jest już dzisiaj niemała, to jednak do syntezy ogromnie daleko. Zostawmy na razie dramaty. W dziedzinie krytyki i filozofii spotykamy prace tak poważne, jak *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* (1935) czy też *Nowe formy w malarstwie i wynikające z nich nieporozumienia* (1919). Ale to przecież nie wszystko. Jest osobliwa książka o narkotykach i psychologiczno-społeczna rozprawa *Niemyte dusze*, wydana dopiero po wojnie. Nie tak dawno temu Janusz Degler zebrał krytykę i publicystykę Witkiewicza w olbrzymim tomie *Bez kompromisu* (1976). A czy to naprawdę wszystko? Śmiem wątpić.

Witkiewicz pisał o tylu sprawach, że wyliczyć je trudno, nie mówiąc o jakimś pełniejszym omówieniu. I niezupełnie łatwo to ocenić. Obok pomysłów i domysłów wręcz genialnych, twierdzenia wątpliwe bądź dziwaczne. Bo zresztą i naprawdę był dziwakiem, „wariatem z Krupówek", jak sam się określał. – Inni określali go ostrzej. Była to ogromna przesada, chociaż, jak się zdaje, próbował wszystkiego albo bardzo wiele. W swoim studium *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter* (1932) przestrzega przed tym wszystkim z pasją, niekiedy wręcz zabawną. Ale to naprawdę mieszanina przedziwna, o czym sam zresztą uprzedza.

W *Niemytych duszach* namawia do psychoanalizy narodowej, słusznie wymieniając i tępiąc nasze wady (np. „puszenie się", nieautentyczność). Ale tuż obok zapewnia, że pierwszym grzechem narodowym Polski było przyjęcie chrześcijaństwa z Zachodu, a nie ze Wschodu, drugim zaś demokracja szlachecka...

Niektóre jego poglądy miały jednak istotny wpływ i znaczenie. Może nie w zakresie ontologii, gdzie określa się go mianem monadysty biologicznego, ale w estetyce i historiozofii. Otóż o tym, czy coś jest, czy nie jest dziełem sztuki, decyduje według Witkacego struktura, harmonia tego czegoś, a nie jego treść, w istocie zupełnie nieważna. W obrazie, na przykład, postaci jedynie organizują linie i plamy, pomagają „napięciom kierunkowym". Podobnie w literaturze – stąd powieść, dla Witkacego, w ogóle nie jest dziełem sztuki. Ten ostatni pogląd przedstawiłem już w tej książce, jednak z zasadniczą modyfikacją: powieści trudniej być dziełem sztuki. Twórca powinien dążyć do Czystej Formy (węzłowe pojęcie Witkiewicza), na treść nie musi się oglądać. Tak niby właśnie miały się sprawy w teatrze Witkacego, a raczej słuszniej byłoby rzec, że się mieć miały, bo w rzeczywistości czytamy je inaczej.

Sztuka należy do najwyższych objawów i zdobyczy człowieczeństwa, a wyrasta – jak wszystko, co w ludzkości cenne – z „uczuć metafizycznych", te zaś z kolei z odczucia tajemniczości, grozy i niedosytu. I tu otwiera się wreszcie Witkiewiczowska historiozofia, wedle

której owe uczucia są już dzisiaj w zaniku. A w miarę rozwoju systemów równościowych, w miarę wzrostu dobrobytu i poznawalności świata znikną wreszcie zupełnie, a wraz z nimi religia, filozofia, sztuka, literatura. Poglądy te wyrażały nadzieje i obawy epoki, w której futuryzm wieścił rychły materialistyczny racjonalizm na skalę globu. Ale nie tylko. Gdzieś w roku 1957 Jerzy Andrzejewski mówił coś bardzo podobnego, przewidując, że za lat dwadzieścia literatura nie będzie już nikomu potrzebna. Mówił serio, w rozmowie o Witkacym właśnie. Zdążył jeszcze sam sprawdzić, jak nietrafnym był w tej mierze prorokiem.

Określano Witkiewicza między innymi mianem „papieża katastroficznego". Jeśli bowiem myślał on o epoce sobie współczesnej bardzo niedobrze, to czas nadchodzący widział w jeszcze ciemniejszych barwach. Nie tylko sztuka i filozofia zaginą – zaniknie także człowiek jako jednostka coś znacząca, zginie w świecie kolektywnych nacisków, w nieuniknionym, posępnym świecie przyszłości. Nadejście tego świata opisywał Witkiewicz kilkakrotnie, zapowiadając – że w takiej sytuacji poderżnie sobie gardło. Dotrzymał słowa z przerażającą dosłownością.

Był osobowością krańcową i krańcowo też niezwykłą. Właściwie jego dzieła – wszystkie – sprawiają wrażenie gonitwy zaskakujących myśli przepychających jedna drugą, aż do zaciemnienia, do niezrozumiałości. Miał zresztą własną terminologię, własne imiona, własne potrawy. Tak więc biadając nad brakiem w polskim języku odpowiednika dla „kaca", arcypolskiego przecież stanu ducha i ciała, wymyślił i zaproponował „glątwę", które to słowo przyjęło się rzeczywiście, choć w trochę innym znaczeniu (jako „sytuacja absurdalna", mniej więcej). Notabene Witkiewicz mylił się: było kiedyś ładne staropolskie słowo „pochmiel".

Natomiast nie było nigdy poza dziełami sztuki Witkacego dań takich jak:

„marchewka a la Tripoloni, na specjalnym masełku zrobionym z pewnych wydzielin nosorożca i pieczeń ze strusia w jajecznicy z jaj tegoż, z sałatką z mleczów australijskich, ślimaków z jeziora Nemi i okrągłych kronptajtów damasceńskich przypiekanych uprzednio po brzegach metodą Whighta".

Gdzie „kryps z gonzolagą", gdzie „murbie w sosie azamelinowym, pieczona gorgondylia i surowy fryk na mankanilowym pumperniklu", gdzie „jądra małp dżoko w makaronie z jajowodów kapibary, posypane tartymi koprolitami marabutów, karmionych specjalnie turkiestańskimi migdałami"?

Nie zdziwiłby się jednak tymi i innymi, realniejszymi brakami Witkacy, który nawet rzecz tak nieprawdopodobną w Polsce, jak wódka na kartki, przewidział w swoich powieściach. A powieści tych było cztery.

Pierwsza powieść Witkiewicza nazywała się *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta* i chociaż została opublikowana w 1972, powstała przecież już w 1910. Od razu nasuwają się pytania: dlaczego akurat 622 upadki i kto to Bungo? I za jedno, i za drugie ponosi odpowiedzialność szalona osobowość Witkacego. Liczba upadków z pewnością była mniejsza, chociaż w przeciągu dwu lat Bungo upadał razy wiele – o ile stan upadku nie był mu po prostu przyrodzony. Bungo – to mniej więcej alter ego samego autora, który umieścił tu także innych swoich przyjaciół, a ponazywał ich nie mniej osobliwie. Tytułowa „demoniczna kobieta" to Irena Solska, o której scenicznym i pozascenicznym demonizmie pisało także wielu innych. Nazywa się ją zaś tutaj mocno złośliwie „panią Akne" (czyli „trądzik"). Inni to baron Brummel de Buffadero-Bluff, czyli malarz i logik Leon Chwistek. Wielki etnolog Bronisław Malinowski występuje tu jako książę Edgar Never-more, a sam Ludwik Solski jako Dolfio Montecalfi; podobnie jest z innymi, mniej znanymi. Elementy biograficzne będą wprawdzie powracały i w innych dziełach Witkiewicza, nigdy jednak w takim wymiarze; natomiast dziwaczne nazewnictwo rozwinie się jeszcze bardziej.

Bungo – trochę malarz, trochę pisarz, niezbyt jednak udany, co i w innych utworach Witkiewicza będzie regułą, szuka, krótko mówiąc, sensu życia przez formowanie swojej osobowości. Formuje ją niezbyt fortunnie, aż wreszcie któryś z przyjaciół nazywa go „całym uformowanym z łat". Na wychowanie artysty w ujęciu Witkiewicza składają się „rozmowy istotne", głównie na temat sztuki i autentyczności postaw, oraz erotyka, jak to Bungo formułuje „wyższa erotologia". Rzeczywiście, scen erotycznych jest wiele, obawiam się jednak, że coś się tu Witkiewiczowi nie chciało zgodzić. W ogóle opisać doznania podczas aktu miłosnego jest nieprawdopodobnie trudno i przeważnie brzmi to śmiesznie. Jest to w istocie coś bardzo symptomatycznego i poważnego – krańcowe doświadczenia ludzkie wymykają się słowom – podobnie jest przecież ze śmiercią i wielkimi, mistycznymi wzlotami. Opisać można jedynie technikę – i tu jest cień przewagi czystej i nie mającej większych ambicji pornografii. Witkiewicz zazwyczaj pisze – „stracił przytomność", co i blade, i nieprawdziwe.

Bungo ćwiczy umysł i są to ćwiczenia nieco archaiczne, bo odrzucające całkowicie społeczeństwo, a z drugiej strony oparte na bezwzględnej wierze w wyższość sztuki (to przecież jednak modernizm). Miłość – także homoseksualna – przynosi mu rozczarowanie i nienasycenie, aż do spotkania z panią Akne. Tu sytuacja zmienia się błyskawicznie. Pani Akne ulega wprawdzie Bungowi, lecz nie bez wyraźnego odcienia pogardy. Nie rezygnuje przy tym i z innych kochanków. Sponiewierany Bungo obiecuje sobie codziennie zerwać ze swoja dręczycielką, lecz nadaremnie. Dopiero całkowita zmiana postępowania Bunga – zdrady, sadyzm, poniewieranie i gwałcenie – w istocie doprowadza do zmiany sytuacji i teraz pani Akne jest mu całkowicie uległa i oddana, podczas gdy Bungo odczuwa to tak: „stworzyłem w sobie absolutnie obcego, wstrętnego dla mnie człowieka, który był bezwzględnym panem sytuacji". A przecież „Stworzenie takiej maski jest zabójcze dla życia wewnętrznego i wszelkiej twórczości". Rzeczywiście. Bungo zrywa swój romans z tryumfem, ale wewnętrznie jest skończony. Stad już tylko epilog: wybija sobie oko gałęzią, traci stopniowo wzrok i ostatecznie podrzyna sobie gardło żyletką. Innych bohaterów – los traktuje podobnie ironicznie. Zakopiańską historię (bo rzecz w Zakopanem głównie się dzieje) osnuwa mrok.

Książka jest może nie tyle przegadana, ile niesłychanie zaciemniona przez krańcowe, a nie rezygnujące z żadnej dygresji, stawianie spraw. Bohaterowie Witkiewicza, nie tylko tutaj, dążą do pełni ekspresji, do sytuacji ostatecznej nie uznając zupełnie przyrodzonej nam wszystkim „średniości", ostrożności, rozmyślania o konsekwencjach. Życie dla Witkacego ma sens o tyle, o ile jest w najwyższym stopniu nasycone i przeżywane, a więc tylko krańcowości są coś warte. Jest to niezwykle niebezpieczna, a przecież bardzo istotna recepta na życie – pytanie tylko, na ile wykonalna. Prawdopodobnie na czas bardzo krótki, po którym nadchodzi zniszczenie. I rzeczywiście Witkiewicz tego nie tai, tak się stać musi. Co własnym życiem potwierdził. Akcja dzieje się w środowisku artystyczno-literackim (podobnie jak w *Próchnie* Berenta) nie interesującym się właściwie niczym, poza nieustannie narastającą psychodramą. Następne powieści prowadzą nas w sam gąszcz historiozofii, do katastrofizmu. Ale tymczasem Witkiewicz przeżył wojnę i rewolucję rosyjską, w której miał nawet pewien udział. Uznał też, że rewolucja jest nieunikniona, że przyniesie dobrobyt masom (co prawda, w praktyce literackiej nieco to inaczej wyglądało), i że równocześnie zniszczy indywidualność na rzecz równości i kolektywu. Ciemne rojenia o zaniku wielkości w człowieku pojawiały się już przedtem (choćby w *Starej Ziemi* Jerzego Żuławskiego), a najskrajniejszą wizję zmechanizowanego świata dał Aldous Huxley w głośnej książce *Nowy wspaniały świat* i skądinąd Orwell w *Roku 1984*. Książka ta jest uważana za pozycję antykomunistyczną – osobiście sądzę, że jej adres jest szerszy i że jest raczej przestrogą, która, kto wie, czy nie była w jakiejś mierze skuteczna. Witkiewicz jednak patrzy na to wszystko z innego, całkowicie oryginalnego punktu widzenia.

Jego najznakomitsza powieść to *Pożegnanie jesieni* (1927), książka legendarna, nie do zdobycia, wznowiona dopiero w latach osiemdziesiątych. Tytuł oznacza zarazem śmierć in-

dywidualną bohatera, jak i kres cywilizacji zachodniej znajdującej się obecnie właśnie w swojej jesiennej, krańcowej fazie. Książka dzieli się na klasyczne dwie części: osobistą i społeczną, podobnie jak w *Nieboskiej komedii* Krasińskiego i wielu innych. Upadek bohatera jest prefiguracją upadku społeczeństwa. Gustaw staje się Konradem, co i tak nikomu w niczym nie pomoże. Tutaj bohaterem jest młody człowiek Atanazy Bazakbal, zakochany tak bardzo w swej narzeczonej Zosi Osłabędzkiej, że dla równowagi postanawia ją zdradzić z demonicznie piękną i bogatą Żydówką Helą Bertz. W tym celu odwiedza ją i wyrzuca z jej mieszkania oficjalnego narzeczonego, irańskiego księcia Prepudrecha, co doprowadziło do pojedynku. Zdrada skończyła się na pocałunkach, Prepudrech rani Atanazego, po czym spędza upojną noc z narzeczoną. Konsekwencje tego wszystkiego są szczególne: Hela postanawia przyjąć chrzest, zresztą razem ze swoim ojcem, finansistą, do czego ostatecznie skłania ją dysputą filozoficzną ojciec Wyprztyk (jest to przegląd niemocy neopozytywizmu, empiriokrytycyzmu, Bergsona, pragmatyzmu), Prepudrech zaś staje się najczulszym uczniem i przyjacielem Atanazego Bazakbala.

Następuje chrzest Bertzów, potem zaś dwa śluby: Heli z Prepudrechem, a Zosi z Atanazym (przy całej tej okazji ojciec Wyprztyk myśli o Heli niegłupio: „Katoliczka dobrą to ty będziesz, ale chrześcijanką nie", co można by niejednemu ze współczesnych podać ku pamięci), po czym sprawy komplikują się nieco: Atanazy gwałci wprawdzie tuż przed ślubem Zosię dwukrotnie, ale noc miłosną spędza z Helą – a Prepudrech z jakąś swoją wcześniejszą kochanką. Zresztą jako mąż będzie teraz odtrącany i poniewierany.

Tymczasem wybucha pierwsza rewolucja, a raczej pucz wojskowy. Przyjdą i kolejne, coraz radykalniejsze: chłopomanów i wreszcie ostateczna, niwelistów, kierowana przez nieudanego poetę Sajetana Tempe, zresztą również bohatera *Szewców*, jednego z najznakomitszych dramatów Witkacego. Ale na razie losy bohaterów się komplikują: Zosia spodziewa się dziecka, przyjaźni się też z Helą, która spędza noce z Atanazym, skądinąd uwiedzionym przez pedała Łohoyskiego i, co ważniejsze, nakłonionym do kokainy. Zosia przyłapuje w końcu Helę i Atanazego: biegnie w góry (rzecz w ogóle dzieje się w Zakopanem, choć nie tylko) i popełnia samobójstwo. Atanazy szalejąc z rozpaczy i wyrzutów sumienia, ostatecznie łączy się z Helą, po czym oboje wyjeżdżają do Indii, gdzie odbywają się próby dojścia do granic doznań zmysłowych, a swoją drogą Hela staje się braminką. Atanazy ostatecznie ucieka i stamtąd i zmierza do Polski. W Polsce jest już po rewolucji i rządzi Sajetan, daje też Atanazemu pozwolenie na powrót.

Tu zaczyna się zwięzła i posępna antyutopia Witkacego, czyli „utopia czarna" mówiąc innymi słowy. Nowy ustrój cechuje przede wszystkim nieprawdopodobna biurokracja, która sprawia, że niczego nie da się po ludzku załatwić, bo nad wszystkim dominuje bałagan. Panuje fikcja równości – za wszystkie klasy pociągu płaci się na przykład tyle samo, ale klasą pierwszą jeżdżą wysocy funkcjonariusze, niższymi – wedle hierarchii służbowej. Wszystko jest na kartki, panuje nędza i powszechna wzajemna nieufność i szpiegostwo. Atanazy ma pewne idee ulepszenia ustroju, ale okazuje się, że nikomu o to nie chodzi. Atanazy postanawia uciekać. Istotnie, przekracza granicę w Tatrach, gdzie chce popełnić samobójstwo, ale pod wpływem kokainy (przy okazji kokainizuje atakującą go niedźwiedzicę) wraca raz jeszcze, by spróbować coś naprawić. Na granicy zostaje złapany i bez żadnych dochodzeń rozstrzelany, w pięknej, tatrzańskiej jesieni.

Witkacy nie uważał powieści za dzieło sztuki, ale za worek, do którego można wszystko władować. Ale właśnie *Pożegnanie jesieni* tej teorii zaprzecza: książka jest skomponowana składnie, akcja wartka, większość dialogów mimo swego filozoficznego ciężaru da się zrozumieć bez szczególnego wysiłku. Ze wszystkich napisanych przez Witkacego utworów prozą, z esejami włącznie, *Pożegnanie jesieni* jest najzrozumialsze i chyba literacko najbardziej urodziwe. Można powiedzieć, że prędzej czy później trafi i do lektury szkolnej. Należy, było nie było, do najwyższych osiągnięć literackiej myśli polskiej, a pewnie i światowej.

Szaleństwo bohaterów i ich świata znalazło kontynuację w napisanej wkrótce po *Jesieni* powieści *Nienasycenie* (1930), nieco lepiej znanej, choć i tak bodaj łatwiejszej do zdobycia na świecie, w angielskim przekładzie, niż u nas w oryginale. Ta powieść już rzeczywiście jest przysłowiowym „workiem", ale przecież przeładowanym niezwykłymi pomysłami, koncepcjami, dyskusjami. Trochę mi to chwilami przypomina monolog Lucky'ego z *Czekania na Godota*, z jego „nie antycypujmy", monolog na skalę gigantyczną. Przy czym, żeby nie było nieporozumień, trzeba dodać, że znajdziemy tu wiele monologów splątanych ze sobą i mijających się – jak zawsze chyba u Witkacego. Nie jest przecież przypadkiem, że najlepiej jak dotąd rozumieliśmy te jego dramaty, gdzie zderzone ze sobą monologi występują jawnie w funkcji pseudodialogów. *Nienasycenie* ma także dwie części i także młodego bohatera. Teraz nazywa się on Genezyp Kapen. Jest to ponoć efekt dwujęzycznej gry słów: Je ne zipe qu'a peine – ledwo zipię. W guście Witkacego jest pochodzenie tej wykładni– została wzięta z książki amerykańskiego „witkacologa" Daniela C. Geroulda, przełożonej na język polski przez Ignacego Sieradzkiego, pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Być może za sto lat będzie rzeczą zwyczajną sięganie do tureckich bądź polinezyjskich komentatorów *Nienasycenia*...

Genezyp został „rozdławdziewiczony" dwojako. Zanim zajęła się nim demoniczna rudowłosa Irina de Ticonderoga, uwiódł go w zadymce wśród świerków, przy wyciu wilków (oczywiście już sami wiemy gdzie) kaleka o uschniętej nodze, kompozytor Putrycytydes Tengier. Wobec czego noc miłosna z księżną szła opornie – co zresztą jest motywem powtarzającym się u Witkacego często – impotencja to jeden z tych jego tematów, który należy rozumieć i dosłownie, i symbolicznie. Równocześnie umiera ojciec Genezypa – w spadku niejako polecając go kwatermistrzowi armii, Kocmołuchowiczowi – stylizowanemu na Piłsudskiego. Sytuacja Polski jest w tym momencie szczególna. – Zachód już komunistyczny, ale to bądź co bądź „eurokomunizm". Komunistyczna Rosja rozpada się pod ciosami o wiele bardziej mechanistycznego ustroju chińskiego. Kocmołuchowicz staje się nadzieją całego świata. Osoba to bardzo autorytatywna – zabronił na przykład salutowania sobie w pisurze i odruchowo to czyniących oficerów pakuje do aresztu. Genezyp znajduje w nim wcielenie „nadojca". Równocześnie zresztą spełnia wszelkie przypisane postaciom Witkacego szaleństwa – na przykład dusi żonę w noc poślubną, zabija młotkiem swojego opiekuna itp.

W momencie inwazji chińskiej, uzupełnionej rozprzestrzenianiem osobliwych tabletek Murti-Binga godzących prawdę z nieprawdą, godzących ludzi z koniecznością nawet najbardziej absurdalną, Kocmołuchowicz rezygnuje z walki i oddaje się z całą armią na łaskę i niełaskę Chińczyków. Zostaje ścięty mieczem, a jego przecięta szyja jest podobna do salcesonu. (Tu przypomina się historia Gentile Belliniego, który gościł u Mahometa II, zdobywcy Konstantynopola. Mahomet II zarzucił malarzowi, że przecięte szyje męczenników malował niedokładnie. Na dowód kazał ściąć na jego oczach delikwenta i zademonstrował swoją rację. Nie wiem, czy Witkiewicz znał tę historię.) Wedle zwycięskich Chińczyków degenerację Europy można przezwyciężyć jedynie przymusowym pomieszaniem ras. Tak się też dzieje, mieszane małżeństwa są przymusowe. Genezyp staje się coraz bardziej wzorowym oficerem. „Jednak stosunkowo szybko (w jakieś dwa miesiące) przyzwyczaili się ludziska, bo chyba gorszych bydląt nad ludzi nie ma w całym Wszechświecie". Rok akcji –1999.

Zadręczony geniusz był już zmęczony. Żył (podobno nie najświetniej) z malowania portretów, wtedy tanich, dziś bezcennych. Pisał, a informacje o tym, co napisał, pojawiają się ciągle i ciągle. Na szczęście bywa, że i rękopisy się odnajdują – choć niektóre trzeba przekładać z innych języków. W Ossolineum był w każdym razie, wydany już parokrotnie po wojnie, rękopis pierwszej części ostatniej książki, *Jedyne wyjście*. Jak wiemy, część pierwsza była przez Witkiewicza z reguły poświęcana sprawom osobowościowym, a nie społecznym, stad książka nikogo niczym nie drażni. Trudno się dziwić, że w 1933 roku Witkiewiczowi już się nie chciało powtarzać tego, czego i tak nikt nie słuchał.

Zresztą *Jedyne wyjście* to już studium artystów (ciągle jednak artystów!) w ustroju doskonałym i opiekuńczym. Wobec czego bierze się narkotyki i rozmawia o abstrakcjach. Izydor Smogorzewicz-Wędziejewski, pracownik PZP („specyficzny, ponury gniot zaklebnowanej już od długiego czasu strefy płciowych uniesień istotnych") dyskutuje z byłym kochankiem swojej żony Rustalki, malarzem Marcelim. Ostatecznie Marceli podcina mu gardło. Akcja nie ma tu zresztą większego znaczenia, istotniejsze są rozważania, jak powinna wyglądać ideologia „tworzącego komunizmu", który zastąpi „komunizm burzący". Następnej części (część pierwsza nazywa się *Przyjaciele*), czyli *Dygnitarzy*, podobno Witkacy już nie napisał. Trudno w istocie nazwać powieścią coś, co jest bliższe platońskiemu dialogowi, gdyby Platon mógł sobie podobny koszmar wymyślić. „Jedyne wyjście" „pod totalitarnymi rządami PZP" – to oczywiście śmierć. Czy może – jeśli Witkiewicz pomyślał coś tak oczywistego i taniego w nie napisanej, a w każdym razie nie znanej, części następnej – władza? Tego już się zapewne nigdy nie dowiemy. Jakże jednak byśmy chcieli, żeby się pomylił

Olimpijczycy

Historia nie zawsze musiała prowadzić do apokalipsy. Już w ubiegłym stuleciu należała do największych tematów literatury, a wiek dwudziesty jeszcze jej znaczenie umocnił. Nie chodzi tutaj już o „malowanie obyczajów" czy krzepiącą pogadankę. Historia staje się testem na sens życia, na moralność, na ironię. Każdy autor „historyczny" mówi, rzecz prosta, w tym samym stopniu o swoim własnym czasie – bądź w paraboli, bądź w innym przekształceniu. Nie przypomina to już Kraszewskiego, ale też w niewiele większym stopniu Sienkiewicza. Coś z zadumy Żeromskiego byłoby tu może najnowocześniejsze i najtrwalsze, ale przy zupełnie odmienionej stylistyce. Zresztą postawy wobec historii były bardzo zróżnicowane i odmieniały się z biegiem czasu. Na pierwszym zaś miejscu należy postawić twórczość Jana Parandowskiego (1895-1978).

Lwowiak, nieodrodny syn i dziedzic inteligencji, bardzo szybko stał się arbitrem literackiej elegancji. I to w paru znaczeniach. Przede wszystkim cenił sobie właśnie takie wątki i bohaterów: eleganckich, przystojnych, co nieco ceremonialnych. Pisał zaś o nich stylem okrągłym, zdaniem wyważonym, potoczystym i wytwornym. Imię jego wiąże się z motywami klasycznymi, choć nie jest to ścisłe. Prawda, popularność zyskał sobie *Mitologią* (1924), której niezliczone wydania ukazują się do dzisiaj, i pozycją nieco bardziej „dorosłą", Erosem na Olimpie (1924) zawierającym nie włączone do Mitologii wątki miłosne.

Odtąd jego twórczość rozwijała się dwiema drogami: klasycznej, beletrystycznej prozy i bodaj ciekawszego eseju i portretu literackiego. Niektóre książki, a było ich sporo, zyskały wielką i zasłużoną sławę. Tak więc w 1930 ukazała się beletryzowana biografia Oskara Wilde'a *Król życia*, a w 1933 *Dysk olimpijski* nagrodzony później brązowym medalem na olimpiadzie w Berlinie w 1936. Jest to opowieść o 76 olimpiadzie, w piątym wieku przed naszą erą, tuż po zwycięskim zakończeniu wojen perskich. Z jednej strony można by rzecz uznać za pretekst do opisu starożytnego sportu i towarzyszących mu uroczystości, ale byłoby to niesprawiedliwe. Jest plan szerszy: pochwała harmonii i zarazem bujności antycznej. I jest plan jeszcze jeden. Otóż dwaj główni olimpijczycy, rywale Sotion i Ikkos, symbolizują spontaniczną radość sportu amatorskiego i zawodowstwo. W tym zaś sensie odnoszą się i do współczesności.

Największy jednak rozgłos zyskała książka nie antyczna, lecz autobiograficzna, przynajmniej w jakiejś mierze, mianowicie *Niebo w płomieniach* (1936). Rzecz dzieje się we Lwowie tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej i opowiada o utracie wiary przez Teofila

Grodzickiego, ucznia gimnazjum. Książka rzeczywiście pełna wdzięku, chociaż argumenty pro i contra istnieniu Boga są co nieco archaiczne, gdyż obracają się wokół ewolucjonizmu, dawno już przez Kościół przyjętego. Ale opis młodzieńczych rozterek, które przecież każdy z nas na swój sposób przeżywał, jest istotnie znakomity.

Nie można zapomnieć *Trzech znaków Zodiaku* (1938), opowiadań dotyczących przeróżnych momentów rozwojowych kultury europejskiej, ani wspomnień greckich zawartych w *Dwóch wiosnach* (1927), ani powojennego już zbioru *Godzina śródziemnomorska* (1949). Druga wojna światowa zmieniła w twórczości i działalności Parandowskiego niewiele. Ukazała się książka o Petrarce (1956) i studium o procesie tworzenia *Alchemia słowa* (1951). Nade wszystko zaś wspaniały przekład *Odysei* prozą (1953).

Parandowski, poprzestając najchętniej z bogami i geniuszami, sam się do nich podświadomie nieco upodobnił. Stąd może pewna koturnowość jego prozy, która dzisiaj wydaje się nam chwilami jakby nieco za gładka. Lecz taki wzór wytworności literackiej, będący dla nas propozycją zapewne niedoścignioną, nie da się przecież lekceważąco odsunąć. Świadomie czy nieświadomie Parandowski całe życie pisał przeciw chamstwu i wulgarności – miejmy nadzieję, że jego trud nie poszedł całkiem na marne. Pewnie, jego starożytność (czy może jego świat) jest za harmonijna, za elegancka, aby miała coś wspólnego z rzeczywistością; nie jest to jednak bez znaczenia w dobie, gdy już brak wulgarności wydaje się elegancji wręcz nadmiarem.

Inne rozumienie starożytności proponował Władysław Zambrzycki (1891-1962) w znakomitej książce *Nasza Pani Radosna czyli Dziwne przygody pułkownika armii belgijskiej Gastona Bodineau* (1931). Zambrzycki miał już za sobą zbiór humoresek, *Większa z kropelkami* (1929). Mówiło się, że to właśnie on odkrył przed Wiechem możliwości literackie tkwiące w humorystycznym sprawozdaniu sądowym. *Nasza Pani* to dzieje garstki obieżyświatów, którzy trafiają w przeszłość, do Pompei tuż przed wybuchem Wezuwiusza i żyją z pędzenia nieznanej tam wódki. Starożytność jest w zasadzie podobna do dnia dzisiejszego, w miarę rozsądna, osiągająca te same cele (np. medyczne) innymi drogami. „Nasza Pani Radosna" to posąg Junony, przewieziony w czasy współczesne i czczony jako Madonna. Powieść jest niesłychanie dowcipna i głęboka zarazem. Już po wojnie wydał Zambrzycki kilka nie mniej znakomitych książek. Tu jednak harmonijnej starożytności Parandowskiego przeciwstawiono zwyczajność. I z niezwykłą mocą wyraziło się przekonanie o ciągłości kultury europejskiej i głębokim, praludzkim rdzeniu kultu Madonny. Sam Zambrzycki, postać bardzo szczególna – ateista, który uważał, że za sprawą Madonny odzyskał wzrok utracony w roku dwudziestym (przygotowywał środki wybuchowe). Wiązały się z tym osobliwe sprawy.

Historia mogła się też stać domeną poezjowania i, niestety, wyjście to okazało się nie najświetniejsze. Tak właśnie pisał Julian Wołoszynowski (1898-1977), aktor, krytyk teatralny i umiarkowanie dobry poeta. Jego prozatorski debiut, *O Twardowskim, synu ziemianki, obywatelu piekieł, dziś księżycowym lokatorze* (1927), książka przyjęta z zainteresowaniem i przedrukowana po wojnie, to próba powieści spisanej poematem prozą. Próba właściwie nieudana, przegadana, przeliryczniona, w sumie po prostu nudna. Podobnie były pisane inne jego książki. Najciekawsza z nich to *Rok 1863* (1931), szeroka panorama powstania styczniowego, od Wielopolskiego po Traugutta, historia beletryzowana, gdzie autor umiał na ogół utrzymać wenę liryczną w normie. Nie udała się natomiast liryczna historia Polski, *Było tak* (1935), od czasów Popiela do śmierci Piłsudskiego. Krótka fraza przypomina sposób mówienia pana Jingle z Klubu Pickwicka i zamiast wzruszać, co nieco śmieszy. Znacznie bardziej interesujące były powojenne szkice o Warszawie, *Cóż to za nieznajome miasto?* (1957), a całkiem dobre *Opowiadania podolskie* (1959), gdzie ostatecznie przeszła Wołoszynowskiemu płaczliwa poetyzująca maniera. Potrafił wyważyć tutaj grozę, dowcip i właśnie odrobinę poezji, dając

rzeczywiście dobrą prozę należącą do nowej, dwudziestowiecznej szkoły ukrainnej, do której można przecież zaliczyć i Iwaszkiewicza, i Kuśniewicza. Wołoszynowski potrafi przypisać Podolakowi otoczonemu przez wilki taką myśl: „Jeśli zjedzą mnie teraz, to zjedzą kogoś swojego". – co dobrze mówi o jego klasie autorskiej.

Nierównie większe znaczenie i sławę międzynarodową zyskała twórczość Zofii Kossak-Szczuckiej (1890-1968). Już jej debiut powieściowy, *Pożoga. Wspomnienia z Wołynia 1917-1919*, zyskał wielki rozgłos, był kilkakrotnie wznawiany przed wojną i doczekał się przekładów – nawet na japoński. Był to właściwie pamiętnik – dopiero potem Zofia Kossak poszła w stronę właściwej beletrystyki historycznej. Pozostawała pod wielkim wpływem językowym i w ogóle narracyjnym Sienkiewicza, z tym że wedle zgodnej opinii krytyki, jeśli idzie o refleksję i moralistykę, skłaniała się raczej w stronę Żeromskiego. Było to więc połączenie bardzo szczęśliwe i nieźle zrealizowane, przyniosło jej sukces. Następne książki to *Beatum scelus* (1924), o porwaniu z Watykanu obrazu Matki Boskiej Kodeńskiej, później zaś *Złota wolność* (1928), dotycząca dawnej Polski. Z innych licznych jej prac trzeba wymienić popularnych *Szaleńców Bożych* (1929) – legendy o świętych i *Legnickie pole* (1930), oczywiście o tatarskim najeździe w 1241.

Ale wszystko to ma niewielkie znaczenie w porównaniu z wielotomowym cyklem o wyprawach krzyżowych, jej arcydziełem i w ogóle jedną z najlepszych polskich (niektórzy mówią, że europejskich) powieści historycznych. To zresztą w ogóle wielki temat historyczny i historiozoficzny owocujący ciągle nowymi książkami, żeby bodaj przypomnieć *Bramy raju* Andrzejewskiego. Wielki jedenastowieczny pęd poruszający całą Europę do Ziemi Świętej, do Grobu Pańskiego, ku Lewantowi, przeobraził kulturę całego kontynentu. Prowincjonalna Europa wczesnego średniowiecza, nie znająca nawet kultury bizantyjskiej, otrzymała pierwszy impuls, który po wiekach zaowocuje renesansem i rewolucją naukową. Była to zresztą epopeja szalona – łącznie z dziejami Królestwa Jerozolimskiego niemożliwego na dłuższą metę do utrzymanią, powstaniem zakonów rycerskich, więc i dobrze nam znanych Krzyżaków i najbardziej tajemniczych templariuszy, z załącznikiem, jak chcą niektórzy, masonerii. Wszystko się tu niemal samo układa w malowniczą powieść historiozoficzno-przygodową. Na ogół podchodzono do tych wydarzeń dwojako: z punktu widzenia Kościoła była to boska inspiracja, z punktu widzenia materialistycznej historiografii szło o lewantyńskie łupy, towary i rynki zbytu.

Kossak-Szczucka połączyła oba punkty widzenia. Nie ma u niej romantycznej idealizacji – przeciwnie, jej rycerze są ciemni, okrutni, przesądni i chciwi. Nie pomija autorka ani zabobonów, ani w ogóle najczarniejszych stron, a przecież są to wszystko czyny boże, Gesta Dei, których ciemni i mali ludzie są nie zawsze świadomymi wykonawcami. Książka jest pełna scen drastycznych i najnieprawdopodobniejszych – a jednak najprawdopodobniej prawdziwych. Jest to zresztą, jak chyba zawsze w przypadku powieści historycznej, rzecz o problemach współczesności, ponieważ autorka uważa, że problemy współczesne i czasu dawno minionego są w istocie podobne. Książka ma wielu bohaterów – co częściowo wpływowi Sienkiewicza zawdzięcza, między innymi i grupę rycerzy polskich ze Śląska. Składa się zaś aż z czterech tomów (*Bóg tak chce!*, *Fides graeca*, *Wieża trzech sióstr*, *Jerozolima wyzwolona*), ale i to jeszcze nie koniec. Cykl był kontynuowany w *Królu trędowatym* i w *Bez oręża* (1937), co już wprowadza trzynastowieczny wątek franciszkański. Są to rzeczy względnie słabsze, ale i tak *Bez oręża* została odznaczona hiszpańskim Krzyżem Zasługi Zakonu Rycerskiego św. Łazarza I klasy!

Inne książki Zofii Kossak to obrazki sceniczne, broszury, książki dla młodzieży, zresztą i dalsze powieści historyczne, między innymi o upadku Konstantynopola – *Puszkarz Orbano* (1936). Po wojnie największy rozgłos miały *Z otchłani. Wspomnienia z łagru* (1946), które zresztą wywołały gwałtowny atak Tadeusza Borowskiego.

Kto wie, czy nie rzetelniejsze są książki Hanny Malewskiej (1911-1983), pisarki także katolickiej, ale katolicyzmu jeszcze bardziej pogłębionego, refleksyjnego i rozumnego. Zresztą była to po prostu intelektualistka pierwszej wody, redaktorka „Znaku". Czuła się równie dobrze w Grecji i Rzymie, w średniowieczu, renesansie jak i w siedemnastowiecznej i późniejszej jeszcze Polsce – to już u schyłku twórczości, po wojnie. Zaczęła jednak od *Wiosny greckiej* (1933), jednej z książek „przedolimpijskich". Wkrótce potem przyszła wielka epopeja o Karolu V – *Żelazna korona* (1937). Ten szesnastowieczny cesarz, władca Niemiec, Hiszpanii, Holandii i niezliczonych kolonii amerykańskich był chyba ostatnim wyznawcą uniwersalizmu europejskiego. Jego życie to nieustanna walka o stworzenie państwa powszechnego, walka nade wszystko z Francją, reformacją, ale skądinąd i papiestwem. Skończyło się to wszystko abdykacją i ostatecznym upadkiem idei monarchii uniwersalnej. No i legendą, która zawsze otacza postaci i usiłowania tego formatu.

Malewska w pewnym sensie kontynuuje Kossak-Szczucką: człowiek właściwie nigdy nie wie, jaki ostateczny sens mają jego usiłowania. Jest nieświadomym aktorem wielkiego teatru historii, teatru ducha ludzkiego. Nie wie tego nawet tak potężny władca jak Karol V, nie wiedzą i bohaterowie późniejszych, powojennych książek Malewskiej. Stąd jakaś osobliwa ironia wypadków, osobliwa, bo nie złośliwa, ale raczej pełna współczucia i ciepła. To raczej gorycz ludzkiego losu przemawia przez autorkę niż jakakolwiek napastliwość. Człowiek przemija, lecz jego dzieła bywają trwalsze. Jeśli nawet on milczy, to przecież i „kamienie wołać będą".

To jest właśnie tytuł ostatniej przedwojennej książki Malewskiej o budowie katedry w Beauvais. Wiek trzynasty, zwany „wiekiem summ", najwyższych osiągnięć kultury średniowiecznej, był także wiekiem katedr gotyckich, a nie dokończona katedra w Beauvais miała być najwyższa i najwspanialsza. U Malewskiej jest ona symbolem średniowiecza, a pewnie i szerzej – ludzkiej historii i losu. Wokół niej obraca się tu wszystko, nie tylko gorzkie losy jej budowniczych. Katedra nigdy nie zostanie dokończona, a przecież swoimi kamieniami woła o wielkości ludzkich czynów, też przecież nie ukończonych nigdy, dopóki trwa historia ludzi. Oczywiście, dokończona być nie może, bo jej fundament i zwieńczenie tkwią w Bogu. Ale przecież i bez czysto katolickiej wykładni to rzecz o dziele i twórcy, o splataniu się dobra i zła, rzecz wobec ludzkiej mizerii właściwie pocieszycielska.

Podobnie pocieszycielską książkę napisała Malewska w czasie okupacji, a była to rzecz o Norwidzie *Żniwo na sierpie*. I tu człowiek przegrywa swoje życie, ale efekty jego działania i cierpienie pozostają. W jakimś sensie można by to rozszerzyć na los ludzki w ogóle – i tak zapewne Malewską właśnie czytać trzeba. A w sensie „sposobu na życie?" To po prostu jeszcze jedna postać starego stoicyzmu, w wydaniu chrześcijańskim tym razem, w którym notabene bardzo mu do twarzy. Smutne to, ale właściwie każda mądrość jest rezygnacją.

Jeszcze przed wojną zdążył się odezwać autor, którego potężne dzieło należy już do czasów ściśle współczesnych – a mianowicie Teodor Parnicki (1908). Ten istny obieżyświat (urodził się w Berlinie, wychował w Mandżurii, pierwszy wielki sukces odniósł w Jerozolimie, ukształtował ostatecznie swoją twórczość w Meksyku) napisał już wprawdzie wcześniej kilka utworów zaginionych lub drukowanych we fragmentach, ale uwagę zwrócił dopiero książką *Aecjusz, ostatni Rzymianin. Powieść historyczno-biograficzna* (1937). Znamienny jest podtytuł – Parnicki pozostaje jeszcze w kręgu rozwiązań tradycyjnych, bywa nawet dość uczuciowy, ale nie sposób nie zauważyć nuty historiozoficznej. I jeszcze coś – dzieje Aecjusza dotyczą V wieku, czasów zamętu i półmroku, co stanie się w przyszłości ulubionym klimatem Parnickiego.

Prozę Jarosława Iwaszkiewicza łączą powinowactwa i z Kuncewiczową, i z Parandowskim, i z Malewską, a więc z prozą obrazową, ze stylem wytwornym, z naturalną niejako skłonnością do elegancji i dystynkcji. Ale nade wszystko trzeba ją łączyć z jego własną po-

ezją, ponieważ obie w sposób oczywisty wypływają z tego samego źródła. Mówi się o nim, że jest to zespolenie miłości i śmierci, efektowniej zabrzmi to jako Eros i Tanatos. Tyle że to definicja obejmująca dwie trzecie literatury ludzkiej w ogóle, ważniejsza więc wydaje się rola, jaką grają tutaj te motywy, a jest to rola pierwszoplanowa. Pamiętać przy tym trzeba, że dzieło prozatorskie Iwaszkiewicza jest bardzo rozległe – obejmuje poezję prozą, nowelistykę, powieści, „pejzaże i wojaże", eseje, krytykę muzyczną i literacką. Wszystko to spisane stylem tak charakterystycznym, że nie sposób się pomylić co do autorstwa: Iwaszkiewicz sprawia niekiedy wrażenie, jakby zawsze był dostojnym starcem, a co najmniej do takiej roli się przygotowywał. Składa się na to łagodna melancholia, powolne tempo, poczucie oddalenia.

Ucieczka do Bagdadu (1923), której gatunek jest raczej niejasny, dzieje się parę stuleci temu w Astrachaniu, gdzie spotykają się elementy kultury orientalnej, rusko-cerkiewnej i sarmackiej. Fabuła dość nieprawdopodobna, z motywów tradycyjnych złożona – porwana Polka, miłość wschodniego poety do przebranego chłopaka itd. Utwór uznano za sztuczny – przyznam, że broniłbym go raczej, a to dla oczywistego powinowactwa z poezją. Warto też i do dzisiaj czytać *Legendy i Demeter* (1921) z ich ukrainnym bogactwem obrazowym, natomiast *Zenobia Palmura* (1920), też zresztą kijowska, już bardzo „wydumana". Krańcowym efektem tej tendencji jest *Wieczór u Abdona* (1920) rozpadający się na poszczególne frazy, z których najlepiej pamięta się „Nikt nie jeździł z Malin, nikt nie przyjeżdżał do Malin".

Za pierwszą „typową" powieść Iwaszkiewicza uważa się jednak *Hilarego, syna buchaltera* (1923), bodaj jedyną książkę tego autora długo nie przedrukowywaną po wojnie i chyba słusznie, bo jest bardzo niedobra. Są to dzieje młodego pisarza, przybywającego z Płocka do Warszawy, by robić tu olśniewającą karierę, podczas gdy jego przyjaciel idzie na front. Bohater wchodzi na salony rozliczne i ostatecznie żeni się z panną Wildą – brzydką, lecz ustosunkowaną i bogatą. W ostatniej jednak chwili, a zbiega się to z wiadomością o śmierci na wojnie jego przyjaciela Adama, popełnia samobójstwo, ginąc w wodzie, co stanie się niemal obyczajem Iwaszkiewiczowskich bohaterów. Książka zawiera nie skrywane elementy autobiografii, oprócz samobójstwa naturalnie. Jest zaś spisana językiem niemożliwym, egzaltowanym, sztucznym, przesadnym. Mówi się o wpływie ekspresjonizmu, ale tu chwilami i do Jasieńskiego niezbyt daleko.

Tyle że wizerunek miasta nie bardzo się Iwaszkiewiczowi udawał i teraz, i później. Szeroki oddech pejzażu to było coś, w czym czuł się znakomicie. Natomiast miasto musiało być albo orientalne, albo w głębokiej przeszłości, albo w ogóle tak fantasmagoryczne jak Palermo lub Sandomierz co najmniej. Trudno uznać za arcydzieło taką chociażby frazę: „Nowy Świat był niby siny rów, w nierozproszonych latarniami tonął mgłach". Późniejsze wizerunki miast będą w każdym razie językowo znacznie oszczędniejsze.

Następna powieść Iwaszkiewicza *Księżyc wschodzi* (1925) jest już znacznie lepsza, chociaż krytyka patrzy na nią krzywo. Ale też trzeba pamiętać, że jest to znowu coś na pograniczu prozy poetyckiej, w tym mianowicie sensie, że jej fabuła to raczej tylko sznureczek do nawlekania, jak koralików, uczuciowych sytuacji i kapitalnych obrazów. A więc dwór podkijowski, grono przyjaciół, z których jeden oczywiście popełni samobójstwo, a drugi będzie się o to usilnie starał. Pozorna miłość uciekającej z domu panny, cyniczny kuzynek, konflikty polsko-rosyjsko-ukraińskie. W istocie całej tej akcji mogłoby prawie nie być, ważne jest co innego. Opisy przyrody, które są przecież równocześnie opisami stanu duszy, niezwykła malarskość, wreszcie niezrównany zawsze u Iwaszkiewicza obrządek domowy, wręcz ubóstwianie form obyczajowych, strojów, posiłków i pokarmów. Jest w tym zresztą coś istotniejszego niż w pseudoodkrywczych fabułkach innych pisarzy, jest akceptacja określonego porządku świata mimo wszystko, co wydarzyć się może. Czyż książka kucharska nie jest trwalsza od Szekspira?

„Stąd to wychodziły owe konfitury z róży, z moreli z migdałami, z jabłek z melonami lub z kawonowej skórki, zwabiające gości i rezydentów; tu pieczono papatacze podług popadii z Parfomówki, paschy serowe, jak to żona prystawa z Lipowca nauczyła, albo staroszlacheckie pakowańce; stąd to w słojach i pudłach wydobywały się na światło dzienne pikle, niby różnobarwne drewniane kardynałki, śliwki w occie, nastroszone goździkami jak jeże, rożenki, pachnące kminkiem, śliwki karmione, jak atłasowe poduszeczki, gruszki w miodzie, złociste i kształtem podobne do mandolin, sorbety malinowe i różane, słodkie i wonne jak ambra, pastiła jabłeczna i jarzębinowa, wreszcie przeróżne likwory, nalewki, alembiki".

Ta rzetelność opisu codziennego otoczenia ma w sobie coś mannowskiego, tyle że Mann jest jeszcze bardziej szczegółowy i solenny. Iwaszkiewicz kocha rzeczy piękne, ale potrafi właściwie wydobyć urodę z każdej rzeczy, z każdej sytuacji, każdego obyczaju.

Uważa się następną jego książkę, *Zmowę mężczyzn* (1930), za istotny etap rozwojowy, gdyż jest to odejście od prozy poetyckiej, a także od postaci osobliwych na rzecz przeciętnych. Możliwe, ale nie jestem wielbicielem tej książki mimo wszystko, wygląda na to, że sam Iwaszkiewicz nie był zupełnie pewny, o co mu chodzi i co właściwie chce napisać. Rzecz zaczyna się obiecująco: wymuszonym przez rodzinę ślubem bohatera, Władka Sawickiego, z Alinką, pasierbicą jego kochanki Reginy. Śmiercią tejże Alinki książka się kończy. Tymczasem przeplatają się przeróżne wątki: artystyczne towarzystwo w Paryżu, wielkie i nieudane zresztą machlojki z nawodnieniem Sahary, zakochany w Alince ksiądz... Tytuł został wzięty z przedśmiertnych rozważań Alinki, dotyczących tajemnicy życia:

„Myślę, że wy, mężczyźni, zmówiliście się pomiędzy sobą. Niepokoicie świat waszym szukaniem. Robicie wynalazki, tworzycie religie, nauczacie, poświęcacie, mówicie o sztuce, tworzycie sztukę. Chcecie w nas wmówić, że człowiek się zmienia. Staje się inny. Odrywacie go od spokoju. My jedne wiemy: wystarczy tylko pozostać w ciszy i świat odejdzie od nas. Stanie się obojętny. Wtedy zatrze się granica między życiem i śmiercią..."

Bardzo to górnolotne, ale w tymże samym stopniu niejasne i ogólnikowe. Na wyznanie pisarskiej wiary nieco przymało, chociaż przypominają się strofy *Piosenki dla zmarłej*.

W cztery lata potem przychodzi powieść będąca szczytem Iwaszkiewiczowskiej prozy dużego formatu, *Czerwone tarcze* (1934). Rzecz dodatkowo jeszcze godna podziwu, jeśli się zważy, że autor poza intensywnym życiem towarzyskim i pełnieniem funkcji dyplomatycznych publikował również nowele, pisał wiersze, dramaty i krytykę. *Czerwone tarcze* dają Iwaszkiewiczowi dystans w czasie, w pewnej mierze i w przestrzeni, a więc mogą mieć status baśni i marzenia, baśni przecież także o sobie samym. Rzecz ma pozór historyczności, jej bohaterem jest przedostatni syn Bolesława Krzywoustego, Henryk, książę sandomierski. Prawdą historyczną jest, że zginął podczas wyprawy przeciw Prusom (1166) i że był krzyżowcem. Ale Iwaszkiewicz dopisał mu znacznie, znacznie więcej. Zrobił go przyjacielem Barbarossy i templariuszem, kazał mu udać się do Osjaku, do grobu Bolesława Śmiałego i wyjąć z grobu koronę dziada, nade wszystko zaś kazał mu myśleć o zjednoczeniu Polski i zamachu na starszych braci. Henryk Iwaszkiewicza wędruje przez cały ówczesny świat, poznając jego tajniki. A jest to świat niezwykły, tajemniczy i malowniczy do najwyższych granic.

Zresztą i sama Polska ówczesna w ujęciu Iwaszkiewicza jest krajem niezwykłym ze swoimi puszczami, ze wspaniałymi opisami Wisły i Sandomierza, pór roku, wschodów i zachodów słońca. Czego się tu Iwaszkiewicz nie tknie, zaczyna grać kolorami: Kijów i Jerozolima, Palermo i pustkowie Rzymu, niemieckie zamki i ogrody Damaszku. Być może właśnie tutaj osiągnął Iwaszkiewicz szczyty swojej i tak niezwykłej sztuki opisowej, jeśli idzie o pejzaż, o

niepowtarzalną specyfikę miejsca. Kolorystyka, wynalazczość obrazowa w ogóle należą do szczytów polskich osiągnięć w tym zakresie.

Ale przedmiotem książki jest nie tylko melancholijne piękno świata. Pojawia się pytanie o sens działania, a odpowiedź jest co najmniej dwuznaczna. Czy w ogóle jest sens w łączeniu, integrowaniu, poświęcaniu wszystkiego jednej idei? Iwaszkiewicz nie daje jasnej odpowiedzi. Jego bohater w każdym razie przegrywa, pozornie z racji niezdecydowania, ale za tym niezdecydowaniem stoją prawdziwe trudności w wartościowaniu świata i działania. Słynna jest scena, kiedy Henryk przed projektowanym zamachem krąży na promie między brzegami Wisły, nie mogąc się zdecydować na wybór i ostatecznie pozostawiając sprawy własnemu biegowi. Napisano zresztą o nim wręcz: „Hamlet, książę sandomierski". Nie jest to jedyna postać godna uwagi. Jest tu Żydówka Judka, z miłości do księcia kradnąca hostię i ukamieniowana, jest salzburski młodociany śpiewak Thali zakochany i w Judce, i w księciu, też w jakiejś mierze alter ego autora. Może zbyteczne natomiast było nafaszerowanie książki postaciami historycznymi, z konieczności potraktowanymi co nieco zdawkowo. Ale to przecież książka historyczna pozornie, naprawdę jest to wielka parabola o człowieku, o twórcy, o losie, smutku życia i pięknie świata. Iwaszkiewicz najpełniej był sobą, gdy mógł posłużyć się oddaleniem, statusem baśni, niestety, nie poszedł później tą drogą. Trzeba zresztą przyznać, że najlepsze są opisy i psychologia, wątki historiozoficzne wypadły nieco blado. Ale nie ze wszystkim. Kiedy umierający Henryk powierza koronę Szczodrego Wiśle (bez utopienia czegoś lub kogoś Iwaszkiewicz nie byłby sobą) i narrator dopowiada, że może dziś bawią się nią rybackie dzieci, to jest jednak coś więcej niż piękna fraza.

Ostatnia przedwojenna powieść, *Pasje błędomierskie* (1938), to znowu poszukiwanie sensu życia, ale już współcześnie i w opozycjach społecznych, jak zwykle przedstawianych poprzez świat rzeczy. Bohater książki, wielki pisarz, hrabia Zamoyłło został z jednej strony wystylizowany na Tołstoja, łącznie z ostateczną „ucieczką z Jasnej Polany", z drugiej jest jakby prefiguracją losów Iwaszkiewicza, najpełniejszym wcieleniem „wielkiego starca". Ale inną wersją jest także młody dziennikarz Kanicki ze swoim immoralizmem. Zresztą świat otaczający ich obu nie daje wielu nadziei, choć nie jest to wcale aż tak druzgocząca krytyka, jak się na ogół twierdzi. Wartości samoistne to przecież także wytworność bycia, sposób istnienia, sztuka życia – co wychodzi na jaw może i nie zawsze z Iwaszkiewicza świadomej woli. A czy życie „ludzi prostych" to dla Iwaszkiewicza szansa społeczna czy po prostu inna kolorystyka literacka – wiele by mówić o tym.

Szczyty prozy, a właściwie całej twórczości, osiągnął Iwaszkiewicz w nowelistyce. Twierdzi się nawet, że to on dopiero wprowadził nowelę polską na wyżyny światowe. I właściwie nie ma powodu by zaprzeczać temu twierdzeniu, jednak „nowela" jest tu terminem niezmiernie rozciągliwym, od mikropowieści po typowy poemat prozą. Sam Iwaszkiewicz miewał trudności z zakwalifikowaniem swoich utworów. Z twórczości przedwojennej na plan pierwszy wybijają się dwie bardzo długie nowele, mikropowieści właśnie, obie sfilmowane, obie należące do szczytowych osiągnięć twórcy: *Panny z Wilka* i *Brzezina* (1933). Obie umieszczone w scenerii wiejskiej, obie dotyczące melancholii przemijania i śmierci, obie zresztą także – wstrząsające.

Wilko to dwór, gdzie Wiktor Ruben wraca po latach piętnastu, to także dziewczyny, z którymi się przyjaźnił i romansował. To więc także studium „domu kobiet", domu kobiet starzejących się. Właściwie wiadomo, że taki powrót jest niemożliwy i jedynie smutny – ale z jakim mistrzostwem Iwaszkiewicz potrafił to opisać. Ileż w tym powściągliwości, leciuteńkiej ironii i umiejętności wstrzymania się od komentarza. Właściwie nic się nie stało podczas tych odwiedzin – tak, ale to właśnie można powiedzieć o całym życiu.

Brzezina ma jakby nieco wyższą temperaturę uczuciową, cała przeniknięta jest śmiercią i umieraniem. Umierający na gruźlicę Staś wraca z sanatorium do swego niedawno owdowiałego brata Bolesława, mieszkającego właśnie w sosnowym lesie, w białej brzezinie. Tu prze-

żywa ostatni romans, tu objawiają się jakieś sprawy z przeszłości. W tekście niemal brak komentarza, ale co tu właściwie komentować? I w jednym, i w drugim opowiadaniu melancholia kojarzy się z pięknem przyrody, z jej rolą niezawisłą i przecież jakoś symboliczną. I jednak coś jeszcze: spotykają się tu ludzie z różnych światów, z różnych sfer myślenia. Ich wzajemne stosunki to okazja do pokazania, psychologicznej tym razem, maestrii Iwaszkiewicza. Można by zresztą mówić o przeciwstawieniu trwałości, niezmienności i wiecznego obrotu natury ludzkim niepokojom. Ale to przecież nie jest wynalazek Iwaszkiewicza...

Motyw ten znajdziemy również w innym sławnym opowiadaniu, *Młynie nad Utratą*, pierwszym z serii trzech „młynów". Przy wiadomym uczuleniu Iwaszkiewicza i na wodę, i na osobliwy nastrój, młyn, który zawsze był dla wyobraźni ludowej miejscem szczególnym i nieco nawiedzonym, znakomicie nadawał się na scenerię tragedii. Tak też jest i w tym młynie nad Utratą, tak i w owym nad Lutynią, tak wreszcie i nad Kamienną. Ale to już późniejsze dzieje.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na sprawę dość charakterystyczną, na dwa opowiadania o służących, *Różę* i *Słońce w kuchni*. Oba tchną najzupełniej odmienną i przewrotną pogodą. W pierwszym kolejni mężowie Róży umierają, lecz ona będzie służyła dalej, by zdobyć pieniądze dla następnego. W *Słońcu*, już duńskim, Ignasia zabijająca (w wodzie) Torbena jest napełniona spokojem – bo wszystkie czyny i decyzje są już poza nią, A tak w ogóle to służąca bywała jedynym „prostym człowiekiem", z którym pisarze pokroju Iwaszkiewicza miewali do czynienia...

Iwaszkiewicz-prozaik nie był zrazu należycie doceniony. Arcydzieła, takie jak *Brzezina*, zostały powitane zaledwie kilkoma recenzjami. Dopiero z czasem zauważono ich doskonałość, wspaniałość języka, kunszt obrazowy, psychologiczny i symboliczny. Z biegiem lat wyniesiono je ponad poezję, z kolei lekceważoną. To także niesłuszne. Obie dziedziny są sobie niezmiernie bliskie, rodzą się zaś z żywiołu obrazowego i egzotycznego. Iwaszkiewicz nie był myślicielem, jego formuły intelektualne, uogólniające są raczej blade, jego prawdziwa siła polegała na potędze obrazowania.

W 1939 r. miał Iwaszkiewicz przed sobą jeszcze czterdzieści szczęśliwych lat tworzenia, w każdej właściwie dziedzinie. W prozie niefabularnej miał dopiero dojść do doskonałości, w innych zakresach nieraz jeszcze dorównał *Pannom*, *Brzezinie*, *Tarczom*. Ale nie prześcignął ich nigdy.

Przede wszystkim psychologia

Jeśli dla Iwaszkiewicza psychologia była tylko jednym z czynników literackiego obrazu, dającym się przy tym zastępować nastrojami przyrody, to dla innych – i to poważnych twórców – stała się żywiołem zasadniczym, otwierającym przed literaturą nowe i nieoczekiwane możliwości. Trzeba jednak zauważyć, że pokolenie lat trzydziestych nie musiało całkiem na nowo burzyć Bastylii: Freud należał już do klasyków, czytano go i po polsku, Proust też nie ze wszystkim był nowinką, i u rodzimych twórców można się było niejednego nauczyć, nie tylko z tajemniczej *Pałuby* Irzykowskiego, ale w tym przypadku także od Nałkowskiej po prostu. Polska Virginia Woolf niejedno miała imię – Kuncewiczowej, Choromańskiego, Brezy, Rudnickiego.

Chyba najwięcej wrzawy wywołała w swoim czasie twórczość Michała Choromańskiego (1904-1972), jeszcze jednego przybysza z Ukrainy, gdzie zresztą debiutował w języku rosyjskim. I z wszelką pewnością ówczesne radzieckie eksperymenty literackie stanowiły dla niego punkt wyjścia. – Pisałem już, że dwudziestolecie było okresem największego w naszych dziejach (i bardzo korzystnego) wpływu literatury rosyjskiej, może właśnie dlatego, że odbywało się to bez jakiejkolwiek „polityki kulturalnej". Otóż znany krytyk, Ignacy Fik, zaatakował bardzo gwałtownie polską szkołę psychologiczną, zresztą do jednego worka wrzucając Choromańskiego, Witkiewicza, Ważyka, Uniłowskiego, Gombrowicza, Kadena, Rudnickiego, Krzywicką, Schulza, Flukowskiego... Całkiem sensownie pisał, że literatura współczesna zajmuje się człowiekiem jako istotą fizjologiczno-metafizyczną, a nie społeczną. Bieda w tym, że dla Fika miał być społeczną wyłącznie. Otóż dla Fika wszystko było „choromanią" i w słynnym szkicu *Literatura choromaniaków* (1935) tak wywodził:

„Czy nie jest zastanawiające, że piszący ją autorzy są to ludzie, którzy w rozwoju zatrzymali się w fazie dojrzewania płciowego, że są to homoseksualiści, ekshibicjoniści i psychopaci, degeneraci, narkomani, ludzie chronicznie chorzy na żołądek, mieszkający na stałe w szpitalach, ludzie nie rozróżniający jawy od snu, hipochondrycy, neurastenicy, mizantropi?"

Choromański, nauczywszy się polskiego, debiutował książką *Biali bracia* (1931), oględnie mówiąc, niejasną. Rzecz dzieje się w Związku Radzieckim w środowisku aferzystów różnego rodzaju, szpiegów i czekistów. Ale to i tak znaczenie ma niewielkie. Tematem książki jest zamieć pochłaniająca podróżnych, tytułowi „biali bracia" to zwidy śniegowe. Są celowe luki w motywacji, wielu rzeczy musimy się, i to bezskutecznie, domyślać. Interesujący wykład na

temat „prawa serii", dobrego lub złego rytmu wypadków, a więc jakościowej interpretacji czasu, doprowadził do pasji ówczesnych krytyków racjonalistycznych. Pogląd ten powraca w późniejszych książkach Choromańskiego i na tle naszych współczesnych wątpliwości co do budowy świata wcale taki idiotyczny nie jest. A książka miała duże powodzenie.

Przerosła ją jednak głośna na cały świat *Zazdrość i medycyna* (1933) – najwybitniejsza, nieprześcigniona już przez autora, naprawdę znakomita książka. Uważa się ją powszechnie za studium zazdrości, ale sprawa jest bardziej złożona, dotyczy także współzależności ludzkich działań i przewrotności losu. A więc mąż Rebeki, Widmar, podejrzewa słusznie, że jest zdradzany z niejednym, ale przede wszystkim z chirurgiem o znaczącym imieniu Tamten. Chirurg poznał Rebekę, robiąc jej operację i także jest przez nią oszukiwany – tu wykazał Choromański rzetelną znajomość kobiet (mężczyzn, co prawda, też). Widmara naprowadza na tropy zdrady krawiec Gold, z którym mają się obaj zaczaić na Tamtena i łapiąc go in flagranti z Rebeką – zabić. I tu trzeba podziwiać iście lwi pazur kompozycyjny Choromańskiego – podobnie jak w *Białych braciach* odmieniała ludzkie losy zamieć, tak tu czyni to demoniczna wichura, halny po prostu, bo należy zgadywać, że wszystko to dzieje się w Zakopanem. Spieszący z donosem Gold wpada na zerwane druty wysokiego napięcia, ginie, a w całym mieście gaśnie światło, co doprowadza do wyklarowania sytuacji – górą mniej więcej jest Rebeka. Każdemu jednak ułożyło się zupełnie nie tak, jak się spodziewał – los jest po prostu ironiczny i przewrotny, co dla twórczości Choromańskiego zawsze miało znaczenie decydujące.

Ale zapowiedziana w tytule medycyna także ma swoje miejsce istotne. Wielka scena operacji należy do majstersztyków prozy. Świetnie stopniowane napięcie, szczegóły fachowe, a równocześnie wręcz teatralizacja czy zgoła baletyzacja ludzkich działań, są imponujące. A i w scenach medycznych potrafi Choromański dokomponować jakiś paradoksalny antywątek. Jeśli już o kompozycji mowa, to pierścieniem obejmującym fabułę od początku jest owo wyłączenie światła, ostateczny punkt skrzyżowania ludzkich losów.

Choromański rzeczywiście lubił dziwaczyć, intrygować czytelnika, wprowadzać motywy nieoczekiwane a szokujące, wręcz epatować paradoksami. W *Zazdrości* wszystko to razem osiągnęło szczęśliwą harmonię. Później, w twórczości powojennej różnie z tym bywało. Wydaje mi się, że Choromański niekiedy po prostu ględzi bez szczególnie uzasadnionej potrzeby. Ale inaczej się to przedstawia w oczach wielbicieli, których ma do dzisiaj i to wcale licznych. Nie całkiem bez racji – zadziwiać i zaskakiwać potrafił zawsze – wiązano to zresztą także z wpływami ekspresjonizmu.

Przed wojną powstał jeszcze *Szpital Czerwonego Krzyża* i *Opowiadania dwuznaczne* (1934), których jest cztery: banalne, cyniczne, nieprawdopodobne i wariackie. Przykładowo pierwsze: brudny kołnierzyk męża pijaka i brutala przechyla szalę: żona zdradza męża z subtelnym gruźlikiem, który jednak umiera podczas stosunku. Przerażona bohaterka wraca do śpiącego twardo pijanego brutala i całuje jego brudny kołnierzyk... Albo „nieprawdopodobne": bohater przegrywa w sopockim kasynie zdefraudowane pieniądze. Wszelka pomoc zawodzi. A w chwilę po samobójstwie przychodzą pieniądze. W innych opowiadaniach podobnie. Paradoks, szyderstwo losu, udziwniona a precyzyjna kompozycja i znakomity warsztat psychologiczno-introspekcyjny zapewniły Choromańskiemu nie tylko Nagrodę Młodych PAL w 1933, ale wysoką pozycję czytelniczą w ogóle. Mimo tylu olśniewających talentów nie udało się jednak Choromańskiemu osiągnąć rangi najwyższej, gdzie literatura staje się sądem i propozycją wartości. Czy przeszkodził mu w tym duch wiecznego kpiarza i ironisty?

Ale ten duch nawiedza także innego debiutanta lat trzydziestych, którego wielki moment tworzenia ma przyjść dopiero po wielu latach, Tadeusza Brezę (1905-1970). Ten ziemianin, filozof, dyplomata i zakonnik wydał przed wojną jedną tylko książkę, ale bardzo godną uwagi. Był to *Adam Grywałd* (1936), książka o osnowie głęboko szyderczej. Poruszenie, jakie wywołała, polegało przede wszystkim na tym, że była to pierwsza chyba w Polsce książka o problematyce homoseksualnej, tak jednak cienko, finezyjnie podanej, że nie sposób się było

oburzyć. Zresztą odczytywano tu przeróżne treści. Miała to być rzecz czysto psychologistyczna, to znów studium społeczne, i to satyryczne nawet. Widziano także przepastną problematykę filozoficzną, szczególnie zaś neopozytywizm i kantyzm w wersji marburskiej, tudzież traktat ściśle literacki. Są to bardzo przesadne opinie. Problematyki ściśle filozoficznej dla niej samej tu nie ma, mimo takich i owakich aluzji, ale są tu w końcu odniesienia do wielu dziedzin na upartego z zoologią włącznie. Autor zdaje sobie sprawę ze względności poznania i roli konwencji w porozumiewaniu się, to jednak trochę za mało, by z *Grywałda* robić traktat.

Jest tu natomiast bardzo wiele z Prousta, podobne środowisko i podobny rodzaj refleksji. Tytułowy Grywałd, przynajmniej chwilami, jakby trochę przypadkowy, istotniejsza jest cała sfera towarzyska, do której należy. Są to bogate rodziny Mossów, Hozjuszów, Hinczków, w tym pokoleniu, które już psychologia nie ugania się za pieniędzmi, ale właściwie przeżywa swoje życie, może nawet je celebruje. Grywałd, nie bardzo udany poeta, zostaje rzucony przez ukochaną Izę Mosse, natomiast zyskuje miłość jej brata. Najszczególniejszy jest narrator, o którym nie wiemy dosłownie nic, chociaż jest jakby odrobinę Serenusem Zeitbiomem wobec Adriana, tylko że tu to raczej alter ego samego Grywałda. I rzeczywiście, wielokrotnie podkreśla się w książce nieznajomość istoty rzeczy, co znajduje oparcie i w samej technice opisu: bohaterów poznajemy nie „od środka", ale wedle tego, jak się zachowują. Z behawioryzmem mieliśmy już do czynienia u Kadena, ale tam była to tylko jedna z technik służących innej problematyce, tutaj jest wręcz celem samym w sobie. Widziano w *Grywałdzie* zapowiedź antypowieści – zapewne, ale to samo można powiedzieć o niejednej książce ówczesnej. Natomiast bezsporna jest wielka kultura tej prozy, jej gęstość, rzetelność i drwiące poczucie humoru. Czy natomiast sam Grywałd jest kimś w rodzaju Obłomowa, to chyba kwestia mniej istotna. Bo też *Grywałd* nie jest w ogóle „sposobem na życie", ale raczej „sposobem na myślenie". Co prawda, to pośrednio i o życiu stanowi.

Odrobinę młodszy od Brezy, inny słynny debiutant lat trzydziestych, Adolf Rudnicki (1912), podobnie jak i on odnalazł swój wielki temat dopiero po wojnie. Ale i to, co przedstawił przed nią, było bardzo godne uwagi. Zaszła tylko ta zmiana, że o ile później zdobył renomę nowelisty, o tyle na początku pisał raczej powieści, no, powiedzmy mikropowieści. Pierwsze i całkiem inne od późniejszej twórczości były *Szczury* (1932), proza dość osobliwa, zagmatwana, właściwie bez akcji. Przedstawia jakieś małe miasteczko o wiele mówiącej nazwie „Raj", skrajnie zresztą biedne, skąd nie może się wyrwać uwięziony własną bezwolą młody chłopak przeniknięty grozą i kompleksem ojca. Biedny jest świat tych Maksów, Luiz, brudnych Soniek, krańcowa niemal nędza jest udziałem i samego bohatera. Wszystko to zresztą przypomina zarówno Kafkę jak i Schulza, a niemożność ucieczki z „raju" kojarzy się z niemożliwością opuszczenia piekła u Becketta. Tyle że i Schulz, i Beckett są późniejsi.

Zadziwia odmiana konwencji literackiej w książce następnej, czyli w *Żołnierzach* (1933). Jest to opis rekruckich losów, temat w latach trzydziestych modny, że przypomnę choćby Uniłowskiego. Ale tutaj sprawy mają się jednak inaczej. Książka jest znacznie bogatsza w obserwacje psychologiczne, a nie tylko obyczajowe, w refleksję, zresztą w same opisy fachowe – rzecz dotyczy artylerii, a dzieje się w Modlinie. Na ogół pisano o *Żołnierzach* (co prawda głównie po wojnie), że powieść ta kompromitowała wojsko sanacyjne, że ukazywała różne grupy narodowościowe, nieuctwo rekrutów (nie wiedzą nawet, jak się nazywa prezydent), bezwzględność wojskowego drylu etc. Śmiem jednak mniemać najzupełniej inaczej. Rudnicki może i kompromituje w ogóle świat, gdzie takie formacje jak armia są potrzebne, ale ataku na samo wojsko nie mogę się tu doszukać. A nawet jakby odwrotnie: zgromadzony materiał umożliwia Rudnickiemu twierdzenie, że to, co się tu dzieje, jest celowe i – skuteczne. Rzecz kończy się, było nie było, pokazem żołnierzy sprawnych. A że ani ten pułk, ani inne za kilka lat zwyciężyć nie mogły? A jakie szkolenie mogłoby tu pomóc? Ciekawe, że ta problematyka, mimo krytycyzmu, wcale tak Rudnickiemu obca nie była – wrócił do niej po kilku latach w *Doświadczeniach* (1939).

Okazało się, że tematem bardzo Rudnickiemu odpowiadającym jest w ogóle analiza zbiorowości. W 1938 ukazuje się powieść *Lato* dziejąca się w zasadzie w Kazimierzu. Rzecz, jak to u Rudnickiego, właściwie bez fabuły, bo też najistotniejsza jest tu refleksja autorska. Najszczególniejsze strony dotyczą zjazdu Żydów u uczonego cadyka w Górze – słusznie przytaczane jako majstersztyk zbiorowego portretu. Rudnicki pisze głównie o Żydach – ale ma to nośność zdecydowanie ogólniejszą.

Wreszcie głośna analiza niedobrej, a właściwie niemożliwej miłości, *Niekochana*, gdzie Noemi zamyka się i spełnia w swojej miłości, a Kamil nie może jej tym samym odpowiedzieć. W sumie Rudnicki daje jeszcze jedną propozycję prozy intelektualnej, gdzie refleksja, a nie fabuła gra rolę dominującą. Refleksja ta kieruje się u Rudnickiego od psychologii ku historii, wówczas, przed „epoką pieców" nie tyle może tragicznej, co melancholijnej.

Natomiast największy z nich wszystkich został przyjęty bez entuzjazmu. Jerzy Andrzejewski (1909-1983) nie debiutował bowiem, jak się na ogół pamięta, *Ładem serca* (1938), ale zbiorem trzech opowiadań *Drogi nieuniknione* (1936). Kazimierz Wyka nie błysnął tym razem intuicją tytułując swoją recenzję: *Uczeń Nałkowskiej*. Co prawda, mało tu jeszcze z „prawdziwego" Andrzejewskiego. Są to dzieje upadku ekonomicznego, moralnego i biologicznego spisane metodą jakby naturalistyczną. Ale to już nie wiek dziewiętnasty – i „nieuniknioność" upadku ma inny wymiar niż tylko socjalny, co właściwie i w tych trzech opowiadaniach nie tak trudno zobaczyć. „Uczeń Nałkowskiej" był raczej uczniem Conrada, nawet w kompozycji. – Nędzarz z opowiadania pierwszego (*Koniec*) nazywa się tak samo, jak lekarz z opowiadania ostatniego (*Ucieczka*) – Gielbard. A sekwencja trzech tytułów: *Koniec*, *Kłamstwo*, *Ucieczka* – wszystko o tym można powiedzieć poza słowem: przypadek.

Ład serca, drukowany najpierw w odcinkach w „Prosto z Mostu", wysunął wręcz błyskawicznie Andrzejewskiego na pierwsze miejsce wśród młodych – choć jest to chyba książka mniej wyważona od *Grywałda* czy nawet niektórych rzeczy Rudnickiego, a trafiają się tu efekty po prawdzie niemal kiczowate. Ten świat, który jest mrokiem i nocą, składa się z wydarzeń posępnych a sensacyjnych, obracających się wokół księdza Siechenia, proboszcza zapadłej w białorusińskich błotach parafii Sedelniki. Ksiądz przeżywa zresztą kryzys wiary w skuteczność działania, nie mówiąc już o jakiejkolwiek sprawiedliwości. Drzewo zabija Siemiona – a modlitwa dziecka nie zostaje wysłuchana. Syn dziedzica deprawuje młodego chłopaka i zabija policjanta – a karę poniosą inni Sam ksiądz Siecheń w imię miłości Boga odrzuca miłość dziewczyny – i spotyka ją jako starzejącą się prostytutkę. Wątki wikłają się, ale z mroku nie prowadzi żadna droga. Pozostaje prawda i wybór ludzkiego serca, prawo do decyzji heroicznej i moralnej. Niełatwej i nieoczywistej; to na jednej z ostatnich stron pada bezradne pytanie „Jak przedrzeć się przez ten mrok, jak wyjść z niego?"

Zwraca się uwagę, że w tym samym 1938 roku debiutował Sartre – rzeczywiście tu zaczyna się w literaturze polskiej wątek egzystencjalistyczny, jak widzimy równoległy do literackich wydarzeń europejskich – a przypomnijmy jeszcze, że przecież w tym samym roku ukazuje się i *Ferdydurke*. Z tym, że w *Ładzie serca* racją wewnętrzną człowieka jest Bóg – i to mimo Jego przerażającego milczenia. Dlatego zresztą książka, skądinąd nagrodzona przez PAL, została uznana za sztandarowe dzieło katolickie i zestawiona z Mauriakiem i Bernanosem. To prawda, ale warto zwrócić uwagę i na inną okoliczność. Mimo że człowiek interesuje Andrzejewskiego jako osobowość, a nie jako istota społeczna, to jednak jest to przecież ten wątek wielkiej moralistyki, z której wywodzi się twórczość Żeromskiego. – Przypuszczam, że Andrzejewski był pilnym czytelnikiem *Dziejów grzechu*. Środki literackie są już inne, nowocześniejsze, ale przecież płonie w tej prozie ta sama co u Żeromskiego żarliwość, przy której i dzisiaj możemy jeszcze rozgrzać zziębnięte dłonie.

Grymas i sen

Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza zwykło się wymieniać jednym tchem, a w każdym razie tuż obok siebie, nade wszystko dlatego, że prozę obydwu uznano za eksperymentalną. Gombrowicza nazywano nawet uczniem Schulza, czemu ten ostatni zaprzeczał. Prawdą jest, że *Ferdydurke* została oparta na pomyśle wziętym z opowiadania Schulza *Emeryt* – gdzie bohater wraca do szkoły i dziecinnieje; Schulz zrobił też parę ilustracji do tej książki. Ale poza tym różniło ich bardzo, bardzo wiele. Schulz (1892-1942) debiutował późno. Co prawda, pisał już wcześniej, ale osławiona nieśmiałość i kiepskie opinie recenzentów sprawiły, że pisał do szuflady. Odkryła go i doprowadziła do debiutu Nałkowska. Poza studiami i wyjazdami od czasu do czasu, całe życie, aż do tragicznej śmierci spędził w prowincjonalnym Drohobyczu ani śniąc o tym, że czeka go sława światowa. Co prawda, śnić mógł, gdyż cała jego twórczość wynika ze snu, prawami snu się rządzi i o śnie opowiada. Jest to właściwie jedna tylko książka w tym sensie, że wszędzie występują ci sami bohaterowie, powtarza się tematyka, problematyka i miejsce.

Edytorsko rzecz biorąc, *Sklepy cynamonowe* ukazały się w 1934, *Sanatorium Pod Klepsydrą* w 1937, po wojnie zaś odnaleziono jeszcze opowiadanie *Kometa*, Wszystko to zresztą są opowiadania umiejscowione w prowincjonalnym miasteczku, wsparte na fantasmagorycznej autobiografii, gdzie oprócz narratora występuje przede wszystkim Ojciec, groteskowy i wzniosły, trzeźwa Adela – służąca, niechętnie wspominana matka, rodzina, sąsiedzi, znajomi – najczęściej postacie „turpistyczne" – kalecy, umysłowo chorzy. Miasteczko ma aspekt dwojaki – z jednej strony jest plątaniną uliczek i zwaliskiem ruder, z drugiej objawia wyśnione wspaniałości. Schulz bowiem jest i piewcą tandety, szarości, szpetoty (takie są właśnie jego rysunki, całe życie był przecież rysunków nauczycielem), i zarazem miłośnikiem bujności, blasku, koloru na modłę wręcz barokową. Ale to nie barok, lecz secesja. Schulz wyrasta po prostu z modernizmu, z Młodej Polski, z jej kreacjonistycznego szaleństwa. I ma coś ze Stefana Grabińskiego. Grabiński na przykład w opowiadaniu o ślepym torze opisuje moce rodzące się w izolacji. A Schulz:

„w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie (...) Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napełniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś cieplarni, pełnej szeptów, lśnień, kołysań, jakiejś fałszywej i błogiej wiosny".

Mówi się o zależności Schulza od Kafki, Jerzy Speina zwraca jednak trafnie uwagę na wpływ „państwa snu" z książki *Po tamtej stronie* austriackiego rysownika, symbolisty i ekspresjonisty Kubina. W dwudziestoleciu widziano w Schulzu przede wszystkim nowatora, nie doceniając wagi tradycji.

W pewnym sensie są to dzieje Ojca – a właściwie dzieje jego nieustannej agonii. Ojciec jest trochę biblijnym Jakubem (tak ma zresztą sam na imię, narrator zaś to Józek), także walczy we śnie z aniołem, także utyka po tym na nogę. Jest prorokiem – ale równocześnie na nocniku. W planie życiowym jest kupcem bławatnym i traktuje to jak posłannictwo. Ale hoduje też przedziwne ptaki, zagląda do absolutnej księgi świata, jest komendantem fantasmagorycznej straży pożarnej spijającej sok malinowy. Ojciec umiera wielokrotnie i powraca coraz bardziej przemieniony i uszczuplony. Ostatecznie, przybierając postać kraba, zostaje ugotowany i gubi nogi, odchodząc już na zawsze... Jest jeszcze tytułowe *Sanatorium Pod Klepsydrą*, poza czasem lub na jego bocznej odnodze, gdzie wraca Przeszłość, w kraju snu. Tu mieszka Ojciec po śmierci. Ale zreferować to wszystko niełatwo. Sam Schulz tak pisał:

„Czy nie zauważyliście, że między wierszami pewnych książek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków..."

I tak właśnie Schulza czytać należy. Jego metoda twórcza odpowiadała (jeśli idzie o współczesnych, a nie o tradycje) nadrealizmowi i właśnie za nadrealistę możemy go uważać, choć możliwości interpretacyjnych jest przecież wiele. Dziś, kiedy Schulz zyskał ogromną sławę, ciągle pojawiają się nowe wykładnie jego twórczości.

Przecież da się tu także zastosować klucz freudowski. Ten Ojciec komiczno-wzniosły, ten dziwny, pełen zahamowań stosunek do kobiet, które jawią się Schulzowi jako groźna, nie całkiem ludzka potęga, zbliżone do robotów, manekinów – na rysunkach są wysokie, sztywne lub nagie i drwiące, a mężczyźni maleńcy, nieforemni o rozdętych głowach. Można też mówić o wielości rzeczywistości, o względności czasu, można przywoływać rozlicznych filozofów – co też czyniono chyba nawet przesadnie. Zawsze tak jest, kiedy mamy do czynienia z wizjami, z senną płynnością sytuacji, z przeobrażaniem się miejsc i postaci. Chciałoby się może i Chagalla tutaj przywołać, gdyby nie to, że są to raczej fantasmagorie prowincjonalnego miasteczka niż folklor żydowski.

Była to propozycja rozumienia świata i budowania własnego losu ważna, ale chyba bardzo groźna. Można wejść w ten mgławicowy świat, można w nim także zamieszkać. Właściwie może on nawet zastąpić świat realny, ponieważ świat wewnętrzny, gdzie zostaje zniesiona bariera między słowem a rzeczą, między słowem a wydarzeniem, jest dogodniejszym miejscem zamieszkania. Mimo wszystkich masochizmów Schulza to on jest panem tego świata i nie sposób mu go odebrać, nawet zabijając. Świat realny można więc uważać także za wariant, za odnogę czasu, i to niekoniecznie za wariant najciekawszy. W ten sposób unicestwia się nowoczesność, której Schulz był zdecydowanym przeciwnikiem, ale też odcina się wszelkie możliwości działania na rzecz kontemplacji, i to właściwie kontemplacji czegokolwiek, gdyż cokolwiek może się zamienić w cokolwiek. W każdym razie jest to postawa obronna i tylko obronna.

Ale dzieło pozostało znakomite. I nie sprowadzałbym go mimo wszystko do Kafki czy Kubina, gdyż ich światy były tylko posępne i odrażające, świat Schulza zaś bywa także piękny, łagodny i łaskawy. A kwestionując jedyność rzeczywistości kwestionuje się także wyłączność śmierci.

Witold Gombrowicz (1904-1969) to już zupełnie inne pokolenie, inna filozofia. Do Schulza zbliża się o tyle, że podobnie jak on, lecz na zupełnie inny sposób, lekceważy motywację „realistyczną". Jak sam twierdzi, wyrasta ze sfery „pośredniości", co tłumaczyłoby ostenta-

cyjnie krytyczny stosunek do postaw określonych, „dojrzałych". Ciekawe, że tak jak i nieszczęściem, i zarazem siłą była dla Gombrowicza owa pośredniość i niedojrzałość, tak niewiele później dla Parnickiego „bycie mieszańcem", a więc też pośredniość, będzie odgrywało rolę analogiczną, ale na historyczna już skalę. Sam Gombrowicz wywodził się z ziemiaństwa, studiował w Warszawie i Paryżu, miał zostać adwokatem. Został pisarzem – początkowo publicystą, krytykiem, później prozaikiem i dramaturgiem. Przed wojną ukazują się *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933) i *Ferdydurke* (1937), powstaje też sztuka *Iwona, księżniczka Burgunda*. Tuż przed wybuchem wojny wyjeżdża Gombrowicz do Argentyny, gdzie spędza dwadzieścia cztery lata – zyskując równocześnie sławę międzynarodową. Później wraca do Europy, początkowo na stypendium do Berlina Zachodniego, potem osiada, aż do śmierci, we Francji. Pod koniec życia jest jednym z najsłynniejszych pisarzy światowych, uważa się go za pewnego kandydata do Nobla. Przedwczesna śmierć udaremnia to, jednak jego sława nie przestaje rosnąć.

Jego twórczość, a pewnie i życie miało być grą z innymi. Powstała nawet ciekawa książka (Jerzego Jarzębskiego) prezentująca Gombrowicza wyłącznie w kategoriach gry, której stopniowe ujawnianie stanowi właściwie zasadniczy sens wszystkich książek Gombrowicza. „Niewolnictwo niedokształtowania" –jak pisze – wzięło się i stąd

„żem pochodził z kraju szczególnie obfitującego w istoty niewyrobione, poślednie, przejściowe, gdzie na nikim żaden kołnierzyk nie leży, gdzie nie tyle Smęt i Dola, ile Niezguła z Niedojdą po polach snują się i jęczą".

Rolą pisarza „drugorzędnego" – jak przewrotnie pisze, ale przecież każdy poza dawno zmarłymi mistrzami wydaje się drugorzędny – jest:

„całe życie wypowiedzieć i podać ludziom, zyskać formę i stać się dla bliźnich jadalnym, zwabić ich do siebie i uczynić się możliwym społecznie i towarzysko, lecz któremu to się nie całkiem udaje (...) bo wszelki wyraz, wszelka forma nie rodzi się z jednostki tylko, lecz się wytwarza ze stosunku człowieka z człowiekiem (...) ten sam twórca może objawić się mądrze albo głupio, wzniośle albo podle, zależnie od tego, jak jest naciśnięty, jak ograniczony jest drugim człowiekiem".

Oczywiście stosuje się to do wszystkich ludzi, nie tylko do pisarzy, ale pisarz mówiąc o tym, pokazując to, może właśnie pomóc innym. Stad wynika nieustanna analiza konwencji społecznych formujących naszą osobowość i walka z tymi konwencjami, ośmieszanie ich. Tym samym Gombrowicz objawił się jako egzystencjalista – tam też trwa się w petryfikującym „spojrzeniu innych". Kiedyś uważałem i pisałem, że jest to forma nihilizmu, gdyż poza konwencją nie ma w człowieku niczego, dziś jestem bardzo odległy od takiego przekonania. Gombrowicz, jak twierdzi, chce uchwycić ostateczną prawdę człowieka i choć jest to zapewne cel niepochwytny, to jednak samo określenie negatywne – czym się nie jest lub czym się nie jest całkiem, otwiera jakiś sensowny dukt myślenia.

Pamiętnik z okresu dojrzewania (po wojnie ukazał się jako *Bakakaj*) to zbiór nowel. Postaci w nich marionetkowe, bo też są tylko nosicielami określonych problemów, określonych konwencji społecznych. Są to powtarzające się bez końca studia zniewolenia przez sytuację – ale i pokaz, jak się konwencją walczy, jak z sytuacji broń zrobić można. Tak więc w pierwszej, *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego*, narrator znieważony przez mecenasa zaczyna mu świadczyć niezmiernie kłopotliwe czołobitności, nie usiłując się wywyższyć, ale właśnie poniżyć, I to okazuje się bronią straszliwą, ośmieszającą. W innym opowiadaniu czysta, niewinna panienka zaczyna nagle gustować w kości ze śmietnika, utożsamiając z nią miłość. Są też opowieści niby-morskie (*Zdarzenia na brygu Banbury*), jest zawsze uderzająca przewrotność

autora i jego niezwykła inteligencja. Więc np. w *Przygodach* narrator trafia na wyspę trędowatych, którzy zniszczoną, brodawkowatą skórę kojarzą z dojrzałością płciową, gdyż ich dzieci rodzą się gładkie. Prześladują więc gładkiego naturalnie bohatera, węsząc w nim „dziewica".

Pamiętnik został przyjęty przez krytykę bardzo ciepło, ale intencje autora nie dla wszystkich były jasne, stąd późniejsze wyrzekania Gombrowicza. I następna książka miała być rozliczeniem z krytyką, ale na szczęście adres został znacznie poszerzony, książka w pisaniu odmieniła się i powstało rzeczywiste arcydzieło Gombrowicza – *Ferdydurke*, notabene także przedmiot ataków i wybrzydzań. Gombrowicz nie był dłużny – i w *Ferdydurke* zacytował i ośmieszył wiersz Ignacego Fika, swojego najzajadlejszego przeciwnika. Ośmieszył – podstawiając pod każde słowo – „łydka".

Bohater Ferdydurke, Józio, rozmyśla właśnie o swoim trzydziestoletnim życiu, i rozmyśla z dezaprobatą, gdy pojawia się stary belfer gimnazjalny, Pimko, i zaciąga go powtórnie do szkoły, stwarzając sytuacje psychicznie „upupiające", wpychając w niedojrzałość. Okazuje się to zresztą misją Pimki – zdrabnianie, udziecinnianie. W szkole te właśnie cechy wydobywa się z uczniów. Pimko np. podrzuca im karteczkę, w której uważa ich za „niewinnych". Wnet tworzą się dwa obozy, chłopaków i chłopiąt, i odbywa się „pojedynek na miny", szlachetne i paskudne, dwóch przywódców – Syfona i Miętusa, zakończony przymusowym uświadamianiem, czyli „gwałceniem przez uszy". Szkoła jest zresztą ostoją straszliwej staroświecczyzny; to tu profesor Bladaczka wykłada: „Dlaczego Słowacki wzbudza w nas miłość i zachwyt? Dlatego, że wielkim poetą był" – co poszło w przysłowie.

Profesor Pimko osadza następnie Józia na stancji u pokazowo nowoczesnej rodziny Młodziaków. Bohater niemal całkiem się zatraca z powodu ich córki, siedemnastoletniej Zuty, ale też przystępuje do kontrataku. Istnieje tu w dwóch formach – konwencjach – nowoczesności i staroświeckości. Zderza je więc ze sobą w ten sposób, że w imieniu Zuty wyznacza o tej samej porze, nocą, randkę i profesorowi Pimce, i rówieśnikowi Zuty, Kopyrdzie, a jeszcze ściąga rodziców i chce wołać policję. Robi się nieprawdopodobna „kupa" (to ważny termin Gombrowiczowski), bijatyka i przewalanka, bohater zaś ucieka.

Nie ucieka daleko. Z Miętusem, owym przywódcą „chłopaków" wybiera się na wieś, Miętus bowiem szuka formy w parobku, z którym pragnąłby się „po...bratać". Trafiają do kuzynów Józia, ziemian, gdzie realizuje się inna rozgrywka, między pańskim a chamskim. Obie formy, konwencje, żyją sobie nawzajem, jak nowoczesność żyła tylko przez opozycję do staroświeckości. Czeluść otwiera tutaj Miętus, chłopiejąc i ostentacyjnie „bra...tając" się z lokajczykiem Walkiem. Bohater jest już doświadczonym graczem i wykorzystuje sytuację w ten sposób, aby znów powstała, całkiem dosłownie, gigantyczna kupa, na której przewalają się „państwo", służba i chłopi. A bohater ucieka – i znów daremnie, gdyż trafia w ramiona Zosi i przeżyje konwencję zakochania, podobnie jak inne narzuconą sobie.

„A teraz przybywajcie, gęby! Nie, nie żegnam się z wami, obce i nieznajome facjaty obcych, nie znanych facetów, którzy mnie czytać będziecie, witam was, witam, wdzięczne wiązanki części ciała, teraz niech się zacznie dopiero – przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swoje miętoszenie, uczyńcie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość, Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki".

Człowiek może po prostu istnieć tylko w jakiejś formie (w sensie arystotelicznym, którą tomiści nazywają także „treścią substancjalną"), a wyzwala się, zderzając ze sobą dwie formy wykluczające się, wyzwala na bardzo krótko. Jest to właściwie proces tragiczny – ale w tymże stopniu i szyderczy. Gombrowicz drwi w takim samym stopniu z siebie, jak i z czytelnika

zapraszając go zresztą do współpracy. A sam piętrzy komentarz nad komentarzem, piętrzy kolejne stopnie nadświadomości. W samej *Ferdydurke* są wyodrębnione przedmowy i nowele komentujące. Wszystko zaś sprowadza się do tego, że każdy człowiek miota się między sprzecznościami, dorosłością i niedojrzałością, niższością i wyższością, formą i nieforemnością, nigdy ostatecznie nie osiągając stanu trwałego. W tym jego udręka, ale w tym także nadzieja i siła. Jest to zresztą całkowicie zgodne z założeniami egzystencjalizmu, które na własną rękę Gombrowicz sformułował we własnym języku. I być może ostatecznie to właśnie ten odrębny język zadecydował o jego oryginalności na wielką skalę.

Nie było w Polsce niczego równie obcego nieoficjalnej i najpowszechniej panującej tradycji Żeromskiego. I trzeba było lat bardzo wielu, by się przekonać, że te dwie postaci myślenia i pisania nie wykluczają się, lecz dopełniają wzajemnie.

Pod urokiem polityki

Różnice między biegiem prozy i poezji od roku osiemnastego polegają także na odmiennym ich usytuowaniu w dziejach naszej literatury. Poezja starała się o uniwersalizm i, mimo wielkiej pasji Wyspiańskiego, sprawy narodowej, a niechby i społecznej nie uważała za jedyną. Proza natomiast nieomal całkiem tak czyniła. Ciekawe skądinąd, jak by reagowała poezja, gdyby wolności doczekało się pokolenie wielkich romantyków? Ale tak się nie stało. Natomiast proza – czy może inaczej: myśl społeczna, z którą proza zawsze jest ściśle związana, na przyjęcie niepodległości była przygotowana nieźle. Właściwie po okresie beznadziei, wywołanej upadkiem powstania styczniowego i późniejszych ograniczeń łączących się z pracą organiczną i „u podstaw", na przełomie stuleci wszystko w Polsce szykowało się do nowej rozprawy, chociaż trudno było przewidzieć, co właściwie ma stanowić okazję. Wątpliwości nie było, że tym razem trzeba sięgnąć do wszystkich warstw narodu, a i do mniejszości narodowych także. A niejeden pisarz był po prostu działaczem. Z takich kręgów wyrastali: Kaden-Bandrowski, Strug, Dąbrowska.

Juliusz Kaden-Bandrowski (1885-1944) to postać bardzo wyrazista, śmiało zarysowana, czyniąca wiele gwaru, stale na świeczniku. Ten „galileusz" z Rzeszowa-Lwowa-Krakowa (Czy jest w jego rodzinnym Rzeszowie ulica Kadena?), wychowanek konserwatorium w Brukseli, kawaler (jeszcze przed pierwszą wojną) orderu Leopolda II za zasługi dla kultury belgijskiej, działacz niepodległościowy (w kole Lelewela, tam gdzie i Dąbrowska), adiutant Piłsudskiego, redaktor, zarządca teatrów, prezes Związku Literatów, sekretarz generalny PAL – miał jeszcze wiele innych funkcji. Był oficjalnym rzecznikiem obozu legionowego i stale z kimś wojował. Jeśli się weźmie się pod uwagę temperament i zamaszystość pióra, to chyba w jakiejś mierze przypominał Putramenta. Zrobiłem kiedyś to porównanie, ale bardzo oburzona redakcja wnet je skreśliła, chroniąc dobre imię – nie wiem: Putramenta czy może Kadena?

Bezspornie jedno z najświetniejszych piór literatury polskiej dwudziestego wieku, głęboki, przenikliwy intelekt sięgający sedna rzeczy. Pisarz polityczny tak dobry, że równego mu nie mieliśmy do dzisiaj, a jednak nie poprzestający na tym tylko horyzoncie ludzkich działań. Za mało jak dotąd pisano o Kadena-Bandrowskiego horyzoncie moralnym, którego nieustanna obecność tak bardzo kontrastuje z całkowitym brakiem czegoś takiego u pisarza zresztą naprawdę świetnego, z którym go zestawiłem. Kaden-Bandrowski nie ma złudzeń – wie, że motyw moralny ludzkich działań jest słabiusieńki, że nawet najszczytniejsze cele oparte są na ludzkiej krzywdzie, czasem i przystaje na to – lecz nie pozwala czytelnikowi nigdy zapo-

mnieć, nie kłamie, nie lukruje niczego – a przede wszystkim działań własnych przyjaciół politycznych. Zresztą znajdziemy przykłady konkretne.

Jego dzieło jest ilościowo i jakościowo bardzo rozległe. Publicystyka, krytyka, dramat, ale nade wszystko proza. Najpierw więc dwa tomy nowel: *Zawody* (1911) i *Zbytki* (1914) – o moralnej godności pracy, nawet najnędzniejszej, najbardziej poniżonej, i istotnej nikczemności dostatniego nieróbstwa. Już tu zarysują się cechy stylu Bandrowskiego: dosadność charakterystyki nie unikającej momentów drastycznych, „czarność" prozy, groteska, fascynacja i seksem i śmiercią, ale bodaj w jej aspekcie gnicia, rozpadu, a nie metafizycznej wzniosłości. Niezmierna wyrazistość tego stylu każe mówić o ekspresjonizmie i przypomnieć, że i Kaden-Bandrowski miał związki ze „Zdrojem" – a chyba nie ma racji Artur Hutnikiewicz uważając, że było to czysto przypadkowe.

Wielką popularność przyniosło Kadenowi-Bandrowskiemu pięć książek reporterskich poświęconych Legionom (szczególnie *Piłsudczycy* – 1915). Za to wydany w 1919 *Łuk* wywołał skandal, był to bowiem atak na zakłamaną moralność Galicji, a ściślej Krakowa w latach Wielkiej Wojny. Rzecz w tym, że była to powieść „z kluczem" – postaci powieściowe kryły różne znane osobistości rzeczywiste, w tym przypadku krakowskie. Stanie się to zresztą stałą metodą Bandrowskiego, choć jak wykazał Sprusiński, związki modela i powieściowego bohatera nigdy nie były ani tak oczywiste, ani tak jednoznaczne. Słowem – nie można sądzić historycznych postad według Kadenowych sarkazmów – bo trzeba dodać, że był pisarzem niesłychanie ostrym, sarkastycznym i groteskowym. Na dobrą sprawę prawdziwym „biczem na prominentów".

Ale pierwsza rzeczywiście wielka książka Kadena-Bandrowskiego, a zarazem pierwszą częścią nie dokończonego nigdy cyklu *Czarnych skrzydeł*, był przesłynny *Generał Barcz* (1923), który wywołał istną burzę. Obejmuje on lata 1918-1919 – wyzwalanie Krakowa, Przemyśla, a następnie walkę polityczną Piłsudskiego z Narodową Demokracją. Wcieleniem samego Kadena jest tu Rasiński, podobnie jak Kaden-Bandrowski w tym czasie, kierownik Biura Prasowego Naczelnego Dowództwa i oczywiście zdecydowany przeciwnik prawicy. Lecz bohaterem jest przecież sam Barcz – Piłsudski, ale co nieco skrzyżowany z Sosnkowskim. Proszę sobie wyobrazić, że ktoś dzisiaj pisze polityczną powieść, w której ledwo zawoalowani występują Jaruzelski, Olszewski, Wałęsa! I to wcale nie „błagonadiożną", wcale nie bogoojczyźnianą.

Zaraz po zdobyciu niepodległości rozpoczyna się bezwzględna walka polityczna o władzę, w której właśnie Barcz jest „mocnym człowiekiem". Równie jak jego przeciwnicy bezwzględny, nie liczy się z czyjąkolwiek krzywdą czy jakimikolwiek innymi względami. Ale jest różnica zasadnicza między nim a jego przeciwnikami: oni działają tylko w myśl egoistycznych celów, on zaś w imię racji historycznych. Ocena Kadena-Bandrowskiego wydaje się nieco dwuznaczna – i uznaje racje, i bezwzględnie krytykuje. Zresztą wyłania się tu inne pytanie: co jest warta moralnie niepodległość, która jest tylko „odzyskanym śmietnikiem"? I tu jednak Bandrowski jest bezwzględny: śmietnik śmietnikiem, ale jest to grunt, rama, bez której nic stać się nie może. Może to i minimalistyczna wizja świata, losu, państwa i ojczyzny, wolę ją jednak od skłamanych sloganów.

Brutalny i błyskotliwy przebieg gry politycznej wikła tu postaci stylizowane podobnie jak Barcz – generał Krywult to Haller i Dowbór-Muśnicki, generał Dąbrowa to generał Bolesław Roja, a major Pyć to pułkownik Adam Koc. Mówiło się, że to książka, w której społeczeństwo jest nieobecne, że to książka amoralna. Bo ja wiem? To prawda, że dla Kadena polityka jest manipulacją, lecz Kaden nie akceptuje moralnie tego stanu rzeczy. Jeśli się ukazuje zło, to nie znaczy, że się je chwali – w takim rozumieniu np. Mauriac byłby zgoła rzecznikiem wszelkiej nieprawości... Tak czy inaczej, burza na Kadena spaść spadła, lecz widocznie taką dziwną już prowadzono wówczas politykę kulturalną, że włos mu z głowy nie spadł, a Kaden przystąpił do pisania swojej następnej, być może najwybitniejszej powieści.

Czarne skrzydła, druga i tytułowa część całego cyklu, ukazały się w latach 1928-1929. To także powieść o polityce, lecz również o społeczeństwie. I wreszcie – o pracy. Rzecz jest oparta, jak to zwykle u Kadena, na wydarzeniu prawdziwym – katastrofie w kopalni „Reden" w Dąbrowie Górniczej w 1923 r. U Kadena jest to prowokacja zagranicznego kapitału, traktowanego przez autora wręcz z furią. Trzeba to od razu powiedzieć – kapitaliści nie mieli z polskich pisarzy wielkiej pociechy, czy to weźmiemy Reymonta, czy Kadena, czy Andrzeja Struga, Daniłowskiego czy wielu innych. Dopiero mocą paradoksu po ostatniej wojnie pisarze nie mieli nic dorzecznego do powiedzenia na ten temat. Co prawda, to dość logiczne – po co zwalczać kogoś, kto i tak u nas już nie istnieje?

Czarne skrzydła przynoszą panoramę Zagłębia. Znalazł się tu syn polityka Mieniewskiego (Ignacy Daszyński), z nieco niepoważnymi koncepcjami „wynalazczymi", jest dyrektor figurant – Kostryń (jego córka będzie kochanką, a potem narzeczoną Tadeusza Mieniewskiego), demoniczny dyrektor – Francuz Coeur, działacze partyjni – nędzne figury, karierowicze Drążek i Koza, dyrektorski szpieg – portier Supernak, zresztą przeraźliwa hałastra. Klasa robotnicza także prezentuje się posępnie, ciemna, brudna, przesądna. Bywa jednak i inaczej. Tak inną staje się robotnica Lenorka – przez miłość do Tadeusza. I wreszcie, poza Tadeuszem Mieniewskim, jedyny „bohater pozytywny" – komunista Duś.

Trudno tutaj nie westchnąć. Kaden-Bandrowski był nie mniejszym przeciwnikiem komunistów, jak i prawicy. A jednak właśnie wroga, przeciwnika najbardziej uczłowieczył. I nie było to postępowanie w myśl o wiele późniejszych recept: wrogowi coś tam ludzkiego przydać, by jeszcze silniej uderzyć w jego przekonania, by jeszcze wyraźniej ukazać jego wrogość. Nie, Kaden-Bandrowski umiał po prostu być przeciwnikiem szlachetnym. I schematyczne powieści z równie schematycznymi wrogami obróciły się dawno w coś nie pachnącego, podczas gdy książka naprawdę wielkoduszna przetrwała czas dłuższy i bardziej nie sprzyjający. Tak właśnie buduje się chwałę politycznej postawy autora, a nie wyzwiskami, obelgami, robieniem z przeciwnika „czarnego luda".

Może to nieco paradoksalne, ale pod pewnymi względami *Czarne skrzydła* wydają się najbliżej ideału, kreślonego ileż lat później przez realizm socjalistyczny... Zwłaszcza ze względu na stosunek do pracy. Kaden zawsze chciał napisać książkę o pracy, o ciężkiej pracy. Zresztą coś takiego dał już wcześniej w *Zawodach*. A teraz pojechał sam „w teren", siedział w Dąbrowie długo, zbierał fakty. I prawie wszystko o człowieku złożyło mu się „na ciemno" – poza stosunkiem do pracy właśnie. I kto ostatecznie wie, czy nie jest to jedyna udana polska powieść „produkcyjna" spisana przez sanacyjnego prominenta...

Lecz jest to także książka o nikczemności polityki, w wiekszym jeszcze stopniu niż *Generał Barcz*. Tu dość paskudnie się dostało Polskiej Partii Socjalistycznej, chociaż jej słynna ocena odnosi się raczej do działalności partii politycznych w ogóle:

„Oto partia, młody podjadek szepcze ci do ucha, stary brytan ochrypłym wrzaskiem zagaja na trybunie, od dołu wszystko poderwane nienasyconym głodem, u góry władzą się opychają".

W następnej powieści miało się dostać gorzej jeszcze ludowcom, ale tak naprawdę całemu systemowi politycznemu okresu „sejmowładztwa". Trzecią częścią cyklu był *Mateusz Bigda* (1933) – w trzech spaśnych tomach: *Grunt*, *Masło*, *Spiżarnia*.

Są to dzieje walki o władzę Bigdy, przywódcy partii chłopskiej, i jego sojuszu z prawicą, co mniej więcej odpowiadało działaniom Witosa. Mniej więcej, bo to jednak nie jest portret. Co prawda, ludowcy do dzisiaj nie wybaczyli Kadenowi. Witos rzeczywisty nie był oczywiście świętym z rocznicowych czytanek. Słynna bajęda o tym, jak to delegacja sejmowa przywożąca Witosowi propozycję objęcia stanowiska premiera zastała go przy robotach w polu, nie dopowiada drobiazgu: Witos doskonale wiedział o propozycji i stosownie się wystylizo-

wał, czyli wybiegł z pługiem w pole, choć czas był zupełnie nie po temu. Tak zrodził się polski Cincinatus. Ale karykatura Bandrowskiego daleko wykracza poza tego rodzaju, w końcu nie zdrożne, sposoby zdobywania popularności. Bigda to pazerny na ziemię, pieniądze i zaszczyty cham, nie zainteresowany w ogóle meritum spraw publicznych. Co prawda, Kaden-Bandrowski rzeczywiście odnosił się nieufnie do polityków chłopskich dowodząc, że lata pańszczyzny, niewoli i nędzy nie ukształciły jeszcze z chłopa człowieka służby obywatelskiej, że proces takiego kształtowania musi potrwać dłużej.

Ale to nie chłopi tylko, to cały parlamentaryzm polski czy w ogóle europejski jest śmiertelnie chory i zdegenerowany – taki jest ogólniejszy sens tego przesłania. Rzeczywiście satyra, groteska, sarkazm i pogarda idą ze sobą o lepsze w wizerunkach polityków. I tu bohaterem będzie Tadeusz Mieniewski, a wnioski, które wysnuje, skłonią go do uczestnictwa w przewrocie majowym. *Mateusz Bigda* to zarazem szczyt pewnych skłonności stylistycznych Kadena-Bandrowskiego. Był to zawsze styl dosadny i drastyczny, opisujący człowieka przede wszystkim z zewnątrz, na sposób behawiorystyczny, nie wnikający w jego psychikę, nie odwołujący się do przeszłości. Co więcej, podkreślanie szczegółów fizjologicznych upodabnia człowieka do zwierzęcia – co czyni Kaden z pełną świadomością. Rzeczywiście, są to bestie, istoty odrażające. Ale, rzecz szczególna, nie wszystkich tak przecież widzi. Ani bohaterów pozytywnych, ani pozostających z dala od orbity polityki nie traktuje w ten sposób. Ludzką bestię wydobywają po prostu stosowne okoliczności.

Cykl *Czarne skrzydła* miał jeszcze jeden, ostatni tom. Był to pisany przez pięć lat i skończony w czasie okupacji *Jedwabny węzeł* poświęcony zamachowi majowemu, w trakcie którego ginie bohater cyklu – Tadeusz Mieniewski. Kaden-Bandrowski zginął trafiony odłamkiem w pierwszych dniach powstania, a rękopis, poza nieznacznym fragmentem – zaginał. Kaden-Bandrowski miał rozpocząć następny cykl – Białych skrzydeł, ale to już nie było mu dane. Może i los wiedział, co czyni. Najwspanialsi nawet pisarze krytyczni zawodzili, gdy przyszło im rysować perspektywę „pozytywną". Choć kto wie, nie samym przecież ludzkim plugastwem zajmował się autor *Bigdy*.

Obok wielkiego cyklu politycznego napisał przecież kilka książek o dzieciach i po części dla dzieci. Są to wspomnienia z własnego dzieciństwa, słynne *Miasto mojej matki* (1925) i *W cieniu zapomnianej olszyny* (1926). Pisał także i o swoich dzieciach: *Wakacje moich dzieci* (1924) i *Aciaki z I a* (1932). I jest to Kaden jakby nie ten sam. Groteska i sarkazm przemieniają się w serdeczny humor, świat robi się przepojony sentymentem i wart tego, aby na nim żyć. Po prawdzie, są to raczej książki dla dorosłych niż dla dzieci, pełen dobroci i poezji azyl, te prawdziwe, które zdążył spisać, „ białe skrzydła".

W dialogu politycznym i społecznym dwudziestolecia zabierali więc głos pisarze znakomici: Żeromski, Berent, Bandrowski. Ten wspaniały kwartet dopełnia bliski świętości mason, Andrzej Strug.

Droga Andrzeja Struga (1871-1937), które to nazwisko jest pseudonimem Tadeusza Gałeckiego, do literatury prowadziła przez więzienia i zesłania: lubelski Zamek, X Pawilon Cytadeli, warszawski Ratusz, twierdza brzeska, Archangielsk, wypędzenie z Królestwa. Do Królestwa wróci dopiero – jako ułan Beliny. Był bowiem przede wszystkim działaczem PPS-u, później członkiem, razem z Piłsudskim, Frakcji Rewolucyjnej. Debiut literacki przypadł na lata po trzydziestce. Ale odtąd pisze wiele, kto wie, czy nie za wiele. A równocześnie jest i redaktorem, i politykiem, senatorem i Wielkim Mistrzem masońskiej Wielkiej Loży Narodowej Polskiej, o czym zresztą ciągle wiadomo raczej niewiele. Ale senator to osobliwy, bo opozycyjny. Nie przyjmuje zaszczytów, występuje przeciw – ukochanemu przecież – Piłsudskiemu. Bierze udział w przeróżnych działaniach antyfaszystowskich, zostaje nawet członkiem KC Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom. Finał szczególny: zwalczana przez niego sanacja urządza mu wspaniały pogrzeb, przeradzający się w ogólnonaro-

dową manifestację. Wzniesiono się więc ponad marną małostkowość, zapomniano o wrogości, uczczono pisarza i nieskazitelnego człowieka. Wielkoduszność jest przecież wręcz politycznie opłacalna, o czym, niestety, nie zawsze pamiętają urzędnicy naszych czasów.

Twórczość Struga przed rokiem osiemnastym wyrasta z dwu zasadniczych impulsów: sprawy społecznej i sprawy narodowej. Zresztą wzajemny stosunek obu tych elementów określał oblicze kultury polskiej przez całe dwudziestolecie, a w bardzo powikłany sposób i później. I tylko w paru momentach panowała między nimi zupełna zgodność. W każdym razie początki dojrzałej twórczości Struga wyrastają z tragicznej rewolucji 1905 roku i wyrażają się w dwu seriach opowiadań: *Ludzie podziemni* (1908, 1909) i *Dzieje jednego pocisku* (1910), czytanych, a nawet filmowanych do dzisiaj. Nie są to dzieje zwycięskie. Przecież każde przegrane powstanie czy rewolucja degeneruje się, paczy, wikła w podejrzenia i prawdziwe prowokacje, konając, wydziela odór zgnilizny. Ostatni bojowcy, aby jeszcze czas jakiś przetrwać, chwytają się sposobów kryminalnych, rośnie zapiekłość wzajemnych zarzutów. Dzieje Polski ubiegłego stulecia aż za dobrze to znają. A równocześnie nie można zapominać o walce, poświęceniu i śmierci. I zapewne nigdy bez reszty wiedzieć nie będziemy, czyj heroizm był prawdziwy, a czyj skłamany. I także odwrotnie. W każdym razie wszyscy zgodnie podkreślają, że w opowieściach Struga jest wiele elementów autobiograficznych – pełen wątpliwości moralista zmuszony do działania.

Dobro i zło, heroizm i małość, wierność i zdrada, odwaga i strach stanowią o motywach ludzkiego działania. Bohaterowie Struga podlegają wszystkim tym naciskom, a niekiedy wręcz nie wiadomo, co ostatecznie zadecydowało o tym, że postąpili tak, a nie inaczej. Podobnie będzie i w późniejszej twórczości, kiedy w obliczu sytuacji bohater niejako czuje rozdwojenie. Nacisk sytuacyjny występuje w życiu zawsze, ale w sytuacjach rewolucyjnych ze szczególną mocą. Możemy przeciwstawić życiu naszą postawę, ale ostateczny rezultat będzie zawsze dzieckiem okoliczności.

Zarzucano wielokrotnie twórcom modernistycznym, że ich koncepcja losu sprowadza się ostatecznie do przypadku. Odnosiło się to nade wszystko do Przybyszewskiego, lecz przecież może dotyczyć i Struga, w którego twórczości konwencje młodopolskie odciskają się bardzo silnie. Istotnie, i u niego także poszczególne wypadki życia nie są nieodzownie konieczne, a szczególnie nie są konieczne moralnie. Ale co się właściwie za takim zarzutem kryje? Otóż chyba wiara w pełną logiczność ludzkiego życia lub też przekonanie, że świat jest bez reszty i uchwytnie sensowny. Wtedy też coś może być „tragiczne", bo – konieczne. Literatura naszego stulecia wcale takiego mniemania nie podziela, jej tragizm jest tragizmem nieporozumienia, ironii losu, byle czego, przypadku właśnie. I w tym sensie Strug okazuje się bardzo dwudziestowieczny. Co już u schyłku stulecia nie musi oznaczać: „nowoczesny", gdyż w tej chwili przekonanie, że życie ludzkie jest lub bywa jednak sterowane czy w ogóle podporządkowane nie znanym nam siłom, zdaje się zapowiadać jakiś zupełnie inny sposób myślenia.

Wracając jednak do Struga. Otóż cykl poświęcony rewolucji 1905 nie był jego dziełem jedynym. *Ludzie podziemni*, co jest oczywistą repliką na *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego, o którym zresztą Strug napisał swoją pierwszą w ogóle książkę (gdyż od krytyki literackiej zaczął), zostali uzupełnieni cyklem *Ojcowie nasi* (1911), także Żeromskiego wspaniale kontynuującym, podnosił bowiem temat powstania 1863 roku. Były zresztą i inne prace. W tym także okresie zaczynała się dwa niezmiernie interesujące wątki prozatorskie. Pierwszy to *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych* (1913). Temat Zakopanego był dla Struga, jak zresztą dla całego tego pokolenia, bardzo istotny. Ale potraktował go szczególnie. Strug objawił się tu jako niesłychanie cięty satyryk, skrzący się od pomysłów parodysta i kpiarz. Za kilkanaście lat temat ten zostanie podjęty w innej zakopiańskiej a znakomitej książce. Dowcip zaś będzie powracał często, niekiedy w sytuacjach mało oczekiwanych. Na taki fenomen powiadano ongiś – „z cicha pęk".

Wątek drugi najsilniej w tym czasie zarysował się w powieści *Pieniądz* (1914). Powieść przedstawia środowisko milionerów, ich wzajemne walki, szaleństwa i zboczenia. Jawi się tu coś jakby mitologia czy zgoła religia pieniądza. Milioner – we własnych oczach, ale także swojego otoczenia, to istota wyższa, decydująca o biegu świata. Strug pisze to z dystansem, ale jakby z wewnętrzną obawą, że w tym jednak jakaś cząstka prawdy być może. „Amerykański milioner" to był zresztą wzorzec funkcjonujący ówcześnie w całej literaturze światowej i to także na szczytach. Podobną fascynację i „obłęd cezariański" znajdziemy przecież w *Diamencie wielkim jak góra* Fitzgeralda, gdzie miliarder usiłuje dać łapówkę Bogu, i nawet w *Królewskiej wysokości* Tomasza Manna, co zresztą u syna kupieckiej Lubeki jest bardziej oczywiste. Nie zapominajmy natomiast, że Strug to przecież socjalista, a więc uczeń Marksa, lecz i socjalistów utopijnych, a myśl o demonizmie posiadania nie była dla niego tylko przekorą czy wdzięcznym tematem. Lata, które minęły od tego czasu, ukazały nam, że świat nie jest taki prosty i że posiadanie podlega przeróżnym ograniczeniom.

Zbiorowość jest, a może raczej bywa, silniejsza od najsilniejszej jednostki. Najpotężniejszy wódz i najmożniejszy miliarder bardziej podlegają okolicznościom, niżby sobie tego życzyli. Dlatego na „poczucie wszechmocy" Strugowych potentatów wzruszamy raczej ramionami. Ale powieść jest znakomita. Tu ostatecznie krystalizuje się też pewien model fabuły, mianowicie sensacja. Nie wiem, czy to słowo jest najlepsze. Idzie po prostu o błyskotliwą, pełną zaskoczeń, dynamiczną akcję. Na upartego możemy uważać za autorów „sensacyjnych" Sienkiewicza, Dostojewskiego, Malraux, Żeromskiego jako autora *Popiołów* i połowę dobrej literatury. To już przecież Wolter powiedział, że wszystkie rodzaje literackie są dobre, poza jednym: nudnym.

Strug nudny nie jest. Przeciwnie, akcja stanowi jego wielką siłę. Rzecz w tym, że nie do niej tylko sprowadza się sens jego twórczości. Ale jej znaczenie będzie się wraz z upływem czasu raczej nasilało. W tym okresie pisarz coraz częściej łączy liryzm i kpinę, wartką akcję, analizę dnia dzisiejszego i narastającą niechęć do wojny. Cykl nowej prozy zaczyna *Chimera* (1918), potem zaś przychodzi *Odznaka za wierną służbę* (1921). Jest to bardzo prosto spisana relacja legionisty, pana Beliny, którego koleje wojny niosą przez Kielce, Łódź, Piotrków, Częstochowę, Kowel etc. Raniony trafia do zakopiańskiego sanatorium i umiera. Całą działalność Sylwka przepaja wiara w Piłsudskiego, stąd o książce tradycyjnie wypisywano rzeczy dziwne. W ogóle, żeby „ocalić" (?) Struga pleciono androny, że pisarz „nie rozumiał", „nie doceniał", „przeceniał" Piłsudskiego. Bajki te są po prostu głupie. Strug znał, doceniał, a kiedy się nie zgadzał, umiał się sprzeciwić. A legioniści mieli zawsze wszelkie powody, żeby Piłsudskiemu ufać, co więcej, ufność nie została przecież zawiedziona, jak rzadko, bardzo niestety rzadko w naszych dziejach.

Następne powieści i nowele dotyczą wojny o niepodległość i rozterek powojennych, co doskonale znamy już z *Generała Barcza* i *Przedwiośnia*, co odbije się także u Nałkowskiej i wielu innych. Zwłaszcza *Pokolenie Marka Świdy* (1925) jest książką rozrachunkową, analogiczną do *Przedwiośnia*, tyle że Strug bardziej docenia rolę Piłsudskiego. Ale kontrast heroicznej walki legionowej i późniejszej z codziennym, cywilnym, pokojowym życiem pełnym zabiegów o chleb, o karierę, małych i większych intryg może napełnić niesmakiem. Tyle że tak się dzieje po wszystkich wojnach. W tym czasie nasilają się też u Struga skłonności pacyfistyczne. Trzeba jednak na pewną rzecz zwrócić uwagę. Remarque, „papież" pacyfizmu, skłonny był wojnę oskarżyć zgoła o wszystko, a więc o całe zło powojennego życia. A tymczasem była to zwyczajna nieprawda. I bez wojny ludzie bywają źli i nieszczęśliwi, a praktyka nigdy jeszcze nie sprostała żadnemu ideałowi. Strug aż takiego błędu nie popełniał.

Ale specyficzne nieszczęścia wojny odgrywają rzeczywiście bardzo znaczną rolę w *Mogile nieznanego żołnierza*, książce nieco ckliwej, o bardzo wyraźnej, modernistycznej stylistyce. Jej bohatera, kapitana Łazowskiego zabiera wojna. Niewola rosyjska, Rewolucja Październikowa, przeżycia niezwykłe, sensacyjne, jak to w tego rodzaju książkach bywa. Po czym sa-

botaż w radzieckiej fabryce zbrojeniowej, droga powrotu i śmierć. Tymczasem zaś żona wychodzi za maż, a córka tuła się – to już watek typowo pacyfistyczny. Ale jest coś jeszcze – w momencie śmierci Łazowskiego jego żona, Wanda, spełniła duchowo swoje nowe małżeństwo, a córka Nelly otrzymuje tajemnicze przesłanie. Świat nie z samych rzeczy widzialnych się składa. Zresztą sensacja, dowcip, zaduma i tragedia łączą się w tym czasie u Struga w jedną całość. Podobnie jest i w makabrycznych raczej opowiadaniach *Klucza otchłani* (bezsens i okrucieństwo wojny, gwałcone dziewczyny), gdzie wojujący z Rosjanami żołnierze tak jednak sobie gawędzą:

„– Tak jest, panie pułkowniku, bez kulebiaki nie ma przyjęcia wojskowego, a cóż dopiero w kawaleryjskiej części...

– Któż tego nie wie? Zrozumiała rzecz! Zapomnieli my w te psie czasy, panie Pijanowski, jak to dawniej ludzie po ludzku jadali... Bo co tu długo gadać, panie Pijanowski, nie było i nie ma jak ruski stół – rozsolniczek, ucha, bałyczok, pierożeczki z wiazigą, z rybką, z kapustą...

– Smirnowoczka, panie pułkowniku, smirnowoczka... – przypomniał pan Pijanowski.

– Przełkniesz kęs, posmakujesz, a tam i chłopniesz... Przełkniesz a chłopniesz... Czyściuchonka ona, jak ta łza niewinności... Potem, powiemy...

– A tam i prosiątek pod chrzanem!

– Blinki hreczane, kostromskie... – wstawił kuchmistrz lubieżnym szeptem”.

(*Uczta zwycięstwa*).

Oto, jak można docenić nieprzyjaciela! Nie trzeba dodawać, że Strug, jak zwykle, ma rację...

Wcześniej nieco (1926) powstaje *Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń*. Strug wraca tutaj do scenerii zakopiańskiej, a pisze o niedoszłym zamachu prawicy (co było po części tematem i *Generała Barcza*), przy czym drwi niemiłosiernie. Występują tu postaci autentyczne o łatwych do rozpoznania pseudonimach. Tyle że o większości z nich już dzisiaj nie pamiętamy... Ale nie tylko politycy, także charakterystyczne typy zakopiańskie zostały tu uwiecznione, a cała „zakopiańskość” serdecznie wyśmiana. Wręcz wierzyć się nie chce, że tak potrafił pisać autor sentymentalny przecież co nieco i tragiczny. Jest to prawdopodobnie jedna z najwybitniejszych napisanych po polsku powieści satyrycznych. Przed wojną nie została zresztą nawet wydana w książce (pierwodruk w „Kurierze Porannym”). Podobnie było z *Pieniądzem*, a także z *Wyspą zapomnienia* (1921) – historią marynistyczno-awantumiczo-robinsonowsko-utopijną. Szczególne zresztą są te wszystkie pominięcia edytorskie znakomitych przecież książek. Wydaje się, że Strug tłamsił swoje olbrzymie możliwości, rezygnując z utrwalenia co bardziej ekstrawaganckich pomysłów. Wolał twórczość bardziej „godną”, zjawisko nie takie rzadkie.

A tymczasem były to rzeczy znacznie ciekawsze od „oficjalnych”. Chociaż i tutaj nie rezygnuje Strug z wątku sensacyjnego, z paradoksu, z ironii losu. Tak jest w głośnej *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* (1928), gdzie mały, szary kasjer Hieronim zostaje wręcz zgwałcony przez tyleż piękną co bandycką Adę, sprzeniewierza dla niej przeogromną kwotę i w rezultacie zostaje nie podejrzanym o nic jej właścicielem. Ciekawe jest tu przekształcenie się jego mentalności: dość ponura dotąd Warszawa, staje się dlań z nagła miastem radosnym i szczęśliwym. Byt bowiem określa świadomość, ale inaczej „robola”, a inaczej prominenta. A skądinąd człowiek jest przecież tylko igraszką losu.

Motyw przekształcającego duszę pieniądza ma tu oczywiście podstawowe znaczenie, podobnie jak w kontynuacji *Pieniądza*, *Miliardach*, książce bardzo ciekawej, choć Strug niewiele miał do powiedzenia o prawdziwych finansowych bojach światowych potentatów. Skąd jednak polski pisarz ma mieć jakieś pojęcie o milionerach? Podobnie Reymont głupstwa ponoć gadał w *Ziemi obiecanej* o łódzkich bogaczach. Pod tym zresztą względem i dzisiaj sytuacja nie zmieniła się wcale.

Wreszcie kulminacją ostatnich lat jest trylogia *Żółty krzyż* (1933) – *Tajemnica Renu*, *Bogowie Germanii*, *Ostatni film Evy Evard*. Jest to książka o absurdzie i koszmarze wojny (znaczna jej część ma charakter pół snu koszmarnego – pół nie lepszej jawy), dokładniej zaś dotyczy pierwszej wojny światowej, którą oglądamy z różnych punktów widzenia – od okopu po centralne dowództwo. Po wojnie najlepiej znaną książką tego typu jest znacznie zresztą słabsza (poza niektórymi fragmentami) *Blokada* Czakowskiego. Strug przedstawia walkę technologii i wywiadów („żółty krzyż" to kryptonim gazu bojowego), ale w posępnych i sensacyjnych dziejach aktorki-szpiega, Evy Evard i kapitana Déspaix uosabia także absurd ludzkiej egzystencji i jej ironiczny kres. Można by się zastanawiać, czy w tej rozległej pod każdym względem książce tylko o wojnę w dosłownym rozumieniu idzie, czy o „metafizyczną nieodwołalność losu" także – ale zaszlibyśmy za daleko. W każdym razie *Żółty krzyż* został uznany za jedną z najwybitniejszych książek pacyfistycznych świata – przynajmniej przez krytyków polskich...

Modernistyczna szkoła introspekcji, bogactwo psychologiczne służyło Strugowi na planie społecznym bądź metafizycznym. Literatura polska w małym niestety stopniu skorzystała później z tej szkoły. Wolała wybrać wzorzec bardziej ograniczony i mniej ambitny, z tych samych modernistycznych komyszy wywiedziony, a bądź co bądź precyzyjny, drogowskaz Zofii Nałkowskiej.

Sfery wyższe i niższe

Zofia Nałkowska (1884-1954) to temat tyleż z zakresu historii literatury, co obyczaju. Wszystkie wspomnienia z dwudziestolecia i powojenne kreślą portret damy pięknej, wytwornej i romansowej, żywo interesującej się problemami czasu i nie stroniącej od „wytwornego" towarzystwa. Jej salon i sypialnia były istotnymi miejscami koncentracji środowiska literackiego. Córka publicysty i uczonego – geografa Wacława Nałkowskiego, debiutowała wcześnie, bo już w 1898 w „Tygodniku Ilustrowanym". Była to zresztą epoka, w której kobiety pisarki wyroiły się z nieoczekiwaną obfitością. Nałkowska pisze wiersze i prozę (pierwsza powieść ukazuje się w 1906), bardzo modernistyczne. I właściwie tematem nieodłącznym jej twórczości stanie się splecenie miłości i śmierci. Cała reszta to mniej lub więcej istotne przydatki. Prawdziwie znakomita okazała się w psychologii. Z czasów modernizmu wywodzi się też jej upodobanie do rzeczy ładnych – ale w zakresie buduaru, a także chyba styl, mocno sztuczny niekiedy, lecz sztucznością całkiem odmienną od Berentowej.

Dwie pierwsze dekady wieku przyniosły kilkanaście książek Nałkowskiej, przeważnie romansów ze sfer wyższych. Przyniosły jej rozgłos, a nawet przekłady. Nie było zresztą tak, by Nałkowska nie widziała niczego poza romansem – widziała zawsze wielorakie uwarunkowania ludzkiego losu, choć początkowo interesowała ją nade wszystko emancypacja kobiety, szczególnie erotyczna – rzecz wspólna dla wielu piszących wówczas pań. Ale kto wie, czy nie najwybitniejsza jej książka to wcale nie powieść, lecz osobliwe portrety duchowe z różnych sfer, *Charaktery* (1922). Do tej mikroformy wróci zresztą po ostatniej wojnie, pisząc *Charakterów* serię nową. A bliskie ducha tej formy są także wstrząsające *Medaliony*. *Charaktery* zawierają w sobie delikatny portret psychologiczny, paradoksalną sytuację, nader często ostrą ironię. Więc na przykład Chawa, najstarsza z dziewięciorga rodzeństwa pary zbankrutowanych biedaków, przekonana, że „nic się już nigdy na lepsze nie zmieni, może być tylko gorzej", próbuje popełnić samobójstwo. Nieznajomi ludzie ratują ją. I...

„Po paru dniach przyszła Chawa do tej willi z bukietem georginii. Była poważna i podziękowała za ratunek. Obca pani uścisnęła ja i powiedziała: «Co za szczęście, żeśmy tam pannę Chawę znaleźli. Zła chwila minęła, panna Chawa jest młoda i ładna, tyle życia ma jeszcze przed sobą. Teraz już by tego nigdy nie zrobiła, prawda?» «Tak» – odrzekła Chawa powoli. – «A gniewała się na nas i szarpała, nawet musieliśmy być trochę niedelikatni». «O nic nie szkodzi – powiedziała grzecznie Chawa i uśmiechnęła się z wyrozumiałością– państwo przecież chcieli jak najlepiej»".

Gryząca, lapidarna ironia tej pointy prowadzi nas bezpośrednio do owych pomysłowych Niemców z *Medalionów*, którzy „potrafią z niczego zrobić coś" – czyli mydło z trupów.

W roku 1924 ukazuje się jedna z najgłośniejszych powieści Nałkowskiej, *Romans Teresy Hennert*. Z książki tej po latach zrobiono, licho wie co – zapowiedź sanacji, przewrotu wojskowego, krytykę polski przedwojennej, zgoła manifest proletariacki. Oczywiście, wszystko to bajeczki. Takie elementy istotnie w książce są, ale wynikają z ostrości obserwacji. A przedstawiciel skrajnej lewicy, młody Laterna to po prostu szpieg.

Rzecz zresztą dzieje się w środowisku oficersko-przemysłowo-dyplomatycznym, co nie dziwi zważywszy, że sama Nałkowska była w tym czasie żoną wyższego oficera. Robienie z niej ex post walczącej proletariusza jest po prostu śmieszne – otóż pułkownik Omski zakochuje się gwałtownie w żonie przedsiębiorcy, tytułowej Teresie Hennert. I ostatecznie zabija ją z zazdrości, nie o męża jednak, ale o dawnego kochanka. Całe to środowisko jest zresztą istotnie skorumpowane, co jednak, jak się zdaje, zawdzięcza Nałkowska tyleż obserwacji, co bardziej jeszcze lekturze Balzaka. Potrafi się tutaj rzeczywiście zdobyć na niezmiernie ostre charakterystyki poszczególnych bohaterów, co u autorki *Charakterów* szczególnie nie dziwi. Są tu i biedniejsi, na ogół jednak prawdziwe zainteresowanie autorki skupia się na warstwie „wyżej średniej". A wszystkie fumy, blichtry, kontredanse, stroje, zastawy, perfumy, ordery itd. budzą po prawdzie jej niekłamany zachwyt. I zresztą, o co tu mieć pretensję? Już dość dawno temu odkryto, że lepiej być bogatym i pięknym niż biednym i brzydkim... Niby jest w tym co nieco dystansu i ironii, lecz przecież grubo więcej fascynacji. Chwilami wydaje się, że prawdziwą esencją rzeczy jest wytworne życie towarzyskie. Jemu też poświęca Nałkowska – nie tylko tutaj – lwią część miejsca. Odbija się to i w stylu, niejeden „błam mszystych soboli" będzie zaprzątał jej uwagę.

Najwięcej jednak ma do powiedzenia w sprawach erotycznych. Trochę wprawdzie niejasny pozostaje mechanizm tak fatalnej miłości Omskiego – choć wiadomo, że Teresa, raczej nawet podświadomie – przyciąga go tym właśnie, co go drażni – swoją przeszłością, spotkaniami z dawnym kochankiem. Powstaje typowa „hassliebe" – „miłość-nienawiść" (Lem wymyślił słowo „gniewiść") prowadząca ku zabójstwu, w najklasyczniejszym modernistycznym stylu. Nie inaczej będzie i w *Granicy* i w *Niecierpliwych*. Zresztą – nie przesadzajmy, nie o grafomance mowa – Nałkowska potrafiła skumulować kilka płaszczyzn interpretacyjnych. Omski nienawidzi pokoju i jego „nieczystości", co także spiętrza się w akcie zabójstwa. Jest w nim chyba coś z Lafcadia. Zresztą śmierć i męka fascynowały Nałkowska właściwie zawsze. Także w *Romansie Teresy Hennert* znajdujemy przecież motyw dotyczący już po prostu ludobójstwa – „rybaków" z obciętymi głowami.

Wszystko więc zgromadziło się tutaj – romans z wyższych sfer, celność psychologiczna, znakomity wizerunek obyczajowy, lapidarność charakterystyki, sceny, wartki bieg akcji. Jeśli idzie o powieści, to jest to zdecydowanie najlepsza książka Nałkowskiej. Ale naprawdę najlepiej i najgłębiej pisała ona o sobie.

I wkrótce potem ukazuje się taka bardzo osobista książka Nałkowskiej. Jest to *Choucas* (1927) z podtytułem *powieść internacjonalna*, zapiski z zimowego sezonu spędzonego w szwajcarskim, przeciwgruźliczym sanatorium („le choucas" oznacza kawkę, w tym przypadku alpejską), To prawda, że na książkę Nałkowskiej kładzie się cień innego dzieła: *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna napisanej mniej więcej w tym samym czasie (1924). Ale Mann wysnuł z sanatoryjnego tematu jedno z największych dzieł świata...

Choucas to zresztą także książka godna uwagi. Wielonarodowe towarzystwo zostało przedstawione wedle dobrej, wyrazistej szkoły charakterystyki i tu może najlepiej widać lwi pazur autorki. Ale jest tu i ona sama – tyle że prezentuje się raczej przez reakcje na innych. Przede wszystkim – poprzez wrażliwość na cudze cierpienie. Miejsce tego rodzaju już samo przez się gromadzi chorych i nieszczęśliwych. Są tu więc tacy, którzy umrą, i tacy, którzy

nigdy sanatorium nie opuszczą. Ale oprócz tego jest i cierpienie narodów – tu z całą mocą podejmuje Nałkowska temat ludobójstwa, w tym przypadku rzezi Ormian w 1915. Z pewnością przynosi jej to zaszczyt – ale jakaż bezradność człowieka i pisarza wobec ogromu historycznych krzywd i cierpień! Bezradne słowa jednej z bohaterek– „jeden naród nie powinien krzywdzić innego narodu" – nie dają niestety żadnej perspektywy, żadnego rozwiązania na przyszłość – o czym autorka *Medalionów* miała się niebawem znacznie dokładniej przekonać. Najwięcej jednak ma Nałkowska do powiedzenia o cierpieniach – miłosnych. Bo naturalnie jej współtowarzysze kochają, są kochani albo nie kochani, poświęcają się, cierpią, czasem triumfują. Nałkowska nie stara się o jakąś teorię uczucia, o uogólnienie. Daje opis, ale jest to opis niesłychanie ostry i precyzyjny. Szczególne, że w tej właśnie książce, prawie bez fabuły, podobnie jak w pamiętnikach, jest bodaj Nałkowska najlepsza i najciekawsza. Co prawda, w naszym stuleciu okazało się, jak bardzo wielu renomowanych pisarzy jedyną, prawdziwie dobrą książkę spisało w listach bądź dziennikach. A jeśli nie jedyną, to bądź co bądź najlepszą. Tak właśnie jest i z Nałkowską, mimo że nie tak wiele traci ze swej pretensjonalności.

Co prawda, stara się rzeczywiście. Wiąże się z grupą „Przedmieście", a więc z kierunkiem populistycznym starającym się dotrzeć do mniej eksponowanych kręgów społecznych. „Człowiek prosty" uwodził wyobraźnię nie tylko dziewiętnastowiecznych Wokulskich. Nałkowska napisała cała powieść o „ludziach prostych" (*Dom nad łąkami*) – bieda w tym, że „ludzie prości" na ogół tego w ogóle czytać nie chcieli. Ale najczęściej prawdziwą deską ratunkową w tej mierze była postać służącej. Od niezawodnych służących Zapolskiej, przez *Różę* Iwaszkiewicza, aż po najprawdziwsze jeszcze kreacje Kadena-Bandrowskiego. Dzieło Nałkowskiej najgłośniejsze, *Granica*, także naturalnie korzysta ze „służącowskich afektów".

Ponieważ zaś jest prawie regułą, że uczeni urzędnicy od nauczania włączają do lektury książki najnudniejsze, więc też całkiem oczywiste, że *Granica* stała się arcyszczytem lektur szkolnych. Ma, co trzeba: coś na kształt panoramy społecznej, tanią symbolikę, kroplę mętnej metafizyki, strzęp analizy socjalnej. Osnową wszystkiego jest naturalnie romans. Bohater książki Zenon Ziembiewicz uwodzi służącą Justynę i równocześnie oświadcza się panience ze swojej sfery, Elżbiecie, która później, już jako żona i matka, opiekuje się co nieco rywalką. Justyna pozbywa się ciąży, wpada w rozstrój nerwowy i oblewa Ziembiewicza kwasem. Ten ślepnie i popełnia samobójstwo. Jak widzimy, nieco tylko odwrócony schemat *Teresy Hennert*. Równocześnie panorama społeczna: kamienica, w której mieszka Elżbieta, to przekrój społeczny, od średnio zamożnych po zupełnych biedaków. Sam Ziembiewicz marzy zresztą mgliście o naprawie społecznej, zostaje burmistrzem i usiłuje budować domy dla nędzarzy (wizja Żeromskiego odpomina się i tutaj), ale bankrutuje – tych mechanizmów nie potrafi jednak Nałkowska jasno i przekonująco wyłożyć.

Książka ma dość charakterystyczną konstrukcję. Autorka zapowiada z góry rozwiązanie, potem cofa się w czasie i rekonstruuje przebieg zdarzeń. Często zmienia plany – co zrozumiałe, skoro równolegle opisuje kilka środowisk. Najmocniejsze zapewne są charakterystyki ironiczne, trzeba jednak przyznać, że jest tu kilka scen celnych – na przykład śmierć starej, nie lubianej kobiety, Cecylii Kolichowskiej. Mocną stroną Nałkowskiej jest współczucie dla cudzego cierpienia – od psa poczynając. Zresztą cierpią tu prawie wszyscy, co, niestety, jest rzeczywiście celną obserwacją świata.

Ale książka ma znaczne minusy. Okropna jest maniera, częsta u Nałkowskiej, sztucznych, dziwacznych, na milę cuchnących nieprawdą nazwisk. Jakaś Posztraska, Awaczewicz, Chąśba... Nie lepsze próby „filozofowania". Recepty społeczne też ubożuchne – a po prawdzie wszystko zwyczajnie nudne.

Naturalnie, nie wymieniłem wszystkich książek Nałkowskiej. W latach międzywojennych ukazały się także: *Niedobra miłość*, *Ściany świata* (opowieści więzienne) i *Niecierpliwi*. Niczego szczególnie odmiennego w tych książkach nie znajdziemy. Spełniała przecież Nałkowska rolę istotną, dostarczając szerokim rzeszom literatury przyzwoitej, nieźle zrobionej, roz-

budzającej wyobraźnię, poruszającej w sposób łatwy wiele problemów. Prawdziwe mistrzostwo okazała w kreśleniu charakterów, ironicznych sytuacji. Ważne obserwacje dotyczyły przede wszystkim problematyki cierpienia. Trzeba zresztą od razu dodać, że Nałkowska działała w Towarzystwie Opieki nad Więźniami „Patronat", ale także i w PEN CIubie i w Polskiej Akademii Literatury. Była podziwiana powszechnie. Bruno Schulz zachwycając się *Granicą*, pisze o jej „uwodzicielskości". Kto wie, może jednak miał rację?

Następna po Nałkowskiej w szeregu polskich „bab przemożnych" liczy się Maria Dąbrowska (1889-1965). Rzeczywiście, ten wielki nurt realistyczny, wywodzący się jeszcze z pozytywizmu, który postawił sobie za cel opisanie społeczeństwa i psychiki ludzkiej, w dwudziestoleciu w niemałej mierze kobietami stoi. Rzecz pewnie jakoś znacząca, jeśli się zauważy, jak nikły był udział kobiet w literaturze eksperymentalnej, awangardowej. Na dobrą sprawę nie ma nikogo. Ale nadrealiści francuscy także nie obfitowali w panie. Natomiast realizm, tak jak go tu ująłem (społeczeństwo i psychika), może się poszczycić Nałkowską, Dąbrowską, Kuncewiczową, Gojawiczyńską, Boguszewską, Szelburg-Zarembiną, żeby tylko wspomnieć o najbardziej znanych. Ciekawe też, że w każdym czasie jedna z nich będzie przedmiotem adoracji, i to na ogół bardzo też różnych orientacji społecznych. Jest tak do dzisiaj. Apogeum kultu Dąbrowskiej przypadło na lata po śmierci Nałkowskiej, a więc już po wojnie, i to dość znacznie. Ale to były konsekwencje oszałamiającej kariery, jaką zrobiła jedna tylko książka, do której dziś sprowadza się właściwie cała twórczość Dąbrowskiej. Ta książka to naturalnie *Noce i dnie*. Ukazała się dość późno, bo w latach 1932-1934, i uważa się nawet tę datę za cezurę w dwudziestoleciu, co jest naturalnie grubą przesadą. W każdym razie, jeśli pierwsze dziesięciolecie określa się mianem poezji, to drugie właśnie prozy. Jeśli się temu przyjrzeć, to sens tego podziału jest raczej nikły. Może taki, że w tym okresie zaczynają dojrzewać twórcy zupełnie już nie modernistyczni, że teraz właśnie proza usiłuje dokonać takiego przełomu, jakiego się dawniej dorobiła poezja. Ale wszystko to przecież nie stosuje się do naszych realistek.

Oczywiście, że i Dąbrowska (z domu Szumska) nie debiutowała dopiero teraz. Miała za sobą lata rozwoju, społecznego i pisarskiego. Brała udział w ruchu niepodległościowym i spółdzielczym, zajmowała się socjologią, wydała książkę o Edwardzie Abramowskim, niejako patronie polskich kooperatystów, działaczu, socjologu i psychologu, który w walce o wyzwolenie społeczne chciał się oprzeć na spółdzielczości i związkach zawodowych, propagując „zmowę powszechną przeciwko rządowi". Był też rzecznikiem intuicjonizmu i odrębności ludzkiego, indywidualnego spojrzenia – co dla Dąbrowskiej miało wielkie znaczenie. Droga pisarska zaczęła się od opowiastek dydaktycznych, wzmianki właściwie nie wartych. Może o tyle, że twórczość, którą ona sama mogła zaakceptować, wyszła również ze świata dzieci. Był to *Uśmiech dzieciństwa* (1923) – zbiór ni to opowiadań, ni to impresji o dzieciach, zwierzętach i w ogóle świecie dzieciństwa. Na dobrą sprawę Dąbrowska nigdy nie opuści tej sfery tematycznej. Bo i *Uśmiech* nosi podtytuł *wspomnienia*, a wspomina Dąbrowska nie co innego, jak Russów pod Kaliszem, który później przemieniony na Serbinów stał się głównym miejscem akcji *Nocy i dni*. Pozostała wierna także w sensie ogólniejszym: tematyka wiejska czy może wiejsko-dworska i taka właśnie sceneria będzie dla niej zawsze najnaturalniejsza i najbardziej ulubiona. Dąbrowska wspomina, naturalnie jako człowiek dorosły, ale w tekście przeistacza się w dziecko i jego fantazja i uczucie tu rządzi. Co więcej: jest bodaj mądrzejsze od dorosłych. Zresztą tego związku z dziećmi nie zerwie Dąbrowska i później, pisząc po prostu dla samych dzieci.

Może warto tu wymienić słynne opowiadanie *Marcin Kozera*, słynne, bo powracające przez całe pokolenia w czytankach szkolnych. Rzecz jest o chłopcu, który nie zna już polskiego i czuje się Anglikiem, ale ucząc się w szkółce polskiej, gdzie zakochuje się zresztą w koleżance, wraca do polskości i objawia to głośno w swojej szkole angielskiej. Rzecz z pewnością znakomicie zrobiona, choć rzewnawa i naiwnawa. A już prawdziwe zdumienie nas

ogarnia, kiedy dowiadujemy się, że dzieci emigrantów polskich mieszkające w Londynie nie wiedzą, co to Tamiza, i nie widziały naturalnie ani jednej rzeki, ani centrum miasta... Jak na „realistkę" rzecz wielce osobliwa.

Ale naprawdę zwróciła na siebie uwagę Dąbrowska tomem opowiadań *Ludzie stamtąd* (1926). Stamtąd, czyli nie ze dworu, lecz z folwarku, z czworaków, z największej biedoty. Nie oszczędza też Dąbrowska swoich bohaterów, odwrotnie poddaje ich presji sytuacji trudnych, wręcz niemożliwych. Więc taka „Łucja z Pokucic", wyklęta z domu za nieodpowiednie małżeństwo, pozostawiona przez męża zabranego na wojnę japońską. Ma dziecko z kochankiem i dziecko to umiera, a kiedy wraca maż z niewoli, okazuje się, że właśnie to umarłe dziecko stanie między nimi. W najostateczniejszej nędzy zostaje jej tylko miraż emigracji. W ogóle jest to zresztą jedyna nadzieja tych najbiedniejszych bandosów, fornali, biedaczek. Zwracano uwagę na socjologiczną stronę rzeczy. Ale zdaje się, że ta Ameryka czy Hamburg to coś w rodzaju snu o szczęściu albo Moskwy z *Trzech sióstr* Czechowa, czyli daleki cień mitu o wyspach szczęśliwych powracający w całej historii ludzkości.

Nie metafizyce jednak zawdzięcza Dąbrowska zainteresowanie czytelników. Powiedzmy sobie, że wieś przed wojną była nie mniejszym tematem niż po wojnie, tyle że w naszych czasach nie jest to już upadek folwarku, lecz samej wioski. Temat chłopski już i wtedy przykuwał uwagę powszechną, a było nie było pisali o tym tacy jak Orzeszkowa, Orkan czy Reymont. Dąbrowska jawiła się jako następczyni, przy czym sięgnęła tu do sytuacji krańcowej, bardziej chyba niż Orkan. Pokazywała świat straszny, a przecież ostatecznie człowieczy, bo w najgorszych nawet, zupełnie beznadziejnych sytuacjach okazuje się, że „jeszcze tak nie było, żeby jakoś nie było".

Z całej twórczości Dąbrowskiej wynikało niezbicie, że jej prawdziwym żywiołem jest forma krótka, nowelistyczna. Zresztą to prawda. Nowele pisała i po wojnie, bardzo zresztą głośne. Jej ostatnia, nie dokończona powieść – *Przygody człowieka myślącego* rozpada się w niektórych miejscach na cykl opowiadań. Wobec czego przekorny po kobiecemu los kazał jej zostać w historii jako autorce ogromnej powieści. Powieści, która tak zaćmiła całą resztę, że się o niej nieomal nie pamięta, a mówi na odczepnego. Ta jedyna powieść to naturalnie *Noce i dnie*. Powstawała siedem, osiem lat, więc właściwie niedługo, miała parę wersji, a pierwsza nazywała się *Domowe progi*. W opracowaniu ostatecznym składa się z czterech tomów zatytułowanych: *Bogumił i Barbara*, *Wieczne zmartwienia*, *Miłość*, *Wiatr w oczy*. Mówi się o niej, że to saga rodzinna. Trochę to jednak nieścisłe, gdyż rzecz zamyka się w ramach życia jednej kobiety, Barbary z Ostrzeńskich Niechcicowej. Co więcej, ramy te nie zostały przekroczone, gdyż w ostatniej scenie książki bohaterka ma dopiero pięćdziesiąt siedem lat (jeśli dobrze wyliczam). Książkę zaś zamyka wybuch pierwszej wojny światowej – podobnie jak *Czarodziejską górę* Manna i zresztą wiele innych dzieł także. Nie można rzec, aby dzieje następnego pokolenia były widziane tylko przez pryzmat rodziców, ale dotyczy to wyłącznie jednej córki Niechciców, Agnieszki, zresztą autoportretu samej Dąbrowskiej. Inne dzieci stanowią raczej tło dla swego ojca i matki.

Bardzo istotne jest skontrastowanie Bogumiła i Barbary, w pełni świadome. Bogumił to „postawa otwarta", Barbara „zamknięta", czyli bardziej uczenie ekstrawertyk pobrał się z introwertyczką. Ale nie to tylko. Pani Barbara nosi w sercu ranę z powodu młodzieńczej, nie odwzajemnionej miłości, co pozwala jej mieć wieczne pretensje do męża przez skromne kilkadziesiąt lat. Nie jest wprawdzie aż taką jędzą jak w filmie Antczaka, ale niewiele jej brakuje. Bardzo to osobliwe i znamienne, porozmawiamy o tym szerzej przy okazji Kuncewiczowej. W każdym razie dzieje rodziny Niechciców to oś książki. Niechcic jest już tylko dzierżawcą, gdyż stracił dziedzictwo w powstaniu styczniowym, które w ogóle jest wstępnym horyzontem czasowym powieści. Niechcicowie przenoszą się więc z majątku do majątku, przy czym większość swego wspólnego życia spędzają w Serbinowie (Russowie) pod Kalińcem (Kaliszem).

Autobiografia jest więc kanwą tej książki. Nie tylko autobiografia, ale bardziej jeszcze biografia własnej rodziny uzyskała tu, słusznie zresztą, status „typowości" tak drogiej realistom. Wokół pary małżeńskiej i ich córki, kształcącej się w Szwajcarii, rozsnuwa się misterna siatka powiązań rodzinnych i towarzyskich. A jest to właśnie ten świat biedniejącego ziemiaństwa, który staje się podwaliną inteligencji polskiej, w jej kształcie do ostatniej wojny, która ją tak bezwzględnie przetrzebiła i po której wieś musiała sięgnąć po swoje ostatnie rezerwy, chłopskie tym razem. Tak też w naszych czasach obłędną losu koleją spełniła się modlitwa Krasińskiego: „Jeden tylko jeden cud, z polską szlachtą polski lud".

W każdym razie, poza planem psychologicznym rozciąga się plan społeczny, naturalnie ciągle z określonego punktu widzenia ukazany, choć Dąbrowska potrafi dość łatwo zmieniać narratorów. Wiązało się to zresztą z dziedzictwem impresjonizmu podkreślającego wagę indywidualnego punktu widzenia, indywidualnej wrażliwości na mijającą chwilę, wynikało z zauroczenia Abramowskim, dziedzictwem Bergsona, a także sumiennymi, aż do końca życia nie przerwanymi studiami nad twórczością Conrada. Ale wracając do autobiograficznej kanwy podejrzewam, że gdyby nie ona, to ta naprawdę rasowa autorka krótkiej formy nigdy by podobnej epopei nie napisała.

O Dąbrowskiej napisano bardzo wiele i ciekawie. Lecz na ogół pomija się, niemal wstydliwie, doskonale przecież przez Dąbrowską znany wzorzec *Chłopów*. Oczywiście, środowisko najzupełniej odmienne. A jednak i wiele podobieństw. Ten sam cykl natury, u Reymonta jednoroczny, u Dąbrowskiej rozciągnięty na dziesięciolecia, lecz przecież identyczny. Bogumił ma też w swoim stosunku do ziemi bardzo wiele wspólnego ze starym Boryną. I wreszcie ta sama tu wiara w niezawisłą ciągłość życia, w wagę obrzędu, moc przyrody. Notabene ulubionym obrzędem Dąbrowskiej zdaje się być pogrzeb. W czym można by się dopatrzyć westchnienia ulgi nowelistki. Śmierć kończy przecież nieodwołalnie czyjś wątek. Tyle że, bądźmy sprawiedliwi, czyni to śmierć, a nie pogrzeb potrzebny przecież nie zmarłemu, lecz pozostałym żywym. I tak bardzo to się te wątki nie kończą, skoro umarli pozostają nadal w pamięci żyjących.

Mamy więc wszystkie elementy wielkiej epiki. Wielka rama historyczna, panorama społeczna czy jak kto woli środowiskowa, rytm przyrody i prac rolnych, życie codzienne ze swoimi szczegółami i także conocne, gdyż Dąbrowska wiele miejsca poświęca snom, powolny, niespieszny oddech. A także – łamanie się tego całego świata, odchodzenie w przeszłość, jego –już w momencie pisania – anachroniczność. Boć to przecież nie jest powieść współczesna, lecz zgoła historyczna z dystansem do swojej materii mniej więcej takim, jaki miał Mickiewicz, pisząc *Pana Tadeusza*. Zresztą właśnie *Pan Tadeusz* jest tu arcyczęsto przywoływany wespół z Sienkiewiczem, tak ze względu na temat wiejski jak i nade wszystko – na język. Trzeba przyznać, że to bardzo silna strona Dąbrowskiej. Jest naturalny, niemal po Sienkiewiczowemu „niewidoczny", nie za oschły, nie za kwiecisty, nie za obiektywny, nie za ekspresyjny, ot, taki „w sam raz". Zresztą dotyczy to nie tylko *Nocy*, ale całej twórczości Dąbrowskiej, także przekładowej. Rzecz szczególna, że kochając u swoich wieś, u obcych wybrała sobie ojca (niemal) duchowej formacji mieszczańskiej, mianowicie Samuela Pepysa, którego dzienniki w obszernych i odpowiednio przyzwoicie dobranych fragmentach istotnie znakomicie przełożyła. Pepys zaś był siedemnastowiecznym londyńczykiem, urzędnikiem i człowiekiem kulturalnym, który mógłby właściwie z powodzeniem należeć do rodziny Ostrzeńskich. Tyle że Ostrzeńscy szli na dno, Anglik zaś wzrastał.

Musimy teraz przystąpić do sprawy dość sękatej, bo do oceny dzieła. Jeśli wierzyć Maciągowi, Przybosiowi, Kijowskiemu, Drewnowskiemu, Terleckiemu, Korzeniewskiej i plejadzie innych, lepszego dzieła w prozie polskiej nie było i zapewne nie będzie. Jest to wielka prawda, z jednym wszelako ograniczeniem: wielkość ta dotyczy jednego tylko nurtu prozy – tradycyjno-realistycznej. I to właściwie odnosiłoby się znacznie lepiej do czasów wcześniejszych, do drugiej połowy ubiegłego stulecia. Porównuje się *Noce* do *Buddenbrooków* Manna,

ale trzeba by przypomnieć, że *Buddenbrookami* Mann zaczynał i nie było to wcale jego dzieło najświetniejsze. Słowem *Noce* to książka znakomita w swojej konwencji, ale ta konwencja należała do czasów wcześniejszych. W epoce zmierzchu powieści proza dużego formatu ma do czynienia z okrutną konkurencją, z wymaganiami wyższymi, z koniecznością „wyjścia z siebie". A tego już Dąbrowska zrobić nie była w stanie.

W cieniu *Nocy i dni* giną właściwie pozostałe książki Dąbrowskiej. Przynajmniej w jednym przypadku jest to znaczna szkoda. Mam na myśli opowiadania *Znaki życia* (1938) częściowo związane z postaciami epopei, częściowo zaś poświęcone wykolejeńcom – do których zresztą, jak się zdaje, i gdzie indziej miewała Dąbrowska szczególną słabość. Takim „znakiem" jest np. znalezione przez więźnia szkiełko ułatwiające mu ewentualne samobójstwo. Szkiełko pozostaje nadal w celi – dla innych, jako przesłanie, nieco przewrotny „znak życia".

Całkiem na uboczu pozostały dwa historyczne dramaty Dąbrowskiej: *Geniusz sierocy* i *Stanisław i Bogumił*, właściwie dialogowana publicystyka. Zresztą dzieło życia było spełnione. Ale pisarze, ludzie wobec siebie natarczywi, nigdy tego nie chcą uznać. Na Dąbrowską czekała jeszcze wojna i Polska Ludowa.

Nie tylko Dąbrowska opierała swoje dzieło na przemianach wsi i przerastaniu ziemian w inteligencję, czy jak kto woli w mieszczaństwo, którego to procesu ciągiem dalszym są powojenne perypetie chłopów. Oczywiście, jest pewna różnica: ziemianie deklasowali się „w dół", chłopi deklasują się „w górę". Co dla jednych było upadkiem, dla drugich jest wzlotem. W każdym razie było tak przez długie lata, bo czy jest i dzisiaj, tego pewien nie jestem. Raczej zaszła i tutaj zmiana. Odmienione w mieszczan, robotników, inteligencję dzieci ciągną przecież do rodziców po wałówkę. Przez prasę i literaturę przebiega westchnienie za obfitością i urokami życia wiejskiego. Jeszcze trochę, jeszcze odrobinę, a wyjazd ze wsi nie będzie już wcale awansem. I wtedy może się okazać, że mutatis mutandis był to ciągle ten sam proces, tylko my, zbyt blisko w czasie usytuowani, nie umieliśmy tego dostrzec. A przecież współczesny chłop coraz bardziej przypomina dawnego ziemianina, po którego obyczaj i tradycję nie bez racji sięga.

Losy i dziedzictwo dawnej szlachty podjął z najwyższym mistrzostwem Piotr Choynowski (1885-1935) –dzisiaj najniesprawiedliwiej tak zapomniany, że pewien znajomy krytyk, poważny skądinąd, mylił go z Jeske-Choińskim i Chojeckim. Co prawda, po ostatniej wojnie liczących się literacko Choińskich było jeszcze dwóch: Krzysztof i Bogusław, a w szkole zdarza się nam zabłąkać między Niemcewiczem a Naruszewiczem lub Krasińskim, Kraszewskim i Krasickim, nie wspominając już o Felińskim i Faleńskim... Choynowski był, co prawda, po ostatniej wojnie i wydawany, i wystawiany, ale PWN-owska historia literatury nawet o nim nie wspomina.

Cała jego twórczość jest przepojona troską o niepodległość i godność Polaków. Szczególnie godność, czyli to, co jeszcze było do stracenia, bywała narażana w samym życiu Choynowskiego – w szkole uralskiej, samarskiej czy uniwersytecie szwajcarskim. Motyw ten w każdym razie wielokrotnie wraca w jego nowelach. Od noweli bowiem, jeszcze przed odzyskaniem niepodległości rozpoczął, objawiając się jako mistrz konstrukcji i precyzyjnego języka. W tym czasie pisze też dramat *Ruchome piaski* odkryty ponownie w latach pięćdziesiątych. Zastanawiano się, w jakiej mierze jest to krytyka mieszczaństwa i o ile Choynowski podobny jest do Zapolskiej, którą to bzdurę utrącił słusznie Wacław Kubacki. Rzeczywiście Choynowski ukazuje dno nędzy, materialnej i duchowej, ale jest w tym perspektywa ogólniejsza. Jak np. w *Pani Kalinowskiej* analiza „chwalenia się nędzą" – co, niestety, jak się po latach okazało, bywa i w innych czasach polską specjalnością. Ważniejsi jednak są ci, którzy trwają przy dawnym polskim przesłaniu. Wcale nie tylko bezpośredni potomkowie szlachty: w opowiadaniu *Nacje* przeciw symbolicznej całej Europie walczą wszyscy uczniowie polscy, także niemieckiego i żydowskiego pochodzenia. Tradycja jednej warstwy staje się wspólna,

co skądinąd i Wyspiański w *Wyzwoleniu* powiedział. Właśnie opowiadania szlacheckie stanowią szczyt twórczości Choynowskiego, ale to będzie już przedwczesny zmierzch życia. Na razie Choynowski walczy w Legionach, potem redaguje „Tygodnik Ilustrowany", wchodzi do arcyedytorskiej rodziny Gebethnerów, zostaje w końcu członkiem Polskiej Akademii Literatury. W „Tygodniku" Bolesław Prus pisywał ongiś *Kroniki tygodniowe*, teraz zaś, na parę lat podejmuje je świadomie Choynowski, dając znakomitą, do dziś w pełni czytelną publicystykę.

A tymczasem powstaje trylogia powieściowa: *Kuźnia. Powieść historyczna z lat 1861-1863* (1919) *W młodych oczach* (1933), i *Dom w śródmieściu* (1923) – jak widzimy poszczególne części powstawały nie po kolei. Druga dotyczy okresu przed rokiem 1905, trzecia – przed dwudziestym. Czyn zbrojny, rewolucyjny, powstaniowy jest za każdym razem pointą, fabuła dotyczy przygotowań do walki, godności i polskich swarów. Przyjrzyjmy się najgłośniejszej z nich, *Kuźni*. Tytuł mówi sam za siebie. Książka obejmuje lata narastającej fali wzburzenia, która doprowadzi do powstania styczniowgo. Fabuła jest, jak to u Choynowskiego, bardzo precyzyjna, choć w istocie dość mało istotna. Bohater, Jerzy Krasuski, ziemianim związany z „czerwonymi", zna także „białych", a jego ojciec jest wręcz zwolennikiem Wielopolskiego. Mamy i miłość – wbrew woli ojca i w ogóle dość szeroką panoramę Polski. Wypadki ogólnie znane – demonstracje, nade wszystko ludności Warszawy i młodzieży, szarpanina z Kozakami, pogrzeby narodowe, ogłoszenie i zniesienie stanu wojennego, wiece, wzajemne oskarżenia, plotki, słabość organizacyjna. Oskarżenia absurdalne zresztą, gdyż wobec przemocy po prostu nikt nic zrobić nie mógł. Wielopolskiemu przyznaje Choynowski wiele dobrej woli i zasług, pokazuje jednak równocześnie, dlaczego obrany przez niego sposób postępowania nie mógł do niczego dobrego doprowadzić. W każdym razie młody Krasuski przyznając rację Wielopolskiemu, idzie mimo tego za Padlewskim do powstania – o którym wszyscy wiedzą, że upaść musi.

Godna uwagi jest stylistyka książki. Wiele powiedziano o chłodnym, wręcz ascetycznym języku. Choynowski nie opisuje przyrody ani pogody, liczy się dla niego jeden jedyny pejzaż: tłumu, ludzi, masy ludzkiej. I tu jego opisy – demonstracji, wieców, zebrań są wręcz znakomite. Zresztą to nie tylko opis „powierzchowności", bo wiąże się z nim analiza zachowania, bystra i na swój sposób może i jedyna w literaturze polskiej. Psychologia jednostki jest za to u niego dość zdawkowa, Choynowski czuje się sobą wobec grupy.

Tak jest też w najznakomitszych *Opowiadaniach szlacheckich* – tytuł już pośmiertny zbioru z 1937, pisanego w różnych czasach, przede wszystkim jednak prezentowanego w książce z 1928 *O pięciu panach Sulerzyckich*. Są to opowiadania z siedemnastego i osiemnastego wieku poświęcone obyczajowości szlacheckiej, kipiące życiem, humorem, fantazją. Znakomita galeria postaci pełnych temperamentu, wymierzających sobie samym sprawiedliwość, pełnych dumy czy wręcz pychy, gwałcących trybunały, łamiących prawo. Tak – a zarazem całkiem nie tak. Bo ci sami ludzie potrafią ostatecznie uznać czyjąś rację, umieją przyjąć zasłużoną karę ze śmiercią włącznie, podjąć pokutę za nieprawe czyny. Ich grzechy wynikają z witalności niebywałej, z nadmiaru dumy i godności własnej. I wbrew pozorom nie jest to tradycja, której należałoby się wstydzić – można to zrozumieć szczególnie dobrze pod piórem kogoś, kto z powodu swojej narodowości znosił dotkliwie upokorzenia.

Choynowski szczególnie w tych opowieściach, ale nie tu jedynie, nawiązuje do wielkiej tradycji gawędy szlacheckiej – Rzewuskiego, Kaczkowskiego, Łozińskiego, o Sienkiewiczu już zgoła nie wspominając. Co prawda, przeczy temu Artur Hutnikiewicz, dowodząc, że u Choynowskiego jest rygor konstrukcyjny, a nie „aformia" gawędy, ale ja bym tej „aformii" przeczył widząc w gawędzie raczej rodzaj formy dygresyjnej, której brak rygoru jest pozorny. Poza tym wszystko od tematu poczynając przez ciepło narracji, swadę, temperament postaci, akceptację bohatera, sentyment i humor wskazuje na tę właśnie tradycję. W istocie dzieło Choynowskiego stanowi zwartą całość koncentrującą się na pojęciu godności: pokazuje, do

czego prowadzi i jej brak, i nadmiar. Tak, akceptuje tradycję szlachecką, co nie oznacza, żeby nie widział jej ograniczeń. Jest w *Kuźni* gorzka scena: gdy podczas nabożeństwa szlachta zaczyna śpiewać *Boże, coś Polskę* chłopi gremialnie wychodzą z kościoła: stąd już niedaleko do medalu „Za usmirienije polskawo miatieża". Tenże sam Choynowski jednak pokazuje w legionowym cyklu *Z czwartego plutonu* polskiego chłopa i inteligenta po jednej już stronie.

Tak zresztą zbliżał się już kres legendy szlacheckiej. Ostatni piewcy podejmując wątek Choynowskiego, nie mieli już godności na myśli, lecz osobliwość, sentyment i wdzięk gawędy jedynie. Dwaj panowie „W" – to Stanisław Wasylewski (1885-1953) i Melchior Wańkowicz (1892-1974). Oczywiście żaden z nich nie da się sprowadzić do tego tylko motywu. Obaj byli ludźmi nad miarę aż bujnymi. Wasylewski to po części naukowiec, dziennikarz, wydawca, nade wszystko jednak wspaniały gawędziarz i stylista. Jego zainteresowania określa nazwa serii wydawniczej przez niego prowadzonej, *Gawędy o dawnym obyczaju*. Nie tylko szlacheckim – zaczął od badania wampiryzmu ludowego, a przeszedł przez całą historię Polski od średniowiecza poczynając. Nie bez dziennikarskiego wyczucia sięgał po drastyczności, skandale, sprawy sensacyjne i krwawe, romansowe. Szczególnie wiele miał do powiedzenia o paniach minionego czasu, który to „nurt" zapoczątkował chyba Ferdynand Hoesick (1867-1941) pisząc o kobietach w życiu wielkich romantyków.

Z bardzo licznych prac Stanisława Wasylewskiego trzeba wymienić: *U księżnej pani* (1917), *Na dworze króla Stasia* (1919), *O miłości romantycznej* (1921), *Ducissa Cunegundis. Powieść z trzynastego wieku* (1923) – rzecz spisana językiem wystylizowanym na średniowieczny, zwłaszcza w dialogach, co daje zresztą wrażenie raczej osobliwe, a niekiedy wręcz humorystyczne, *Klasztor i kobieta* (1923), *Portrety pań wytwornych* (1924), *Życie polskie w XIX wieku* (1962) i *Karolina Sobańska. Występne życie i złoczyny tajnej agentki wywiadu carskiego* (1959).

Tradycja bardziej może ziemiańska niż szlachecka odcisnęła się u Wańkowicza najmocniej w *Szczenięcych latach* (1934). Nie był to bynajmniej debiut. Autor miał za sobą i wiele publikacji, i wiele już przygód swojego bujnego życia. Pochodził z kresów białoruskich, konspirował, wojował u Dowbora-Muśnickiego, czyli po stronie rosyjskiej, wojował i w 1920, już naturalnie na odwrót, wiele pisał, był współwłaścicielem wydawnictwa „Rój". Po drugiej wojnie wrócił w 1958 roku z emigracji, popadając zresztą wkrótce w tarapaty z władzami za współpracę z wydawnictwami emigracyjnymi. Ale po prawdzie wojował ze wszystkimi przez całe życie, był bowiem osobowością zadziorną i aż nadto kochającą się w procesach. Dzieło jego życia jest jednak ważne, a on sam z pewnością należy do najwspanialszych stylistów polskich. Kilkanaście pozycji prozatorskich i publicystycznych, popularyzatorskich, które poprzedziły *Szczenięce lata*, świadczy raczej o temperamencie niż doskonałości literackiej.

Za to *Szczenięce lata*... Są to wspomnienia chłopięce z raju utraconego dzieciństwa, który lokował się w dwu majątkach kresowych, Nowotrzebach i Kałużycach. Książka poświęcona obyczajowi, nade wszystko jednak kuchni i anegdotom, przedstawia tamten, to znaczy na przełomie stuleci, czas jako coś niezmiernie sielankowego. Polskie dwory współżyją ze wsią, ba, jeśli idzie o litewskie Nowotrzeby, to wręcz Wańkowicz powiada, że ich obyczaj był identyczny z obyczajem chaty, z której wyrastał, są dostatnie, bezwzględnie patriotyczne, staroświeckie, ale staroświecczyzną pełną uroku.

Łatwo dostrzec, że nie jest to wcale obiektywny opis, lecz apoteoza. Podobnie i dzieciństwo nie składa się z samych zachwytów i radości, o czym w okresie pisania książki literatura wiedziała już doskonale. Pod tym względem rzecz jest płyciutka, lecz przecież nie o to chodzi. Porwani jesteśmy humorem, barwnością obrazu, stylem, w którym mieszają się elementy białoruskiego, litewskiego i licho już wie jakich językowych kombinacji kresowych, wyrazistym opisem dawnego obyczaju. Przesada, zapewne, ale literacko znakomita. Ta sama ży-

wiołowość i przesada będzie udziałem twórczości Wańkowicza aż do samego końca. Tyle że w materii jedności obyczaju wsi i dworu zmienił z biegiem lat zdanie w sposób dość osobliwy. Wywodził już po ostatniej wojnie, że rozrzutności i nieodpowiedzialności szlacheckiej przeciwstawia się oszczędność i rzeczowość chłopska, po czym jednak nawiasowo biadał, że słyszał o chłopskich weselach tak hucznych, jak szlacheckie. Człowiek mówiący ex cathedra w sprawach narodu powinien wiedzieć, że nie jest to żaden nowy ani odosobniony zwyczaj. W istocie miał rację właśnie wcześniej, ale towarzyszy temu w *Szczenięcych latach* takie poczucie wyższości i takie samozadowolenie, że aż się z tego w powojennym wydaniu sumitował.

Inna, głośniejszą jeszcze chyba, choć nie tak popisowo wysmakowaną książką był słynny reportaż *Na tropach Smętka* (1936) z odbytej wraz z córką po części kajakowej wyprawy po ówczesnych niemieckich Prusach Wschodnich, a więc Warmii, Mazurach, Olsztynie, Malborku, Królewcu... W istocie jest to znakomite i wstrząsające studium procesu germanizacji i prób oporu ze strony polskiej. Po wojnie pisano o tych sprawach wiele, ale nikt bodaj nie zdobył się na taką autentyczność, widzialność wręcz, jak Wańkowicz. Książka odegrała poważną rolę polityczną. W Polsce uzmysłowiła wagę problemu, w Niemczech została przyjęta histerycznie i nazwana wręcz „polską prowokacją". Inna sprawa, że wynikły z tego poważne zarzuty ze strony polskiej. A mianowicie, miał podobno Wańkowicz ujawnić przez nieostrożność nazwiska i adresy polskich działaczy w Niemczech, czym bardzo ułatwił robotę niemieckiej policji. Wańkowicz przeczył temu ogniście, ale on nigdy nie dopuszczał do krytyki własnej osoby. Nie potrafię powiedzieć, jak wyglądała prawda. Jego dalsze, liczne książki kontynuujące poprzednie watki i stylistykę, a zarazem otwarte na cały świat i nowy kształt sprawy polskiej, należą już do innej epoki.

Maria Kuncewiczowa (1899) jest pisarką osobliwą. Należąc do pokolenia skamandrytów i debiutując w 1918 w „Pro arte et studio", swoje najwybitniejsze książki napisała dopiero po drugiej wojnie światowej. I dopiero z tej perspektywy widać, co w tej twórczości jest naprawdę ważne, jakie tendencje należały do samej istoty autorki, a jakie do przemijających zainteresowań danego okresu. W swoim czasie można było sądzić, że jądrem jej pisarstwa jest sprawa kobieca, i sytuować ją razem z innymi autorkami kobiecość przede wszystkim odkrywającymi i broniącymi jej frenetycznie. Że w poezji czyniła to Pawlikowska, wiemy. W prozie natomiast wymieniano obok Kuncewiczowej – Melcer, Krzywicką i Szemplińską. Najsłynniejsza z nich była Irena Krzywicka (1904), dzięki drastyczności tematów, które podejmowała, i skandalizującej legendzie, która osnuła jej osobę. Dzisiaj sprawy emancypacyjne czy problemy świadomego macierzyństwa nie wywołują szczególniejszych emocji, ale debiut Krzywickiej, *Pierwsza krew*, powieść, gdzie między innymi opisała pierwszą miesiączkę dziewczyny, już samym tytułem budził świętą zgrozę. A oliwy do ognia dolewała publicystyka.

Wandzie Melcer (1896-1972) towarzyszyła anegdota, że żaden wydawca nie śmie odmówić jej druku, gdyż maszynopisy jej bardzo licznych prac literackich nosi mąż, słynny zapaśnik Sztekker. Jej zainteresowania koncentrowały się wokół łóżka i emancypacji (*Sułtan i niewolnica*, *Naga nimfa i jednoręki cyklop*, *Żelazna dziewica*, *Nieumyślna cnota* etc.). Najgłośniejsza chyba była powieść *Święta kucharka* (1930). Z kolei Elżbieta Szemplińska (1910) przetrwała przede wszystkim jako wcale interesująca poetka kontynuująca linię Skamandra, tu jednak interesuje nas jako autorka dokończonej zresztą dopiero po wojnie powieści *Narodziny człowieka* (część pierwsza – 1932) ze znamienną uwagą podtytułową: „Nie o dziecku, które będzie kiedyś człowiekiem, lecz o człowieku, który jest jeszcze dzieckiem".

Marii Kuncewiczowej sądzone było uzyskiwać laury książkami nie o dziecku, ale o matce. Samej Marii Szczepańskiej przypadło w udziale dzieciństwo dość wędrowne, co zresztą przeciągnęło się na całe życie i wywarło na jej twórczość wpływ zasadniczy. Urodzona w Samarze spędza młodość w Płocku, Warszawie, Nancy, Krakowie, przy czym nie jest jasne, czy się

zajmie literaturą, czy muzyką. Wychodzi za Jerzego Kuncewicza (1893-1984), prawnika, współpracownika Witosa, publicystę, a w ostatnim czterdziestoleciu także dramaturga i filozofa. Kuncewicz wydał *Przebudowę* (1930), *Na nowych drogach* (1932) i najgłośniejszą *Republikę globu* (1937). Później oprócz prac społecznych ukazały się *Nieskończoność a rzeczywistość*. dramaty *Biały wróbel* (1973) i *Wieczna przemienność* (1983). W swoich pracach z ostatnich lat łączących rozważania biologiczne z gnoseologicznymi i metafizycznymi zbliżał się w jakiejś mierze do tego rozumienia świata, jakie znajdziemy u Teilharda de Chardin czy Bergsona.

Nowele *Przymierze z dzieckiem* (1927) nie były debiutem, ale od tego tomu rozpoczyna się literacka renoma Kuncewiczowej. Opowiadanie tytułowe dotyczy protestu młodej kobiety przeciw zniekształcającemu ją i degradującemu tym samym macierzyństwu. Mogło to naturalnie poruszyć, a nawet zgorszyć opinię, ale już w tych latach po piszących kobietach i tak spodziewano się, nie bez racji, wszystkiego najgorszego. Narratorka Kuncewiczowej w miarę upływu czasu godzi się ze swoją sytuacją (co prawda, ciało tymczasem odzyskuje prężność) i wreszcie, gdy dziecko buduje z klocków dom, „Wchodzi do domku swego synka na wieczne zamieszkanie". Było to więc wyprowadzenie z biologicznego w społeczne. Przy okazji wyjawiło się parę rzeczy.

A więc Kuncewiczowa będzie odtąd zawsze w podobny, odrobinę lekceważący sposób traktowała fizjologię i sprawy praktyczne. Z kimś tam się śpi, coś tam się je, za coś tam się żyje – aż w końcu zirytowany Miłosz napisał złośliwie: „Cio to sią pieniądze". Za to niezmierne znaczenie ma miejsce, w którym się jest, i w znaczeniu geograficznym, i najbliższym – własnego mieszkania. Nie darmo w *Dniach powszednich państwa Kowalskich* tyle miejsca, a właściwie czasu antenowego, zajmą perypetie mieszkaniowe. Po wtóre Teresa, narratorka *Przymierza*, jest już prototypem Róży z *Cudzoziemki*, ponieważ Kuncewiczowa stanie się w naszej literaturze największą autorką dystansu w stosunku do wszystkiego, z sobą samą włącznie. Odtąd też będzie się mówiło o biografizmie Kuncewiczowej, o tym, że wszystko w jej książkach ma swój prototyp. Ona sama nie protestuje przeciw tym opiniom. Przyznam jednak, że to akurat nie wydaje mi się w ogóle istotne – każdy, kto napisał cokolwiek, choćby to było wypracowanie szkolne bądź *Teoria kół zębatych* w trzytomowym zarysie przystępnym, wie, że zawsze się pisze o sobie, choćby to miało najszczególniejsze przebranie. Wreszcie już tu zarysował się styl Kuncewiczowej: plastyka opisu, precyzja stylu (najwięcej chłodnej konstrukcji wymagają wzloty uczuciowe) i prawie zawsze obecny pogłos ironii (czy może tylko dystansu).

W rok potem ukazuje się powieść *Twarz mężczyzny*, rodzaj swoistego „pamiętnika z okresu dojrzewania". Młoda panienka poznaje i ocenia partnerów – zabawy, sportu, nauki, miłości i wreszcie małżeństwa. Szczególne, że i tu najbardziej i naprawdę kochany będzie ten, który porzuci i odejdzie – przyszła Róża ostrzy pazurki. Styl natomiast nosi znamiona eksperymentu – zdania wyluzowanego, impresyjnego; droga, której ostatecznie Kuncewiczowa w tej postaci nie wybrała. Nie był też jej pisany dialog, mimo że w 1932 Teatr Mały wystawia *Miłość panieńską*. Potrzebne jest jej miejsce, „mała ojczyzna" Vincenza: miejscem tym nade wszystko stanie się Kazimierz. W 1933 ukazuje się cykl opowiadań *Dwa księżyce*.

To dość szczególne, że Kazimierz odkryto tak późno, mimo że leży raptem o dwadzieścia kilometrów od arcymodnego w stuleciu ubiegłym Nałęczowa. W każdym razie, dopiero w dwudziestoleciu trafili tam najpierw malarze, a za nimi ich znajomi. Kontrast między artystowskimi przybyszami a ubogimi ciałem i duchem stałymi mieszkańcami był znaczny i to jest jedna z osi konstrukcyjnych *Dwu księżyców*. Poza rama każde opowiadanie zostało poświęcone jakiejś sylwetce z jednego bądź drugiego kręgu, przy czym wieczornemu księżycowi tubylców nie poskąpiła autorka ostrych, naturalistycznych posmaków. Za to przybysze zostali potraktowani odrobinę ironicznie, czasem na granicy kpiny i sarkazmu (*Ballada o pięknym dniu*). W zasadzie są dwa wątki przewodnie: miłość i sztuka, ale podteksty książki

sięgają głębiej, także w strefę metafizyczną. A ostatecznie centralną postacią książki jest miejscowy ślepiec, spośród wszystkich najbardziej – dalekowzroczny.

Los chciał, że książkę czyta się dzisiaj wręcz jako dokument. A raczej – także jako dokument. Dla samej Kuncewiczowej była to demonstracja mitologii? Mistyki? – miejsca, narzucającego postaciom smak czasu, kolor myśli, w pewien sposób absolutyzującego ich poczynania. Myślenie kategoriami przestrzeni, określonej, w pewien sposób nazywającej się przestrzeni, bez której człowieka nie da się wręcz pomyśleć, stanie się główną kategorią pisarską Kuncewiczowej. Podobne skłonności odnajdziemy u Iwaszkiewicza, który zresztą staranniej ukrywa swoją oschłość (o ile sama oschłość nie jest rodzajem ukrycia). Powiedzenie, że człowiek jest po prostu emanacją przestrzeni, szłoby z pewnością za daleko, ale przecież każdy jest zrodzony pod własnym, określonym księżycem.

Zresztą plastyka opisu, dowcip, cieniuteńkie prowadzenie fabuły, precyzja obrazu psychiki, niemała także doza przewrotności sprawiają, że spośród przedwojennych książek Marii Kuncewiczowej tę właśnie cenię najwyżej, w czym różnię się od powszechnej opinii przyznającej pierwsze miejsce *Cudzoziemce* (1936). Jest to opowieść o śmierci i życiu kobiety, której, wedle jej własnej opinii, nic się nie udało. Ukochany odszedł, kariera muzyczna nie spełniła się, wszędzie była obca, wszędzie, w Rosji, w Polsce, Niemczech czy Włoszech Róża była „cudzoziemką". Jest to bardzo precyzyjny portret psychologiczny kobiety, która za swoją nie spełnioną miłość mści się literalnie na wszystkich, wywołując skandale, terroryzując, zaskakując otoczenie niepojętymi kaprysami i szaleństwami. Od wzniosłego do śmiesznego jest bardzo blisko – i *Cudzoziemka* chwilami niemal się o tę granicę ociera. Nie lubię tej książki, bo nie potrafiłem polubić jej bohaterki. Spróbuję wytłumaczyć dlaczego. Otóż brak mi w niej, jak to rzec? – równowagi moralnej. Autorka akceptuje szaleństwa bohaterki, ponieważ zgadza się na prawo kobiety do rewanżu. Rewanżu za nieszczęśliwą miłość – poniewierka nieszczęsnego, poślubionego z rozsądku męża ma okupić grzechy poprzedniego mężczyzny. Był to jeszcze ciąg dalszy bojów emancypacyjnych. Podobnie zatruwa życie swojemu mężowi Barbara Niechcicowa z *Nocy i dni* Dąbrowskiej, w *Granicy* Nałkowskiej znajdziemy również podobną osobę. Można się pokusić o nakreślenie ich literackiego rodowodu – prowadzi do Dickensa. Tam, w *Wielkich nadziejach* odnajdziemy portret kobiety porzuconej przez narzeczonego w dniu ślubu: nawet po latach stoi na stole zmurszałe ślubne przyjęcie, a treścią jej życia staje się zemsta na mężczyznach. U Dickensa granica szaleństwa została zdecydowanie przekroczona, u Dąbrowskiej nie ma o tym mowy, u Kuncewiczowej znaleźliśmy się na granicy. Otóż piszę tę książkę tak, by zobaczyć, jaki „sposób na życie" wynalazła nasza literatura – i postępowanie Róży nie budzi we mnie entuzjazmu.

Inaczej jednak potraktowali książkę czytelnicy, którzy przyjęli ją wręcz z entuzjazmem. Któż się na jej temat nie rozpisywał! Andrzejewski i Breza, Bruno Schulz aż trzy razy, wszyscy niemal polscy krytycy, jacy byli, i zagranicznych ze dwie kopy. Przekładów było dziesiątki (i jest w dalszym ciągu) – nie jestem pewien, czy to przypadkiem nie najpopularniejsza książka polska od czasów Sienkiewicza. I o mały włos nie przyniosła Kuncewiczowej Nagrody Nobla. Trzeba zresztą przyznać, że została napisana znakomicie.

Czas fabuły to raptem jedno popołudnie i część nocy. Róża odwiedza swoją córkę, kłóci się z wnuczkiem, maltretuje męża i zięcia, wraca do siebie, tu, przy wezwanej rodzinie, po kilku godzinach umiera. Ale każdy moment tej ubogiej fabułki staje się punktem wyjścia retrospekcji obejmującej całe życie bohaterki, wypełnione szarpaniną i terroryzowaniem innych. Jest tu wszakże coś jeszcze i nie jest to jednak tylko czysty portret. Otóż niewierny Michał zachwycił się kiedyś profilem Róży, a u schyłku życia to samo zdanie powtórzył bohaterce jej niemiecki lekarz w Królewcu, co w jakimś sensie zamknęło koło jej życia i przemieniło na lepsze. Co prawda, ta przemiana w anioła tyczy się tylko ostatnich paru godzin, bo jeszcze w trakcie ostatnich odwiedzin u córki terroryzuje wszystkich w najlepsze. Ale – jest to jednak ekspiacja.

Powszechnie się przyjmuje, z Kuncewiczową włącznie, że jest to wręcz opowieść biograficzna dotycząca matki autorki, także Róży. Fakty z pewnością zostały wzięte z życia czy też przetworzone, widzieliśmy jednak, że postać Róży dojrzewała już i w *Przymierzu z dzieckiem* i w *Twarzy mężczyzny*. A zresztą trzeba przyznać, że właśnie krańcowość bohaterki stworzyła z niej „typ" modelowy i przyniosła tak wielki sukces.

Inną nieco parę małżeńską prezentują nam słynne *Dni powszednie państwa Kowalskich*, powieść radiowa nadawana w roku 1938, pierwsza w Polsce i podobno na świecie. W tym dialogu małżeństwa, nauczyciela i krawcowej, niezmiernie wiele miejsca pochłaniają przedmioty. Poza tym cienkości psychologiczne i kłopoty szarego dnia. Był to naturalnie eksperyment, ale bodaj udany. W każdym razie powojenny zespół Matysiaków przyjął za Kuncewiczową niejedno: przeciętną, raczej niską kondycję społeczną bohaterów, koncentrowanie każdego odcinka wokół jakiegoś wydarzenia (wizyta, złodzieje etc.) – tyle że poziom intelektualny jakby nieco się obniżył – Kowalscy mają niemało skojarzeń kulturalnych, podczas, jak zauważono, Matysiakowie raczej niczego nie czytają.

Znacznie ważniejszy wątek literacki zaczął się snuć niejako na marginesie innych zatrudnień: był to niby-reportaż. Dotyczył Holandii, Warszawy (*Dyliżans warszawski* – 1935) i nade wszystko Palestyny. *Miasto Heroda* (1939), najciekawsza po *Dwu księżycach* przedwojenna książka Kuncewiczowej, jest relacją z podróży, przecież jednak nie tylko. Konfrontacja z rodzącym się Izraelem – bardzo obiektywna i pro, i contra– prowadzi do smętnej konstatacji historiozoficznej: „Jednak smutek chrześcijan, wstyd chrześcijan nie powinien zadziwiać. Blisko dwa tysiące lat płynie nasza era przeciw Herodowi – na próżno". Są w książce dwa plany zasadnicze: zdziwienie odmiennością Żydów izraelskich i konfrontacja z Ziemią Świętą, świętą dla chrześcijan. W pierwszym przypadku historia odwróciła wszystko – to raczej Żydzi polscy stali się egzotyczni, w drugim jest niebagatelny wątek kulturowy – jakiż chrześcijanin przez wieki nie marzył o pielgrzymce do grobu Chrystusa! Podróż Kuncewiczowej spełniła więc tęsknoty narodu, który główną ulicę swojej stolicy nazwał Alejami Jerozolimskimi... Nie trzeba chyba nawet dodawać, że konfrontacja zakończyła się smętnie, jak wszystkie takie konfrontacje zresztą.

Książka została spisana w krótkich, precyzyjnych ustępach i jest w takiej samej mierze reportażem z innego kraju, co podróżą wewnętrzną. To kolejny rozdział mitologicznej i psychologicznej geografii Kuncewiczowej, która najwybitniejsze owoce zrodzi dopiero w ostatnich latach. Dwudziestolecie w każdym razie zamyka wspomnieniem Heroda, w złą, bardzo złą godzinę.

Prawie wszyscy omawiani dotąd pisarze wywodzili się ze sfer inteligenckich rzewnie już tylko wzdychających za zagubioną w burzach minionego stulecia „substancją" ziemską. Była to czasem bieda wielka – lecz bieda z ambicjami i kindersztuba. Tyle mówiono u nas o „ograniczeniach klasowych", że to prawie już nic nie znaczy, w tym jednak przypadku kropelka marksizmu nie jest bez sensu. Wprawdzie nie można powiedzieć, że inne środowiska – nędzy, beznadziejnej pracy, trudu fizycznego były im zupełnie nie znane. Nie, pisał przecież na ten temat i Kaden, i Dąbrowska, i właściwie wszyscy po trosze od Prusa poczynając, ale nie była to literatura pod tym względem wyspecjalizowana. Pisano o biednych tak jak i o bogatych, bo jedni i drudzy należeli do społeczeństwa – któż zresztą wie, czy nie jest to najnaturalniejsze. Ale mimo wszystko były to wyprawy do krainy dość egzotycznej i niezbyt dobrze znanej. Ale czasy odmieniały się i zwłaszcza druga połowa tego okresu, lata trzydzieste (utarło się takie właśnie określenie, choć poprawnie) byłoby rzec „czterdzieste"), jest świadkiem nowych poczynań w tej mierze. Przede wszystkim pojawili się pisarze, którzy pieski los mieli wypisany na własnej skórze. Ale nie to jest najistotniejsze. Ważniejsze było ciśnienie lewicy politycznej i literackiej, ożywienie sympatii komunistycznych, zapewne także wstrząs wielkiego kryzysu 1929, który zresztą dotknął Polskę nieco później.

A z drugiej strony rozwój samych tendencji literackich. Coraz większego znaczenia nabiera przecież reportaż, coraz głośniej słychać wołanie o prawdę, prawdę zarazem społeczną i literacką. Taką tendencję, określaną ongiś mianem weryzmu czy naturalizmu, odświeżono teraz w formule „literatury faktu", z czego powstał słynny radziecki „Lef" (Lewy front). W tej interpretacji niby nie było już miejsca na stare „épater le bourgeois", w praktyce jednak (oczywiście nie radzieckiej, lecz polskiej) niejeden pisarz chciał być tak bardzo okrutny, żeby czytelnikowi trochę niedobrze się zrobiło. Bo miano przedstawiać prawdę bez względu na nakazy i konwencje – pod tym względem było już niezbyt daleko do powojennego turpizmu.

Poza prawdziwością – weryzmem, autentyzmem, co kto woli, było tu tło populistyczne. Literatura miała opowiadać o szarym, biednym człowieku, i to jeśli można, przede wszystkim na tegoż szarego człowieka użytek. Zakładano nieco naiwnie, że szary człowiek chce przede wszystkim czytać o szarym człowieku, tak jak szewc o szewcach, krawcowa o krawcowych itd. Tymczasem ludzie o kondycji nienajświetniejszej wolą raczej marzyć o poprawie losu, stąd szewc woli *Nikodema Dyzmę*, a krawcowa *Trędowatą*. Na dodatek ten cały populizm polski rodził przeważnie książki szare i po prostu nudne. Ale oczywiście nie zawsze. Zdarzały się sukcesy i to niekiedy w wysokim stopniu usprawiedliwione. Wśród nich bezspornie pierwsze miejsce należy się Poli Gojawiczyńskiej (1896-1963).

Była to kobieta, po ludzku rzecz biorąc, naprawdę podziwu godna. Wywodziła się z warszawskiej rzemieślniczej biedy. Na dodatek ojciec stolarz (lecz z artystycznymi ambicjami) osierocił ja tak wcześnie, że nie zdążyła skończyć żadnej szkoły. Można sadzić, że i charakter miała niełatwy, i los nie był jej przychylny. Dość, że debiutowała dopiero w 1933 roku zbiorem opowiadań *Powszedni dzień*. Ciekawe, że tej warszawiance z Nowolipek otworzył literaturę pobyt na Śląsku, bo taka jest tematyka tego zbioru migawek, opowieści i impresji literackich. Wkrótce zresztą pojawiła się już pierwsza powieść, *Ziemia Elżbiety* (1934) – także poświęcona Śląskowi.

Ziemia Elżbiety jako powieść jest dość szczególna i czysto formalnie rzecz biorąc nieudana. Po prostu składa się z dwu części zupełnie niespójnych. Pierwsza opowiada o dorastaniu tytułowej Elżbiety, córki stolarza artysty, producenta dewocjonaliów. Rodzina stolarza dochodzi do majątku, dziewczyna przeżywa miłość, wiąże się z ruchem lewicowym, rodzi nieślubne dziecko, zrywa z domem – przedtem jeszcze ojciec umiera. Otóż jest to przetworzona biografia samej Gojawiczyńskiej, biografia, która powróci raz jeszcze w książce następnej i od której nigdy daleko autorka nie odejdzie. Część druga natomiast Elżbietą zajmuje się mało, czołową postacią jest tu jej matka Agnieszka, prototyp Kwiryny z *Dziewcząt*. A właściwie to bohaterem staje się śląska, polsko-niemiecka społeczność. Rzecz cała kończy się jeszcze innym akcentem: bezrobotni Ślązacy uciekają przez granicę do Niemiec. Scena ma gorzki i oskarżycielski patos finałowego pochodu na Belweder z *Przedwiośnia* i niewątpliwie pod jego wpływem powstała. Co prawda, trzeba też pamiętać o innych okolicznościach. Mit „ziemi obiecanej" wcielał się w literaturze polskiej różnorako. Za chlebem wędrowano i do Ameryki, i na „Saksy", czasem była to po prostu świadomość, że gdzieś tam jest lepiej. Zresztą legenda o ziemi obiecanej, ziemi szczęśliwej jest jednym z najstarszych wątków kultury ludzkiej, aż po współczesne *Rio Papagajo* Jana Papugi.

Wątek ten jest, jako się rzekło, tylko częściowo organiczny, bo zresztą cała powieść pod koniec po prostu się rozpada. A jednak pozostaje dobrą literaturą. Gojawiczyńska miała wielki dar tworzenia prozy środowiskowej, o bohaterze w istocie zbiorowym. Ale równocześnie charakteryzowała wiele różnych postaci i to niejako „od środka". O ile Powszedni dzień określono mianem „drobnonaturalizmu", o tyle później Gojawiczyńska sięgnęła do psychologii – i umiała się nią posłużyć. A niewątpliwie i umiejętność dosadnej charakterystyki i wyrazistego opisu nie jest tu obojętna, podobnie jak elementy śląskiej stylizacji językowej.

Ale to jeszcze średnia miara literacka. Prawdziwy sukces przyniosły *Dziewczęta z Nowolipek* (1935). Było tych dziewcząt kilka, wszystkie biedne, zaprzyjaźnione ze sobą, różniące się, a w jakiejś mierze i podobne. Zrozumiałe, skoro wszystkie przedstawiały tę samą Połę Gojawiczyńską w różnych wydaniach. Najbardziej przypominały swą twórczynię Franka i Bronka, obie też zostały na końcu poszczególnych części w tajemniczych, samobójczych okolicznościach uśmiercone. Były jeszcze Cechna, Amelia, Kwiryna. Niemal każda z nich, wychodząc z nędzy, czegoś się w końcu życia dorobiła, w sensie materialnym. Tylko że to nie przyniosło im szczęścia i każda prędzej czy później przegrywa swoje życie. Ale to już ciąg dalszy i książka następna – bo dzieje dorosłych dziewcząt prezentuje nie o wiele mniej słynna: *Rajska jabłoń* (1937). Tom pierwszy, *Dziewczęta z Nowolipek*, dzieli się na dwie części: *Pieśń* i *Młodość*, przy czym nawet ta pieśń dzieciństwa jest smętna na tyle, że można by ją nazwać elegią. Zwróćmy uwagę, że jest to książka zgoła historyczna, gdyż opowiada o ostatnich latach carskich w Warszawie. Tło historyczno-niepodległościowe istnieje – ale jest właśnie tłem tylko. Pewien krytyk biadał, że dziewczyny zamiast słusznej drogi na barykady wybierały niesłuszną do łóżka. Tymczasem Gojawiczyńską opisywała świat, który heroiczny nie był, i tak dziw, że i takie elementy tu się znalazły. Świat Gojawiczyńskiej jest posępny – w każdej kolejnej części książki przegrywa któraś z bohaterek. Jedną rzuca mąż, druga znowu swojego męża aptekarza truje. Najszczególniejsze są kłopoty dwu kolejnych porte-parole autorki, Franki i Bronki, po prostu do całego świata „niedopasowanych".

A przecież powieść zdobyła popularność ogromną, niewspółmierną z jej ponurym morałem. Bo też nie do niego sprowadza się wartość tej książki. Gojawiczyńska przede wszystkim pokazuje sam proces życia, codzienne wojowanie, radości i smutki, wysiłek, uwikłania rodzinne – słowem raczej tkankę bycia aniżeli teoretyzowanie na ten temat. A i z teoretyzowaniem nie tak całkiem sprawa prosta, bo całą tę udrękę życia równocześnie Gojawiczyńska, i to wprost, akceptuje. „Zwyczajne życie" okazało się ciężkie i może daremne, lecz przecież ciekawe i na swój sposób godne przeżycia.

Przy czym coś jeszcze: kwestia kobiety. Pisano wprost o „feminocentryzmie" Gojawiczyńskiej. Rzecz skądinąd naturalna u pisarek okresu międzywojennego, tak jeszcze pełnych misji emancypacyjnej pod każdym względem. Dziewczęta czytane dzisiaj mają w sobie więcej uniwersalizmu ludzkiego aniżeli wojny płci. W swoim czasie było to odbierane żywiej. Krótko mówiąc, kobiecie jest gorzej. Dotyczy to świata *Dziewcząt*, bo w *Rajskiej jabłoni* właśnie kobieta, Kwiryna, jest osobą dominującą. Ale Jabłoń jest już współczesna, należy do Polski niepodległej, a stosunki jednak zmieniły się bardzo na lepsze. Tylko że gromadzenie majątku dla niego samego jest również czynnością mało sensowną. Jeśli się go posiadło – należy pomóc innym, ale nie w sensie zwyczajnej filantropii: ludziom trzeba pomóc walczyć, nauczyć ich radzić sobie. Jest to jeden z najciekawszych motywów twórczości Gojawiczyńskiej, jej najmozolniej wypracowany „sposób na życie".

Gojawiczyńska traktuje swoje bohaterki ciepło, stara się je zrozumieć i najczęściej usprawiedliwić (rzadko robi coś analogicznego z mężczyznami; żeby znaleźć łaskę w jej oczach, trzeba być zupełnie świętym, wiernym, a nadto umęczonym). Po prostu bywa liryczna, a niektórzy wręcz zarzucają jej melodramatyczność. To może już przesada, choć chwilami znajduje się niedaleko. Ale to właśnie sprawiło, że wywarła tak znaczny wpływ na współczesne popularne autorki z Fleszarową-Muskat na czele. Gojawiczyńska przyjęła najbardziej oczywisty motyw ludzkiego postępowania: chęć dorobienia się, znaczenia czegoś w życiu, ale potrafiła także opatrzyć ten motyw znakami zapytania.

Dziewczęta z Nowolipek nie są powieścią bardzo zwartą, chwilami nawet przypominają cykl drobniejszych utworów, wszystko jednak sumuje się, zbiega i wiąże. *Rajska jabłoń* eliminuje część bohaterek i dlatego może ma kompozycję bardziej zwartą – równocześnie mniej w niej jest liryzmu, a za to domieszka sarkazmu. Z rzadka, bo Gojawiczyńska była ogromnie serio.

Przed wojną ukazały się jeszcze dwa tomy *Słupów ognistych* (1938), także powieści o karierze i jej kresie, a po wojnie dwie istotne i dobrze przyjęte książki: *Krata* (1945) i *Stolica* (1946). Zwłaszcza *Krata*, oparta na przeżyciach Gojawiczyńskiej na Pawiaku, zyskała duże i zasłużone uznanie. Ale przecież naprawdę zostały w historii literatury dwa tomy, owoc z jednej strony całego życia, z drugiej kilku lat szczęśliwej passy – tomy, w których wzbiła się na szczyty powieści populistycznej. Ostatnie lata spędziła Gojawiczyńska wśród wzrastających cierpień różnego rodzaju, zanim wreszcie osunęła się w mrok, który już dawno pochłonął jej nieszczęsne siostrzyczki z Nowolipek.

Wspominałem, że Gojawiczyńską stworzył Śląsk – zresztą temat, do którego jeszcze później wracała. Ale tym najprawdziwszym autorem śląskim był jednak kto inny, i też wcale nie najgorszy: Gustaw Morcinek (1891-1963). Z Gojawiczyńską łączy go skłonność do uczuciowości, ale dzieli miejsce pochodzenia. Wywodził się ze Śląska Cieszyńskiego, był działaczem plebiscytowym, całe swoje pisanie Śląskowi poświęcił. Pisał niezmiernie dużo, choć – podobnie jak w przypadku Gojawiczyńskiej – prawdziwy prozatorski debiut pisarza był dosyć późny. Ale kiedy się ukazało *Serce za tamą* (1929), spotkało się z przyjęciem bardzo życzliwym.

Łatwy sposób pisania, pewna melodramatyczność i optymizm połączyły się i z tym, że Morcinek drukował pod auspicjami Kościoła i przy wielkim poparciu prasy katolickiej. *Serce za tamą* miało parę bardzo odmiennych wydań. Przeważyła ostatecznie tematyka górnicza, którą Morcinek znał od dziecka, początkowo na przykładzie cieszyńskim, później górnośląskim. Spośród bardzo licznych książek najgłośniejsze były powieści Inżynier Szeruda (1936) i Wyrąbany chodnik (1932). Zwrócono uwagę, że bohaterami Morcinka są ludzie szczególni: dziwacy, pokrzywdzeni, samotni, nie zrozumiani. Zapewne nie jest to „typowe", ale pozwala o doli człowieczej powiedzieć sporo. Tacy są bohaterowie nowel, taki i inżynier Szeruda. Motyw doskonalenia moralnego znajdziemy zresztą w jego późniejszej, powojennej twórczości. Przedtem jednak Morcinek zyskał jeszcze sławę ogólnopolską *Wyrąbanym chodnikiem*. Oczywiście jest to chodnik Śląska do Polski, czyli panorama sprawy śląskiej w okresie odzyskiwania niepodległości. Krzyżuje się tu wiele spraw, wiele wątków, wiele postaci. Przy wszystkich ograniczeniach jest to zapewne najwybitniejsza książka Morcinka.

Opublikował rzeczywiście wiele. W pierwszych czterech latach od debiutu siedem różnych książek! Napisał też niemało książek dla młodego czytelnika, z czego najsławniejsze było opowiadanie *Łysek z pokładu Idy*, o starym, górniczym koniu. Ciepło, z jakim traktował swoje postaci, przypomina twórczość Makuszyńskiego. Znamienny jest zresztą tytuł jednej z przedwojennych książek Morcinka *Ludzie są dobrzy*. Przyszło mu jednak, niestety, zmienić wkrótce zdanie w tej materii. Znalazł się w obozie koncentracyjnym już w trzydziestym dziewiątym, a wyszedł z Dachau dopiero w kwietniu czterdziestego piątego. Zaraz też jednak pojawiły się kolejne, głośne książki obozowe i emigracyjne: *Listy spod morwy* (1945) i *Dziewczyna z Pól Elizejskich* (1946). Po powrocie do Polski Morcinek próbuje jeszcze epopei górniczej w duchu realizmu socjalistycznego – jest to *Pokład Joanny* (1950).

Nie wyprzedzajmy jednak wypadków. W latach trzydziestych Morcinek wiąże się z grupą „Przedmieście", twierdzą polskiego populizmu. Kogo tam napotkał?

Trochę nas zdumiewa, jakaż to zasada połączyła na czas pewien w jednej grupie literackiej, w „Przedmieściu", ludzi tak bardzo pod niemal każdym względem odmiennych. W każdym razie „Przedmieście" zgromadziło między innymi, oprócz Morcinka, o którym już mówiliśmy, i Boguszewskiej z Kornackim – faktycznych założycieli: Nałkowską, Schulza, Adolfa Rudnickiego, Sydora Reya, Krahelską, Łobodowskiego, Halinę Górską, Annę Kowalską, Jana Brzozę... Co prawda, Krahelska i Rudnicki rychło wystąpili, a Schulz nie udzielał się nadmiernie. Program był na tyle obszerny, że mieścił jakoś ich wszystkich. Generalnie szło o tendencję demokratyczno-lewicową, stad i współpraca z warszawskim Teatrem Robotniczym, z Liga Obrony Praw Człowieka i Obywatela, poparcie dla słynnego lwowskiego Zjazdu Pracowników Kultury w 1936 itd.

Program ten przepiszemy za Bogusławską i Kornackim: l. stworzenie nowych metod obserwacji artystycznej, 2. skierowanie uwagi na elementy życia proletariackiego w Polsce, 3. szczególne uwzględnienie tragicznej postawy bezrobotnego proletariatu, 4. nawiązanie kontaktu z literatami mniejszości narodowych oraz bezpośrednia obserwacja proletariackich środowisk mniejszości narodowych w Polsce, 5. zapoznanie się z prądami literackimi i metodami współpracy zbiorowej literatów w innych krajach, 6. zgrupowanie w ramach zespołu zastępu młodych pisarzy, rekrutujących się ze środowisk proletariackich, 7. stworzenie „Studium przy zespole" celem zapoczątkowania współpracy zbiorowej literatów i naukowców. Wiele z tego wprawdzie nie wyszło, jak zwykle ze wszystkich programów, dostatecznie jednak dużo, żeby warto było poświęcić „Przedmieściu" nieco uwagi. Jak się zdaje, każdy z jego członków spełniał któryś z punktów programu.

Halina Krahelska (1892-1945) była publicystką, powieściopisarką i rewolucjonistką – członkinią PPS, a potem „eserów", zresztą ostatecznie i POW. Zajmowała się głównie ustawodawstwem pracy. Powieści półreportażowe napisała dwie, za to głośne. Pierwsza to *Polski strajk* (1936), o strajku w krakowskim „Sempericie", druga zaś to *Zdrada Heńka Kubisza* (1938), o tematyce śląskiej. Tytułowy bohater syn powstańca i sam działacz niepodległościowy, w wyniku biedy i bezrobocia wiąże się z hitlerowskim wywiadem i ostatecznie popełnia samobójstwo. Nie było to arcydzieło, ale czyż trzeba dodawać, że Krahelska skończyła w Ravensbruck?

Mało kto pamięta o Sydorze Reyu (1908), współpracowniku Korczaka, a jednak jego książki są godne uwagi. Autor mieszka wprawdzie od 1939 r. w Nowym Jorku, ale wydano je i po wojnie. Pierwsza to *Kropiwniki* (1937), studium „trzy tysiące dusz liczącego miasteczka Kropiwniki", miasteczka głównie żydowskiego, ale i polskiego, i ukraińskiego. Rzecz bywa brutalna, miewa momenty cierpkiego humoru. Już po wojnie ukazała się *Księga rozbitków* (1959) poświęcona zarówno losowi uchodźców jak i martyrologii Żydów w Polsce.

Chyba nie o wiele częściej bywa czytana Halina Górska (1898-1942), redaktorka młodzieżowa polskiego radia, zresztą także redaktorka kolejnych pism lewicowych, jak np. „Sygnały". Jej pierwszą książką była baśń *O księciu Gotfrydzie, rycerzu gwiazdy wigilijnej* (1930). Bardzo mi się to podobało w dzieciństwie, toteż teraz wracałem do niej z rodzajem lęku – a tymczasem okazało się, że książka nadal może się podobać. Jest to rzecz z legendarnego średniowiecza, łącząca w sobie elementy *Pieśni o Rolandzie*, *Tristana i Izoldy* i naturalnie wątku o królu Arturze. Język stylizowany, lecz bez przesady. Nie ma sensu streszczać tej historii o „kwiecie ametystu", choć cień baśniowości padł i na następne książki Górskiej czy raczej przyozdobił je. A była to przede wszystkim głośna powieść młodzieżowa *Nad czarną wodą* o chłopcach ze schroniska na Czerniakowskiej w latach 1918-19. Jest tu i marzenie o Lohengrinie, i „Zakon Błękitnych Rycerzy", przy czym nie trzeba chyba tłumaczyć, że „czarna woda" to symbol. Następna książka, *Chłopcy z ulic miasta* (1934) – nieco słabsza, za to *Druga Brama* (1935) jest porównywalna z Gojawiczyńską. Też dziewczęta, tym razem Krysia i Adela, też dorastanie, też Leszno i Karmelicka. Tyle że i tu więcej ciepła i odrobina baśniowości, bez której, chętnie się z Górską zgodzę, dzieciństwo nie wydaje się nadmiernie obiecujące. Ostatnią już jej powieścią był *Barak płonie* (1937). Rzecz dzieje się w przedmiejskiej scenerii.

Przede wszystkim dzieciom zawdzięcza także miniony już dzisiaj rozgłos Jan Brzoza (1900-1971), cieśla i samouk. Jego debiut był co prawda wcześniejszy i dość szczególny. Mianowicie w 1933 ukazały się słynne *Pamiętniki bezrobotnych* zawierające ponad siedemset anonimowych prac, wśród których niejedna nosiła znamiona talentu literackiego. Ale Brzoza, słynny „Numer 55", okazał się najciekawszy. Szybko ujawniony i zaakceptowany, zaczął tworzyć z wielką dynamiką. Napisał dramat (o tematyce górniczej), nowele, zajmował się

publicystyką. Ale najgłośniejsza była powieść *Dzieci* (1936) –o dzieciach nędzy, o postępującej deprawacji środowiska lumpenproletariackiego. Dla Brzozy początkowo dobro jest regułą, zło wywodzi się z warunków życia. Powieść wywołała lawinę dyskusji i prób zaradzenia problemowi, była jedną z najgłośniejszych przed wojną książek z pogranicza prozy i publicystyki społecznej. W stylu Brzoza łączył naturalistyczność opisu z pewnymi upodobaniami ekspresjonistycznymi.

Dzieci na przykład tak się zaczynają:

„Rankami, gdy miasto budzi się z ciężkiego, chorobliwego snu, a ulice roztopione są jeszcze we fioletowej mgle świtu – gdy syreny fabryczne wyją ochrypłym chórem rozpaczy–gdy na placach i halach targowych rozkładają się krwawe płaty mięsa i góry jarzyn – gdy pierwsze tramwaje wysnuwają się cicho zza czarnych jeszcze pudeł remiz..."

Następna powieść o pracy i bezrobociu, *Budowali gmach* (1938), nie była pozbawiona elementów melodramatu. Brzozie niezmiernie pomagała fama pisarza-robotnika, ale – w odróżnieniu od jego cudownie rozmnożonych współcześnie następców – rzeczywiście nie był pozbawiony rzetelnego talentu literackiego.

„Przedmieście" kojarzy się przede wszystkim z Heleną Boguszewską (1886-1978) i Jerzym Kornackim (1908-1981). Początkowo działali osobno, ale i potem Boguszewska dominowała, zresztą jej talent literacki był zdecydowanie wyższej próby.

Boguszewska debiutowała dość późno, przecież nie bez korzyści i powodu. Po prostu przez wiele lat zajmowała się sprawami społecznymi, a szczególnie dziećmi – opracowała też kilka podręczników przyrodniczych i geograficzych, poza tym było sporo publicystyki. Największe jednak znaczenie miała praca w Polskim Komitecie Opieki nad Dzieckiem i związana z tym bytność w Laskach, gdzie zetknęła się z dziećmi niewidomymi. Powstał z tego głośny utwór *Świat po niewidomemu* (zresztą nie jedyny na ten temat) w 1930. Rzecz w tym, że Boguszewska nauczyła się tutaj kształtować materię literacką bez elementów wizualnych, co miało potem duże znaczenie w jej utworach.

Na razie w roku powołania „Przedmieścia", trzydziestym trzecim, ukazuje się powieść złożona z epizodów *Ci ludzie*. Jest to prezentacja środowiska bezrobotnych, z konieczności lumpenproletariackiego. Człowiek pozbawiony pracy, a więc chleba, degraduje się, upada. Peryferie Warszawy to świat osobny, nędzny, zatłoczony, zarazem przecież jakoś egzotyczny i traktowany przez Boguszewską ze szczególnym ciepłem, co zresztą będzie regułą i w następnych utworach. Dziwne jednak bywają losy motywów – po wielu latach przedmiejskość, peryferyjność stanie się jednym z zasadniczych motywów twórczości Mirona Białoszewskiego. Ale w innym świecie, bo nie o bezrobocie tu idzie i nie o biedę, choć, o paradoksie, trudno o człowieka skromniejszego niż autor *Obrotów rzeczy*, ale o peryferyjność kulturalną, która przerasta w egzotykę. Dla Boguszewskiej nie miało to jeszcze większego znaczenia. Ci ludzie to powieść interwencyjna, chociaż jaka tam interwencja i co się w praktyce zrobić dało?

Podobnie, jakiż interwencyjny sens mieć mogło *Całe życie Sabiny* (1934), prawdopodobnie najwybitniejsza książka Boguszewskiej. Tu też jest szary człowiek, ale – umierający. Sabina wie, że umrze za kilka tygodni, leży, w dobrych zresztą warunkach u bliskiej rodziny, nasłuchuje odgłosów swym wyczulonym nad miarę słuchem (i tu właśnie przydały się obserwacje z Lasek), wspomina kończące się życie. Wspomina w sposób dość szczególny, bo wedle zorganizowanych w ciągi motywów: „po sukienkach", „po porankach" etc. Zestawia się czasem Sabinę z *Cudzoziemką* Kuncewiczowej, ale ma to sens jedynie z racji umierania i wspominania. Sabina nie jest „cudzoziemką", nie jest w ogóle w jakimkolwiek sensie osobą wybitną, jej życie i śmierć są w najwyższym sensie zwyczajne. Tyle że nieudane. Ale po prawdzie, gdzie pisarz, który by z fanfarami wieścił, że życie to coś bardzo udanego?

Owszem, bywali i tacy, ale trudno ich nazwać pisarzami. Sabinie w każdym razie nie udało się nic, ale zwyczajnie, na szaro-buro, bez teatralnych sytuacji i wstrząsów. Tyle że jej klęskę określa także jej kobiecość. Z reguły cytuje się tu motto do jednego z rozdziałów wzięte z twórczości Kadena: „Nikt nikogo nie kocha, nikt za nikim nie tęskni, zostają tylko same kobiety i męczą się więcej, niż wszystkie ojczyzny razem wzięte". Pewnie, wolno i tak myśleć kobiecie umierającej, ale dziś chyba już nikt by tego tak nie formułował. Klęska Sabiny nie jest jednak absolutna: sens jest właśnie w borykaniu się nawet w obliczu ostateczności, w sublimacji uczuć. Całe życie Sabiny interpretowano bardzo różnie – jako studium psychologiczne, społeczne, melodramat, rzecz o kobiecie, o szarym człowieku etc. We wszystkim tym jest cząstka prawdy.

W tym mniej więcej czasie Boguszewska wiąże się z Kornackim nie tylko świętym węzłem małżeńskim, ale i współpracą literacką. Było to powiązanie dość dziwne, nie tylko dlatego, że ona była tu starsza o niemal ćwierć stulecia. O ile Boguszewska trzymała się konkretu, szarości, o tyle Kornackiego pociągały sytuacje teatralne, dramatyczne gesty, głośne krzyki – prawdopodobieństwo wydarzeń interesowało go mało, zbyt mało jak na oficjalnego sekretarza „Przedmieścia", zespołu tak bardzo autentycznego. Ale przecież jakoś się uzupełniali, choć aż do dzisiaj krytyka nie jest całkiem pewna, jak oceniać ich wspólne utwory.

Nie idzie tu przy tym o sam programowy zbiór *Przedmieście* (1934), bo tu większość opowiadań pisali osobno. Ale w rok później wychodzi powieść *Jadą wozy z cegłą*, już pisana wspólnie. Przedstawia środowisko „gliniarzy" – nie w sensie aparatu ścigania, naturalnie, ale wytwórców cegieł, wozaków etc. Z jednej strony mamy to, co zwykle u Boguszewskiej – szary człowiek, opis środowiska peryferyjnego, ciepłe traktowanie bohatera – z drugiej wpływ Kornackiego w większej dramatyczności, a także melodramatyczności wydarzeń – przy mniejszej precyzji opisu. Więc np. scena wymierzania kary brzytwą to chyba z pewnością jego dzieło. Zresztą można podejrzewać jego interwencję tam, gdzie relacja robi się mniej spójna, rozpada się na poszczególne zdania-migawki. Nie darmo pisano o jego ekspresjonizmie. Rzeczywiście, tak też kształtuje się relacja w jego własnych utworach. *Krawcach* czy „wykrzykliwym" dramacie *Gołębie*. (Także i „wykrzyknikowym", po prostu z racji wielkiej mnogości tej właśnie czcionki.)

Jadą wozy... to także bardzo gęsty zapis labiryntu podmiejskich uliczek i zaułków, studium zagęszczenia, wręcz ludzkiego ciepła, co zresztą już i przedtem w utworach Boguszewskiej bywało. Teraz jednak umieszczono w książce zobowiązującą dedykację: „Pamięci Emila Zoli". Można by też podobnie zadedykować książkę następna, *Wisłę* (1935). Autorzy, w myśl swojego programu, czynili studia „terenowe", a w tym przypadku nasycili rzecz konkretem niemal nad miarę. To rozległy opis środowiska wodniackiego, rodzin żyjących na wiślanych berlinkach, ich konfliktów, sposobu życia, specyficznej gwary. I znowu sporo tu dramatycznych wypadków, sporo też epatowania dziwnością. Ale powieść nie jest zła – wbrew kwaśnym uwagom krytyki. W każdym razie, pierwszy to opis Wisły od czasu... Klonowica, a to chyba coś. Przerobiono też ją wkrótce na film, a do dzisiaj całkiem nieźle czytać się daje. Czyli – gdyby nie Kornacki, to Boguszewska rychło by chyba w swoich szarościach zatonęła.

Koroną współpracy autorskiej miał być cykl *Polonez* pisany częściowo wspólnie, częściowo nie, w latach poprzedzających wybuch drugiej wojny światowej. Rzecz ma cztery części, dotyczy nacisków kulturowych i politycznych na Polskę ze wschodu i zachodu. Tytułowy polonez to As-dur Chopina, Tym razem środowisko nie przedmiejskie, ale niemal elitarne, zresztą bardzo zróżnicowane. Szczególną uwagę zwrócił problem pomorski i walki żywiołu niemieckiego z polskim. Nie wiem, czy słowo „żywioł" jest odpowiednie, bo walka jest precyzyjnie organizowana – czasy są współczesne, czyli hitlerowskie. Powieść została przyjęta źle. Co prawda, jest rzeczywiście mocno powikłana, ale krytyka była tu chyba (i jest) nadmiernie niesprawiedliwa.

Boguszewska i Kornacki napisali wiele jeszcze książek, ale nie bardzo im się one udały. Po wojnie uwikłali się w realizm socjalistyczny, odwoływali coś tam, potem jeszcze raz odwoływali odwołane (nie w sensie dosłownym). W 1958 próbowali wskrzesić „Zespół Przedmieście", rzecz jednak nie powiodła się. Chyba już nawet z racji literackich nie było to możliwe. Populizm, autentyzm rozmnożył się na przeróżne „małe realizmy", dowiódł swojej jałowości literackiej i poznawczej, dzisiaj należy raczej do historii piśmiennictwa. Ale przecież granice literackiego poznania poszerzył, pokazał, że zakamarki ludzkiego społeczeństwa godne są uwagi. Tak – jednak gatunkiem do tego powołanym miała się okazać nie proza fabularna, ale publicystyka.

W kręgu inspiracji „przedmiejskich" należałoby umieścić słynną książkę Pawła Hulki-Laskowskiego (1881-1946), *Mój Żyrardów*. Autor był synem robotnika, własnym i wielkim wysiłkiem zdobył wykształcenie, po odzyskaniu niepodległości trochę pracował w dyplomacji, pisał utwory dla dzieci, publicystykę, redagował pisma raczej lewicowe i nade wszystko przekładał. Już w naszych czasach zrobił się w związku z tym niezły rumor, ponieważ Laskowski między innymi przełożył *Przygody dobrego wojaka Szwejka* i przekład przyjął się i przesycił sobą współczesną polską mentalność literacką. A tymczasem dobry skądinąd tłumacz Józef Waczków zaryzykował przekład nowy i odmienny, co niezmiernie oburzyło zwolenników przekładu starego. Straszne więc sztormy i pioruny wstrząsnęły tą szklanka wody, choć jak dotąd, niestety, do procesów o zniesławienie i znieważenie czynne, a także do pojedynków nie doszło.

Mój Żyrardów. Z dziejów polskiego miasta i z życia pisarza (1934) jest autobiografią, portretem miasta i publicystyką. Szło o to, że kapitał obcy, a szczególnie francuski, dopuszczał się wobec braku precyzyjnych umów niesłychanych zdzierstw i nieprawości. Przeciw niemu nade wszystko były przecież skierowane Kadena-Bandrowskiego *Czarne skrzydła*. Żyrardów był tego przypadkiem krańcowym i klinicznym. Starano się więc o przejęcie zakładów pod polski zarząd państwowy. Hulka-Laskowski był jednym z szermierzy tej sprawy. W *Moim Żyrardowie* przedstawia jej przebieg i kulisy. Książka zacna i nieźle napisana, ale wielkich emocji dziś już nie budzi.

Natomiast postulat powieści środowiskowej, bliskiej sercu „Przedmieścia", zwłaszcza jeśli szło o środowisko z dołu, a nie z góry drabiny społecznej, powołał do istnienia kilka książek godnych pamięci i uwagi. Wśród nich na pierwszym miejscu postawmy powieść Marii Ukniewskiej (1907-1962) – *Strachy* (1938). Jej nazwisko-pseudonim jest anagramem rdzenia nazwiska jej ówczesnego męża, współcześnie jednego z najświetniejszych prozaików polskich, A. Kuśniewicza. On sam przed wojną nie pisał, a w każdym razie nie publikował, pracował w MSZ i uprawiał automobilizm. Ukniewska natomiast była tancerką i właśnie to środowisko w *Strachach* opisała. Mamy tu więc wszystkie blaski i nędze teatrzyku i ustawicznie ze sobą skłóconego zespołu. Jest nędza, jest i ostateczne bankructwo, wiele spraw zakulisowych itd. Książka zresztą nieźle napisana, jeszcze przed wojną została przerobiona na film. Autorka nie poprzestaje na sprawach zawodowych. Niepostrzeżenie proza środowiskowa przechodzi w romans i melodramat. Mamy miłość, ciążę, wreszcie urodzenie dziecka, które jest ważniejsze od wszystkiego.

Znacznie więcej zawodowej konsekwencji, a mniej literackiej kompozycji znajdziemy w słynnych *Zaklętych rewirach* (1935) Henryka Worcella (1909-1982). Autor był przez kilkanaście lat kelnerem w krakowskim Grand-Hotelu, napisał w tym czasie *Rewiry*, wręczył je Choromańskiemu, który ułatwił mu druk, a powieść z miejsca zyskała wielki rozgłos. Do pracy kelnerskiej wrócił już tylko w latach okupacji, poza tym żył z pióra. Pisał powieści, dramaty, opowiadania, ale pierwszego sukcesu już nie potrafił powtórzyć. *Zaklęte rewiry* to książka

spaśna, prawie pięćsetstronicowa i przedziwnie wręcz jednopłaszczyznowa – są oczywiście i jakieś samokształcenia, i jakieś romanse, ale to wszystko margines, rzecz uboczna.

Całą przestrzeń książki zajmuje restauracja, od pomywacza, przez pikolaka do kelnera kawiarnianego, a potem restauracyjnego. Książka zresztą dzieli się na dwie części: *Rewiry jasne* i *Rewiry ciemne*, ale różnicy między nimi po prawdzie nie ma żadnej.

Mogłoby się wydawać, że to nieco monotonne: cały czas o tym, co kto zamówił, ile wypił, ile za to zapłacił, bo innej akcji przecież tu nie ma, jeśli nie liczyć nieustannych swarów między personelem. A jednak w tym kołowrocie jest coś hipnotycznego; Zygmunt Nowakowski nazwał książkę „Iliadą kredensu", ktoś inny pisał o ekspresjonizmie. Otóż świat zaplecza restauracyjnego w ujęciu Worcella to całkiem niezłe pandemonium. Ciągle ktoś kogoś tu bije, znieważa, oszukuje, mści się – w pewnej mierze mieliśmy to już i u Ukniewskiej, ale tam wszystko ostatecznie pochłonął romans. Tu wszelkie amory są nawet formalnie zakazane i agresja jest jedyną formą odprężenia. Dochodzi do tego co nieco zohydzający opis przyrządzania potraw. Widziałem kiedyś w restauracji napis od strony kuchni „strzeż tajemnicy służbowej"; po przeczytaniu książki Worcella łatwo pojąć dlaczego. Zresztą i goście restauracyjni wychodzą nie najokazalej, a w ogóle świat widziany przez ten pryzmat robi wrażenie raczej smętne – to też jest bez wątpienia ostateczne przesłanie książki.

Podróż do kresu nocy Louisa F. Celine'a powstała w 1932 r. i prawie natychmiast przełożono ją na język polski. Można spokojnie przyjąć, że wiele dzieł tu omawianych pisano pod wpływem tej bardzo wówczas modnej książki. Musiał ją znać i Worcell, a ślady jej da się także odnaleźć w twórczości najbardziej niezwykłego „pisarza znikąd", Sergiusza Piaseckiego (1899-1961). Legenda tu bardzo istotna. Piasecki do dwudziestego roku życia w ogóle nie znał polskiego, a nauczył się go dobrze po prawdzie dopiero w więzieniu, skazany na karę śmierci. Zanim tam trafił, był agentem polskiego wywiadu przeciwko Związkowi Radzieckiemu, a także przemytnikiem. Ostatecznie zajął się rabunkiem, za co też otrzymał karę śmierci, złagodzoną na piętnaście lat więzienia. Ale w więzieniu owym, na słynnym Świętym Krzyżu, Piasecki zaczął pisać, i to tak udatnie, że w wyniku interwencji wpływowych literatów, chyba przede wszystkim Wańkowicza, został w 1937 wypuszczony na wolność.

W więzieniu powstała słynna autobiograficzna książka *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* (1934) – epopeja przemytnicza z początku lat dwudziestych, pełna wręcz legendarnych herosów, takich jak Szczur, Saszka Weblin i inni. Ważny tu jest swoisty ethos, poczucie koleżeństwa w tym świecie bezwzględnych rozgrywek i wielkiej mieszaniny narodowościowej. Pogranicze to nieustanna ucieczka i od Rosjan, i od Polaków, a Wielka Niedźwiedzica jest symbolem wolności. Następne dwie książki *Piąty etap* (1934) i *Bogom nocy równi* (1939) eksponują wątek patriotyczny i przynoszą krytyczny wizerunek prowincji Związku Radzieckiego, dość zresztą podobny do innych książek na ten temat, z Bablem i Erenburgiem włącznie. Bardzo to zresztą długie i dość rozległe. Z emigracyjnej twórczości wyróżniły się *Dla honoru organizacji* (1964) – o wileńskim kontrwywiadzie organizacji podziemnej, i niesłychanie zjadliwe *Zapiski Oficera Armii Czerwonej* (1957), dotyczące roku 1939. Wszystkie one, i kilka innych jeszcze, doczekały się licznych przekładów i rozgłosu w całej Europie. Tak się złożyło, że wątek autobiograficzny jest w przypadku Piaseckiego równoznaczny z sensacyjnym. Ale to jednak nie wszystko. Druga strona medalu to studium nędzy, epatowanie czytelnika scenami drastycznymi i swoisty, naiwny romantyzm. Weźmy na przykład *Żywot człowieka rozbrojonego* (1962), również o autobiograficznym podłożu. Bohater książki Michał Łubień to zdemobilizowany żołnierz po prostu ginący z głodu i poniewierany przez wszystkich. Żeby jakoś wyżyć, kradnie. Następnie zostaje modelem do zdjęć pornograficznych, potem oszustem bilardowym, wreszcie trudni się sprzedażą fałszywych czeków. Ostatecznie trafia do więzienia. Książka roi się od scen ryzykownych – ograbiania pijaka, orgii w burdelu itd. Z drugiej strony bohater jest kimś w rodzaju Janosika –łupi majętnych, a wspomaga biedaków.

Wpyw Celine'a jest zresztą widoczny, ale niekonsekwentny, skoro autor popada w sentymentalizm. Legenda nie opuściła Piaseckiego do końca życia na emigracji. Szeptało się o jego przyjazdach przez zieloną granicę do Polski i nie tylko, o jakichś innych sprawach posępnych i tajemnych. W każdym razie był to w „powieści środowiskowej" chyba przypadek najbardziej skrajny, największa kondensacja mroku – ale obok tego, naiwne czy nie – posłanie moralne.

Duży rozgłos zyskał też inny więzień kryminalny, Urke Nachalnik (1897), który w więzieniu w Rawiczu napisał dwa tomy pamiętnika *Życiorys własny przestępcy* (1933) i *Żywe grobowce* (1934). Nachalnik opisuje środowisko żydowskie, z którego się wywodzi (wcale nie przestępcze – on sam bowiem jest „złodziejem z urodzenia"), następnie bardzo barwne środowisko kryminalistów i wreszcie więzienne. Autor miał znaczny talent literacki, choć jego wizja świata jest naturalnie bardzo jednostronna.

Wszystkie te gwiazdeczki bledną jednak wobec wielkiego światła, jakim na krótko błysnął Zbigniew Uniłowski (1909-1937). Tu również wiele ma do czynienia legenda i biografia eksploatowana przez autora – tyle że jego życiowym powołaniem nie była ni stolarka, ni murarka, ni kelnerowanie, ni tańce – choć wszystkim tym bodaj na krótko się zajmował – ale zdecydowanie literatura. Toteż jego prawdziwym środowiskiem był warszawski krąg twórców Kwadrygi, do której należał. Przedtem jeszcze „wyłowił" go jako zupełnego, lecz bardzo obiecującego sierotę Karol Szymanowski i ułatwił start do krótkiej, ale olśniewającej kariery. W pięć lat po debiucie Uniłowski umierał na zapalenie opon mózgowych, ale w Alei Róż jako laureat „Wiadomości Literackich", sławny i bogaty.

Pierwszą książką Uniłowskiego był zbiór opowiadań *Człowiek w oknie* (1933). Są to nowele i szkice niby-fantastyczne, groteski, parodie, sporo tu naśladowań z Witkacego czy Grabińskiego. Ale to jest po prostu kiepskie – mimo że wzbudziło niejakie zainteresowanie. Natomiast napisany później, lecz wydany wcześniej jako debiut *Wspólny pokój* (1932) to i najwybitniejsza, i najgłośniejsza książka Uniłowskiego, opis ostatnich miesięcy życia i agonii młodego pisarza, Lucjana Salisa, oczywiście alter ego Uniłowskiego. Wszystko to dzieje się na nędzarskim Powiślu w środowisku, którego pierwowzorem są literaci z kręgu Kwadrygi, koledzy Uniłowskiego. W pierwszej wersji nosili swoje własne, prawdziwe nazwiska, ostatecznie zostało to zmienione, ale i tak każdy wiedział, kto tu jest Stanisławem Salińskim, a kto na przykład Stanisławem Ryszardem Dobrowolskim. „Wspólny pokój" to małe, ale intensywne piekło, od połowy książki mniej więcej zupełny już i jedyny świat Lucjana, który przestaje w ogóle wstawać z łóżka. Z jednej strony bohema ze swoim piciem, przechwałkami, dziwactwami, z drugiej towarzystwo mieszane, bo każdy kąt przez kogoś zajęty. Wszyscy więc siedzą sobie na głowie, w zaduchu, biedzie, wzajemnych swarach. Powieść jest napisana w trzeciej osobie, ale i tak widzimy tylko to, co widzi Lucjan. A potrafi widzieć niezmiernie bystro. To wręcz protokół wydarzeń, ale skonstruowany w sposób sarkastyczny. Każdy jest tu właściwie i okropny, i śmieszny. Każdy jakoś tam karykaturalnie obrzydliwy, zresztą Uniłowski ma dar konstruowania scenek charakteryzujących jego bohaterów bez reszty, a przecież nie pozbawiony jakiegoś ciepła. – „Życie jakie jest", a jest koszmarem, lecz koszmarem śmiechu wartym.

Prezentacja zarazem ciepła i szydercza to w ogóle wielka i naczelna cecha twórczości Uniłowskiego. Pewnie, nie ma nic świętego, nie ma takiej czynności fizjologicznej, przed której opisem autor by się cofnął. Ale zarazem wszystko to przecież jest tak naturalne! O książce nie wiedziano, co sądzić. Jedni uważali ją za demaskację, inni zgoła za apoteozę. Nazywano ją powieścią psychologiczną, środowiskową, społeczną, a zgoła i polityczną. To ostatnie jest raczej nieporozumieniem; i tu, i gdzie indziej od jakiejkolwiek polityki Uniłowski stroni, jak może. Beznadziejna szarość świata, który opisuje, byłaby bez karykatury, szyderstwa, kpiny czymś nudnym albo nieznośnym – tymczasem w takim ujęciu jest frapująca.

Postulat prawdy w literaturze różnymi chadzał drogami. O prawdę szło autentystom poetyckim i autentyzującym „przedmieściowcom". W psychologii odpowiadał temu postulat szczerości, wiązany z twórczością Andre Gide'a, przy czym szczerość dotyczyła przede wszystkim poczynań homoseksualnych. O tej akurat sprawie u Uniłowskiego głucho, ale całkowita szczerość była bez wątpienia jego zasadniczym wskazaniem literackim. Wielokrotnie w dziejach literatury sądzono, że napisać prawdę o czymś, to automatycznie napisać dobrze. Tak więc Przybyszewski sądził, że wystarczy w pełni wyrazić „nagą duszę", by uzyskać dzieło sztuki. Ale prawdziwą tajemnicą sztuki literackiej Uniłowskiego było dyskretne a precyzyjne szyderstwo.

Wychodzi to na jaw w jego dwu książkach reportażowych, *Żyto w dżungli* i *Pamiętnik morski*, obie z podróży do Brazylii. Nie egzotyka jest tu istotna – Uniłowski widzi raczej monotonię, ale mikrośrodowisko, które musi za każdym razem skonstruować, by mieć z kogo podrwiwać. W pierwszym przypadku jest to niby-przewodnik, złośliwy a nieudolny i głupi Grzeszczeszyn, w drugim „Pan De", towarzysz żeglugi, która to żegluga jest w swojej grotesce jakoś bliźniaczo podobna do wczesnych pseudomorskich opowiadań Gombrowicza. – Obaj pisali niemal równolegle, jeśli był jakiś wpływ, to chyba wzajemny. Wiele hałasu wywołało także opowiadanie *Dzień rekruta*, groteska na tematy wojskowe. Cóż, jednych mundur bawi, a drugich też bawi, ale w innym znaczeniu. Uniłowski był do szpiku kości cywilem, jak to na ogół z literatami bywa.

A jeśli innych traktuje szyderczo, to dla samego siebie ma nie więcej miłosierdzia. Może nie w sensie śmieszności, choć i tego nie unika, ale w autobiografii potrafi być bezlitosny. Książką, którą pisze Lucjan Salis we *Wspólnym pokoju* i która ukazuje się w roku śmierci Uniłowskiego, jest *Dwadzieścia lat życia*. Ukazuje się niecała, pierwszy tom jedynie. Z drugiego pozostały fragmenty i plan całości. To znowu studium autobiograficzne, stanowiące niejako wstęp do *Wspólnego pokoju*, bo obejmuje dzieciństwo bohatera. Bohater nazywa się teraz Kamil Kurant, a na dzieciństwo, jakie jest mu dane, nie chcielibyśmy się zamienić. Matka prostytutka z musu, zresztą umierająca młodo, ojciec za to oszust, opryszek ustawicznie siedzący w więzieniu. Poza tym posępne mieszkania głodującej rodziny, czyjeś łaskawe domy, krótkie intermezzo zakopiańskiego pensjonatu. Uniłowski przekracza z pewnością granicę ekshibicjonizmu, opisuje i poczynania rodziców, i własne kradzieże, i dojadanie cudzych ogryzków, i wszelkie poniżenia. Nie brak i scen wręcz sadystycznych i komiczno-makabrycznych. A jednak i na to straszne dzieciństwo pada chwilami cień sentymentu – chociaż nieszczęsny dzieciak Kamil budzi raczej współczucie niż sympatię. Ale jaki wspaniały talent opisowy, jakaż dyscyplina narracyjna! Nie jest to pewnie książka mniej szydercza od *Pokoju*, ale jej sarkazm tai się jakby w głębszych pokładach. Uznano *Dwadzieścia lat życia* za najwybitniejszą książkę Uniłowskiego.

Nie jestem tego całkiem pewien i nic mądrego zresztą powiedzieć nie można, bo książka nie dokończona. Bardzo Celine'owska, to pewne. Ale nie wydaje mi się przecież wcale, żeby postulat szczerości już automatycznie rodził książki dobre, zresztą i „szczerość" jest po prostu kolejną konwencją.

Uniłowski wbrew pozorom czy deklaracjom dokonuje bardzo daleko idącej selekcji materiału. Ile w sumie pisał? Ze siedem, osiem lat... Czy idąc po tej drodze doszedłby jeszcze dalej? Nie wiadomo. Nie musiała to być przecież ciągle ta sama droga – wiemy, że próbował, acz narazie nieświetnie, groteski. W ogóle nasuwa mi się tu porównanie z Borowskim – to samo okrutne widzenie świata, gwoli któremu nie trzeba przy tym było Uniłowskiemu obozu zagłady. Borowski jednak, pisząc swoje opowieści, musiał chyba tak czy inaczej o Uniłowskim pamiętać, bo to jest ten sam, głęboko wychłodzony, groteskowy i szyderczy w istocie sposób widzenia świata. Coś z tego odnajdziemy po latach w twórczości Hłaski, Nowakowskiego czy Iredyńskiego.

Sprawy wiejskie

Proza „środowiskowa”, której przyglądaliśmy się dotąd, dotyczyła niemal wyłącznie miasta. Z rzadka jedynie była to proza – dobra; środowiskowość, związana z tym publicystyczność czy wprost interwencyjność skutecznie ograniczały sens uniwersalny tej twórczości. Już po niewielu latach są to książki puste i nieczytelne, będące tylko fragmentem dziejów piśmiennictwa – Uniłowski zdarzał się rzadko. W latach trzydziestych nie tylko miasto –jako środowisko wymagające interwencji – przyciągało uwagę piszących; pojawił się także nurt wiejski. „Pojawił” – to jawna przesada, po Orzeszkowej, Reymoncie, Orkanie trudno udawać, że się odkrywa coś całkiem nowego. Ale można było jeszcze bardziej zagęścić cienie, nagromadzić sceny drastyczne, zepchnąć bohaterów do kolejnego kręgu piekieł. Tak też na ogół czyniono.

Były zresztą po temu powody rzeczywiste. Wielki kryzys roku 1929, który dotarł do Polski z paroletnim opóźnieniem, spowodował coś, co wprawia nas w osłupienie: olbrzymi spadek cen, przede wszystkim na produkty spożywcze. Dla ich producenta, czyli dla chłopa, miało to konsekwencje zabójcze: nafta, sól, zapałki, lekarstwa stały się nienaturalnie drogie i prawie niedostępne. Gospodarka była ciągle jeszcze archaiczna i mało wydajna. Wprawdzie rozpoczynała się już reforma rolna, która do 1939 roku została przeprowadzona w dwu trzecich, ale na zupełnie innych zasadach niż powojenna: unikano tworzenia gospodarstw paromorgowych, powoływano natomiast do istnienia duże, silne, mogące przynieść w przyszłości realny zysk ekonomiczny. Słowem, robiono ją nie na pokaz – ale jednak na przyszłość. Lecz cóż z tego, kiedy wieś była przeraźliwie przeludniona, a przemysł nie rozwijał się z takim impetem jak po 1945, nie mógł więc wchłonąć nadmiaru ludzi. Częściowo ratował sytuację Centralny Okręg Przemysłowy, ale przecież COP nie działał wszędzie i zresztą w ogóle dopiero powstawał. Wieś musiała więc stać się znowu tematem tak literackim, jak publicystycznym.

Ówczesny temat wiejski budzi w nas zainteresowanie z innego jednak powodu: w jakiej mierze zapoczątkował on ten wielki nurt wiejski w Polsce Ludowej, który należy do najistotniejszych literackich zjawisk współczesności? Otóż zauważmy, że i przed wojną nie był to strumień jednolity: z jednej strony mamy do czynienia z literaturą interwencyjną, która we wsi dostrzega jedynie koszmar, z drugiej, nie negując potrzeby zmian, widziano tu jednak sprawy szczególne, a przez swoją szczególność uniwersalne. I cóż się okazało? O ile twórczość interwencyjna zetlała bez reszty, o tyle ów drugi nurt spotężniał i do dzisiaj nie słabnie. Śmieszne to może – ale przyszłość należała do „konserwatystów”.

Twórczość Jana Wiktora (1890-1967) sięga do inspiracji naturalistycznych, do Reymonta czy nawet Dygasińskiego. (Ignacy Fik żartował sobie: „Tak, jeśli ludziom wolno się kochać po zwierzęcemu, czemuż wróblom, kaczkom i kocicom nie wolno się kochać jeszcze wyrafinowaniej, po ludzku"). Ale nie chodzi nam tutaj o Wiktorowe *Srogi pies i sentymentalny zając* (1928) czy *Eros na podwórku* (1932). Wiktor był zdecydowanym wrogiem miasta – rzecz w literaturze polskiej nie nowa, bo wyklinał miasto i Norwid, i Fredro, i jeszcze pół kopy wielkich. Wiktor rozliczał się srogo z urbanizmem, zwłaszcza literackim, w powieści *Zwariowane miasto* (1931). Inna sprawa, że tym demonicznym arcymiastem jest Kraków... Co prawda, rzeczywiście siedziba arcyurbanistycznej Awangardy.

Mir u czytelników zyskał jednak Wiktor czym innym. Wielki rozgłos przyniosła mu dwutomowa powieść *Wierzby nad Sekwaną*, powieść zresztą o emigrantach, gdzie wieś jest tylko rajem na zawsze utraconym, rajem, z którego się przedtem z krzykiem uciekało. Bohater książki Jędrek Połaniec emigruje do Francji, gdzie wszystko układa się mu jak najgorzej, gdzie czeka go ciężka praca w kopalni, nędza i wyzysk, po czym ostatecznie zostaje przestępcą. Ale to tylko połowa nieszczęść. Jego dziewczyna, Józka Kowalczykówna, którą zostawił z dzieckiem, jedzie go szukać, nie znajduje i zostaje, jakże by, prostytutką. Spotykają się na chwilę dopiero pod koniec książki i jakiś tam promyk światła się zapala, jakaś nadzieja jednak się rodzi. Rzecz jest napisana nieźle, zrobiła wielkie wrażenie. Po wojnie Wiktor usiłował ją „zrewolucjonizować", ze skutkiem raczej humorystycznym. Szczególne jednak, że owa emigracyjna nieporadność polska stała się tak ulubionym tematem od Sienkiewiczowskiego *Za chlebem* poczynając, na współczesnych telewizyjnych jeremiadach powracających do kraju niewydarzeńców kończąc. Tak czy inaczej, powieść wywarła wpływ znaczny – Piętakowy Jaś Kunefał zagłębia się w niej po uszy.

Druga, nie mniej głośna książką Wiktora była *Orka na ugorze* (1935). Mamy tu podgórską wieś, mrok, nędzę, głodne dzieci w szkole. I jakby walkę nowego, postępowego, ze. starym, dzikim, zabobonnym. Nowe jest słuszne, ale dość blade – stare za to! Iście infernalny Biel przesądny, ciemny, pełen nienawiści, nie to, że dzieci katuje i własny dom podpala, ale i żonę do pługa bez chwili wahania zaprzęga. Bo też najbardziej jednak fascynują Wiktora siły tajemne i mroczne – jak zwykle zło jest bardziej fotogeniczne. Tytuł stał się symbolem, podobnie jak *Syzyfowe prace*, nie bez powodu, bo Wiktor świadomie na Żeromskiego się zapatrzył.

Wiele rozgłosu wywołała książka redaktora i działacza ludowego spod Sandomierza, Wincentego Burka (1905) – *Droga przez wieś* (1935). Są to krótkie opowiadania o ludziach z rodzinnej wsi autora, Ocinka, spisane językiem mocno zabarwionym gwarą, ale z literackim efektem bardzo szczęśliwym. Wieś Burka jest biedna, czasem nawet bardzo, ale nie o interwencję autorowi chodzi, przesłanie książki jest ciekawsze i ogólniejsze. W Ocinku nie mieszkają jakieś egzotyczne stwory, ale normalni ludzie, można mówić o ich psychice i moralności. Są dobrzy i źli albo też takimi się stają. Mają takie czy inne losy, złe i dobre. Książka ukazuje nędzę lat kryzysu, ale równocześnie jest pochwałą ludzkiej zaradności, pochwałą ludzkiej postawy. Stary Kaźmirz, któremu z komasacji przypadły jakieś wądoły, równa przez całe lata pole, nie z chciwości ani pilnej potrzeby. Tłumaczy: „Zestarzałem się i nic takiego nie zrobiłem, to niechże choć ten ślad po mnie zostanie". Przypomnijmy sobie Camusa, który także chciał zostawić „bliznę na ziemi". Może się i kołacze chwilami po książce cień sentymentalizmu, ale jest to w każdym razie rzecz, którą można z powodzeniem czytać i dzisiaj.

Niedaleko od Ocinka, także pod Sandomierzem leży Wielowieś Stanisława Piętaka (1909-1964), przede wszystkim zresztą poety. Ale o poezję zahacza także i jego proza – *Młodość Jasia Kunefała* (1938) nagrodzona przez Polską Akademię Literatury. Mówiłem już o miejscu Piętaka w ubogim i bardzo pokręconym polskim nadrealizmie. *Młodość* to potwierdza. Nie sądzę, aby Piętak czytał *Nadję* Bretona, gdyby tak było, to na nią by się powołał, a nie na

Wiktora. Ale zmienność obrazów, przemienność czasu wskazują na inspiracje szczególne – czy to z lektury, czy to ze snu. Miano Piętakowi za złe niekonsekwencje fabularne – istotnie, książka mierzona tą miarą jest po prostu powieścią chybioną. Ale zdaje się, nie o to chodzi. Poszczególne rozdziały istotnie „odskakują" od siebie. Obok śmierci pradziadka Joachima jest autobiografia samego Piętaka, obok dziwnych losów stryjów, bardzo nowoczesny zapis jego doznań erotycznych i intelektualnych. Każdy zresztą rozdział zorganizowany wokół jakiejś „mocnej" sceny – a wszystko widmowe, przemieszane ze snem. Wiele tu z ducha poezji Czechowicza – Piętakowego przecież przyjaciela. I co w tym złego?

Był i ciąg dalszy. Nazywał się *Ucieczka z miejsc ukochanych*, w trzech zresztą częściach, bo tytułową część trzecią poprzedzają *Białowiejskie noce* (1939 – trzeba wiedzieć, że Wielowieś nazywa się w *Kunefale* Biała Wieś) i *Nagi grom* (1947). Wszystko tyle razy było przerabiane, że nie podejmuję się rozsądzić, co do jakiego czasu należy. Szkoda. Jedno wszakże w pierwodruku *Jasia Kunefała* powinno być podniesione – co i u Burka, mimo różnych ocen jest obecne – ta ich wieś nie żebrze zmiłowania, jest dumna z siebie. Nie uszczęśliwiło to krytyki lewicowej.

Nie było to bez znaczenia, zważywszy że od 1932 roku dysponowała ona argumentem w postaci *Kordiana i chama* Kruczkowskiego. Trochę tu zmieniłem kolejność chronologiczną – warto więc pamiętać, że ta właśnie książka, zresztą ceniona przez całą krytykę, była dla dzieł teraz omawianych punktem odniesienia. Ale czy na pewno także dla przesłynnej *Grypa szaleje w Naprawie* (1934) Jalu Kurka? Śmiałbym wątpić. Jeśli nie liczyć książki Flukowskiego, do której wrócimy osobno, jest to zapewne najlepsza powieść „wiejska" dwudziestolecia. Tylko że ona tak zupełnie „wiejska" nie jest, bo nie tyle do Naprawy, co do pobliskiego Jordanowa ściągają krakowscy absolwenci i to ich oczami spoglądamy. Temat epidemii („grypa" to eufemizm) pojawia się gdzieś w dwu trzecich książki i wcale tak bardzo organiczny nie jest. Kurek dawał w epizodach wiejską i miasteczkową panoramę, nie bardzo chyba wiedząc, czym się to skończy. Opisuje wieś i przybyszy, nędzę, tak, ale i „mocną rasę ludzi", zespolenie z przyrodą, „organiczność" tego wszystkiego. Jest sarkastyczny, ale humoru w tym prawie nie ma.

Kurek był zresztą słynny z braku poczucia humoru i z abstynencji – co oczywiście prędzej czy później źle się skończyć musi. Słynna była po latach wielu sprawa czyjejś anonimowej inskrypcji w niezbędnym miejscu Związku Literatów w Krakowie: „Każdy sobie tutaj ciurka ze swojego Jalu Kurka". Autor *Naprawy* domagał się podobno grafologa, prokuratora, milicji...

Grypę pisał sztandarowy awangardzista. Nie ma tu właściwie fabuły. Jest zestawienie symultaniczne według najlepszych wzorców nadrealistycznych czy późniejszej – „nowej rzeczowości". No i szczególny sposób zapisu:

„Maj wyleciał z kalendarza, wycięty, zgrabny, pięknie ubrany, idiota, wypomadowany fryzjer".

– to o kalendarzu. A to życie codzienne:

„Za chwilę obudzona ze snu pani Karabiowska wstała w długiej po kostki koszuli, wyszła do kuchni, siadła na drewnianej putni i siekała jej ściany deszczem ukośnym, jak zwykle u kobiet aż do ostatka silnym".

Styl jest zresztą przez cały czas zmetaforyzowany („głos jak pożegnalna chustka"), a chociaż później Kurek starał się nadrobić ewidentne braki ideowe, mocno mu dzisiaj wytykane, to jednak lepszej książki nigdy już nie napisał... Czy w ogóle mógł – nie wiem. Ale w kilka lat potem powstała książka o zarazie, która nawiedza afrykańskie miasto Oran. I gdybym był autorem *Grypy szalejącej w Naprawie*, a przeczytał *Dżumę*, to chyba na zawsze straciłbym humor.

Bezbłędna ideologicznie była natomiast twórczość Władysława Kowalskiego (1894-1958), działacza lewego skrzydła ruchu ludowego. Pierwszą swoją książkę, *Chłopi z Marchat* (1930), wydał w Moskwie – na co jednak trzeba było wówczas mieć co nieco odwagi cywilnej. Następne – lecz złe bardzo (*Bunt w Starym Łęku*, *Burcuś* etc.) – ukazały się bez szczególnych przeszkód w Polsce. Najgłośniejsza była powieść – *W Grzmiącej* (1936). Książka jest, trzeba przyznać, konsekwentna: tu już od rana nic, ino furt walka klasowa. W podłódzkiej wiosce rodzina Kubasów przeżywa kolejne matactwa dworu, przed, w czasie i po pierwszej wojnie światowej. Ostateczne rozliczenie z ziemiaństwem nastąpiło w *Rodzinie Mianowskich* (1938), znacznie pilniej czytanej już po wojnie, kiedy Kowalski był marszałkiem Sejmu i członkiem Rady Państwa.

Trzeba jednak przyznać, że stylowo i fabularnie książki Kowalskiego trzymają na wyrównanym poziomie. Znacznie trudniej ocenić twórczość Wandy Wasilewskiej (1905-1964). Znakomita, naprawdę znakomita autorka dla młodych ludzi (*Kryształowa kula Krzysztofa Kolumba* – 1934), redaktorka „Płomyka" i „Płomyczka", skądinąd doktor filozofii, wywodząca się z tradycji PPS-u, działaczka LOPCiO, MOPR, RNPPS, w czasie drugiej wojny światowej rezygnuje z obywatelstwa polskiego, przyjmując radzieckie, wstępuje do WKP(b), zostaje frontowym pułkownikiem i intymną przyjaciółką Stalina. Jej funkcje, stanowiska, wpływy i ordery należą do historii, jej fotografia do galerii kobiet pięknych, niezwykłych i fatalnych. Natomiast jej najgłośniejsza książka, *Ojczyzna* (1935), już tylko do makulatury. Nie całkiem: jest tam kilka scen mocnych – samosądu gromadzkiego, nieludzkiej śmierci fornala. A reszta – dwór a czworaki – jest po prostu nieczytelna.

Rok 1932 obok *Nocy i dni* przyniósł książkę nie mniej słynną: *Kordiana i chama*. Jej autor, Leon Kruczkowski (1900-1962) wydał już wcześniej powieść sensacyjną i zbiór wierszy. Ale Kordian miał się stać tym, czym były książki Żeromskiego – wyrzutem narodowego sumienia. Bo i jest to pod wieloma względami kontynuacja Żeromskiego, a osądowi podlega Słowacki i oczywiście mitologia romantyczna. Książka jest zestawieniem dwu nurtów świadomości – chłopskiej i „pańskiej". Rzecz jest oparta na autentycznych pamiętnikach z czasów powstania listopadowego, głównie na pamiętniku nauczyciela wiejskiego Kazimierza Deczyńskiego. Wojując z tumanowatym dzierżawcą majątku, Czartkowskim i przegrywając, bo sprawiedliwość należała do niesprawiedliwego, „cham" odmawia przyłączenia się do powstania – w słynną noc listopadową, za co otrzymuje cios kolbą od „Kordiana" – Felusia Czartkowskiego, syna owego dzierżawcy, który jego ojca bił batogiem. Cud się nie stał– polski lud nie poszedł z polską szlachtą. – W książce Kruczkowskiego. Naprawdę Deczyński bił się w powstaniu i został nawet pułkownikiem... Ale bez tego uproszczenia – obejmującego także pogardliwe potępienie „Kordianów" – książka nie miałaby tej krańcowej siły działania. Niesprawiedliwość stała się jej siłą – ale także znakomity warsztat literacki.

Znacznie słabsze są *Pawie pióra* tegoż autora (1935). To także sprawa chłopska – tym razem ironicznie odsyłająca do Wyspiańskiego. Rzecz dotyczy sprzedaży – całkowicie bezprawnej – wspólnego pastwiska, już na początku naszego stulecia. W Galicji, w c.k. Austrii – co ważne, bo tu właśnie ruch ludowy rozwarstwił się – zdaniem Kruczkowskiego –tak, że biedni i bogaci stali się dwiema klasami. Rzecz jest ideologicznie prawidłowa, ale bardzo słaba, obfitująca w tasiemcowe, krótką frazą spisane dialogi, w portrety-karykatury (także polskiego nieudacznika – emigranta). Zamysł generalny był taki, że społeczne stoi wyżej nad narodowym. Ostatecznie bohater Kruczkowskiego został bez niczego, bez żadnej zbiorowości, do której mógłby się odwołać. Ale wnioski takie przyszły o wiele później, w innej epoce, gatunku i atmosferze duchowej. Bo dopiero po roku 1956 udało się Kruczkowskiemu w dramacie egzystencjalnym osiągnąć pogranicze prawdziwej wzniosłości.

Fantaści

Rozważaliśmy dotąd ten nurt prozy, który bezpośrednio wywodząc się od Żeromskiego, sięgał dalej jeszcze w głąb, ku pozytywizmowi, a za pierwsze przykazanie miał opis i interwencję społeczną. Pozostawał też w zasadzie w obrębie poetyki wypracowanej jeszcze w stuleciu ubiegłym. A w każdym razie należy sądzić, że byłaby to poetyka w znacznej mierze dopuszczalna w oczach pozytywistów i naturalistów. Ale oczywiście wszystko to razem nie jest takie proste i zastrzegać trzeba tu więcej niż twierdzić.

Przede wszystkim pojęcie „nurtu" z biedą dające się zastosować do poezji, z prozą komponuje się kiepsko. Rzadko kiedy potrafimy wskazać nieomylnie, że cechy stylowe jednej powieści zostały bez większych zmian przejęte z innej. Na ogół to jest trochę tak, a trochę nie. Powieść jest jakby mniej „stężona", „napięta" wewnętrznie, za to wchodzi w przeróżne powinowactwa z językiem mówionym, z notą dziennikarską, z protokołem, licho wie z czym jeszcze. Stanisław Ignacy Witkiewicz postawił sprawę krańcowo – że powieść w ogóle sztuką nie jest. Nie miał racji – ale arcyczęsto jest sztuką w mniejszym stopniu niż poezja czy dramat. Może po prostu potrafi być mniej konwencjonalna czy też konwencja jest w niej mniej oczywista – a przecież sztuka to nic innego jak konwencja właśnie. Im mniejszy utwór, tym bardziej musi być precyzyjny.

Po wtóre ciężko skrzywdzilibyśmy omówionych pisarzy, gdybyśmy chcieli ich sprowadzić do interwencji społecznej jedynie. Nawet w przypadkach, jakby się zdawało krańcowych, jest wiele zalążków (co najmniej zalążków) spraw innych. Psychologia i moralistyka miały i tutaj udział niezwykle poważny, niekiedy wręcz dominujący. Zresztą moralistyka to z jednej strony dziedzictwo (Żeromskiego także), ale z drugiej ważna cecha literatury od początku świata.

Wreszcie i pozostawanie w ramach kanonów dawniej stworzonych też może być rozumiane jedynie w przybliżeniu. W sumie więc dałoby się zakwestionować taką, a nie inną przynależność wielu omówionych tu książek do nurtu „społecznego" i musimy pamiętać, że jest to klasyfikacja co nieco szkolarska, przybliżona i grubo ciosana. Ale nie całkiem fikcyjna. Ci pisarze rzeczywiście chcieli, choć pewnie nie w każdym utworze, poprawiać świat, ulepszać, zmieniać, wskazywali na obszary nędzy i poniżenia, domagali się zmian, piętnowali – słowem interweniowali, jak mogli, i w tym upatrywali sens literatury, a pewnie i życia. Był to rzeczywiście nurt w literaturze dwudziestolecia najbogatszy i z wielu względów najważniejszy. Kontynuował przeszłość – ale także stwarzał punkt wyjścia dla literatury Polski Ludowej, stając się podstawą zarówno oficjalnego, jak i, żeby było śmieszniej, opozycyjnego programu literackiego. Miało to, i ma, niezmiernie doniosłe skutki, niestety, wcale nie zawsze godne

zachwytu. Mało komu przychodziło do głowy, że – mówiąc przykładowo – w sporze między „Trybuną Literacką" a „Tygodnikiem Powszechnym" obie strony mogą nie mieć literackiej – tylko o takiej tu mówię – racji. Bogobojność, spolegliwość, skromna uczciwość, oddanie innym, walka o lepsze jutro, powściągliwość seksualna to przepiękne cechy poczynań społecznych. Z literaturą natomiast bywa rozmaicie. W każdym razie światowa literatura dwudziestowieczna zajęła się już bardzo innymi sprawami, Polska natomiast musiała postępować takimi szlakami, jakie jej wyznaczyła osobliwa i niełatwa historia.

Ale przecież i u nas możliwości było wiele. Można było szukać sposobu na życie w egzotyce i dalekich podróżach, na licznych frontach (choć tu element przygody zawsze chadzał w narodowym kostiumie), w zawiłościach psychologii, w historii, w baśni, w fantastyce, w grotesce. Można było łączyć powieść z traktatem, a nowelę wyprowadzać z ducha poezji. Można było tak skonstruować napisany świat, żeby problematyka społeczna i narodowa w ogóle nie wkraczały w pole widzenia. A zresztą nie oznaczało to także, że narodowa tradycja prozy nurtu głównego musiała tu być całkowicie nieobecna. Spotykało się ją i tutaj, spotykało się i elementy interwencyjno-społeczne, tyle że przy okazji niejako. Ale zasadnicze źródła, ku którym przyjdzie nam teraz zstąpić, są głębsze, ciemniejsze i bardziej uniwersalne. Jak to napisał Valery? „Zstąp tu niżej, mów ciszej, mrok nie jest tak mroczny".

Zarówno fantastyka naukowa jak i literatura „głębi niesamowitych" ma w Polsce wspólnego, wielkiego protagonistę – był nim Jerzy Żuławski (1874-1915). Filozof, dramaturg, poeta, krytyk i prozaik – chyba najbardziej zdecydowany antyfeminista w literaturze polskiej, pozostał w pamięci nade wszystko jako autor fantastycznej trylogii księżycowo-przyszłościowej – *Na srebrnym globie*, *Zwycięzca*, *Stara ziemia* (1903-1911), jednej z najwybitniejszych książek w tym gatunku, na skalę światową. Nie należy ona do omawianego tu okresu i nie będę jej streszczał. Istotne jednak jest to, że współgrają tu i zarazem przeciwstawiają się sobie dwa wątki – fantazji technologicznej i fantazji (?) duchowej. Można się więc na Księżyc dostać za pomocą rakiety, a można także sposobem telepatyczno-duchowym. Można podjąć działania w zakresie praw materii albo praw ducha – i ten wybór określi przyszłość świata. Bo tak naprawdę nie wiemy, jaka jest tego świata natura i co właściwie nosimy w sobie samych, co reprezentujemy i co może dojść do głosu.

Żuławski, jak i jego bardzo zasłużona dla kultury polskiej rodzina, był związany z Zakopanem, które odgrywało wówczas niewypowiedzianie większą rolę w kulturze polskiej niż dzisiaj. A „wówczas" to nie tylko przed pierwszą wojną światową, ale i w dwudziestoleciu również. Zresztą będziemy na ten temat mówić przy okazji Witkacego. Na razie trzeba przypomnieć, że góry były w Polsce najważniejszym bodaj teatrem niesamowitości. Nie w Polsce tylko: Jacek Kolbuszewski wywodził literacką niesamowitość gór od Dantejskiego *Piekła* jakoby stylizowanego na krajobraz alpejski, ale prawdziwych źródeł najlepiej nie w literaturze szukać trzeba. Jeśli idzie o Tatry, to uniesamowicił je nade wszystko Tadeusz Miciński, przede wszystkim w *Nietocie. Księdze tajemnej Tatr* (1910). Widzimy więc, że i ten nurt jest mocno zakorzeniony w modernizmie.

Z Zakopanem właśnie i z górami była związana rodzina Pawlikowskich, rzeczników – mówiąc w uproszczeniu – wątku mistycznego w kulturze polskiej. Wśród nich interesuje nas tu Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski (1891-1962), poeta, historyk, folklorysta, przez pewien czas mąż Marii Pawlikowskiej, jeszcze nie Jasnorzewskiej. W 1928 roku ukazuje się jego książka, *Bajda o Niemrawcu* – mitologiczna, silnie zakorzeniona w folklorze, a zarazem symboliczna przypowieść. Półbóg wiatru, Halny, wypędza niewierną kochankę i matkę swego syna, a równocześnie zatraca mu się gdzieś wśród ludzi ów boski syn i następca, który jako nie rozpoznany przez nikogo pokurcz i kaleka wałęsa się po Podhalu. Wybawienie może nastąpić tylko przez miłość kobiety, a wybawienie to także, upragniona przez nią od stu lat,

śmierć jego matki, Leśnej. I ostatecznie dochodzi do przebóstwienia. Nie jest to wbrew tytułowi „bajda", ale pewna propozycja rozumienia świata i drogi człowieka. Znajdziemy tu pewną osobliwość – Halny jest duchem żywiołu, co dość częste w magii, powiedzmy, filipińskiej, lecz w Polsce nierównie rzadsze. W książce zwracają uwagę dialogi w gwarze góralskiej, rzecz niezmiernie trudna i ryzykowna, tutaj zaś, o dziwo, całkiem udana.

Z Zakopanem, a w każdym razie z górami wiąże się też częściowo przynajmniej twórczość Jerzego Mieczysława Rytarda (1899-1970), pisarza związanego ze skamandrytami, pikadorczykami, Zdrojem, prozaika przede wszystkim, autora *Wniebowstąpienia* (1923) zbliżonego do wczesnej prozy Iwaszkiewicza, zresztą tegoż Iwaszkiewicza przyjaciela. Jest to powieść mocno ekspresjonizująca i mocno zresztą sztuczna. Rytard interesuje nas jako autor opowieści tatrzańskich (pisał również sportowe), w których przewijają się elementy niesamowitości. Tak więc w *Echu starowiecza* znajdziemy niełatwy sposób zaklinania deszczu... Jest to o tyle ciekawe, że mało było i jest w Polsce opracowań sięgających do magii i wierzeń ludowych, poza całkowitymi banałami. Dopiero dziś te sprawy zaczęły budzić żywsze zainteresowanie, niestety, już odrobinę za późno.

I znowu następny autor wiąże się nam z południem Polski, bo z Wadowic przez Lwów do Poronina trafił ostatecznie Edwin Jędrkiewicz (1889-1971), najbardziej wprawdzie znany jako tłumacz *Złotego osła* Apulejusza, ale poza tym autor książki *Światki i centaury* (1921) złożonej z nowel spisanych wielce mgławicowym językiem, a o inwencji naprawdę szczególnej. Nocą po miedzach włóczą się centaury, strach na wróble siedzi świątka, wałęsają się po świecie zjawy ni to z Malczewskiego, ni to z Wrubla. Niektóre opowieści są znakomite, jak np. *Gość w klasztorze* – mała strzyga nawiedza klasztor, ssie krew zakonnika, który się nad nią ulitował, i „odmienionego" wypędza w świat – albo widmowa *Chimera* – kamienna chimera ożywa nocami, morduje zapóźnionych przechodniów i także ssie ich krew. Wadą jest język rozlazły, mętny i zbyteczne powtórzenia. Jędrkiewicz zwrócił się później ku twórczości realistycznej, pisząc nagrodzoną w 1938 powieść o prowincjonalnym miasteczku *Droga z Martynowic*, ale jeszcze w twórczości powojennej kołacza się wspomnienia drogi, która ostatecznie nie poszedł.

My natomiast widzimy dowodnie, że jakkolwiek Polska w duchy, widma i upiory nierównie uboższa niż Anglia lub Japonia, to w każdym razie, jeśli chcemy coś znaleźć, musimy nadal pozostać w Galicji. Właśnie tam, pod Lwowem spędził całe życie największy polski autor prozy niesamowitej, Stefan Grabiński (1887-1936), prowincjonalny nauczyciel, gruźlik, niemal geniusz, ciągle jeszcze nie doceniany, jeden z kilku największych i najkonsekwentniejszych twórców, jakich miała w ogóle fantastyka europejska i amerykańska. Pisał dramaty, powieści i nowele – przy czym właśnie w noweli, co zresztą dla tego gatunku typowe, osiągnął szczyty. Debiutował jako Stefan Żalny w 1909, ale dopiero 1918 przyniósł pierwszą „trwałą" książkę, *Na wzgórzu róż*. W niej znakomita opowieść, *Po stycznej* – o tym, jak ktoś dający powodować sobą przez uszeregowane w jednym kierunku impulsy, przyjmuje los i popełnia samobójstwo. Już tu pojawia się jedno z podstawowych twierdzeń Grabińskiego: wśród bezliku rzeczy nas otaczających nie wszystkie są przypadkowe. „Tamten brzeg", niezmiernie ważne określenie, odzywa się do nas na różny sposób, ale my nie zawsze chcemy i potrafimy go słyszeć. Trzeba bowiem być wybranym, co niby od nas nie zależy, ale jeśli będziemy chcieli, rąbek (a może i więcej) tajemnicy będzie przed nami uchylony. Tu i drugie opowiadanie *Zez*, pierwsze z długiego cyklu, w którym człowiek walczy ze swym przeznaczeniem – i z reguły ginie tym pewniej. Takie postawienie sprawy nie jest oczywiście pomysłem Grabińskiego, znamy je od Greków, z *Króla Edypa*. Ale Grabiński rzecz odnowił i opatrzył znakiem zapytania: czy w takim razie w ogóle walczyć warto? Odpowiedź nie jest jed-

noznaczna: człowiek przegra, jeśli nie oprze się o siły „tamtego brzegu". Natomiast walka w imię celów osobistych zostanie nieomylnie ukarana przegraną.

Z kolei ukazuje się zbiór tematyczny *Demon ruchu* (1919), opowieści kolejowe. O ile poprzednicy Grabińskiego miewali wyczucie niesamowitości w temacie górskim lub morskim, o tyle Grabiński odnalazł je w wytworze cywilizacyjnym, w kolei. Jest ona dla niego trudnym do zdefiniowania zagęszczeniem energii, trudnym, lecz przecież logicznym. W ogóle pytanie brzmi: czy uczucia, myśli, działania ludzkie mijają bez śladu, czy też zostawiają ślad na otoczeniu, czy napełniają materię jakąś szczególnością, myśleniem, czuciem? Nie tylko Grabiński zadał takie pytanie. Nawet najracjonalniejsi z nas podświadomie odpowiadają twierdząco, odwiedzając miejsca słynnych wypadków, martyrologii, niezwykłych wydarzeń. Grabiński był tu radykalny: istnieje „ślepy tor", który zablokowany pęd przemienia w moc duchową, istnieje cała duchowość kolei, specyfika ludzi z nią związanych. Można by też dochodzić, czego to mianowicie kolej jest symbolem, ale zaszlibyśmy tutaj za daleko.

Następny zbiór to *Szalony pątnik* (1920), ze znakomitym *Problematem Czelawy* o dwóch wcieleniach tego samego człowieka, rzecz o tyle ryzykowna, że przecież istniała klasyczna opowieść Stevensona na ten sam temat. A jednak Grabiński wyszedł z tego porównania bez szwanku. Trudno jednak cytować tak liczne a znakomite, świetnie skomponowane opowiadania.

Tak też jest w kolejnym tematycznym zbiorze, *Księdze ognia* (1922). Ogień jest dla Grabińskiego nie tylko żywiołem, ale potęgą obdarzoną świadomością i to świadomością ludziom nieprzychylną, jest sferą „żywiołaków", złośliwych demonów. Ich nienawiść zwraca się przede wszystkim przeciw naturalnym wrogom: strażakom i kominiarzom. I tutaj właśnie objawia się także daremność walki człowieka z przerastającymi go mocami: komendant straży pożarnej szczególnie skutecznie walczący z ogniem sam staje się podpalaczem, kiedy podczas snu demony wstępują w jego ciało (*Zemsta Żywiołaków*), inny znów strażak ma najzaciętszego wroga we własnej córce, której obecność sprowadza nieomylny ogień (*Czerwona Magda*). Ogień łączy się z erotyką, a ostatecznie także z obłędem.

Oprócz nowel pisał Grabiński także powieści, z których trzeba przede wszystkim wymienić *Salamandrę* (1924) i *Cień Bafometa* (1926). *Cień Bafometa* to z jednej strony walka ducha i materii, wcielonych w dwu ludzi. To także historia podświadomie chcianej, a nieświadomie spełnionej zbrodni. I wreszcie – najszczególniejsze, mieszają się tu dwie rzeczywistości, powszednia i średniowieczna, przy czym ta druga jest czymś więcej niż snem bohatera. Są w każdym razie ludzie, którzy żyją w obu światach.

Chyba najciekawsza jest jednak *Salamandra*, To już historia zmagań dobra i zła w całym majestacie magii, niezmiernie interesująco ukazanej – książka chwilami sprawia wrażenie przewodnika po tych ciemnych regionach. Tu też rzeczywistość nie jest czymś jednoznacznym, tu też istniejemy w różnych światach, a nie każdy spotkany na naszej drodze jest tylko człowiekiem. To zarazem manifestacja przekonań Grabińskiego.

Natomiast raczej nieudana jest powieść *Wyspa Itongo* (1936), wbrew opinii tak świetnego znawcy przedmiotu, jak Artur Hutnikiewicz. To znaczy znakomita jest część pierwsza, w drugiej natomiast dał się Grabiński złapać w pułapkę pseudoegzotycznego tematu i przestał być konsekwentny. Bladawa także i raczej przegadana jest powieść *Klasztor i morze* (1928), a dramaty także umiarkowanie fortunne. Wystarczy jednak całkowicie tego, co znakomite – a wymieniłem przecież tylko cząstkę najlepszych opowiadań. Właściwie jest to coś więcej niż epatowanie dziwnością, najlepiej nawet zorganizowaną. To cały konsekwentny system myślowy, gdzie świat materialny nie stanowi ostatecznej granicy rzeczy, gdzie psychika czy dusza, czy jakkolwiek inaczej powiemy, nie będąca przecież wyłącznym przywilejem człowieka, jest rzeczywistością równie konkretną, jeśli nie konkretniejszą, jak wszystko inne. Człowiek zaś ma niejeden świat do przeżycia i niejedną misję do spełnienia, ponieważ to on jest nieskończoną wędrówką, nieskończoną przemianą w uniwersum niezwykłych przeznaczeń i

niezwykłych możliwości. Zresztą twórczość Grabińskiego można interpretować bardzo różnorako: czy to w świetle podświadomości, czy mistyki należy on do najniezwyklejszych umysłów naszej literatury, a jego sława i znaczenie rosną wraz z mijającym czasem.

Około połowy lat dwudziestych wena Grabińskiego słabnie, ale już parę lat później pojawia się następca, bardzo interesujący, choć równie mocno od Grabińskiego odległy. Będzie nim znany nam już jako poeta członek Kwadrygi, Stefan Flukowski. W 1931 pojawia się tom prozy, drukowanej zresztą już wcześniej, *Pada deszcz*. Nie jest to bezpośrednia kontynuacja niesamowitości Grabińskiego, ba, żadnych tu duchów, salamander, fatalnych sobowtórów czy zaczarowanych pociągów. A jednak nikt nie waha się nazwać tej twórczości fantastyką, mimo że korzystając z dobrodziejstw podwójnej motywacji można by prozę Flukowskiego uważać za realizm. Tym bardziej, że problematyka pracy, wysiłku stoi tu na pierwszym miejscu. Jednak nie w rozumieniu Żeromskiego czy powieści społecznej w ogóle. Postaci Flukowskiego, mimo bezbłędnej czystości klasowej (robotnicy, a zwłaszcza chłopi), są nosicielami świadomości nie społecznej, ale mitologicznej. Nie chodzi tu o jakąkolwiek socjalna poprawę czy naprawę, ale o symbolikę dotycząca ludzkiej egzystencji i powołania w ogóle.

Flukowski nie wyrastał już z modernizmu, ale raczej z awangardy. Miał za sobą szkołę skrótu, metafory, a także groteski.

Jego subtelnie niesamowite mikropowieści i opowiadania zależą od konstrukcji narratora. A bywa osobliwa. Rzecz wyjaśniają same tytuły: *Sen kota, Sen psa*. Ale w książce najważniejsze miejsce zajmują dwie małe powieści czy „studia powieściowe", jak sam je określa. Pierwsze, to rzecz tytułowa: *Pada deszcz. Listy do matki*. Są to pseudorelacje młodego chłopca pracującego w kancelarii niewielkiej, leśnej kopalni żwiru. Tytułowy deszcz wyrywa zapadliska w chodnikach kopalni, które pochłaniają brata bohatera. I ów starszy, rozsądny brat dopiero teraz staje się w pełni obecny. A katastrofa jest po prostu jednym z koniecznych elementów dojrzewania bohatera. Mamy więc dwie motywacje: racjonalistyczną, przyczynowo-skutkową i mitologizującą, finalistyczną. I w tym właśnie punkcie możemy z całym spokojem mówić o powinowactwie z Grabińskim – tyle że inna to już, bardzo precyzyjna, cienka i subtelna proza, prawdziwe szkice bardzo cienkim ołówkiem. Naiwność narratora jest kluczem do obu interpretacji.

Najciekawsze jednak wydaje się „studium powieściowe" *Zabić lisa*. Bohaterką jest stara chłopka, wdowa pielęgnująca pod łóżkiem wysiadujące kokoszki, do których zawęża się cały horyzont jej życia. Wyklutym kurczętom zagrażają różne niebezpieczeństwa; nad wszystkim dominuje jednak strach przed lisem. I lis rzeczywiście przychodzi – nie całkiem i nie do końca wiemy, czy w rzeczywistości, czy w imaginacji. Tak czy inaczej, kurczęta giną, a kobieta podejmuje homerycką walkę – walkę, niestety, bezskuteczną. W końcu lis ogromnieje; nie wiadomo, czy nie jest wcielonym gajowym, wiadomo raczej, że jest szatanem. Ponieważ nikt jej nie może pomóc, stara kobieta kradnie strzelbę i sama rani się śmiertelnie. Do umierającej przychodzi widmo lisa...

Otóż nie jesteśmy pewni, co o tym wszystkim myśleć. Był lis czy go nie było? W każdym razie jest wcieleniem groźnego Nieznanego, ale w jak mistrzowski sposób ukazanym! Nie ma żadnych duchologicznych uzasadnień i teorii, widzimy wszystko oczyma starej, prymitywnej chłopki, jej świat i świat jej sąsiadów jest właściwie świadomie groteskowy, a przecież wszystko posiada wymiar paraboli o sensie i bezsensie ludzkiego życia. A była to tylko przygrywka przed najwybitniejszą w ogóle książką Flukowskiego opatrzoną w dość osobliwy tytuł *Urlop bosmanmata Jana Kłębucha* (1939). Książka miała zresztą o tyle szczególne dzieje, że ukazała się tuż przed wybuchem wojny i cały prawie nakład został zniszczony. Dopiero po wielu latach wznowiło ją „Wydawnictwo Poznańskie". Ale mimo to, przedwrześniowa krytyka, włącznie z Czechowiczem, zdążyła ja uznać za pozycję niezwykłą.

Otóż tytułowy Jan Kłębuch przyjeżdża do domu na równie tytułowy urlop. Rzecz się dzieje na wsi, wsi nadrzecznej i także letniskowej, skąd cała groteskowa galeria typów. Kłębuch zastaje w domu sytuację osobliwą: otóż co wieczór jego ojciec Piotr tyleż wpycha, co wnosi na wysoką skarpę krowę. Dzieje się to na tle zachodzącego słońca, a patronuje temu matka. Rzecz jest przedmiotem niezliczonych wiejskich plotek, tym bardziej że i krowa jest niewiadomego pochodzenia i nie wiadomo, co się dzieje z cielętami. Co więcej, okazuje się, że matka Kłębucha ma osobliwe wizje mgliście odnoszące się do wypędzenia z raju i konieczności noszenia ciężaru. Zgnębiony tym wszystkim Kłębuch zostaje we wsi dłużej, w końcu próbuje zastąpić ojca w cowieczornym trudzie i w trakcie tego ginie. Rzecz pisana szczególnie: z jednej strony to groteska ze znacznym zresztą poczuciem humoru, z drugiej uczestniczymy przecież w ożywionym micie, a jego interpretacja nie jest łatwa. Padają i takie supozycje, że mamy tu do czynienia z odnowieniem „sił plemiennych" – pamiętajmy, że tuż przed wojną sporo się o tym mówiło. A więc zarówno groteska jak i misterium spotkały się ze sobą na tych samych stronach. Tyle że tu nawet podwójna interpretacja zaczyna zawodzić i coraz wyraźniej wchodzimy w rzeczywistość magiczną. Flukowski zaczynał zdobywać własne, bardzo odrębne oblicze i można się tylko zastanawiać, co z tego mogło się zrodzić w przyszłości. Niestety, szok wojenny przekreślił wszystko, nie u niego jednego przecież. Elementy misteryjne wrócą jeszcze po wojnie w dramatach zebranych w *Horyzoncie Afrodyty* (1947), ale potem nigdy już Flukowski nie znajdzie się na osiągniętej przedtem wysokości. I tak zresztą te dwie książki przedwojenne należą do trwałych zdobyczy polskiej literatury, choć jaka to miała być ostatecznie „recepta na życie", tego pisarz w końcu nie dopowiedział.

W każdym razie, pisarz, który chciał w tym czasie „zachować twarz", musiał łączyć elementy fantastyczne i wizyjne z groteskowymi, cośmy właśnie u Flukowskiego obserwowali. Działo się tak i z innymi. Bardzo mocną pozycję zyskał sobie zbiór nowel Aleksandra Wata, *Bezrobotny Lucyfer* (1927), autora utworów z pogranicza poezji i prozy, nieco mistyka, a nieco kpiarza. Wat pisząc Lucyfera, był z pewnością zapatrzony na groteskową prozę Apollinaire'a, lecz przecież konkretne pomysły miał własne. Ich przedmiotem była nade wszystko groteskowa historiozofia. Tak więc w *Żydzie wiecznym tułaczu* Żydzi opanowują Kościół i stają się rdzeniem chrześcijaństwa w ogóle. W związku z czym antysemici przechodzą hurmem na religię mojżeszową, teraz oni są prześladowani, zamykani w gettach. Po tysiącach lat sytuacja odmieni się znowu... W tytułowym *Bezrobotnym Lucyferze* książę piekieł szuka jakiegoś zajęcia na Ziemi, ale okazuje się, że stechnicyzowany świat wcale już diabła w żadnym sensie nie potrzebuje. I ostatecznie Lucyfer musi zostać błaznem – Charlie Chaplinem. Siłą napędową prozy Wata jest bardziej może od groteski poczucie względności wszystkiego – no i oczywiście zamiłowanie do paradoksów, które jednak utrzymało się w dopuszczalnych granicach.

Tak znaleźliśmy się na pewnym szczególnym pograniczu – docieramy do inspiracji nadrealistycznych, nieobcych i Watowi (*Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?*). Tu zresztą można by jednym tchem wymienić i prozatorskie próby Ważyka, i *Nogi Izoldy Morgan* (1923) Jasieńskiego, i prozę Gałczyńskiego *Porfirion Osiełek czyli Klub Świętokradców* (1929) – strawniejszą jednak w adaptacji teatralnej. W ogóle jest to pogranicze dość dla prozaika niebezpieczne, a niekiedy wręcz zgubne. Otóż nadrealizm dopuszcza kojarzenie wszystkiego ze wszystkim, a im dziwniej, tym lepiej. Ale proza to jednak nie poezja – jeśli przyjęła jakąś konwencję sposobu istnienia świata, to musi się jej trzymać. W prozie Kruczkowskiego np. bohater nie mógłby zamienić się w krokodyla, tymczasem nadrealista nie wahałby się z „przekrokodyleniem" kogokolwiek, gdyby mu się tak podobało. I niestety, wychodzi często z tego zwyczajna sieczka i nuda: autor zamiast powiedzieć nam cokolwiek, po prostu się wykręca. Niektórzy współcześni autorzy SF i tworów baśniopodobnych zapominają o tym. Nadrealizm służy więc prozaikom, tylko w parze z surową konsekwencją.

Polska fantastyka, choć bogatsza niż się potocznie mniema, nie zaowocowała jednak dziełami, które mogłyby sprostać próbie czasu. Zresztą czas dla SF jest wyjątkowo zabójczy, a już zwłaszcza dla futurologii technologicznej i społecznej. Wystarczyło wynalezienie samolotu, aby wszystkie epopeje przyszłościowo-balonowe zrobiły się po prostu śmieszne. To i owo zasługuje jednak na przypomnienie. Tak więc największą sławę zyskał sobie przed wojną Bruno Winawer (1883-1944), fizyk, który zrezygnował z kariery naukowej i jak się zdaje, nigdy nie mógł tego przeboleć. W każdym razie, w jego utworach z reguły występuje postać zapoznanego i bezradnego życiowo naukowca, do którego wreszcie los się uśmiecha. Ten los to jakaś zachodnia firma czy spółka, dziewczyna, szczęśliwy zbieg okoliczności. W jednym z utworów wynalazca „zimnego światła" widzi w finale wspaniale pałające „junkersy" na niebie, bo właśnie ta niemiecka firma doceniła polskiego uczonego... Doprawdy, rozdzierająca serce pomyłka, mimo że Winawerowi jako jednemu z nielicznych udało się nawet wydostać z Treblinki. Winawer był popularyzatorem, komediopisarzem, prozaikiem.

Napisał zresztą niezmiernie wiele, miał też nieco przekładów (w tym jeden z utworów samego Conrada). Duży rozgłos zyskały sobie komedie: *Roztwór prof. Pytla* (1919) i *R.H. Inżynier* oraz powieści *Doktor Przybram* (1924) i *Dług honorowy* (1929). Największą siłą Winawera jest poczucie humoru i bodaj obserwacje obyczajowe.

Istotniejsze miejsce w dziejach polskiej fantastyki zajmują dwie powieści Słonimskiego – *Torpeda czasu* (1924) i *Dwa końce świata* (1937), przy czym pierwsza jest znacznie słabsza, ale i tak nawet dzisiaj godna lektury. – Wynalazca maszyny czasu wraca do epoki Wielkiej Rewolucji Francuskiej, gdyż uważa, że w tym punkcie dzieje wymagają korekty, aby dalej mogły się toczyć dobrze i rozsądnie. Jego innowacje technologiczne powodują jednak tylko wzrost zamętu, a na dodatek samounicestwienie: jego dziadkowie poznali się na wystawie pamiątek napoleońskich, a tymczasem, na skutek jego własnej ingerencji, wojen napoleońskich nie było w ogóle i profesor Pankton po prostu nie mógł się narodzić... Ale mimo wszystko książka jest dość sztywna.

Dwa końce świata są o wiele ciekawsze, a poczucie humoru, tak charakterystyczne zawsze dla Antoniego Słonimskiego, święci tu triumfy. Oto szaleniec Retlich (anagram Hitlera) niszczy wszystkie istoty żywe, zostawiając jedynie grupę Lapończyków, z których ma się narodzić nowa ludzkość – posępna, trzeźwa, karna, pracowita, nie spoglądająca nigdy w niebo. Co prawda, sam pada ofiara swoich wychowanków i jak się dzieje potoczą dalej – nie wiemy. Bohaterem jest jednak warszawski księgarz, Henryk Szwalba błąkający się po wymarłym mieście, a następnie spotykający innych ocalałych. Jest to zresztą konstrukcja typowa dla powieści katastroficznych – tyle że klasyczne dzieła w tym zakresie powstały już po Słonimskim (np. John Wyndham, *Dzień tryfidów* – 1951), jeśli naturalnie nie liczyć twórczości Wellsa, która i tutaj była pierwowzorem. Bardzo się natomiast udał Słonimskiemu główny bohater, Szwalba, który nawet i w tych okolicznościach nie rozstaje się z ulubioną *Lalką*, błądzi po bibliotekach, szuka książek – świat myśli humanistycznej jest trwalszy i ciekawszy. Zapewne tu z kolei dałoby się przywołać Anatola France'a, lecz żaden z protoplastów nie mógłby sprostać Słonimskiemu w dowcipie. Książka da się czytać jak pamflet polityczny, ale jej przesłanie jest ogólniejsze.

O najgłośniejszej polskiej książce fantastyczno-politycznej, *Palę Paryż* Jasieńskiego, pisałem już przy innej okazji, ale to bynajmniej listy nie zamyka. Reszta należy jednak bardziej do dziejów piśmiennictwa niż do literatury w ściślejszym tego słowa znaczeniu (patrz: Antoni Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra*, *Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982). Nawet książki skądinąd godnych uwagi autorów, jak np. Jalu Kurka *SOS* (1927), raczej rozczarowują. Literatura polska nie umiała, i niekiedy nie umie do dzisiaj, wyzwolić się z tradycyjnych ograniczeń i przeświadczeń, jakie tematy są ważne, a jakie nieistotne. Istotne, natu-

ralnie, jest działanie narodowe i społeczne, konkretne. Fantastyka, mistyka, nawet groteska to rzeczy niegodne polskiego pisarza, który w mniejszym czy większym stopniu musi być wieszczowaty. Tego zaklętego kręgu nie dało się złamać w dwudziestoleciu ani w czterdziestoleciu nawet. Ale poważnie go nadwątlono.

W każdym razie, pisarz mógł jeszcze uciekać w wojnę, egzotykę, żeglugę. Zobaczmy, jak się mu w tych kręgach powiodło.

Trzeba, co prawda, zastrzec od razu, że i tu sprawdza się słynny związek „słonia i kwestii polskiej". Innymi słowy, co gdzie indziej występuje jako przygoda lub – w wyższych rejestrach jako „przygoda intelektualna", „moralna" itp., u nas z reguły przybiera szatę patriotyczną. Działo się tak w dwudziestoleciu, nie inaczej na ogół dzieje się i dzisiaj. Polskie uczulenia i rany są tak głębokie i trwałe, że bez przymieszki narodowej wszystko wydaje się nam płonne i bagatelne. Czasem ten patriotyczny woal jest bardzo cienki – niemniej jest prawie zawsze.

Bądźmy zresztą sprawiedliwi: wielkie analizy wojen, Tołstojowska chociażby, też nie wiszą całkiem w powietrzu. Jest to zawsze wojna kogoś z kimś i o coś. A skądinąd nie możemy mianem książki wojennej nazwać dzieła w tym zakresie najcenniejszego, mianowicie *Soli ziemi. Powieści o cierpliwym piechurze* (1935). Wittlin pokazuje raczej maszynerię urabiania żołnierza, odczłowieczania go po odrobince, na samo pole bitwy nas nie prowadzi. Może zresztą dlatego, że doszła do nas tylko część pierwsza, rękopis części drugiej zaginął w następnej wielkiej wojnie i nigdy już nie został odtworzony. Nie jest to zresztą rzecz, która by akceptowała wojnę jako przygodę, jest właśnie bez reszty odwrotnie.

Co prawda, w tym zakresie zdarzają się rzeczy dziwne. Jedna z najszczególniejszych zdarzyła się słynnej pacyfistycznej powieści Remarque'a, *Na Zachodzie bez zmian*. Jakiś złośliwy dowcipniś powycinał to i owo, zostawił jedynie obrazy samych walk – i wyszła apologia armii niemieckiej! Szło oczywiście o prowokację polityczną. Któż jednak kiedy pochwalał wojnę dla niej samej? A przecież w literaturze i piekło bywało „sposobem bycia".

Od czytadeł do krytyki

Proza nie ogranicza się dzisiaj i nie ograniczała nigdy do wysokich, najwyższych regionów – towarzyszy jej z reguły wiele innych książek, często znacznie bardziej popularnych i czytanych. Bądźmy sprawiedliwi: z góry niekoniecznie wiadomo, co ostatecznie zostanie poczytane za „pierwsze", a co za „drugo" rzędne. I do dzisiaj chyba palma pierwszeństwa, jeśli idzie o popularność, nie należy bynajmniej do Żeromskiego czy Gombrowicza, ale do pisarzy nierównie słabszych, kiczowatych, na granicy grafomanii. Nie zawsze tak ich widziano! Bolesław Prus wysoko cenił Helenę Mniszkównę (1878-1943), autorkę należącą do epoki wcześniejszej, lecz szczyty popularności osiągającą właśnie w dwudziestoleciu.

Przesłynna *Trędowata* powstała w 1908, a ciąg dalszy *Ordynat Michorowski* w 1910. *Trędowata* opowiada o tym, jak skromna panienka wchodzi w kręgi arystokracji i jak się to fatalnie kończy. Michorowski to dzieje Waldemara, już po śmierci Stefy – ordynat chce się początkowo żenić, później rezygnując z małżeństwa oddaje się wychowaniu krewnego. Otóż sprawa jest bardziej złożona, niż można by sądzić. Bo wprawdzie wątek romansowy i „wyższe sfery" są niewątpliwie, z drugiej jednak strony jest tu zawarta wcale ostra tych „sfer" krytyka. Właściwie wcale to nie takie dalekie od Weyssenhoffa.

Nieco względniej traktowała krytyka Marię Rodziewiczównę (1863-1944), której najgłośniejsze książki powstały jeszcze wcześniej, bo np. *Straszny dziadunio* w 1887, a *Dewajtis* w 1888, ale najbardziej czytana, *Lato leśnych ludzi* należy już do dwudziestolecia (1920). To znowu melodramaty i sfery „dobre", choć nie tak eksponowane, bo tylko ziemiańskie. Ale Rodziewiczówna piastuje pewien ideał życia i przeświadczenie o narodowej i cywilizacyjnej misji ziemiaństwa, a spojrzenie na daty pozwala na oględniejsze jej potraktowanie. I coś tu jeszcze jest ważnego, co się odpominało u Makuszyńskiego, a zupełnie ulotniło z literatury współczesnej: przeświadczenie, że ludzie są dobrzy, że dobrzy być mogą, że motyw egoistyczny nie jest jedyny. Powodzenie baśni o współżyciu ludzi z puszczą nie jest przypadkiem. Czytelnicy naprawdę chcą, i to do dzisiaj, bohatera pięknego i szlachetnego, a literatura naszego stulecia, nie tylko w Polsce, zdecydowanie im tego odmawia. Czy bez reszty ma rację?

Do innego już pokolenia należał Tadeusz Dołęga-Mostowicz (1898-1939), pisarz niezmiernie popularny, którego przecież grafomanem nazwać nie można. Jako dziennikarz i publicysta wyraźnie widział osobliwość i śmieszność swoich czasów – a także czasów tych mi-

ty. Dyskusja na jego temat na dobrą sprawę trwa do dzisiaj, a oceny wcale nie są jednoznaczne – jednoznaczne jest tylko niezmienne powodzenie czytelnicze. Najgłośniejsze dzieła to *Kariera Nikodema Dyzmy* (1932) oraz cykl *Znachor* (1937) i *Profesor Wilczur* (1939). Książki Mostowicza były często przenoszone na ekran, także i po wojnie.

Do niższych już regionów literackich schodzimy wraz ze słynna kiedyś Ireną Zarzycką (1900), autorką wielu romansów o dość schematycznej akcji, dobrze się kończących, dobru sukces przynoszących, a niebywale popularnych i zaczytanych na strzępy. Spośród nich na pierwszym miejscu trzeba postawić *Dzikuskę* – rzecz o młodej, szlachetnej, lecz mocno narwanej panience – książkę, która zdaje się osiągnęła przedwojenny rekord poczytności. Według „Kuriera Polskiego" z 1929 w przeciągu piętnastu miesięcy *Dzikuska* osiągnęła 220 tysięcy nakładu – ilość rzeczywiście niebywała.

Niewiele mniejszym powodzeniem cieszył się Antoni Marczyński (1899), autor książek sensacyjno-kryminalnych, gęsto faszerowanych seksem, nie bez elementów sadystycznych. Już zresztą od 1938 przebywał w Stanach Zjednoczonych, po wojnie drukował jednak w Polsce co nieco. Miał sporo tłumaczeń. Z jego pięćdziesięciu czy sześćdziesięciu książek największą poczytność zyskały: *Podziemia Kartaginy* (1926), *Perła Szanghaju* (1927), *Niewolnice z Long Island* (1928). Egzotyka, fantastyka, humorystyka, reportaż, sensacja – zresztą wszystko, czego dusza zapragnie. Pewnie, że było tu niemało efektów tanich, lecz jeśli idzie o sensację, nie miał właściwie Marczyński w Polsce aż do dzisiaj wybitniejszego następcy.

W jakiejś mierze do literatury popularnej należy zaliczyć utwory dla dzieci. W poezji królował Jan Brzechwa, zresztą jego *Tańcowała igła z nitką* jest bezkonkurencyjna do dzisiaj, W prozie było bardzo wielu autorów specjalizujących się w powieściach dla chłopców, panienek, różnie. Zaczytywany był więc cykl *Księżniczka Dżawacha* Lucyny Czarskiej, wielką popularnością cieszył się Władysław Umiński, ale z tej całej plejady przetrwało bodaj dwu tylko autorów, Kornel Makuszyński i Janusz Korczak.

Makuszyński (1884-1953) pozostawił po sobie około siedemdziesięciu książek. Są to zbiory wierszy, felietonów, humoresek, recenzji teatralnych, noweli, powieści, ale prawdziwie trwałe miejsce zyskały sobie jego powieści dla młodzieży, żeby już nie wspominać o słynnym komiksie *Przygody Koziołka Matołka*. Jest ich też niemało, najgłośniejsze to pewnie: *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (1928) – być może najlepsza książka Makuszyńskiego, baśń z morałem, o niezmiernie lotnej fantazji, *Panna z mokrą głową* (1933), *Awantura o Basię* (1937), *Szatan z siódmej klasy* (1937) i wiele innych. Przekłady były liczne, najliczniejsze zaś chyba na język hebrajski; czy nie znajdziemy tu przypadkiem podobieństwa do słynnego żydowskiego poczucia humoru? Bo są to rzeczy naprawdę bardzo zabawne, zarazem zaś eksponują naiwną nieco wykładnię świata. Wszyscy właściwie są dobrzy, co najwyżej równocześnie nieszczęśliwi. Jest to może naiwne – lecz w atmosferze takiej baśni o ludziach można rzeczywiście wypocząć, bodaj odrobinę.

Pokrewną wiarę w przyrodzoną dobroć człowieka, a zwłaszcza w dobroć dziecka, miał, skądinąd bardzo od Makuszyńskiego odległy – Janusz Korczak (1878-1942), lekarz i pedagog wsławiony bohaterską śmiercią w Treblince. Jego utwory dla dzieci, jak: *Maski, Joski i Srule* (1910), *Józki, Jaśki i Franki* (1911), *Bankructwo małego Dżeka* (1924), nie mogą jednak konkurować literacko z Makuszyńskim. Za silne są wpływy młodopolskie, za wiele rozlewnej uczuciowości (tego, co prawda, i Makuszyńskiemu nie brakowało) i zbyt wyraźna tendencja dydaktyczna. Na miejscu pierwszym stoi jednak *Król Maciuś Pierwszy* (1923), rzecz najoryginalniejsza w pomyśle i wykonaniu.

Na drugim niejako biegunie w stosunku do prozy łatwej i poczytnej należałoby umieścić to wszystko, co trochę nieprecyzyjnie nazywamy „krytyką literacką", a co bardzo często z żadną krytyką nie ma nic wspólnego. Można by mówić o eseju, ale to nie tylko o sam esej chodzi. Przyjmuje się dzisiaj coraz częściej określenie „proza afabularna", choć jest to o tyle dziwne, że „fabuła" w prozie nie jest wcale literacko najstarsza. Jakoś niezręcznie Herodota czy Tukidydesa nazywać „prozaikami afabularnymi". A przecież i historyków należałoby bodaj niektórych wspomnieć. Książki Askenazego czy Handelsmana większą do dziś mają nośność niż niejeden głośny swojego czasu „fabulista". Wielkie znaczenie miały również książki Tadeusza Zielińskiego (1859-1944), dużej miary filologa antycznego. Jego ponadczasową zasługą jest wykazanie i udowodnienie bezpośredniego wynikania chrześcijaństwa z kultury, ducha i religii antycznej. Najbardziej kontrowersyjna okazała się jego praca, *Hellenizm a Judaizm* (1927) – gdyż krytykę porównawczą judaizmu przetransponowano na antysemityzm – zarówno przeciwnicy jak i obrońcy Zielińskiego wykazali tu identyczny brak zrozumienia. Z książek ogólniejszych wypada także pamiętać o pracy Jana Nepomucena Millera (1890-1977), *Zaraza w Grenadzie, Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce* (1926), która swoją ostrą krytyką tradycji romantycznej wywołała rozgłośną burzę. Dopiero po wojnie został w pełni doceniony filozof i pisarz personalistyczny Bolesław Miciński (1911-1943) autor zbioru esejów *Podróże do piekieł* (1937) i *Portretu Kanta* (1947).

Zresztą krytyków było wielu i nie mniej różnych punktów widzenia. Krytyką zajmował się Stanisław Baczyński (1890-1939), ojciec Krzysztofa Kamila (ojciec Słowackiego, Euzebiusz, też był teoretykiem literatury!), a jego najgłośniejsza praca to *Syty Paraklet i głodny Prometeusz. Najmłodsza poezja polska* (1924). Niezmiernie godne uwagi były prace Jerzego Stempowskiego, czyli Pawła Hostowca (1894-1969), powojennego emigranta. Tu nie sposób nie wspomnieć o studium *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego* (1931) głęboko sięgającym w narodowe przywary Polaków. Notabene uważano, że jest to pośredni portret Piłsudskiego. Ważny do dzisiaj jest szkic *Chimera jako zwierzę pociągowe. Próba interpretacji ekonomicznej futuryzmu i surrealizmu* (1933).

Działali tacy ludzie jak Leon Pomirowski (1891-1943), Leon Piwiński (1889-1942), Kazimierz Czachowski (1890-1948), autor między innymi monumentalnego, trzytomowego *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884-1933* (1934-1936), czy Karol Wiktor Zawodziński (1890-1949), uczony krytyk i wersolog.

Krytykę lewicową reprezentował Ignacy Fik (1904-1942) zamordowany w czasie okupacji. Jego najgłośniejsza praca to *Rodowód społeczny literatury polskiej* (1938). Na antypodach lokował się Jan Emil Skiwski (1894), krytyk prawicowy, związany z „Pionem", głośny przeciwnik „życia ułatwionego". W czasie okupacji Skiwski kolaborował, wydając proniemiecki dwutygodnik „Przełom", a następnie wyjechał z wojskami hitlerowskimi. Został też zaocznie skazany na dożywotnie więzienie. I to jeszcze nie wszyscy – trzeba bodaj słowem wspomnieć o Ludwiku Frydem (1912-1942), wydawcy – razem z Józefem Czechowiczem – kwartalnika artystycznego „Pióro", rozstrzelanym przez Niemców; o Włodzimierzu Pietrzaku (1913-1944), redaktorze naczelnym „Młodej Polski" i współpracowniku „Prosto z Mostu", zabitym w powstaniu; o Karolu Ludwiku Konińskim (1891-1943), którego mroczne książki *Ex labirint ho* i *Nox atra* ukazały się dopiero po wojnie; o Stefanie Kołaczkowskim (1887-1940), redaktorze kwartalnika „Marchołt"; o Stefanie Napierskim (1899-1940), również poecie (zresztą większość chyba wymienionych krytyków także wiersze publikowała). Zdaje się, że straty literatury polskiej w czasie okupacji właśnie w zakresie krytyki były najdotkliwsze.

Ale na samym szczycie hierarchii było dwóch, skłóconych ze sobą krytyków miary doprawdy imponującej – Karol Irzykowski i Tadeusz Boy-Żeleński – także i ich zabrała wojna.

Karol Irzykowski (1873-1944), rywal i spadkobierca Stanisława Brzozowskiego, to najciekawszy umysł literatury dwudziestolecia. Bardzo agresywny i zasadniczy, potrafił dotrzeć do istoty rzeczy wytykając po trosze wszystko wszystkim, na ogół trafnie. Był przy tym w nieustannym właściwie konflikcie z kolegami po piórze, używającymi sobie z kolei na nim – w sposób nie zawsze wybredny (wytykano mu na przykład jąkanie). Drwił sobie na ten temat:

„Znowu jeden niezrozumiale powołał się przeciwko mnie na przykład polskiego romantyzmu, prześladowanego przez klasyków. Pięćdziesięciu Mickiewiczów przeciw jednemu Osińskiemu – oh, to za wiele!"

Rozpoczynał od wierszy (kiepskich), opowiadań, dramatu. Sztukę *Dobrodziej złodziei* wystawił Szajna w „Teatrze Studio". W 1903 ukazała się słynna *Pałuba*, powieść psychologiczna, o fabule zresztą mało istotnej, za to piętrząca komentarze i przypisy w poszukiwaniu prawdy psychologicznej. Stad pochodzi używane do dziś określenie „garderoba duszy"; *Pałubę* uważa się też za punkt wyjścia późniejszej „prozy amorficznej" i za freudyzm przed Freudem.

Późniejsze ważniejsze książki to – *Czyn i słowo* (1913), *Dziesiąta muza* (1924) – pierwsza polska książka o filmie, gdzie Irzykowski przewidział wielką przyszłość tej dziedziny sztuki, i w 1929 najważniejsze dzieło, *Walka o treść*. Był to spór z awangardą, a przede wszystkim z witkiewiczowską koncepcją „czystej formy". Irzykowski był rzecznikiem treści, komunikatywności, „merytoryzmu". Ukuł wtedy, do dziś używane, określenie „niezrozumialstwo". Wojował zresztą ze skamandrytami, zarzucając im brak programu i powierzchowność. W ogóle zaś pisał o „plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce", o tym, że chętnie naśladujemy obcych, zamiast dbać o własne odkrycia, o własny wysiłek intelektualny. Nie brak mu było i tutaj złośliwości – obdarzył swoich współczesnych „jełomem". Co to jełom? „Skrzyżowanie jełopa z przełomem".

Inną głośna książkę był *Beniaminek* (1933), gwałtowny atak na Boya-Żeleńskiego. W istocie szło o niski poziom intelektualny literatury polskiej, ale miało to także rozległe reperkusje osobiste. Metodę Irzykowskiego podjął po latach Artur Sandauer w *Bez taryfy ulgowej*, zresztą w wielu innych sprawach także nawiązujący do wątków myślowych najwybitniejszego polskiego krytyka pierwszej połowy stulecia.

A najpopularniejszym był właśnie jego przeciwnik, Tadeusz Żeleński (1874-1941) używający pseudonimu Boy, a określający się przewrotnie jako „Boy-mędrzec", co właściwie trafnie oddaje jego charakter i myśliciela, i szydercy. Był lekarzem, pediatrą wykształconym w Krakowie, Paryżu i Wrocławiu, autorem kilkunastu rozpraw specjalistycznych, poza tym mężem słynnej Zofii Pareńskiej uwiecznionej w *Weselu* Wyspiańskiego. Jako literat rozpoczynał od piosenek i tekstów kabaretowych dla krakowskiego „Zielonego Balonika" zainstalowanego w „Jamie Michalikowej". Był bardzo blisko związany z krakowską cyganerią i z osobą Przybyszewskiego, czemu po latach poświęci przeuroczą książkę *Znaszli ten kraj?* (1931). A teksty kabaretowe to oczywiście słynne i znakomite *Słówka*. A związki z teatrem pozostały na całe życie, co się wyraziło przede wszystkim w znakomitych recenzjach teatralnych uprawianych przez długie lata w Krakowie i Warszawie. Złożyły się one na dziesięć tomów *Flirtu z Melpomeną* (łącznie felietonów teatralnych jest tomów siedemnaście), wyrosła też z tego książka o Fredrze zadzierająca z oficjalną „fredrologią" i książka o Molierze.

Zainteresowania Boya były bardzo rozległe. A więc literatura polska – i akcja „odbrązawiania" Mickiewicza, literatura francuska i liczne książki i studia, książka o Marysieńce Sobieskiej, zbiory felietonów. Zainteresowania nie ograniczały się do literatury: był jednym z pierwszych bojowników o prawa kobiety, o rozwody, o świadome macierzyństwo.

Ale najwięcej chyba zdziałał jako tłumacz literatury francuskiej, tłumacz wspaniały. Jest tych przekładów kilkaset, obejmują całą literaturę francuską, od *Pieśni o Rolandzie* po Prousta. Nikt – ani przed nim, ani po nim – nie dokonał czegoś podobnego.

Boy łączył podejście społeczne, ekonomiczne z zainteresowaniami erotycznymi – zdarzało się często, że szokował swoich współczesnych. Pisał językiem lekkim, dowcipnym, zrozumiałym. Zapewne miał rację Irzykowski, zarzucając mu powierzchowność, ale finezji i wirtuozerii stylu nikt mu zaprzeczyć nie jest w stanie. Uważano też, że nikt na kulturę polską dwudziestolecia nie wywarł wpływu tak potężnego – jeśli idzie o związanie Polski z kulturą francuską, to jego dzieło nie ma chyba znanego mi odpowiednika w dziejach świata. Zabijając Boya w 1941, Niemcy kładli kres całej epoce.

Dramat

Klasycy

W porównaniu z poezją i prozą dramat dwudziestolecia jest znacznie skromniejszy. Nie był to, co prawda, nigdy w Polsce gatunek tak dynamiczny, jak we Francji, Anglii czy Hiszpanii, ale przecież dwudziestolecie następuje bezpośrednio po największym u nas wybuchu teatralno-dramatycznym, czyli po Młodej Polsce. I ten wybuch w istocie rzeczy trwa dalej, reforma Wyspiańskiego znajduje wielkich kontynuatorów, mamy wielkie spektakle, znakomitych ludzi teatru, wspaniałych aktorów i nie najgorszą krytykę. Powiedzmy od razu, że jest to ciąg bardzo jednolity i konsekwentny, a nie urywa się wcale w roku 1939, trwa dalej, do dzisiaj. W istocie pod względem teatralnym dwudzieste stulecie w Polsce stanowi całość i jest to bezspornie stulecie chwały. To jest osobny, wielki temat, te dzieje polskiego teatru od Wyspiańskiego po Grotowskiego, Kantora czy nawet dalej.

W dwudziestoleciu cała plejada wielkich. Leon Schiller i Szyfman, Solski i Osterwa z „Redutą", Jaracz, Zelwerowicz, Frycz, Drabik, Pronaszko, rozwój kabaretu... Ale to był teatr, który mimo różnych wsparć i subwencji musiał na siebie zarobić, często dawać premiery, musiał podbić widza, a nie każdy ma ochotę przeżywać *Hamleta* każdej niedzieli. Ilościowo dominującym gatunkiem stała się więc komedia w bardzo wielu odmianach, bardzo różnej jakości literackiej. Najczęściej nie były to dzieła trwałe, tłumaczyły się ze względu na aktualną sytuację, uprawiały publicystykę, wspierały przeróżne programy polityczne. Na dodatek nic tak szybko się nie starzeje jak humor; chyba nikt na świecie nie potrafiłby się dziś śmiać z Arystofanesa, gdyby nie rozpaczliwe wysiłki reżyserów i aktualizatorów. Tego więc było najwięcej, komedia była typowym rodzajem dramatycznym dwudziestolecia i najmniej nas już interesuje.

Przecież jednak na tym się rzecz nie kończy. Byli wielcy kontynuatorzy moderny, tacy jak Żeromski i Rostworowski. Byli twórcy niedocenieni, którzy dopiero w ostatnich latach dostąpili sprawiedliwości. Z nich pierwszy to Stanisław Ignacy Witkiewicz, ale także Gombrowicz – jako autor *Iwony, księżniczki Burgunda* – i Stanisława Przybyszewska. Wreszcie autor o piórze najcieńszym i najlżejszym, Jerzy Szaniawski. Jeśli do tego dodamy Słonimskiego, Pawlikowską, Peipera, Wandurskiego, Iwaszkiewicza, Morstina, Nowaczyńskiego, to okaże się, że wcale ich tak mało nie było. I na ogół życiorysy autorów zahaczały bądź o epokę wcześniejszą, bądź o Polskę Ludową stanowiąc jedno, bynajmniej niebagatelne pasmo. Pierwszą trwałą cząstkę tego pasma stanowi, podobnie jak w prozie, twórczość Żeromskiego.

Podobnie i niepodobnie. W prozie miał już za sobą Żeromski arcydzieła, w teatrze świadczyła za nim tylko *Róża* (1909) poświęcona rewolucji 1905 roku, o strukturze luźnej, modernistycznej. W opinii krytyków dopiero teraz, u schyłku życia Żeromski zaczyna się uczyć dramatu, uczyć teatru. Mniej zgodny jest pogląd, czy go się rzeczywiście zdążył nauczyć.

W 1919 powstaje *Ponad śnieg bielszym się stanę*, rzecz niezbyt składna, łącząca różne sprawy i tematy, o której powiedziano, że akt pierwszy mógłby być samoistną tragedią, drugi sceną z powieści, a trzeci publicystyką. Ogólny temat to wina i odkupienie albo, jak chcą inni, klątwa i jej spełnienie.

Rzecz dzieje się w kresowym majątku objętym powodzią. Na przyjazd narzeczonego czeka Irena, wychowanka Rudomskiej. Czeka też zakochany w Irenie Wiktor Rudomski, sterroryzowany przez matkę i kochany z kolei przez majętną Helenę. Irena też zresztą narzeczonego nie kocha, kocha natomiast Wiktora i zarzuca mu słabość. Zrozpaczony Wiktor podnosi stawidło, zatapiając drogę wśród stawów. Ginie nadjeżdżający właśnie narzeczony Ireny i kilka innych osób ze wsi. Dochodzi w atmosferze nienawiści całej wsi do wzajemnych oskarżeń. Wiktor wyjeżdża z Ireną wyklęty przez matkę, życzącą mu odjęcia rąk, nóg i języka.

Akt drugi pokazuje Irenę i Wiktora klepiących biedę, gdyż Wiktor zarabia nędznie, a nie chce się do matki zwrócić o pomoc. Matka zresztą pokutuje za syna, wznosząc własnoręcznie kaplicę grobową dla utopionych. Ostatecznie Irena zdradza męża ze znajomym, a Wiktor otrzymuje powołanie do wojska. Akt trzeci to powrót Wiktora do rodzinnego majątku. Przekleństwo matki spełniło się dosłownie – wraca bez ręki, nogi i ze zranionym językiem; pielęgnuje go wierna Helena, niedługo zresztą, gdyż wnet wybucha rewolucja i do wsi przychodzą bolszewicy. Dochodzi do dialogu racji. Stara Rudomska ginie, zabijając przedtem czerwonego oficera. Wiktor zaś umierając, zasłania się przed napastnikiem szczudłem, wystylizowany na generała Sowińskiego.

Najciekawsza jest część pierwsza, dalsze są mechanicznie doczepione. Trudno jednak sobie wyobrazić, by pierwsza wojna światowa i rewolucja rosyjska wybuchały tylko po to, by wypełnić matczyną klątwę. Warto jednak, bo to ostatecznie Żeromski, zwrócić uwagę na parę okoliczności. Temat odkupicielskiego cierpienia nie jest naturalnie wynalazkiem Żeromskiego, ale w jego moralistyce odgrywa znaczącą rolę. Ciekawsze jest co innego. Otóż i tutaj, i w innych dramatach złowrogą rolę odgrywa zazwyczaj przybysz. Takim przybyszem miał być narzeczony Ireny, są nim bolszewicy. Karzącym przybyszem ma być Mieczysław w *Białej rękawiczce*, fatalnym Olbromski w *Turoniu*, a krwawym – Szela. Wreszcie i Przełęcki żonglujący losami Smugoniów w *Przepióreczce* jest przybyszem także. Trafiamy tu w istocie w problematykę dość rozległą, w podświadomy strach przed zmianą, przed czymś nowym. Żeromski był uważany za ostatniego piewcę ziemiaństwa, starych dworków, dawnego obyczaju, nie łudzącego się zresztą wcale, co do ich grzechów i anachroniczności. Nieustannie powraca wiara, że szlachta zejdzie do ludu, proces odwrotny napełnia go przerażeniem – a pisze o tym nie raz. Trzeba tylko podziwiać jego przenikliwość, gdyż istotnie kompleks wad i zalet szlacheckich stał się ostatecznie kompleksem narodowym, chociaż po wielu latach i w innych okolicznościach. Ale tak czy inaczej zniszczenie dawnego dworu właśnie dlatego okazało się konieczne. Być może chłop i proletariusz zostaliby w Polsce daleko bardziej „plebejscy" i odmienni, gdyby musieli się rozwijać w trwałej obecności dawnej warstwy ziemiańskiej.

Dialog racji między Rudomskimi a rewolucjonistami, dość nieoczekiwany w tym dramacie, posługuje się przeciwieństwem argumentów społecznych i narodowych, co stało się wręcz polską normą obyczajową, nie zawsze w pełni w późniejszych latach artykułowaną. Dramat jest w sumie niespójny i powikłany, ale o czymś przecież mówi.

Nie bardzo tak jest, niestety, z *Białą rękawiczką* (1921) niezbyt cenioną przez widzów i krytyków, chociaż spiętrzono tu efektów co niemiara. W prologu na cmentarzu krzyżują się dwie grupy, obie ożywione chęcią rewanżu – trójka bandziorów nad grobem czwartego, syna jednego z nich, oraz dzieci zmarłego w więzieniu aferzysty, ongiś „pana z panów", ostatecz-

nie defraudanta. To po nim zostaje tytułowa rękawiczka, symbol zaprzepaszczonej czystości. Nie ma po co streszczać dalszego ciągu: jest tu i spotkanie brata z siostrą w domu publicznym, jest napad rabunkowy i szantaż, jest sabotaż i morderstwo. Miało to być zapewne moralitetom, a jest, niestety, kiczem. Ale jeśli idzie o technikę dramatyczną Żeromskiego, był to ponoć postęp. W każdym razie dopiero później przychodzą dwa dzieła naprawdę dużej miary: *Turoń* i *Uciekła mi przepióreczka*.

Turoń (1923) podejmuje jeden z najposępniejszych tematów polskiej historii: rabację, rzeź galicyjską 1846 roku. Mamy w literaturze polskiej cztery ważne utwory związane z tym wydarzeniem: *Chorał* Ujejskiego, *Wesele* Wyspiańskiego, *Słowo o Jakubie Szeli* Jasieńskiego i właśnie *Turonia*. Poemat Jasieńskiego pochodzi z 1926 roku. Miał być polemiką z Żeromskim, ale jest tylko ahistoryczną fantazją, zresztą świetną poetycko. To skądinąd watek *Kordiana i chama*, tyle że w krańcowo absurdalnym ujęciu: chłop tarnowski wyrzynał w 1846 swoich autentycznych sprzymierzeńców. Nie tylko ich, oczywiście, ale przeciw nim właśnie został przez Austriaków poduszczony. Szela nie nadaje się na żadnego patrona, nawet w sensie czysto społecznym, chyba żeby to miał być patron ożenku zbrodni z głupotą, nawet Deczyński Kruczkowskiego w grę tu nie wchodzi i może tylko nieszczęśni chłopi nagradzani medalem „za usmirienije polskowo miatieża" jednoczyliby się z nim w oszukanej ciemnocie.

„Rzecz dzieje się w ciągu nocy z 18-go na 19-ty lutego 1846 roku we dworze majątku Olszyna, własności Krzysztofa Cedry". Tak, tu dopełnią się losy bohaterów *Popiołów*, Cedry i Olbromskiego, i niepodobna czytać czy oglądać *Turonia*, nie uwzględniając tej okoliczności. Chłopski żołnierz Michcik wojował po świecie za Polskę, by po powrocie zostać niewolnikiem, legioniści szlacheccy zginą ostatecznie z rąk współbraci. Koło krzywdy zamyka się. I Cedro, i Olbromski mają przeszło sześćdziesiąt lat, ich dzieło prowadzi następne pokolenie, choć część jest już zmęczona i pełna niewiary. W każdym razie do domu Cedry trafia Rafał Olbromski z synem Hubertem, emisariuszem z Francji. Przybywają w przebraniu turonia, kozy i żurawia. Zostają zdradzeni przez debilowatego syna Cedry i służbę dworską. We drzwiach staje Szela. Następuje „dialog racji" bolesny, a zupełnie jałowy. Mieszkańcy dworu odchodzą na okrutną śmierć, pozostaje w lochu Hubert, który ma zostać odesłany Austriakom, i jego narzeczona, córka Cedry, Weronika, którą chce poślubić syn Szeli już przymierzający się do nowej roli pana. Ratuje ich ostatecznie zastępca Szeli, Chudy, jedyny, do którego trafiły argumenty powstańców – postać kontrapunktowo odwrotna niż Szela junior. W lochu pozostaje ów niezupełnie normalny syn Cedry, który niejako ocknął się po obejrzeniu zwłok ojca. I jego właśnie rozkaże Szela rozerwać końmi.

Dramat jest posępny, bo inny być nie może, ale przecież nie pozbawiony promyka nadziei. Przeważa jednak tragiczna ironia wydarzeń. Szela należy do galerii złowrogich postaci Żeromskiego, racje społeczne łączą się u niego z chciwością (za zwłoki powstańca Austriacy płacili dziesięć „reńskich", za rannego – pięć) i lokajstwem pod adresem zaborcy. Była to notabene wielka rola Stefana Jaracza, której blady przekaz na fotografii do dziś poraża i przestrasza. *Turoń* podobnie jak *Przedwiośnie* drążył splątany kompleks walki o niepodległość i krzywdy społecznej; trzeba było jeszcze wielu lat, by „narodowe" i „sprawiedliwe" brzmiały jednym głosem. Turoń, to coś więcej niż przebranie.

„...to jest przypomnienie i wyobrażenie dawnych, pradawnych walk, borykań się naszego ludu ze zwierzętami (...) Jako znak pokonania tura, zwycięstwa odniesionego nad turem, czyli nad wszystkim, co jest grubą, przemożną, zwierzęcą siłą, została wśród ludu taka dziwna maska".

Lecz w finale, za sprawą narodowego przebudzenia się Chudego, interpretacja się odmienia: „Stary turoń innych już spraw stał się symbolem. Oto chłop polski pokonał chama w so-

bie samym. Pokonał w sobie zwierzę". Czyli stał się członkiem narodu, i o tyle Żeromski ma rację. Lecz do zwycięstwa człowieka nad bestią tak samo ciągle daleko.

W 1924 powstała *Przepióreczka* opatrzona dyskutowanym do dziś podtytułem „komedia", najdoskonalszy sceniczny utwór Żeromskiego. Co więcej, dramat ten zdaje się wyraźnie zyskiwać z czasem. Przyjęty został początkowo z mieszanymi uczuciami – a pamiętajmy, że zbiegło się to z publikacją *Przedwiośnia*. *Przepióreczce* zarzucano anachroniczność, jej obrońcy po latach utrzymywali, że Żeromski kpił ze swojego własnego rekwizytorium. I równocześnie wszyscy podnosili, jak najsłuszniej, mistrzowskie przeprowadzenie wątku romansowego. Dziś watek społeczny zetlał zupełnie. Więc ostatecznie został wątek romansowy i psychologiczny i on błyszczy do dzisiaj.

Rzecz dzieje się we wsi Porębiany podczas letnich kursów dla nauczycieli ludowych, zorganizowanych przez fizyka Przełęckiego, człowieka niezwykłego, świetnego organizatora, entuzjastę porywającego wszystkich z opornymi włącznie. On sprowadził tu wykładowców uniwersyteckich, jemu też zakochana w nim księżniczka Sieniawianka darowuje stary zamek, gdzie ma powstać uniwersytet ludowy. Okazuje się jednak, że kocha się w nim także nauczycielka Smugoniowa i na dobrą sprawę mu się oświadcza. Zresztą to sam Przełęcki, nie tak może całkiem bezwiednie, tę miłość wywołał. Lecz triumf Przełęckiego to nieszczęście męża pięknej Doroty, Smugonia, który zwraca się z ogromnym żalem i poczuciem krzywdy do szczęśliwego rywala. I tu Przełęcki czyni niebywały gest, ukazując format swojej wielkoduszności: kompromituje się w oczach Smugoniowej, księżniczki, kolegów. Odepchnięty, wyszydzony, wzgardzony musi odejść, zwracając Smugoniom szczęście i perspektywę owocnej, nie zatrutej goryczą pracy. O tym, co uczynił i dlaczego, wie tylko Smugoń, inni obsypują go wyzwiskami. „Złotą sławę swoją podeptałem nogami – mówi – bo takie są moje obyczaje" – ten ostatni zwrot stał się przysłowiowy, jak zresztą samo nazwisko Przełęckiego przemieniło się w symbol.

Bo też w istocie sprawy społeczne, problem filantropii. cała publicystyka zdezaktualizowały się i minęły. Równie anachroniczne wydają się (trwające mile do dzisiaj) dyskusje na ten temat. Liczy się przede wszystkim demiurgiczna osobowość Przełęckiego, i to chyba w znacznie szerszym wymiarze aniżeli wątek romansowy. (Tu i ówdzie są tu rzeczy, które przyjmujemy z niedowierzaniem. Np. gdy Smugoniowa mówi o „towarzystwie antypijackim": „oduczyliśmy od wódki chłopów z kilku okolicznych wsi". Na Bachusa! gdzież ta niezwykła okolica?) Przełęcki jest jeszcze jedną wersją Judyma, motywy rezygnacji są tu jednak znacznie poważniejsze. W imię czystości moralnej (czy na pewno?) rezygnuje nie tylko ze szczęścia osobistego, ale z kariery i dobrego imienia, a właściwie to i z majątku, gdyż mógłby przecież ożenić się z księżniczką nie tracąc romansu ze Smugoniową. Czemuż tego nie zrobił? Wątki ekspiacyjne są u Żeromskiego silne wielce, ale nawet wbrew (choć nie całkiem) temu, co mógł myśleć sam Żeromski, motywem mogła być tajemna dla wszystkich moc demiurga rzucającego uroki i odczyniającego je wedle woli i kaprysu, „bo takie są jego obyczaje". I to już jest bardzo poważna „propozycja na życie", gdzie liczy się tylko teatr wewnętrzny, gubienie i ocalanie czegoś lub kogoś niemal takie, jak „acte gratuit" Lafcadia.

Przepióreczka jest śliczna i ma wiele innych uroków, od tytułu z ludowej piosenki wziętego poczynając. Finezja samej konstrukcji, wyraziste role, dramaturgicznie frapujące zwroty akcji, a zresztą i baśniowa wizja porębiańskiej wszechnicy do dziś przyciągają czytelników i widzów. Wsławiła się też wielkimi rolami – Przełęckiego grał Osterwa, Smugonia – Jaracz. Próbował ją kontynuować Jerzy Zawieyski w *Powrocie Przełęckiego* (1937), bez wielkiego powodzenia. Maria Czanerle pisze o niej słusznie:

„Miała ów rzadko zdarzający się dar zapładniania wyobraźni (...) jaki bywa udziałem utworów, których treści mają gęstość i nośność symboli. Jakby kwintesencja reliktów „pol-

skości", reliktów, które całe życie gromadził najbardziej polski z pisarzy, skupiła się w tej komedii o akcji tak bezpretensjonalnej, że prawie bajkowej".

Czytając *Przepióreczkę* bardziej może egzystencjalnie i mniej radośnie, nie odmówimy przecież prawdy i temu ujęciu.

Nie kwestionowanym pierwszym dramaturgiem Rzeczypospolitej był jednak kto inny, nie Żeromski, ale o kilkanaście lat od niego młodszy „brat Hubert", Karol Hubert Rostworowski (1877-1938), po ostatniej wojnie przez długi czas bądź wyklinany, bądź przemilczany, jako że był arystokratą, prawicowcem, ostentacyjnym chrześcijaninem, antysemitą, a na dodatek z Krakowa, co samo przez się jest mocno podejrzane. Wszystko to prawda, choć paradoks sprawia, że mało kto zdobył się na akcenty tak ściśle i drapieżnie klasowe, jak on właśnie. Czas potępienia minął, Rostworowski wrócił na scenę, choć chyba w wymiarze mniejszym niżby na to rzeczywiście zasługiwał. Nikt zresztą nigdy nie zaprzeczył, że był to twórca o wyjątkowym wręcz poczuciu teatru, w którym zdarzało się rozbłyskać jego nawet nie pierwszej próby płodom.

Rozpoczynał przy tym, jak na młodopolskiego twórcę przystało, od wierszy, których opublikował pięć serii, równocześnie pisząc dramaty, które bądź na scenę nie dotarły, bądź ponosiły sromotne porażki. Docenił go jednak ówczesny dyrektor krakowskiego teatru, Ludwik Solski – i słusznie, bo Rostworowski odwdzięczył mu się rolą, której nie przestał grać do setnego roku życia. Był to naturalnie *Judasz z Kariothu* (1913), jeden z największych sukcesów polskiego dramatu i teatru, którego dzisiejsza nieobecność sceniczna, a nawet chyba filmowa, jest rzeczą raczej niepojętą.

O Judaszu napisano niezmiernie wiele, ponieważ jego udział w misterium odkupienia nie przestaje męczyć serc chrześcijańskich. Jest jedynym człowiekiem, o którym w Ewangelii padają tak straszliwe słowa: „lepiej by mu było, gdyby się nie narodził". Czy rzeczywiście ich wykładnia jest tak oczywista, jak się zdawało, czy rzeczywiście Dante ukazując go na dnie piekieł, ukazał tym samym najbardziej cierpiącą istotę światów, to już inna sprawa. Ale Judasz budził i grozę, i przecież współczucie, a z pewnością chęć zrozumienia. Bywało więc i tak, że spisywano na jego temat apokryfy traktujące go jako osobę świętą, wręcz boską. Po prostu: bez zdrady Judasza nie byłoby chrześcijaństwa... Ta dwuznaczność historycznej roli powoduje, że Judasz jest – także współcześnie u nas – wdzięcznym przedmiotem literatury (głośna książka Henryka Panasa), a dramat Rostworowskiego pozostanie, i aktualnie ważnym, nie dającym się ominąć etapem interpretacyjnym.

Jest to tragedia pięcioaktowa, spisana wierszem. Rzecz zaczyna się w Galilei, gdzie apostołowie (Chrystus nie ukaże się na scenie) przygotowują się do uroczystego wjazdu do Jerozolimy. Namawiają ich do tego gorąco rzekomi pątnicy. W Jerozolimie Judasz, organizator uroczystości, obiecuje tłumom doraźne korzyści, wspaniałości i cuda. Gdy to nie następuje, grunt jest gotowy do zniszczenia Jezusa, którego nauka burzy spokój, porządek i dochody kapłanów jerozolimskich. Judasz zostaje pochwycony, zastraszony i sterroryzowany (zabijają mu przy tym żonę Rachelę), i ostatecznie zmuszony do zdrady.

Wylano rzekę atramentu na interpretacje tego dramatu, a przede wszystkim postaci Judasza. Zgadzano się na ogół, że motywami działania są tu zbyt dosłowne i doraźne rozumienie nauki Chrystusa i strach. Pierwszy z tych motywów ma czynić z Judasza przedstawiciela rozczarowań wręcz klasowych, nędzoty izraelskiej oczekującej raju na ziemi. Judasz nieustannie powraca do swojej kondycji społecznej, powtarzając słynne „jam w Galilei sklepik miał otwarty ledwie do wieczora". W tym rozumieniu posłanie Chrystusa okazało się dla niego za trudne. Motyw drugi, całkiem dla Rostworowskiego nieoczekiwanie (?), zyskał na przerażającej aktualności z biegiem lat. Będzie to więc opowieść o terrorze i prowokacji, rzecz o tym, jak się z człowieka robi zdrajcę i świnię, pokaz funkcjonowania systemu policyjnego. Słynna

jest scena z aktu czwartego w pałacu Annasza, kiedy sanhedryn, obawiający się skrycie odmowy Judasza, zamienia go ostatecznie w „ścierkę" taką, że żadna podłość dodatkowa jej nie zabrudzi. Dla Rostworowskiego grzech Judasza był grzechem małoduszności, my byśmy pewnie powiedzieli, że była to zwyczajna przeciętność, potoczne małostkowe człowieczeństwo, z którego przemoc potrafi wydestylować upadek i hańbę. Judasz nie jest w innym położeniu niż przeciętny häftling z opowiadań Borowskiego i nie inaczej też się zachowuje. Ten Judasz dlatego tak bardzo wszystkich w swoim czasie zaniepokoił, że podświadomie odczuto w nim moralitet o każdym (a Rostworowski zawsze w istocie pisał moralitety), ale taki wniosek wyrażony głośno, byłby jeszcze wtedy nie do zniesienia.

Funkcjonowaniu przemocy został także poświęcony następny głośny dramat Rostworowskiego, *Kajus Cezar Kaligula* (1917) przywołujący bohatera nie mniej słynnego i nie mniej literacko sposobnego. My przede wszystkim pamiętamy Kaligulę Camusa szturmującego absurd, rozkazującego wyłowić księżyc z wody, próbującego zerwać pęta doli człowieczej. Ale był to bohater czysto literacki, pokazowy obok Sartrowskiego Orestesa preparat filozofii egzystencjalnej. Jak wiemy, choćby ze Swetoniusza, Kaligula nie był wyjątkiem. Rozważano już od starożytności poczynając, co też się człowiekowi zdarza, kiedy poczuje się panem świata. Stworzono nawet specjalne pojęcie „obłędu cezarów", zresztą rzecz cała nie do cezarów tylko się odnosi. A jaki jest cezar Rostworowskiego? Fabularnie, konstrukcyjnie, teatralnie bardzo sprawny, ale pojęciowo nie ma tej mocy co Judasz, jego przesłanie jest niejasne czy też raczej rozciąga się na cały Rzym cesarski, którego dzieckiem był przecież Kaligula. Zabrakło Rzymowi wielkiej idei – i popadł w szaleństwo. Rostworowski miał na myśli chrześcijaństwo – ale przecież ono Rzymu nie ocaliło.

Dramat przedstawia schyłek i śmierć Kaliguli. Jego pierwsza żona, Lollia, jest duszą spisku, który jednak spełza ustawicznie na niczym z racji tchórzostwa spiskowców. Lollia rozkochuje więc w sobie młodego przybysza, Regulusa, i skłania do zamachu. Regulus jednak przejrzał jej grę i dostawszy się na dwór Kaliguli staje się jego najwierniejszym sługą. Kaligula tymczasem szaleje na wszelkie sposoby; sieje strach i śmierć przede wszystkim z pogardy dla fałszu i trwogi innych. Brzmi to wyjątkowo fałszywie – nie u Rostworowskiego tylko, gdyż pogarda kata dla słabości ofiary nie jest uczuciem apetycznym, jakkolwiek byśmy tego nie próbowali interpretować. Ostatecznie truje własnoręcznie Regulusa i tak prowokuje spiskowców, że oni w trwodze i wściekłości zabijają również strwożonego cezara. Cóż, po Camusie, Herseyu, Gravesie – wizja Rostworowskiego już nie imponuje, nie otwiera nowych perspektyw, na dobrą sprawę niczego też nie tłumaczy, choć taka była bodaj Rostworowskiego intencja. Kaligula miał być zwyczajnym człowiekiem, którego system nerwowy po całej serii życiowych wstrząsów po prostu się załamał. Ale działanie terroru pokazuje jednak znakomicie. Zaproszeni na ucztę nie wiedzą co czynić, by nie sprowokować tyrana – siadać, nie siadać, jeść, nie jeść, mówić czy milczeć. Ta niepewność mówi wszystko. – Metafizyka krwawego kaprysu; bardzo to jednak naskórkowe wobec naukowych systemów terrorystycznych czasów nowożytnych. Szaleństwo cezarów uderzało w grono najbliższych, nie tykało właściwie szerokich rzesz. Zwracało się za to zawsze i nieomylnie ku literatom danego czasu, co wręcz automatycznie zapewnia stosowny rewanż u potomności.

Te dwa dramaty powstały wprawdzie przed rokiem osiemnastym, ale pełnię rozgłosu uzyskały już w dwudziestoleciu, szczególnie *Judasz* nieustannie przypominany przez Solskiego, zresztą aż do śmierci, do połowy lat pięćdziesiątych, choć jak twierdzą ci, którzy oglądali te ostatnie spektakle, nie był to już widok szczególnie godny polecenia. Po roku osiemnastym natomiast ujawnił się przede wszystkim nurt bardzo nowoczesny teatralnie i wręcz średniowieczny w wymowie. Rostworowski zaczął pisać moralitety już bez żadnych osłonek, o mocno zresztą nierównej wartości. Najsłynniejsze było *Miłosierdzie* z trzema krzyżami na scenie, do których przybito uosobione Miłosierdzie, Bogacza i Kaznodzieję, bo tak się nazywają postaci tej alegorii. Jest to próba historiozofii, dość ponurej. Bogacz daje Zebraczce płaszcz,

który staje się przedmiotem pożądań i rywalizacji innych nędzarzy. Władzę – słabą i głupią, reprezentuje Tyran zabity wnet i zastąpiony przez Włóczęgę-Antychrysta, co wszystko razem prowadzi do anarchii i straszliwej nędzy. Z krzyża zstępuje wreszcie Miłosierdzie i ratuje sytuację – ale wszystko znowu zaczyna się od początku, gdyż posępny nawrót ludzkich nieszczęść jest zasadniczą ideą dzieła. Była to próba odnotowania przemian współczesnych. Rzecz nawiązywała wyraźnie do *Nieboskiej komedii*, a krzyże przywędrowały nie tyle z Golgoty co z *Anhellego*.

Nie miały powodzenia wystawione w dwa lata potem (1922) *Straszne dzieci*, chociaż czytane dzisiaj prezentują się wcale nie najgorzej i można podejrzewać, że teatr miałby z nich pociechę. Jest to przypowieść-bajka-moralitet, czy jak to zwać, o ludzkości przedstawionej w postaci gromadki niemądrych i kłótliwych dzieci, które właściwie trudno serio traktować i nie sposób serio karać. Aktorzy to kukiełki, na początku spektaklu wręcz wyjmowane z pudełek. Spektakl miał reżyserować Aniołek, ale przechytrzył go i przepędził Diasek. On to ludziom zamiast serduszek dał przede wszystkim jabłko, od czego się wszystko zaczęło. Potem już były kłótnie o łopatkę i zgoła o wszystko. Wreszcie Król Caca, Królowa Dusia, Królewicze Bobo i Bazia, ich dziewczyny Gryzła i Bibcia uganiają się za tłustą Fufą z rogiem obfitości wyrzekającą na gorąco i mówiącą niemal tylko „fu" i „fa". Rzecz się zresztą dzieje w cyrku, który ostatecznie wespół ze wszystkimi płonie, a Fufa pęka. W ostatnim akcie odbywa się sąd, bardzo pobłażliwy i ostatecznie wszyscy dostają się do nieba, prócz Diaska, który nadal będzie „namawiał do złego". Kukiełki-aktorzy mówią językiem udziecinnionym, historiozofia jest może i naiwna, ale przynajmniej pogodna, co w naszym stuleciu stanowi rzadkość największą.

Trudno mówić o pogodzie następnych moralitetów Rostworowskiego. *Zmartwychwstanie* (1923) zostało zainspirowane *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego czy też raczej *Akropolis*: Mickiewicz schodzi z pomnika i udziela dobrych rad rodakom. Utwór zrobił zasłużoną klapę. Wiele natomiast wrzawy wywołał *Antychryst* (1925) osnuty na tle krakowskich zamieszek roku 1923. Jest to jedyny antysemicki utwór Rostworowskiego, zresztą nie bez zastrzeżeń. W każdym razie to Żydzi przygotowują rewolucję i rzucają bomby. Jest też, co prawda, Żyd „pozytywny'. Akcja dość głupawa: idzie o to, czy zwerbowany przez żydowskiego karczmarza lokaj rzuci bombę na „jaśniepana". Konkluzja jest taka: „nie ma ugody, gdzie w jednym kraju żyją dwa żywe narody" – zdumiewająca u spadkobiercy Rzeczypospolitej, która chlubiła się, że wszystkie jej narody żyją bez niczyjej krzywdy pod jednym dachem.

Ostatnim wreszcie utworem moralitetowym był *Czerwony marsz* (1936) prezentujący rewolucję francuską, a właściwie nieustanny marsz ku gilotynie wszystkich po kolei, co zresztą w niczym nie zmienia doli bezrobotnego i nagiego tłumu. Utwór jest posępny, a pointą rezygnacja z wolności.

Ale już wcześniej Rostworowski zwrócił się ku twórczości innego rodzaju, która już od razu wyniosła go znowu zasłużenie na szczyty polskiego dramatu. Tym razem była to twórczość prozą, nie wierszem, bardzo konkretna, brutalna, wręcz naturalistyczna. Oczywiście, i tutaj nie zanikła tendencja moralitetowa, ale zyskała zgoła odmienną realizację. Była to trylogia dramatyczna: *Niespodzianka* (1929), *Przeprowadzka* (1931) i *U mety* (1932). Wszystkie są bardzo dobre, ale *Niespodzianka* przerasta pozostałe zwartością, brutalnością i grozą. Nie darmo pisano o „antyczności" tej tragedii. Tyle że cała trylogia chyba jakoś z dala zapatrzyła się na *Oresteję*, chociaż dwie dalsze części są nieco trudniejsze do rozszyfrowania, dzięki zastosowaniu bardzo sugestywnego, naturalistycznego sztafażu każącego, przy powierzchownym wejrzeniu, myśleć raczej o Zapolskiej czy w ogóle o jakichś publicystycznych zamiarach. Tymczasem działa tu po prostu duch przekleństwa rodowego – Alastor, który nieubłaganie ściga swoje ofiary i niszczy je ostatecznie w najmniej spodziewanych okolicznościach. Całość zaś wzięła się podobno z notatki prasowej o posępnej zbrodni na Podhalu.

Mamy więc wiejską chałupę w stanie zupełnej nędzy i beznadziei. Jeden syn – Antek wywędrował do Ameryki i gdzieś przepadł, drugi wybitnie uzdolniony – Franciszek słaby i chorowity zaszedł już dość wysoko w edukacji, lecz na dokończenie jej nie ma już nic. Sprzedano wszystko, nawet posażne morgi siostry Zośki. W tej sytuacji przychodzi na nocleg podpity, bogaty cudzoziemiec i zasypia. Z rozpaczy, nędzy, beznadziei Matka odesławszy męża do karczmy zabija przybysza siekierą. Mąż w karczmie dowiaduje się, że był tu ich amerykański syn, spieszy do domu – lecz za późno. Matka dostaje obłędu, wszyscy oddają się w ręce policji. Dramat jest bardzo oszczędny, gęsty dialog mroczny i konkretny, bez ozdobników. Rzecz robi naprawdę wielkie wrażenie i choć przywołuje się tutaj Hauptmanna i skandynawów, *Niespodzianka* ma zupełnie własny rytm, własne tempo narastania grozy. Jest z pewnością jednym z najlepszych polskich dramatów w ogóle, dla Rostworowskiego zaś stanowi drugi, obok *Judasza*, szczyt twórczości.

Przeprowadzka to dalsze dzieje Franciszka Szywały, który mocno odczuwa ciążące na nim przekleństwo zbrodni popełnionej przecież dla niego, a w końcu nieprzydatnej, gdyż matka podarła dolary. Franciszek jest pomocnikiem murarskim, mieszka w Krakowie razem z siostrą Zośką, olśniewająco piękną dziewczyną, w jakiejś posępnej norze. Następują pokusy: Zośką chce się zaopiekować starszy, majętny pan, na samego Franka „dybie" żona wynajmującego lokal gospodarza, Ciepielowa. W ostatniej chwili, kiedy Franek niemal już ulega, sytuację ratuje narzeczony Zośki, Felek Zając, biorąc Franka aż do ukończenia studiów na utrzymanie. Zwrócono przede wszystkim uwagę na stronę naturalistyczno-opisową dramatu, na zręczną budowę, na wirtuozerię dialogu i charakterystyki poszczególnych, dość osobliwych postaci. A przecież na dnie wszystkiego tkwi przekleństwo rozlanej krwi braterskiej: Franek nie chce się początkowo zgodzić na małżeństwo Zosi ze swoim przyjacielem uważając siebie i ją za niegodnych. Tu jeszcze nie dochodzi do zemsty Alastora, udało się jej na razie uniknąć.

Spełnia się dopiero *U mety*, okrężną drogą. Franciszek już jako Szywialski jest profesorem estetyki, sławą międzynarodową. Właśnie ma się żenić z panną Cimkiewiczówną, osobą dość wątpliwą, córką byłego aferzysty Cimka, którego rodzina ma kolosalne sumy. Tuż przed ślubem dochodzi do ujawnienia pierwotnego nazwiska Franciszka, prawdy o jego pochodzeniu. Do ślubu jednak dochodzi, chociaż ku zgrozie teściów na wesele zjeżdża z Warszawy szwagier, Felek Zając. Wszystko to po prawdzie – przynajmniej dla nas – wygląda na rzewne kpiny – ale ostatecznie z racji tych fatalnych paranteli dochodzi do zerwania świeżo zawartego małżeństwa. Franciszek zaś na drugi dzień wpada pod samochód. Byłyby to kpiny, kiepska publicystyka lub satyra. Tak zresztą pubiicystycznie rozumiano *U mety*, na co nie bez wpływu była kapitalna galeria krakowskich typów, zramolałych emerytów, sklerotycznych profesorów, snobów i plotkarzy wszelkiego autoramentu. Rostworowski rozprawił się tu z krakowskim światkiem – to prawda. Ale jest coś znacznie istotniejszego poza tą zasłoną. To przecież konsekwentne uderzenie ducha zemsty rodowej, uderzenie uzasadnione, gdyż do zbrodni doprowadziła przede wszystkim troska o karierę i edukację Franka. Przelana krew mści się więc niszcząc niewinnego, lecz moralnie i rodzinnie odpowiedzialnego. Zestawienie z tragedią grecką jest więc czymś więcej niż zewnętrznym wrażeniem i rozprawy na temat, czy Rostworowski lubił czy nie lubił arywistów, po prostu sensu nie mają.

Chciano widzieć w Rostworowskim połączenie anachronicznej problematyki z nowoczesnym poczuciem techniki dramatycznej i teatralnej. Rzecz jest bardziej złożona, jeśli pominąć nie zawsze fortunne pomysły publicystyczne, Rostworowski zajmował się sprawami uniwersalnymi, które i dziś na ważności nie straciły.

Z inspiracji modernistycznych wywodziła się także początkowo twórczość Ludwika Hieronima Morstina (1886-1966), autora trzech kolejnych epok, dobrze w każdej widzianego, co dowodzi, że jednak nieźle było urodzić się ziemianinem. Nie jest to twórca nazbyt wysokiego lotu, ale z racji pochodzenia, funkcji dyplomatycznych i podobno bardzo gościnnego rodzin-

nego majątku Pławowice zawsze w środowisku wysoko notowany. Z punktu widzenia historii literatury jest tu pewna sprawa istotniejsza: Morstin był współredaktorem miesięcznika „Museion" (1911-1913), bardzo charakterystycznego dla okresu, w którym neoromantyczne wzloty ustępują na rzecz fazy klasycyzującej. Morstin jest najbardziej charakterystycznym wyrazicielem tej tendencji, co mu już na zawsze zostało.

Pisał wiele, najczęściej z odcieniem olimpijskiej pozy, w sposób zrównoważony. Z bardzo licznych wierszy, powieści, dramatów nie pozostało wiele. Z powieści najgłośniejszy był *Kłos panny* (1929), opowieść biograficzna o Koperniku, z dramatów trylogia antyczna. Ale przedtem jeszcze dość znaczny rozgłos zyskała sztuka pisana wierszem, *Rzeczpospolita poetów. Komedia satyryczna* (1934). Trochę na wzór „weselowy" gromadzą się w dworze poeci – piją, flirtują, gadają i ten akt jest pewnie najlepszy. A także najbardziej plotkarski, bo jest tu łatwo rozpoznawalny Lechoń i Pawlikowska, i Goetel, i Tuwim. Właśnie Tuwim-Turlew staje na czele poetyckomętnej rewolucji, wcielając w życie ideały demokratycznopostępowo-pacyfistyczne. Nic z tego nie wychodzi, Turlewa usuwają krwawo-bogobojni górale, wreszcie następuje faszyzująca dyktatura Goetla-Gaudyna. Tuwima musi chronić osobiście Melpomena. Uszczęśliwienie świata przez poetów nie wychodzi, co Tadeuszowi Since daje asumpt do zacytowania Fryderyka II: „Gdybym chciał zrujnować jakąś prowincję, posłałbym do niej na gubernatora – filozofa".

Rzecz jest pisana wierszem gładkim, harmonijnym i dość nudnym. Zdarzają się jednak pomysły dowcipne. Wołającemu o karabin do obrony Turlewowi odpowiada echo reminiscencją wiersza Tuwima *Karabin na bruku*.

Znacznie ciekawsza wydaje się trylogia antyczna poświęcona słynnym kobietom starożytności – Penelopie, Ksantypie, Kleopatrze, a spisana prozą. Najdawniejsza jest *Obrona Ksantypy* (1939), dwa pozostałe dramaty powstały w czasie okupacji i po wojnie. Starożytność Morstina jest apollińska, harmonijna, bez nadmiernie wielkich słów i gestów. Penelopa przedstawia moment powrotu Odysa właśnie w chwili, gdy Penelopa zdecydowała się w końcu męża zdradzić. Na dobra sprawę jest to sielanka dramatyczna. *Obrona Ksantypy* zyskała wielki rozgłos i kilka wystawień zagranicznych – temat wiecznie aktualny, dopóki szaleni intelektualiści będą miewali żony, a nie będą miewali pieniędzy. Ksantypa Morstina jest piękna i zaniedbana, zakochana w istocie w mężu, rezygnująca ostatecznie z siebie dla jego dzieła. Ale jej ludzkie prawa są przecież bezsporne – i to umiał Morstin przekonująco, dowcipnie, elegancko, choć bez szczególnie wielkich wzlotów pokazać. Klarowny klasycyzm Morstina załamuje się nieco w ostatnim dramacie *Kleopatra. Monstrum egipskie*, noszącym już piętno całkiem odmiennej epoki. Kleopatra Morstina nie kocha wcale Cezara – kocha Antoniusza od pierwszego wejrzenia – snuje jedynie intrygę, by panować nad światem, by ocalić Egipt. Ale i tutaj nie zdobywa się Morstin na jakąś zaskakująco nową i wstrząsającą wizję – w ogóle używane niekiedy określenie „polski Giraudoux" wiele sensu nie ma.

O wiele wyższą rangę ma twórczość Adolfa Nowaczyńskiego (1876-1944), po wojnie zepchniętego w całkowite zapomnienie, z którego wydobywa się go stosunkowo od niedawna. To prawda, był skandalistą, nie stronił od awantur w życiu i pisaniu. Tu zaś był splot zupełnie już szczególny. Zdecydowany wróg prowincjonalizmu i zacofania ekonomicznego i obyczajowego, a równocześnie piewca dawnego, szlacheckiego warcholstwa. Paszkwilant nie cofający się przed żadną obelgą, równocześnie dowcipny nieprawdopodobnie, obdarzony umiejętnością tworzenia zjadliwych kalamburów (np. Kraków był u niego „Pokrakowem"), zbliżony do Narodowej Demokracji i obłędny wręcz antysemita. Ale i to wcale nie jest proste i oczywiste. Kraków, galicyjską prowincję wyszydzał na wszelkie sposoby. Na przykład w komedii *Nowe Ateny* (1913), stanowiącej swojego rodzaju szczyt drwiny, sprowadza przybysza z Ameryki zasobnego w koncepcje rozwojowe i dolary przeciwstawiając go nieprawdopodobnej wręcz galerii snobów, idiotów, bałwanów i nierobów. Ale w o wiele późniejszej

Wiośnie narodów jest już zgoła inaczej. Krytycy widzą w tej sztuce satyrę – przyznam, że nade wszystko odczuwam tu ciepło i miłość do rodzinnego miasta.

Z antysemityzmem podobnie. Jest to coś, co w języku niemieckim nazywa się „hassliebe", razem miłość i nienawiść. Żydzi są wcieleniem wszelkiego zła, demoniczną siłą, tkwiącą u spodu wszelkich wydarzeń. *W Śnie srebrnym Salomei Kohn* znajdujemy Cohndillaca, Cohndorceta, Rousseau pisze *Cohntract sociale*, Rimbaud to Riembauch, nazwisko Telimeny – Soplitz, Kohniecpolscy noszą kohntusze, a jest jeszcze Kohnopnicka i nawet Kohnfucjusz. Sam Nowaczyński przybiera sobie przydomek Neuwert budzący wielorakie domysły i puszcza w obieg słynne powiedzenie „z Żydami trudno, bez Żydów nudno". Wreszcie w ostatnich, okupacyjnych latach przemienia się w płomiennego filosemitę, co potwierdzałoby tezę Sandauera o wymienności wzajemnej filo i anty-semityzmu.

Wiecznie niespokojny, zrywający z domem, pasjonat o niebywale żywym umyśle, współautor wraz z Boyem „Zielonego Balonika", przez całe właściwie życie ciężko chory – był Nowaczyński autorem niebywale płodnym. Uprawiał wszelkie możliwe formy satyryczne: felieton (często paszkwil po prawdzie), fikcyjny list, aforyzm, piosenkę, minidramat, nade wszystko złośliwy kalambur. Tu gdzieś chyba należałoby szukać prehistorii *Listów z fiołkiem* i *Zielonej Gęsi* Gałczyńskiego czy w ogóle polskiej groteski, tak niesłychanie wiele znaczącej po ostatniej wojnie.

Głośny zbiór wielorakich satyr, *Małpie zwierciadło*, ukazuje się już w 1902, potem przychodzą *Facecje sowizdrzalskie*, *Skotopaski sowizdrzalskie*, *Figliki sowizdrzalskie*, a w 1911-1914 Nowaczyński publikuje słynne *Meandry*, zbiór wierszy na ogół jednostrofkowych, pisanych sekstyną, czyli sześciowierszem. Jest ich kilkaset, podnoszą wiele tematów, ale najważniejszym przedmiotem satyry jest romantyzm i jego psychiczne konsekwencje. Nowaczyński powiada „Gwiżdżę na waszą romantyczną trójcę". Rymując „Ojczyzna – stęchlizna" proponuje:

Starym dzieciskom, herbowym cherlakom,
Ptakom niebieskim, pochroniom, pokrakom,
Dziadom wciąż pańskim, Slazom, ślamazarom

(.....)

Wam się od Czechów uczyć! uczyć! uczyć!

Zwalcza wszelką bohaterszczyznę, upodobanie w męczeństwie na rzecz rozwoju ekonomicznego i technologicznego, uważając, że jest to najwłaściwsza droga do odzyskania, a potem utrzymania niepodległości. Gdyż ten pozytywista jest równocześnie wręcz opętany ideą wolności Polski, tyle że inną drogę do niej wskazuje. Przytoczmy zresztą jeden z „meandrów" pamiętając przy tym, że ten „pozytywistyczny" nurt, zakorzeniony także w Stanisławie Brzozowskim, pozostał w kulturze i literaturze polskiej do dzisiaj jedynie dopływem bocznym i nisko cenionym.

Wszystko nam dałeś, co dać mogłeś, Panie,
Jeziora błota, piasków wielkie morze,
Kopalnie głupstwa, Prokrustowe łoże.
Pasoży... tami ciężkie pokaranie.
Więc przed ołtarze Twe niesiem błaganie,
Odbierz to wszystko, co nam dałeś, Boże.

Później przychodzą liczne książki satyryczne, krytyczne, felietonowe. Najgłośniejsze to: *Pamflety* (1930), *Tylko dla kobiet* (1934), *Słowa, słowa, słowa* (1938), *Poznaj Poznań* (1939). Niekiedy drażniąca i nonsensowna, niekiedy bardzo ważna publicystyka Nowaczyńskiego jest w tej chwili całkowicie nie znana (nie lepiej, co prawda, z całą jego twórczością), co jest po prostu skandalem. Najważniejszą jednak i najtrwalszą dziedziną jego twórczości okazał się dramat, i to w różnych odmianach. Były więc jednoaktówki satyryczne, były historyczne „panoramki" i „kroniki", wreszcie po prostu komedie i wodewile – niegdyś wielkie kreacje teatralne (przede wszystkim Solskiego) budzące zachwyt i polemiki, dzisiaj najniesłuszniej zapomniane i prawie nie pokazujące się na scenach, mimo że w nieustannej dyskusji o losie i programie Polaków to głos arcyważny.

Zarzucano Nowaczyńskiemu nieteatralność, brak zmysłu scenicznego. Istotnie, to częściej – choć nie zawsze – portrety i sytuacje niż zwarta intryga dramatyczna. Na dodatek są to ogromy, liczące sobie po czterysta stron, gdzie trzeba z reguły wyrzucać dwie trzecie tekstu, nie dlatego, że nieciekawy, lecz że za długi. Czy ja wiem – za niesceniczne uważano kiedyś i *Dziady*, i dramaty Krasińskiego, po czym okazało się całkiem inaczej. Może jeszcze doczekamy się maratonu teatralnego któregoś z wielkich dramatów Nowaczyńskiego. Dramaty te dzielą się na „panoramki", ku pokrzepieniu serc, i kroniki – dla nieco więcej myślących, gdzie zresztą polskość jest biczowana i chłostana na wszelkie sposoby, z całą ironiczną i sarkastyczną przewrotnością Nowaczyńskiego.

Zaczynał jak na pozytywistę dziwnie, bo dramatem o słynnym „diable", Stadnickim. *Smocze gniazdo* (1905) nie wybielało Stadnickiego, ale było nim zauroczone, gdyż widziało w słynnym warchole „nadczłowieka" – na premierze aktor był ucharakteryzowany na Nietzschego (podobnego do Piłsudskiego skądinąd). Podobne tendencje miał *Starościc ukarany* (1906), o Kajetanie Węgierskim. W tymże roku ukazuje się *Jegomość pan Rej w Babinie*, a w dwa lata potem, w 1908 zaczyna się cykl kronik, najwybitniejsze dzieło Nowaczyńskiego poświęcone wielkim cudzoziemcom i ich stosunkowi do Polski. Najmniej może udany jest *Bóg wojny*, o Napoleonie wracającym spod Moskwy, który zatrzymał się w warszawskim zajeździe, gdzie notabene uwodzi pokojówkę. Najciekawsze są tu gorzkie słowa poświęcone Polakom.

W tymże roku ukazuje się *Car Samozwaniec czyli polskie na Moskwie gody*, uważany za najwybitniejszy dramat Nowaczyńskiego. Temat wielki, wielokrotnie podnoszony, od Schillera poczynając. Na ogół jednak, od Krasińskiego po Andrzeja Stojowskiego, ujmowano rzecz tak, że sam Dymitr był kukłą w rękach Maryny Mniszkówny. Tu całkiem inaczej. Dymitr niezależnie od tego, czy jest synem carskim czy nie, to wybitny cywilizator, poprzednik Piotra Pierwszego, lecz pojawił się o kilkaset lat za wcześnie. Nowaczyński przeciwstawia tu niezmiernie ciekawie i malowniczo dwa światy, Wschodu i Zachodu. Dymitr, postać bardzo skomplikowana, słaby i odważny, mądry i chwiejny, musi przegrać w tym zderzeniu, podobnie jak się to przedtem przydarzyło Hamletowi i Don Carlosowi, później zaś Henrykowi Sandomierskiemu, Iwaszkiewicza. *Samozwaniec* jest jedynym dramatem Nowaczyńskiego, do którego krytyka teatralna nie ma pretensji.

W dwa lata potem ukazuje się najgłośniejszy dramat Nowaczyńskiego, niektórzy sadzą także, że najlepszy: *Wielki Fryderyk. Powieść dramatyczna* (1910). Zwróćmy uwagę na podtytuł tego ogromnego dzieła: zdaje się, że tak właśnie należałoby określać wszystkie dramaty Nowaczyńskiego, co jeszcze dodatkowo potwierdzałyby bardzo rozbudowane didaskalia – na dworze Fryderyka II przebywa jego świeżej daty poddany, Xiażę Biskup Warmiński z gronem Polaków. Struktura fabularna polega na romansie dwu panien Gotzkowsky, których po bankructwie papy Fryderyk nie chce wydać za swoich oficerów – Polaka i Prusaka. Prusak zresztą sam rezygnuje z niekorzystnego ożenku, Polak walczy o swoje. Fryderyk łapie go w pułapkę: da mu zezwolenie, decyduje w sekrecie, jeśli narzeczony posłucha jego rozkazu i sam odrzuci pannę... Rzecz kończy się arcypolskim samobójstwem.

Nawet najmądrzejsi Polacy okazują się naiwni wobec monumentalnej perfidii Fryderyka. Krasicki łudzi się, że ma potężny wpływ na monarchę, gdy tymczasem ten drwi sobie z niego. Jedynym jego celem jest budowa potężnego państwa, czemu służy forsowny rozwój ekonomiczny i równoczesna germanizacja zdobytych terenów. Ludzie są dlań jedynie pionkami w tej mocarstwowej grze. Nowaczyński zdaje się zakochany w swoim bohaterze i on jeden jest tu ważny i godny podziwu. Polacy wypadają natomiast dziecinnie. Bo też zresztą Nowaczyński utrzymywał, że upadek Polski wiązał się z brakiem wielkiej osobowości – czy całkiem spokojnie możemy odrzucić ten pogląd? Ale jest on zazwyczaj mało pomocny w czymkolwiek – bo „wielka osobowość" rodzi się lub nie, nikt na to wpływu nie ma. A jeśli się nie urodziła, to co zrobić? Utopić się czy pokornie czekać, aż się ktoś taki urodzi? Skądinąd w walce z naszą naiwnością narodową *Wielki Fryderyk* jest pozycją tak ważną, że dziwić się należy, dlaczego nie jest wręcz lekturą szkolną (a nie jest chyba nawet uniwersytecką). Na Fryderyku w każdym razie uczono się w dwudziestoleciu, bo był ustawicznie wystawiany.

Niepodległość powitał Nowaczyński *Komendantem Paryża* (1926), wielkim dramatem o Jarosławie Dąbrowskim. Właściwie najlepszy jest akt pierwszy – prolog, równy wielkością przeciętnemu „normalnemu" dramatowi. Jest tu przedstawiony dom książąt Poniatowskich, już nie bardzo wiadomo jakiej – włoskiej, polskiej czy francuskiej maści, wznoszących się i upadających wraz z napoleonidami. Niestety, wątek urywa się całkowicie i nie wraca. Obserwujemy natomiast francuskie dzieje Dąbrowskiego, „jedynego sprawiedliwego w Sodomie", patrioty polskiego i francuskiego. Przez wiele lat „propagowano" u nas Dąbrowskiego w ten sposób, że kreowano go na takiego internacjonała, dla którego Polska była sprawą podrzędną. Nowaczyński daje z gruntu odmienny i o wiele sympatyczniejszy obraz. Dąbrowski jest tu zresztą rycerzem bez trwogi i zmazy, natomiast potężnie dostało się Francuzom. Właściwie jedyni prawdziwi reprezentanci najszlachetniejszych ideałów Komuny to Polacy. Nowaczyński przesadził tu potężnie, ale jego krytyka Komuny jest warta przemyślenia. Chaosem, niszczycielstwem, intryganctwem i zbytecznym przelewem krwi „Komuna zrehabilitowała cesarstwo i burżuazję", „Ruch robotniczy zdyskredytowali na pięćdziesiąt lat, na pół wieku". Można te poglądy przypisać takiemu, a nie innemu nastawieniu ideowemu Nowaczyńskiego, ale pada tu stwierdzenie tłumaczące, czemu ideał okazał się nieurzeczywistnialny – „zawiodła wiara w człowieka". Warto z tą wizją zestawić późniejsze o pół stulecia ujęcie Bohdana Urbankowskiego.

W 1928 roku odbywa się owiana skandalem obyczajowym i politycznym premiera *Wojna wojnie. Warchoł i Miroluba*, komedii opartej na słynnej *Gromiwoi* Arystofanesa, gdzie kobiety ateńskie – by przywrócić pokój – odmawiają na czas wojny mężczyznom swoich względów. Jak to ujmuje Nowaczyński: „Tak już dalej być nie może! Wspólny stół–osobne łoże". W rok później, w 1929 ukazuje się *Wiosna narodów* w cichym zakątku oparta na krakowskich reperkusjach Wiosny Ludów 1848 roku. Krytyka dopatruje się tu satyry na galicyjskość, przyznam jednak, że czytałem to trochę inaczej. Jeśli satyra, to bardzo ciepła, a ostatecznie ci śmieszni ludzie okazują i patriotyzm, i bohaterstwo. Przy czym najlepszymi Polakami okazują się ci właśnie, których nazwiska są niemieckie. Purystą językowym jest tu więc profesor Spiessburger, nieczuła na uroki austriackiej kariery okazuje się maman Liędermeyer i jej córki idące na wygnanie z ukochanymi. I o Żydach znalazło się nawet ciepłe słowo, i Czecha pochwalono. A że z najmilszych bohaterów autor także kpi sobie – a właściwie dlaczego by nie?

Jest jeszcze *Cezar i człowiek* (1937) – o Koperniku i rodzeństwie Borgia, z których Cezar chce astronoma zgubić, a Lukrecja ocalić. I wreszcie całkiem już po wojnie, w 1947 ukazuje się *Młodość Chopina*. Natomiast w słownikach pisarzy współczesnych nie ukazuje się o Nowaczyńskim najmniejsza wzmianka. Ale groteska, zrodzona z *Wesela*, a pomnożona przez Nowaczyńskiego stokrotnie, staje się jednym z najcenniejszych darów dla literatury współczesnej. Szczególne, że jej nurt bodaj najsławniejszy popłynie znowu krakowskim łożyskiem.

Widzieliśmy, że kolumny wspierające dramat międzywojenny wyrastają z modernistycznych (a niekiedy i naturalistycznych) fundamentów. Epoka Wyspiańskiego (ale i Zapolskiej) zakreśliła widnokrąg nie dający się na razie przekroczyć. Nieliczne próby, jak Witkiewicza, były zdecydowanie odrzucane. A przecież i Witkiewicz powoływał się na Micińskiego! A przecież i groteska późniejszych lat tam właśnie miała swe źródła. Więc właściwie całe dwudziestolecie było u modernizmu zadłużone. Stamtąd wywodziła się niezbyt fortunna dramaturgia Nałkowskiej, stamtąd jeszcze odzywały się pojedyncze głosy, jak Przybyszewskiego *Mściciel* (1927) czy *Południca* (1920) Staffa, stamtąd pochodziły niezwykłe znaleziska, jak Miciński czy Hertzówna. Ale przecież i wśród młodszych coś się działo, chociaż to my dopiero musimy odkrywać najciekawszą dramaturgię dwudziestolecia. Nie całkiem: próbę sceny przeszedł już wtedy i Witkiewicz, i Przybyszewska, i Iwaszkiewicz. Dla tego ostatniego dramaturgia była właściwie marginesem bardzo znaczącym – zarówno *Lato w Nohant* jak i *Maskarada* należą do stałego repertuaru teatrów polskich.

Są to dramaty względnie późne, napisane u schyłku lat trzydziestych. Ale Iwaszkiewicz, który niemal od początku zaczął uprawiać wszystkie właściwie gatunki, i dramatu spróbować nie omieszkał. Z wynikiem na razie nieszczególnym, więc też odłożył sprawę na później. Ale właściwie, jak zauważono już dawno temu, czuł się na scenie skrępowany. Być może wyszło mu to na dobre pozwalając w ciaśniejszym kręgu na tym większą precyzję akcji. Zaczął jednak od czego innego, od moralitetu *Kwidam* (1921), czyli „ktoś", „ktokolwiek". Jest to kolejna trawestacja średniowiecznego moralitetu o „Everymanie" z angielska czy „Jedermannie" z niemiecka, czyli o „każdym", co ostatecznie na jedno wychodzi, A więc „ktoś" umiera i jego dusza jest przedmiotem sporu między diabłem a aniołem. U Iwaszkiewicza ten ktoś jest bogatym młodzieńcem, a śmierć przychodzi w czasie uczty. Darowuje mu tylko godzinę czasu na znalezienie towarzystwa do zejścia w mrok. Wszyscy naturalnie odmawiają, pozostaje przy nim tylko Benefacta i Fides, czyli dobre uczynki i wiara. Rzecz jest spisana częściowo prozą, częściowo wierszem, a przypomina przede wszystkim Iwaszkiewiczowską prozę poetycką, z równie typową fascynacją śmiercią.

Do tego samego kręgu należą *Kochankowie z Werony* (1929), przewrotna trawestacja Szekspira. Tu Romeo i Julia spotykają się po to, by się wzajemnie pozabijać, tak jak zabijali się w nieskończoność ich przodkowie. Porywa ich jednak miłość i niezwłocznie biorą ślub, i małżeństwo spełniają. Wtedy okazuje się, że oblega ich przeszłość, z którą muszą się identyfikować. Miłość ich osiągnęła szczyt jednej nocy, potem już tylko regres w otoczeniu krwawych widm przeszłości. I ostatecznie nienawiść zwycięża i zabijają się nawzajem. Ci zaś, którzy ich leżących osobno odnaleźli, orzekają, że stało się to z miłości. Więź dramatyczna ma tu znaczenie podrzędne, jest to właściwie dialogowany komentarz, wielce poetyczny i górnolotny. Obie te próby można określić mianem „teatru poezji".

Zgoła odmienne było *Lato w Nohant* (1936), znać tu terminowanie w fabule, znać oczyszczony z poetyzacji styl. Iwaszkiewicz, by pisać dramat, musi się jednak cofnąć w przeszłość, mieć do czynienia z materiałem już ukształtowanym, wręcz z gotową fabułą. Tak było już we wcześniejszych próbach, tym bardziej jest tak teraz. Tam zaś, gdzie usiłuje sięgnąć do materii współczesnej, ponosi klęskę, tak w *Gospodarstwie* jak i w powojennej *Odbudowie Błędomierza*. Coś przywędrowało tu z prozy i wzmogło się jeszcze: bohaterem prozy bywa bardzo często artysta, tu musi nim być zawsze. Słowem, jego dramaturgia korzysta z warsztatu prozaika, ale nie całego. Dałoby się może nawet powiedzieć, że każdy jego dramat to bardzo rozbudowana, dialogowa jedna scena jego powieści.

W Nohant, w latach czterdziestych ubiegłego stulecia, u głośnej powieściopisarki i „chłopczycy" George Sand mieszka Chopin. Od dawna już nie są kochankami. Dom Sand jest pełen złego napięcia między niezbyt dobranymi ludźmi. Syn pisarki, Maurycy, postać zresztą nieciekawa, nienawidzi Chopina, jego siostra Solange dla odmiany jest w nim zakochana. Jest

jeszcze zakochana w Maurycym wychowanka, Augustyna, są ewentualni narzeczeni obu panienek, jest polskie otoczenie Chopina i jego młodziutka kochanka. Najmniej jest samego Chopina, który pojawia się na scenie pod koniec, słychać jedynie nieustannie jego muzykę. Wszystko jednak wokół niego się obraca, wszystko do niego się odnosi. Wszystko zresztą dla wszystkich skończy się niedobrze, jedynym względnym triumfatorem zostanie najmniej ciekawy Maurycy. Kiedy wreszcie Solange wybiera sobie nie kochanego partnera, Chopin, który być może kochał się w niej także, pod byle pretekstem odjeżdża. Ten pretekst jest zresztą bodaj najsłynniejszy z całej sztuki: poszło o to, że na obiad dostał udko, a nie pierś pulardy... A jednak i tu nastąpi apoteoza artysty: tuż przed odjazdem, na wsiadanem Chopin odnajduje długo szukaną frazę; wraca więc do fortepianu i gra, a wszyscy skłóceni akolici w najgłębszej ciszy słuchają. A więc „artysta i świat" – temat jeszcze romantyczny po mistrzowsku tu rozegrany. A najciekawsze jest niedopowiedzenie, coś nieokreślonego w nastroju tych nieodwołalnych rozstań, zmarnowanych losów. Coś chyba po prostu z Czechowa.

Maskarada (1938) podejmuje ten sam w istocie problem, ale w sposób drastyczniejszy. Przedstawia ostatnie dni Puszkina i okoliczności jego śmierci. Właściwa wina nie obciąża tu nikogo pojedynczego, nawet żony czy cara. Śmiertelny pojedynek prowokuje sam Puszkin, a winę ponosi cała Rosja czy bardziej jeszcze cały świat. Mówi o tym słynne zakończenie: „Żukowski: Ta kobieta? Nie! Rosja go zjadła. To nie jest kraj, w którym mogą żyć poeci! Pułkownik: A ty znasz jaki inny kraj, w którym mogą żyć poeci?" Maskarada jest bardzo gęsta, nasycona dyskusjami, efektownymi scenami, zresztą oba dramaty z tej racji właśnie chętnie są przez teatry widziane, chciałoby się wręcz rzec – bizantyjska. Natomiast, o paradoksie, jakby mniej rosyjska i Czechowowska od *Lata*. Tyle że Iwaszkiewicz w tym Petersburgu to się jednak kochał, co sam po wielu latach osobną książką udowodnił. A także odrobinę kochał się w cesarskim dworze; czy i nie w carze samym?

Przed wojną rozpoczęta, a w czasie okupacji zakończona była także mało znana komedia w jednym akcie, *Gospodarstwo* (1938-1941). – Para pieczeniarzy siedzi na wsi u kolegi szkolnego męża, obecnie stałego kochanka żony, która zresztą swoimi wdziękami obdziela całą okolicę. Wszystko się tu wali i sypie, plony to zmokną, to wyschną – iście wieszcza to scena. Okazuje się, że właściciel tego polskiego Klondike był kiedyś autorem (jakżeby inaczej), którego książki teraz, bez jego wiedzy, zyskały wzięcie. Dowiedziawszy się o tym, chce wrócić do czynnego życia literackiego i wyjechać do Krakowa ku szczeremu przerażeniu godnego małżeństwa. Ostatecznie jednak rezygnuje. I to właściwie wszystko. Rzecz niezbyt uwagi godna.

Jeśli Iwaszkiewicz – dramaturg – najlepiej czuł się w pierwszej połowie ubiegłego stulecia, to ktoś inny jeszcze bardziej zacieśnił rygory chronologii: do ostatniej dekady wieku osiemnastego. Tym kimś była Stanisława Przybyszewska, od kilkunastu lat wielka legenda polskiego teatru. Ale wszystko, co wiąże się ze Stanisławem Przybyszewskim, obracało się w skandal co najmniej, Stanisława była zaś jego tyleż nieślubną, co nieodrodną córką. Podczas swojego pobytu lwowskiego, w ostatnim roku ubiegłego stulecia Przybyszewski rozbił małżeństwo Kasprowiczów i uwiódł młodziutką malarkę Anielę Pajakównę. Stanisława spędziła dzieciństwo na Zachodzie, znała równie dobrze kilka języków, z czego niekoniecznie polski najlepiej. Po wczesnej śmierci matki zezwolono jej na posługiwanie się nazwiskiem ojca. Ostatecznie zamieszkała w Wolnym Mieście Gdańsku, gdzie zmarła z nędzy i narkotyków mając trzydzieści cztery lata (1901-1935). Jej kontakty z uwielbianym i znienawidzonym ojcem dostarczają do dziś tematu autorkom skandalizujących i erotycznie ekscytujących rozpraw. Ustrzeżmy tych dwoje tak niezmiernie utalentowanych i nieszczęśliwych ludzi od pustego wścibstwa.

Pisząca, podobnie jak ojciec, po polsku i niemiecku autorka pozostawiła po sobie trzy dramaty i prozę, właściwie na jeden temat – Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Nie była cał-

kiem zlekceważona – przed wojną *Sprawa Dantona* miała dwie premiery, i to nie byle jakie, bo jedna Wiercińskiego, drugą zaś Zelwerowicza. Interesował się Przybyszewską Leon Schiller. Fragmenty jej dramatu drukowały „Wiadomości Literackie", a wielu poważnych autorów głosiło jej chwałę. Chyba jednak zabrakło jej odrobiny szczęścia – wszystko to nie przyniosło ani sławy, ani pieniędzy. Dla teatru odkrył ją ponownie Jerzy Krasowski, a ze *Sprawy Dantona* Andrzej Wajda nakręcił we Francji bardzo kontrowersyjny film. Jest uważana obecnie za autorkę „najwybitniejszych dramatów o tematyce politycznej powstałych w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego" (Roman Taborski). Słusznie; kto jednak wie, czy tylko w tamtym okresie?

Rewolucja roku 1789 staniała w drugiej połowie naszego stulecia, ponieważ analiza konsekwencji innych rewolucji poszła już o wiele dalej. Lecz nawet ja, jeszcze w swoim dzieciństwie przed połową stulecia, byłem porwany i oszołomiony książkami tak odmiennymi jak *1793* Wiktora Hugo czy *Opowieścią o dwu miastach* Dickensa. Przybyszewska musiała to przeżywać stokroć silniej (a było to wzmocnione Rewolucją Październikową). To po prostu bezwzględnie ważny „sposób na życie", propozycja tak ważka, że każda cena wydawała się niezbyt wygórowana. W istocie wszystko, co napisała, było przepojone przeświadczeniem, że człowiek odnajduje się tylko w zbiorowości, i to w zbiorowości gniewnej. Ale nie byłaby córką swego ojca, gdyby równocześnie nie pałała świętą namiętnością do „mocnych ludzi". Jej mocnym człowiekiem stał się Robespierre.

Ale w pierwszym dramacie *Dziewięćdziesiąty trzeci* występuje bohater jeszcze nieco bliższy punktowi wyjścia. Jest to książę de la Meuge, trochę niezrozumiały arystokrata, oskarżony przez, zakochaną w nim i nienawidzącą go, córkę Maud przed zaprzyjaźnionym prominentem jakobińskim o szpiegostwo. Książę najniesłuszniej oskarżony zachowuje się godnie, prowokacja nieprawdopodobnym zupełnie sposobem wychodzi na jaw, rzecz się kończy prawie happy endem. Prawie – bo ów prominent – rewolucjonista Josse odrzuci Maud, która dotąd dziewicza zapewne zostanie kochanką tego, kogo kocha naprawdę. Dramat jest jeszcze bardzo „z ducha Przybyszewskiego", ale po prawdzie następne „dojrzałe" dzieła z tejże samej inspiracji będą korzystać. Ważniejszy jednak od akcji i nieznośnie ekspresjonistycznych didaskaliów jest gęsty od problemów dialog, a w nim pytanie, co właściwie może oddać człowiek swojej największej pasji, swojej rewolucyjnej radości, swojej intensywności życia. Nawet potępienie wieczne, to nie za wiele – owo pytanie przejdzie potem w leitmotiv, gdzie jednak „tym największym" okaże się sumienie i śmierć innych. Tu gdzieś rodzi się uzasadnienie terroru, dobrego (!) terroru, o którym będzie w następnych dramatach pisała Przybyszewska.

Są to „kroniki historyczne", ale... nie całkiem. Myli się też zapewne Jerzy Koenig nazywając je „suchą, zdyscyplinowaną, pozbawioną jakichkolwiek aluzji współczesnych relacją o zdarzeniach historycznych". Taki jest rzeczywiście pozór, to prawda – ale sugestie, że Danton był po prostu angielskim szpiegiem, każą nieco zapomnieć o „obiektywizmie" i „zdyscyplinowaniu". W istocie Przybyszewska bardzo sobie ułatwiła rozprawę z Dantonem, zwalając na niego wszystkie nieprawości, a nawet wedle schematycznych wzorów i szpetotę taką, że własną żonę gwałcić musi. Wprawdzie wszystko to zostało napisane przed rokiem trzydziestym siódmym, ale nikt mi nie wmówi, że szło tylko o odległą przeszłość. Każdy i zawsze odnosi wszystko do siebie i swojego czasu.

Sprawa Dantona została ukończona w 1929. Ten wielki, na sposób Nowaczyńskiego, dramat opowiada o upadku i śmierci Dantona. Ale jest to jedno z nielicznych w literaturze polskiej dzieł, dzieł znakomitych, które pastwi się nad pokonanym. Coś podobnego odnajdujemy dopiero w *Kłopotach pani Doroty*, z niesławnej fazy twórczości Tadeusza Borowskiego. Dla Przybyszewskiej zło, kłamstwo, przemoc i bezprawie mogą być dobre, jeśli zostały użyte przez wielką jednostkę dla wielkiego celu. O to w istocie idzie, czemu poświęcić wszystko, przy czym własna śmierć jest traktowana z irytująco-modernistyczną przesadą jako coś niespecjalnie ważnego. Ale jak to świetnie jest zrobione! Robespierre chce ocalić Dantona dla

rewolucji, chce utrzymać jego mit, podobnie jak Putrament w finale swojej książki pokazuje, jak się ocala mit Bołdyna i po co. Ponieważ Danton okazuje się za mądry, Robespierre wykorzystując własną pozycję i kruczki prawne, posyła go na szafot. Ale sam też zginie niebawem, ponieważ państwo idealne jest tylko mrzonką, podobnie jak nagięta do ideału natura ludzka. A jednak Robespierre decyduje się (w następnym dramacie) wybijać wszystkich po kolei, zdając się wierzyć, że po złych ludziach narodzą się lepsi, że natura ludzka da się przez biegłego i świadomego rzeczy polityka nakreślić innymi barwami, że wystarczy niszczyć, aby narodziło się lepsze, nowe.

To już w następnym dramacie, po niemiecku napisanym *Thermidorze*, który nie dotarł do nas w całości (czytamy go w przekładzie Stanisława Helsztyńskiego). Cały dramat składa się z dyskusji – powiadają znawcy. Ale sam przebieg dyskusji jest akcją. Ta dyskusja jest wcieleniem napastliwości i agresji, której przedmiot zmienia się nieustannie, każdy następny uczestnik rozmowy jest potępiany i skazywany. Początkowo „koledzy" Robespierre'a organizują spisek, po kolei pastwiąc się nad sobą (rzecz dzieje się w przeddzień upadku, okaleczenia i zgilotynowania wielkiego Maksymiliana), potem usiłują przekonać Saint-Justa o zdradzie jego przyjaciela, w końcu Saint-Just i chory Robespierre zostają sami. Zakończenie się nie dochowało. Zresztą koniec duumwirów był smętny i już nie bardzo pasował do ideału nieszczęśnicy z Am Weissen Turm. Chociaż we wstępie do *Dramatów* cytuje się jej tekst wręcz niewiarygodny: „Pragnę druku i sceny bardziej niż zbawienia duszy". Wygląda to na cytat z twórczości jej niesamowitego ojca.

Wysoka i wciąż rosnąca pozycja Przybyszewskiej nie jest żadnym urojeniem ani przesadą. Wprawdzie dla tych, którzy pamiętają *Eksplozję w katedrze* Carpentiera i straszliwego Billaud-Varenne z jego niewolnicą-kochanką, zdziadziałego i nawet na wygnaniu cuchnącego krwią, rzecz wygląda inaczej, ale dialog Przybyszewskiej sytuuje się wśród najwybitniejszych dramatów – nie politycznych, ale intelektualnych. Bo wszystkie te zastrzeżenia przecież i w jej utworach są zawarte. Dramaty te nadają się do wystawienia jedynie po drastycznych skrótach. Racje tam wyważone też właściwie lepiej poznaje się w czytaniu niż słuchaniu. Idzie przecież o sens ludzkiego losu, o stosunek jednostki i zbiorowości –a Przybyszewska, mimo swoich związków z lewicą, nijak się nie ma do Plechanowa, wielka jednostka żadnym tam „wytworem" nie jest. W ogóle Przybyszewska nie twierdzi, że cokolwiek wie na pewno. W istocie są to rozważania o sensie działania, dobra i zła, celu i środków zaprawione sentymentalnymi aluzjami do rzekomej pederastii Robespierre'a, teatralnie mało zborne, najbliższe może statusowi słuchowiska, mimo bardzo rozbudowanych didaskaliów. Odnajdziemy tu także aluzje do statusu czarownicy, a był to właśnie wielki i nie do końca spełniony temat ostatnich prac jej ojca. Przybyszewska wychyla się w przyszłość swoimi analizami dyktatury, niekiedy przejmującymi, analizami zobowiązań i bezradności władzy, daje temu solidność i gęstość dialogu, lecz przecież ani na chwilę nie przestaje być równie Przybyszewską, jak jej ojciec...

Temat historyczny

Historia w teatrze, podobnie jak w całej literaturze, musi być sługą aktualności, choćby nawet autor bardzo tego nie chciał. Ale na ogół nie chcieć nie może. Nie było przypadkiem, że po zamachu majowym obrodziły dramaty o Batorym – analogia z Piłsudskim była oczywista. W 1926 pojawia się *Król Stefan* Kazimierza Brończyka (1888-1967), który co prawda i bez tego specjalizował się w dramatach o królach i hetmanach, w 1929 *Król Stefan Batory* Stanisława Szpotańskiego (1880-1936), historyka i powieściopisarza. W tymże roku ukazuje się też dzieło na ten temat najważniejsze, *Samuel Zborowski. Rycerz na Podolu* Ferdynanda Goetla. Oczywiście i tutaj dobiegają echa „Zborowskich" Słowackiego i Kraszewskiego. Przebieg wydarzeń mniej więcej ten sam: zabójstwo Wapowskiego, banicja Samuela, hetmanowanie na Dzikich Polach, wreszcie egzekucja i słynny sejm 1585 roku. Goetel urozmaicił jednak wątek poprzez romans Zborowskiego z Gryzeldą Batorówną, żoną Zamoyskiego, nade wszystko jednak przez majestatyczne obrazy wojny moskiewskiej, dla niego tutaj wojny kultur, wręcz krucjaty. Ponad osobisty spór Zamoyskiego ze Zborowskim wznosi się postać Batorego – ale o to też i chodziło. W każdym razie była tu koncepcja romantyczna Polski i podjęcie nuty mesjanistycznej. Sam dramat niewątpliwie zręczny i nie bez polotu, dobrze też przyjęty, od pierwszej świetności mocno jednak odległy.

A w ogóle na dramat historyczny, zwłaszcza zaś na historyczną tragedię patrzymy od dość dawna jak na egzotycznego przybysza z innnych czasów. A przecież można by się upierać, że historia nie była tak odległa od samej istoty teatru, jeśli traktować mity greckie jako zapis historii czy historycznej legendy. W każdym razie *Edyp* Sofoklesa jest tragedią historyczną i oczywiście metafizyczną także. A cóż mówić o wielkiej europejskiej tragedii historycznej z Szekspirem i Schillerem! U nas też tak się właśnie, od *Odprawy posłów greckich* zaczynało. Ale ostatnim wielkim momentem dramatu historycznego był modernizm i jego kontynuacje. W dwudziestoleciu gatunek raczej zanikał, a dzisiaj można rzec, że chyba nie istnieje wcale – pomijając jednak kilka wyjątków. Dwudziestolecie odkrywało dramat młodopolski. Największym odkryciem była naturalnie twórczość Micińskiego, której opracowywanie trwa zresztą i teraz. Drukował ją „Zdrój", gdzie pojawiały się i inne dramaty o zacięciu ekspresjonizującym, np. Zegadłowicza. Publikował tu też wydawca pisma, Jerzy Hulewicz, używając zamiast terminu „akt" czy „odsłona" określenia „zjawa pierwsza, zjawa druga" etc. Twórczość Micińskiego to coś więcej niż modernizm, to także zapowiedź sztuki przyszłości i np. Witkacy właśnie na niego jedynego się powoływał. Jednym z motywów Micińskiego były zaś dzieje Bi-

zancjum, temat ogromnie w Polsce lekceważony. Idzie oczywiście o *W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissa Teofanu*. Ale obok tego pojawiła się tu pozycja dosyć tajemnicza, mianowicie dramat Amalii Hertz (1878-1942 – późniejszej żony Franza Werfla), *Wielki król*, o którym mówi się, słusznie, że jest zapowiedzią egzystencjalizmu. Jeśli jednak Miciński pisał o wieku dziesiątym, to Hertzówna przenosi się w czasy Justyniana, w jego starość. Spotykamy tu postaci dobrze nam znane z Malewskiej *Przemija postać świata*: Belizariusza, Mathaswintę. Jest to opowieść o spisku w celu zabicia Justyniana, po pierwsze dla zdobycia władzy, po drugie, by zapobiec mniemanemu rozpadowi imperium. Justynian jednak spisek odkrywa i ostatni, trzeci akt zawiera śledztwo i sąd. Główny winowajca zostaje żywcem zamurowany w lochach podklasztornych, „aby mu włosy wrastały w mur". Wraca ustawicznie leitmotiv – „nie trzeba się sprzeciwiać przypadkowi", zresztą dramat jest spisany językiem w miarę prostym, bez szczególnie młodopolskich uniesień. Ale i ten dramat o przemijalności nie jest pozbawiony poezji, kiedy np. Justynian mówi do winowajców „życie wasze jest małym, szarym ptaszkiem w moim ręku" i kiedy się, powiedzmy, śpiewa (dramat jest spisany prozą):

Pobiliśmy wrogów
Przeszli jak szarańcza nad naszemi polami,
Jak chmura gradowa nad naszemi lasami
Od kurzu stóp ich poczerniało oblicze nieba.
Pobiliśmy wrogów.
Ryczeli, jak stado wołów w rzeźni,
Gdy miecze nasze ścinały im głowy,
Gdy konie nasze deptały ich ciała.
Pobiliśmy wrogów
Krew ich rozlaliśmy szeroko jak morze,
Krwią napoili spragnioną ziemię,
Krwią zabarwili trawę jak wełnę.
Pobiliśmy wrogów
Jak wiatr plewy rozsiewa po polach
Tak my usialiśmy trupami równinę.

Jak się odmieniły losy tragedii historycznej, dowodzą losy twórczości dramatycznej Marii Dąbrowskiej, stosunkowo mało znanej, nie wystawianej i nieprzesadnie scenicznej. Dąbrowska napisała dwa dramaty, historyczne właśnie. Pierwszy to *Geniusz sierocy* (1939), drugi, *Stanisław i Bogumił* – rozpoczęty nawet wcześniej, został ostatecznie ukończony w 1945. Ponieważ właśnie otrzymałem pewną książkę, którą się drukowało, bagatelka, siedem lat, nie mogę oprzeć się drobnemu cytatowi z przedmowy do *Geniusza*: „W pierwszych dniach maja 1939 roku pani Janina Mortkowiczowa przeczytała *Geniusza sierocego* (...) W dniu 20 maja 1939 roku dramat ukazał się już w oknach księgarni". Rzecz dzieje się w ostatnich latach panowania Władysława IV, kiedy sejm obezwładnia monarchę, uniemożliwia uregulowanie zadrażnień z Kozaczyzną, wojnę turecką itd. Dopiero po śmierci króla, kiedy jego posępne przewidywania zaczynają się spełniać, a Chmielnicki zdaje się docierać pod Warszawę, pojawiają się pełnomocnictwa dla wojewody Kisiela. Geniusz narodu polskiego jest sierocy – nie wiadomo, w kim i kiedy się objawi. Ważniejsza niż tragedia króla jest tu tragedia zaczynającego zmierzchać państwa. W ogóle wygląda to raczej na kawałek prozy spisanej dialogiem – ale jest to proza bardzo dobra i głęboka. Dramat historyczny odchodzi tu od wydarzeń i barwnej akcji na rzecz dialogu racji, przedstawienia argumentów i ich skutków. Dąbrowska jest w tym podobna do Przybyszewskiej.

Stanisław i Bogumił wydaje się jakby nieco bardziej „dramatyczny", ale w sumie mniej poruszający i dogłębny od *Geniusza*. Rzecz jest o królu Bolesławie i biskupie Stanisławie pokazanym w mocno niekorzystnym świetle. Nic to, że najprawdopodobniej żonaty i że opowiada się za antypapieżem, ale jest po prostu członkiem niemieckiej „piątej kolumny". Jego antagonistą stanie się tutaj błogosławiony Bogumił, arcybiskup gnieźnieński, stronnik króla Bolesława. Znać, że dramat został ostatecznie napisany po ostatniej wojnie, ale to mu, niestety, nie pomogło. I po ten dramat teatr nie kwapił się sięgać.

Materia historyczna ożywa w dwudziestoleciu raczej w odmianie mniej solennej. Szczególnie sprzyjający klimat stwarzała tutaj epopeja napoleońska, dysponująca bohaterem tak niezwykłym i dla historii, i dla romansu. A więc naturalnie *Pani Walewska* Ignacego Nikorowicza i znacznie poważniejsze, choć też romansowawe *Szlakiem legionów* Morstina i *Książę Józef Poniatowski* Jana Adolfa Hertza, żeby nie przyomnieć *Boga wojny* Nowaczyńskiego. Do tego cyklu należą też *Piękne Polki* Miłaszewskiego. Autorowi temu trzeba poświęcić nieco więcej uwagi.

Stanisław Miłaszewski (1886-1944) był człowiekiem teatru, redaktorem, poetą i krytykiem, zarazem mężem prozaiczki Wandy Miłaszewskiej (1894-1944), która wraz z nim zginęła w tym samym momencie w Powstaniu. Miłaszewski pisał komedie historyczne wierszem, za co był mocno i zjadliwie krytykowany. Otóż czytany dzisiaj nie wydaje się tak bardzo godny napiętnowania. Opiera się z całą świadomością na stylistyce romantycznej oscylującej tutaj między Słowackim a Fredrą. Szczególnie dramat i poemat zarazem, *Farys* (1927), jest i dzisiaj godny sceny. Punktem wyjścia są tu orientalne i polskie dzieje Wacława Rzewuskiego, bohatera Mickiewiczowskiego *Farysa* i przede wszystkim *Dumy o emirze Rzewuskim* Słowackiego. Rzecz rozpoczyna się obiecująco, bo w haremie, stylem nie mniej ozdobnym:

Całować stal złowróżbną będę, bo w tej stali
Błysk do błysku twych oczu podobny się pali,
A potem, zatonąwszy w twym mrocznym warkoczu,
Zapomnę, że stal nie ma twych ust, ani oczu.
Ciosem niemym i ślepym w miłosnej szermierce
Przebij piersi i kąsaj, gryź żelazem serce,
Skoro nie chcesz warg kąsać w pieszczocie namiętnej.

Miłaszewski pokazuje z jednej strony sceny zabawne – gdy dziewczyna wzywając rzekomo pomocy, ku swemu utrapieniu istotnie jej się doczekuje, z drugiej patetyczne i słabsze. Więc i Farys się kocha – niestety w żonie swego przyjaciela. Tenże przyjaciel wykupuje go nawet z niewoli, a piękna Leila (tu nie sposób nie pomyśleć o Byronie) popełnia ostatecznie samobójstwo. Zjadliwo-podniosła jest część druga, gdzie Farys prześladowany przez Deltinę wyrusza ostatecznie do śmiertelnej walki powstańczej. Patronat *Fantazego* i *Beniowskiego*, i innych utworów jest oczywisty, ale rzecz wcale nie jest taka do niczego, da się czytać i z pewnością dałaby się także oglądać na scenie. A wiersz Miłaszewskiego, ganiony przez Boya, takiej (przy innej okazji) doczekał się opinii Lechonia:

„Z przekładu Miłaszewskiego biły ognie i fantastyczne blaski najcudniejszych polskich słów, jakby Słowacki rozbił skrzynię swych klejnotów – całe przedstawienie było olśniewającą paradą rymów".

Żartobliwą wycieczką w przeszłość był również *Popas Króla Jegomości. Krotochwila szlachecka* Adama Grzymały-Siedleckiego (1876-1967). Najwybitniejszy jako krytyk i publi-

cysta swój szczyt osiągnął Siedlecki na kilka lat przed śmiercią znakomitymi jako proza książkami: *Świat aktorski moich czasów* (1957) i zwłaszcza *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim* (1961). Był publicystą bardzo prawicowym, bronił ziemiaństwa i cnót tradycyjnych. Ale był także człowiekiem teatru, dyrektorem i autorem. I tu działo się coś przedziwnego: krytyka zgodnie utrzymuje, że cnoty bronione w publicystyce przeradzają się na scenie w krwawą karykaturę. Szczególnie wiele szyderstw wywołały *Spadkobierca* (1924) i *Maman do wzięcia* (1929), ale i tym komediom pomysłowości odmówić nie sposób.

Popas nie ma ambicji aktualizacyjnych. Rzecz dzieje się w 1574, roku nieszczęsnego panowania Henryka Walezego. Są to właściwie dwa popasy: pierwszy, kiedy Walezy do Polski właśnie przyjeżdża i zatrzymując się u miecznika oświęcimskiego, Jędrzeja Kręgosławskiego, zagina parol na jego żonę, młodą Małgorzatę, drugi – kiedy z Polski ucieka i znowu u nieświadomego rzeczy miecznika gości. Amory kończą się nieświetnie – sponiewieraniem króla przez psy, ale właściwie obie strony – co nieco karykaturalnie przedstawioną szlachtę i króla – autor traktuje ciepło i serdecznie. Oczywiście, wygrane zostały kontrasty między Francuzami i Polakami, niezrozumienie tak duże, że chyba trochę żenujące i – nieprawdziwe. Ale zabawne to jest bardzo. A oto jak widzą króla domownicy miecznika:

TERESA – Jaki śliczny! – Kajetanie, jak się nowy nasz król podobał?
KAJETAN – Miemiec.
TERESA – Ależ on francuz, nie niemiec,
KAJETAN – Jak chrancuz to miemiec.
TERESA – Śliczny! I tak pochyło się trzyma!! Splendor majestatu na plecach dźwiga, przeto tak się pochyla. – I tak spodełba patrzy!!
KAJETAN – Spodełba patrzy, bo ma przed Bogiem sumienie nieczyste z tego, że cudzoziemiec.

O Walezym pisał także Wacław Grubiński (1883-1973) – prozaik, krytyk, dramaturg wysoko w swoim czasie ceniony, a skazany po wojnie na całkowite i niesłuszne zapomnienie, gdyż przebywał i działał na emigracji. Pora by jednak było przywrócić go naszej scenie. Pisał rzeczy historyczne czy może pseudohistoryczne, gdyż idzie w nich raczej o jakiś paradoks filozoficzny niż o co innego. Tak jest w *Diogenesie z Synopy* i *Aleksandrze Wielkim* (1905), tak w *Księżniczce żydowskiej* (1927), jeszcze jednym ujęciu motywu Salome, tak też w rzeczach lżejszych, „trójkątowatych" (*Niewinna grzesznica. Komedia współczesna i wieczna* – 1925). Są to zresztą wariacje na temat: „w miłości musi się czuć śmierć". Najciekawsi może są stosunkowo wcześni *Kochankowie* (1915), jeszcze jedna wersja mitu o Edypie. Rzecz dzieje się współcześnie w Paryżu między dwojgiem Polaków, dojrzałą pięknością i młodym studentem. Przybyły ojciec chłopca ujawnia obojgu straszną tajemnicę. Ale kochankowie nawet wiedząc, że są synem i matką, nie chcą się rozstać. I ostatecznie to matka zabija ojca. – I tak ich autor zostawia, więc główną modyfikacją jest to, że Jokasta zabija Lajosa, a nie Edyp. Całość jest zbudowana z lekkiego dialogu przypominającego dramaty Rittnera czy późniejszego Szaniawskiego, a i problemat jest przecież jakby Szaniawskiego – prawda unieszczęśliwia i zabija. Oczywiście, to nie Grubiński mógł się u Szaniawskiego zapożyczyć.

Olbrzymim powodzeniem cieszyła się *Gałązka rozmarynu* (1937) Zygmunta Nowakowskiego (1891-1963) – pisarza, aktora i reżysera związanego z obozem legionowym, później emigranta w Londynie. Po wojnie wznowiono w Polsce *Przylądek Dobrej Nadziei* (1931), cykl przeuroczych wspomnień z krakowskiego dzieciństwa. Osobliwa serdeczność jest zresztą znamieniem całej twórczości Nowakowskiego, również powojennej, co czyniło go także autorem dla dzieci, a szczególnie bliskie mi są utwory o zwierzętach. Nowakowski pisał i podręczniki szkolne.

Gałązka rozmarynu to opowieść o pierwszym roku Legionów. W ostatnich latach Drugiej Rzeczypospolitej odniosła triumf niezwykły, na scenie i w lekturze. Pisali o niej wszyscy, nawet – Józef Cyrankiewicz. Była to sztuka narodowo-krzepiąca, w związku z czym porównywana z wcześniejszym o przeszło pół stulecia *Kościuszką pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca. Nowakowski jest jednak znacznie bardziej wielostronny i wyrafinowany. W sztuce miesza się humor z patosem i sentymentem, jest „śmiech i łzy", jest wielkość i małość społeczeństwa.

Rzecz zaczyna się w sierpniu 1914 w Oleandrach, gdzie prowadzony jest „asenterunek", czyli werbunek do Legionów. Przewijają się najróżniejsi ludzie, właściwie przekrój całego społeczeństwa, od fryzjera po hrabiego. Następny obraz to już słynne wkroczenie do Kielc Pierwszej Kadrowej i obraz małostkowości, początkowo przynajmniej, zdumionych i zakłopotanych mieszkańców (np. rosyjskie szyldy zamalowuje się cienką warstwą łatwo zmywalnego wapna). Później jest pole bitwy, a ostatni obraz to obóz nad Nidą w kwietniu 1915 i oczekiwanie na, nie wymienionego wcale z nazwiska, Piłsudskiego. Autor prowadzi wiele wątków, jest tu miłość i pokaranie pyszałka, i śmierć, a wszystkie te jednostkowe losy roztapiają się w wielkiej, wspólnej sprawie. Może tym się to różni najbardziej od współczesnego sposobu pisania o wojnie i żołnierzach, że nie ma tu, lub prawie nie ma, ironii, choć dowcipu i humoru jest bardzo wiele. Oczywiście jest tu podjęcie wątków Żeromskiego, ale tak widziana *Gałązka rozmarynu* to chyba coś poważniejszego niż opowiastka rocznicowa. Stąd snuje się dalej wątek podjęty, w jakże już odmiennej sytuacji, przez Pruszyńskiego. Tu odnajdziemy także atmosferę znaną nam z opowieści znad Oki. Realia odmieniły się, istota rzeczy pozostała ta sama. A w roku 1988 za sprawą Brunona Rajcy *Gałązka rozmarynu* wróciła na scenę.

Patos i bebechy

Najbardziej kontrowersyjną osoba dramatu (co prawda nie dramatu tylko) był Emil Zegadłowicz, twórca, który miał swoich wyznawców i miłośników (ma ich zresztą do dzisiaj) i bardzo drapieżnych oponentów. Od flirtu z prawicą i kościołem przeszedł nie mniej stanowczo i równie niekonsekwentnie do romansu z lewicą. Przy tym chętnie pisał o seksie, niekiedy bardzo drastycznie, a tego ani jedni, ani drudzy nie chcieli przyjąć do wiadomości. Poza tym pisał dużo i to naprawdę za dużo. Znakomite niekiedy pomysły i zwroty ginęły w gadaninie okrutnej, niekiedy wręcz niezrozumiałej. (Nie dziwne tedy, że szczególną niechęcią darzył go Irzykowski, wróg wszelkiego niezrozumialstwa. Niechęć ta była skrupulatnie odwzajemniana.) Ale przecież musiał mieć w sobie coś porywającego, co przyciągało uczniów i zwolenników, co stworzyło z podwadowickiego „Czartaka" imprezę liczącą się w Polsce. To mu przyznawano obywatelstwo honorowe i nazwy ulic, to znów odbierano, po czym przyznawano znowu. Może najbardziej godna uwagi była zawsze wysoka temperatura emocjonalna tej twórczości, jakaś szczególna żarliwość, która, jak się zdaje, nawiedza do dzisiaj wiersze i dramaty innego autora z Wadowic. W swoim czasie dramaty Zegadłowicza nie podobały mi się bardzo, co się wyraziło krytyczną opinią o książce jedynego ich monografisty, Władysława Studenckiego. Teraz patrzę na nie odrobinę inaczej. Może trzeba jeszcze na chwilę wrócić do ekspresjonizmu – bo Zegadłowicz w „Zdroju" przecie drukował i to nie bez powodu. Otóż współczesny mu futuryzm stawiał raczej na technologię, na stronę „zewnętrzną" ludzkiej działalności, ekspresjonizm natomiast na wyrażanie wnętrza, które zdawało się i zdaje nie mniej tajemne i obiecujące. Ale ludzkie wnętrze, „zawartość", „jaźń", „naga dusza" to przecież coś bardzo niejasnego, co się nie da precyzyjnie zamknąć w logiczne formuły – więc też język często odchodził od potocznej normy, zdanie się rozpadało na oderwane i opatrzone wykrzyknikami zwroty. W praktyce zdarzało się, że futuryści i ekspresjoniści pisali bardzo podobnie. I jedni, i drudzy zanadto zawierzali symbolice, oderwanemu znakowi, podobnie jak dzisiaj konceptualiści malarscy chcieliby, aby odbiorca dośpiewał do widocznej na płótnie kropki całe poprzedzające ją dzieje świata czy przynajmniej artysty. Ale na płótnie jest przecież tylko kropka i nic więcej. Zegadłowicz żądał jakby jeszcze nieco więcej, pisząc: „Zrewolucjonizować teatr może tylko Bóg", ale naprawdę szło mu o misterium, o sakralność sztuki.

Jak się zresztą zdaje, Bóg odniósł się do pierwszych dramatów Zegadłowicza raczej niechętnie. Dramat zaś wyrastał z poematu, co można zobaczyć choćby w poemacie o zwięzłym tytule: *U dnia, którego nie znam stoję bram. Poema symfoniczne wysnute z misterii snów*

nadrannych, noc pierzchliwą doganiających, dzień zdmuchujący gwiazdy witających spod szczelin wpół przymkniętych powiek. Spisał srebrne, dłonią księżniczki Astralu Inki Tödwen Raif Moor na liściu klonu opadłego do jej stóp w alei parku strzeżonego przez Sfinx uskrzydloną (1921). Z rozlicznych wczesnych dramatów spójrzmy na *Nawiedzonych* (1924).

Zaczyna się to wprawdzie dialogiem Reżysera z Dramaturgiem w języku Wyspiańskiego z *Wyzwolenia*, potem zaś *Wesele* patronuje kompozycji i pojawiającym się kolejno motywom i dialogom, ale te dialogi, prowadzone w konwencji ekspresjonistycznej połączonej z gwarą (zapewne) beskidzką, dają w sumie raczej trudno zrozumiałą całość. Od teatru domaga się tu Zegadłowicz sporo:

– trudno i darmo – bo dopóki
nie zrozumiemy tej nauki,
że scena to jest święta rzecz,
że scena to jest ołtarz boży,
że scena znaczy „w przód" lub „wstecz",
że scena znaczy „lepiej", „gorzej",
że scena to nadsłuchiwanie,
że scena to jest – zmartwychwstanie –
– trudno i darmo – bo dopóki
nie rozumiemy tej nauki
jaką nam Grecja przekazała
jaką nam dało średniowiecze –
na nic dyskusja nasza cała
i na nic wszystkie sny człowiecze –

Niestety, ów całkiem dorzeczny przecież, choć górnolotny program nie spełnił się u autora tych wersetów. W samych *Nawiedzonych* osób mitycznych jest mnóstwo, ale ostatecznie chodzi o to, że nawiedzonemu co nieco Wojtkowi pojawia się Chrystus z krzyża przydrożnego, a następnie widzi go cała gromada. Ale co z tego wynika – nie wiemy. Prawie równocześnie napisał jednak Zegadłowicz dwie sztuki warte większej uwagi, które zresztą zdobyły duże sceniczne powodzenie: *Lampkę oliwną* i *Głaz graniczny*. Wielka w tym na pewno zasługa samego teatru, choć język ekspresjonistyczno-beskidzko (?) -fantastyczny po dłuższym wysiłku daje się i dzisiaj w zarysie zrozumieć. Kluczem jest mazurzenie tak rozległe, że żaden Mazur naturalnie nigdy by tego nie pojął.

Wydarzenia *Lampki oliwnej* (1924) przypominają nieco *Niespodziankę* Rostworowskiego, nie mają jednak piętna tak nieodwołalnej i tragicznej konieczności. Tutaj przeciągająca się agonia ojca doprowadza do szału jego spadkobierców, zwłaszcza córkę, Hankę. Hanka zakochana jest ze wzajemnością w Jaśku, ale gdy pojawia się przybysz z Ameryki, bogaty Dominik, decyduje się wyjść właśnie za niego. Żeby sprawę przyspieszyć, dusi ojca poduszka w świetle tytułowej lampki oliwnej, po czym, już właściwie przypadkiem zabija Jaśka, co wywołuje w niej taki wstrząs, że rzuca się sama w płomienie zaprószonego znowu od tej lampki pożaru. Wydarzeniom asystują święci, którzy zeszli z obrazów, właściwie nie bardzo wiadomo po co. Dramat jest przesączony Wyspiańskim, pewnie więc jest to powód prawdziwy, choć bez duchów, zwidów, zjaw, boginek i czartów nie mógł się Zegadłowicz obyć nigdy.

W *Głazie granicznym* (1925) czart przemawia ustami opętanej, która zresztą opuszcza, by wcielić się w Felę. Fela zaś jest kochanką Romana, męża swojej siostry Rózi, który to Roman jest Cyganem i złodziejem, i przemytnikiem zarazem, gdyż rzecz na granicy się dzieje. I wioska, i Rózia odkrywają równocześnie prawdę o Romanie. Wieś – że jest złodziejem, Rózia – że kochankiem Feli. By umożliwić ucieczkę Romanowi i jego kamratom, Fela zabija Rózię, a sama oddaje się z racji mętnych, bo nie moralnych, w ręce policji. Przedtem jeszcze nakłania

rozbójników, by swój proceder rozwinęli na wielką skalę, Janosikowym wzorem. Ma z tego się począć rewolucja socjalna polegająca na tym, by zabrać majętnym, a obdarzyć wszystkich po równi. O żadnej pracy oczywiście nie słychać, zresztą Roman i jego kamraci najzupełniej programowo nie zamierzają się imać jakiegoś monotonnego zajęcia. Ale też wszystko, co powypisywano o rewolucyjnym programie pozytywnym Zegadłowicza, śmiechu warte, chociaż upodobanie do przewrotu rozumianego jako wielka kotłowanina jest rzeczywiście obecne. Najciekawsza tu sama Fela składająca mistyczne hołdy słońcu, przeciwstawiająca się religii oficjalnej, snująca pełne tęsknot i niejasnych pożądań monologi. Zresztą właśnie dlatego *Głaz* jest interesujący, oba zaś dramaty chyba istotnie teatralne, a czasem i rzetelnie poetyckie, mimo rzeczywiście nieznośnej maniery językowej. Skądinąd, gdyby nie ta bariera niejasności, wiele z tajemniczości i dziwnej atmosfery musiałoby się zapewne ulotnić.

W tym samym roku 1925 pisze Zegadłowicz jeszcze jeden dramat, *Łyżki i księżyc*, także przepełniony gwarem i gadaniną, chyba bardzo nierówny, oparty na elementach autobiograficznych, a dobierający się także do skóry antagonistom, jak np. Irzykowskiemu. W akcie pierwszym Poezja sprowadza na targowisko Wędrowca – „reformatora snów". Tu wśród bezliku epizodycznych postaci jest i Krzykacz rewelacyjnie tanio sprzedający tytułowe „łyżki, łyżki", które mają się stać orężem rewolucyjnego przewrotu. Miasteczko jest bowiem stolicą kraju, gdzie wszystko się wali, król jest parodią króla, a rząd parodią rządu. Właśnie w akcie drugim na dworze króla Mamerta jesteśmy świadkami posiedzenia gabinetu. Jedynym pozytywnym zajęciem rządu, żyjącego zresztą „na kredyt", jest dociskanie śruby podatkowej. Możliwe, że ta, najlepsza zresztą, scena zainspirowała po latach *Króla IV* Stanisława Grochowiaka.

Rewolucja dociera do pałacu, obala króla Mamerta, na jego miejsce wynosząc błazna, po czym zaczyna się wielka, publiczna i błazeńska feta. Po błaźnie na tron wstępuje Herszt Złoczyńców i wszystko ostatecznie tonie w chaosie. Wędrowiec, który wywołał to wszystko, wynosi się wraz z bardzo erotycznie wymagającą królewną na księżyc. Rzecz była zamierzona jako groteska i taki też – *groteska straganowa* – nosi podtytuł. Wystawiono to w kilka lat później w Poznaniu, chyba nieźle, bo przez Wiercińskiego i z Jackiem Woszczerowiczem. Zabawną ciekawostką jest to, że jeden z „ogonów" był grany przez słynnego później dramaturga i w pewnej mierze polityka – Jerzego Zawieyskiego.

Trudno wgłębiać się w inne, wcale liczne, dramaty Zegadłowicza, trzeba jednak poświęcić chwilę uwagi ostatniemu, pośmiertnemu i po wojnie odkrytemu, mianowicie pisanemu już w czasie wojny *Domkowi z kart* (1940). Było to już po słynnym „zwrocie w lewo" Zegadłowicza i naturalnie po szoku klęski wrześniowej. Dramat jest miażdżącą krytyką dwudziestolecia, w którym Zegadłowicz nie dostrzega nawet najmniejszego dokonania i zalety. Trzeba zrozumieć tę przesadę, gorycz w tym momencie dziejów Polski była całkowicie uzasadniona.

Bohaterem *Domku*, którego akcja rozgrywa się w sierpniu i wrześniu 1939, jest malarz i publicysta Bruno Sztorc, przepowiadający rychłą klęskę i szykanowany przez władze. Sztorc zostaje ostatecznie aresztowany i już po wybuchu wojny transportowany do Berezy. Właśnie w drodze, na posterunku policji wyzwalają go żołnierze radzieccy. Rzecz jest napisana czysto „realistycznie", bez jakichkolwiek udziwnień, zresztą rzeczywiście zręcznie i z „biglem". A tytułowa metafora przyjęła się na długo w publicystyce.

Zegadłowicz napisał bardzo dużo, Nałkowska bardzo mało, ale jej sukces sceniczny okazał się znacznie większy. Kobiety zaczęły w Polsce podbijać teatr dość późno – na dobrą sprawę wprowadziła je tam Zapolska, która notabene umiera już w dwudziestoleciu, w 1921. Ale za to od razu autorek scenicznych zrobiło się sporo. Mówiliśmy o Amalii Hertz, o Przybyszewskiej, Dąbrowskiej. Było ich więcej. Pisała dla teatru – źle – Gojawiczyńska, znacznie lepiej Kuncewiczowa (*Miłość panieńska* – 1932), Pawlikowska, o której opowiemy osobno, powieściopisarka i krytyk teatralny Marcelina Grabowska (1912), której *Sprawiedliwość* z wielkim

hałasem zdjęła w Krakowie cenzura w 1937. Jednorazowego sukcesu dostąpiła Maria Morozowicz-Szczepkowska (1885-1968), autorka przeszło dwudziestu sztuk, scenariuszy i powieści, która po wojnie przypomniała się wspomnieniami *Z lotu ptaka* (1968). Jej feministyczna *Sprawa Moniki* (1932) zyskała wiele przekładów i ponoć została w Stanach Zjednoczonych sfilmowana. Sama Nałkowska też zdobyła teatr jednym tylko dziełem, gdyż drugie było bardzo nieudane. Ten trwały sukces to *Dom kobiet* (1930).

Przesłanką sukcesu był znakomity pomysł sceniczny: w sztuce występują same kobiety, i to w obfitości, bo aż osiem. Na dodatek, większość w bardziej niż średnim wieku. Otóż trzeba wiedzieć, że w teatrze jest druzgocząca przewaga ról męskich, a dla aktorek, i to nie zawsze nastoletnich, też przecież czasem coś zrobić trzeba. A więc taki *Dom* ratuje sytuację na cały sezon. Ale i poza tym pomysł działa szokująco i także literacko jest frapujący. Prawdę powiedziawszy dla Nałkowskiej liczyły się tylko kobiety; o mężczyznach, wbrew rozległemu życiowemu doświadczeniu, wiedziała niewiele. Uważała ich, w każdym razie w teatrze, za jakieś demoniczne i złowrogie istoty, zresztą niewiele warte. Co prawda i w prozie nie jest bardzo inaczej.

Otóż w *Domu*, w odosobnionej wiejskiej willi zgromadziło się kilka pokoleń kobiet, które wspominają przeszłość. A w tej przeszłości swoich mężów zmarłych bądź rozwiedzionych. Szczególnie wiele ma sobie do zarzucenia niedawno owdowiała Joanna, która zdradziła raz swego męża, mimo jego niebywałych zalet i wierności, o czym on zresztą nie dowiedział się nigdy. Tymczasem usiłuje się do niej dostać jakaś młoda dziewczyna, a pozostałe panie bronią dostępu jak lwice. W końcu do spotkania dochodzi i okazuje się, że jest to nieślubna córka wieloletniej kochanki jej męża. Jest i więcej dzieci. A poza tym była i „ta trzecia" nowa i bardzo młoda, która ostatecznie wpędziła do grobu cnotliwego małżonka. Ewa przyjeżdża po pomoc: kocha się w niej z całą wzajemnością młody chłopak, żonaty i bez nadziei na rozwód. Zresztą i ona go kocha, ale boi się powtórzenia losu swojej matki. Są jednak w biedzie i kochanek jest także szansą materialną, gdyby Joanna jej pomogła, udałoby się jej może jakoś oderwać. Ostatecznie pojawia się ów chłopak (tylko jako głos) i Ewa biegnie ku swojej miłości i nieszczęściu. Joanna zostaje ze swoim rozpoznaniem.

Zwracano uwagę na anachroniczność obyczajową dramatu, na monotematyczność kobiecych rozmów, ale nie sposób zaprzeczyć, że jest to jedno z najlepszych dzieł Nałkowskiej. Można różnie rozumieć jego problematykę: jako proces przeciwko mężczyznom, jako studium izolowanej kobiecej grupy, jako dramat „rozpoznania", czyli greckiego jeszcze „anagnorisis". Utwory rzeczywiście bogate mogą wiele spraw zawierać, a tak właśnie mają się rzeczy w tym przypadku. Na dodatek fabuła obfituje w niemal kryminalne napięcia, atmosfera narasta, autorkę stać na świetne, szydercze zakończenie – jedna z bohaterek, nie doinformowana, ogląda przez okno odchodzącą z kochankiem Ewę i w obecności pozostałych cieszy się ich szczęściem. To zakończenie jest konstrukcyjnie na miarę słynnej i strasznej pointy *Medalionów*. Choć tam, oczywiście, miara inna, w obu przypadkach to samo tragiczne szyderstwo. A trzeba dodać, że bohaterki Nałkowskiej zostały wyraźnie zróżnicowane, choć to zróżnicowanie może nieco powierzchowne. Dość, że dramat został przyjęty z entuzjazmem i pozostał już na stałe w repertuarze. Jako propozycja na całe życie to oczywiście nonsens, ale jako teatr – świetne.

Nie da się tego powiedzieć o drugim dramacie Nałkowskiej, *Dzień jego powrotu*. Jest to powrót z więzienia męża, który zabił męża swojej kochanki. Żona dla odmiany czeka na ten powrót, by odejść definitywnie ze swoim kochankiem. W sumie mnóstwo komplikacji – było jeszcze jedno morderstwo w przeszłości, a nieszczęsny Ksawery, także zbytecznie, ukatrupi kochanka żony. Po co ta rzecz została napisana, dociec trudno, chyba by pokazać nieuleczalną zbrodniczość i głupotę mężczyzn. Mówiono więc, i słusznie, o „tandetnej dostojewszczyźnie", o epatowaniu widza, o błędach konstrukcyjnych. Chciałoby się rzec, coś dobrego, więc dodam, że Gebethner wydał dzieło na bardzo pięknym papierze.

Niestety, wcale za to nie został do dzisiaj wydany inny wielki sukces teatralny dwudziestolecia, *Dzieje salonu* (1921) Kazimierza Wroczyńskiego (1883-1957). Autor debiutował jeszcze w przesławnej „Chimerze", pisał wiersze, humoreski, felietony, a w roku śmierci wydał jeszcze parę książek wspomnieniowych. Najwięcej energii poświęcił jednak dramatowi i teatrowi jako reżyser, dyrektor i sekretarz literacki różnych teatrów w Warszawie i Łodzi. Był uważany za naturalistę, zresztą krytyka traktowała go raczej surowo. Salon jest symboliczny, początkowo kwitnie tam życie wytworne, potem jako sublokatorzy przychodzą wzbogaceni spekulanci, którzy ostatecznie zostają sami na placu. Mówiono o parodii *Wesela*, mówiono o degradacji inteligencji. Triumfuje więc „griaduszczyj cham", podobnie jak po latach w *Tangu* Mrożka. Późniejsze utwory Wroczyńskiego także odbijały się głośnym, choć zróżnicowanym echem (np. *Ona* – 1922, *Wywczasy don Juana* – 1924 czy *W miłosnym labiryncie* – 1926). W latach trzydziestych Wroczyński zaczął odchodzić w zapomnienie, w którym, nie ze wszystkim słusznie, pozostaje do dzisiaj.

Komedianci

Starszym od Wroczyńskiego autorem był Włodzimierz Perzyński (1877-1930), na szczęście ocalony dla pamięci i teatru, ale za utwory powstałe na długo przed odzyskaniem niepodległości. Wielkie dramaty Perzyńskiego to: *Lekkomyślna siostra* (1904), *Aszantka* (1906) i *Szczęście Frania* (1909), gryzący aż do bólu atak na moralność i obłudę mieszczańską. Ale czy „mieszczańską" tylko? Po latach śmielibyśmy wątpić, adres tej krytyki jest, niestety, niepomiernie szerszy. Weźmy np. *Lekkomyślną siostrę*. Powraca na łono rodziny owiana obłoczkiem skandalu i oczywiście kochający bliscy nie chcą się wręcz do niej przyznać. Okazuje się jednak, że ma ona i bardzo wysoko postawione znajomości, i pieniądze – wnet wszyscy na klęczkach, tłoczą się do niej, prawią dusery. Gdy jednak naiwna dziewczyna postanawia zerwać z gorszącą przeszłością dla skromnego i poczciwego żywota, po prostu wywalają ją jako bezużyteczną na bruk. Ta nieustanna zmiana perspektywy i w związku z tym zachowania bohaterów pozostała Perzyńskiemu, choć może już bez tak morderczego sarkazmu, i później. Perzyński pisze w ostatnich latach raczej prozę, ale ze sceną też nie rozstaje się całkiem, choć nie jest to już tak gruby kaliber.

Najgłośniejsza była komedia *Polityka* (1920) osnuta na perypetiach młodego polskiego parlamentaryzmu. Mamy tu więc parę zakochanych, lecz posłujących do sejmu z ramienia skłóconych stronnictw. I czy chcą, czy nie, każde ich spotkanie jest wymianą informacji z przeciwnikiem, stąd nieustanna, paradoksalna zmiana sytuacji. Ostatecznie oboje występują ze swoich partii, by założyć własną, która się może będzie zwała PPS, czyli „pierwsze polityczne stadło", a może ND czyli „nas dwoje". Później przyszła szydercza komedia (?) w guście dawnych prac Perzyńskiego, *Uśmiech losu* (1927), znana przede wszystkim z głośnej kreacji Jaracza, i spośród innych jeszcze *Dziękuję za służbę* (1929) – o ucieczce pani profesorowej z własnego domu, gdzie mimo pozornych splendorów jest nade wszystko praczką, sprzątaczką i kucharką.

Nie dorośli do takich splendorów inni komediopisarze starszego pokolenia, choć przecież spełniali rolę niezmiernie pożyteczną, a niekiedy spełniali ją wcale chlubnie mimo nieustannych grymasów krytyki. A więc przede wszystkim „trzej panowie K": Krzywoszewski, Kiedrzyński i Kawecki. Stefan Krzywoszewski (1866-1950) – dziennikarz, prozaik i dostarczyciel różnych kasowych *Uśmiechów hrabiny*, *Szałów*, *Panienek z dancingu* czy *Nocy sylwestrowych*. Jak zwykle, najciekawsze okazały się wydane po wojnie wspomnienia, *Długie życie* (1947). Dalej Stefan Kiedrzyński (1888-1943), autor niezliczonej ilości sztuk ozdobiony nawet w 1938 złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury. Było nie było, Julian Krzyżanowski ocenia go nie najgorzej:

„Jako całość dorobek sceniczny Kiedrzyńskiego, stanowiący kontynuację tradycji ustalonych przez Zapolską, bynajmniej nie ustępuje jej spuściźnie teatralnej, co więcej, przewyższa ją bogactwem jaskrawo portretowanych lub przynajmniej szkicowanych postaci literackich przy równej sprawności technicznej".

I wreszcie Zygmunt Kawecki (1876-1955), który z biegiem lat od naturalistycznej relacji przeszedł do farsy. A nie byli to bynajmniej jedyni autorzy w tej epoce, choć podobnie jak my dzisiaj, tylko z mniejszym uzasadnieniem, narzekano na „niedowład komedii".

Na ich tle debiutowali i zdobywali powodzenie młodsi, nie obarczeni grzechami naturalizmu i moderny, bardzo na swój czas przebojowi i „nowocześni". Obawiam się jednak, że z ich twórczości pozostało mniej niż z tekstów tamtych, ubiegłowiecznych wyjadaczy. Nie ze wszystkich naturalnie. Wśród nich nagłośniejsi to – Cwojdziński, Winawer, Pawlikowska i Słonimski. Byli bożyszczami tzw. „warszawki", czyli publiczności nie za solennej, przepadającej za dowcipem, farsą, kabaretem. Bo przecież jest to kolejny etap rozwoju polskiego kabaretu, w związku z czym trzeba bodaj wspomnieć o „Qui pro quo" i o osobie Mariana Hemara (1901-1972), kierownika licznych kabaretów przedwojennych, a następnie emigracyjnych w Londynie. Hemar także pisał komedie, ale nade wszystko kabaretowe wiersze i „numery", satyry, scenariusze filmowe. Bywał też niezłym poetą. Z „warszawką", notabene, okresowe boje toczyła formacja „Współczesności", stąd i walki podjazdowe ze Słonimskim. Doprawdy osobliwe to było, kiedy w sukurs Słonimskiemu stanął Załuski...

Antoni Cwojdziński (1896-1972) zastosował nową i osobliwą formułę komedii. Właściwym bohaterem jest tu jakaś teoria naukowa, którą autor potrafi tak rozpisać na grę psychologiczną bohaterów, że nie tylko nie jest to nudne, ale bywa wręcz pasjonujące, a przy tym zupełnie naturalne. Weźmy choćby *Freuda teorię snów* (1937). – On i ona czytają jakąś sztukę opierającą się na teorii Freuda, a kończącą się pocałunkiem i zdaniem o seksie oralnym. Jej się to nie bardzo podoba, on broni, pożycza jej stosowną lekturę etc. I zaczyna się niemal klasyczny „marivaudage", flirt, jak kto woli, całkowicie w kategorie Freudowskie wpisany. Trzeci akt kończy się pocałunkiem i zdaniem o seksie oralnym – sztuka zawinęła się w zgrabne kółko, była komentarzem do siebie samej....

Zaczął Cwojdziński nieco wcześniej, od *Teorii Einsteina* (1934), i kontynuował ten osobliwy gatunek na emigracji, do *Sprzężenia zwrotnego*. Nie poprzestawał na tym, pisał i rzeczy inne, np. w czasie okupacji o tematyce narodowej. Ale „komedii naukowej" nic nie prześcignęło. Jest w tej sprawie więcej interesujących szczegółów. Układ fabularny to z reguły mistrz i uczeń albo mędrzec i prostaczek. Ta druga osoba to z reguły kobieta. I ona właśnie konfrontując wiedzę z życiem, zwycięża w tym romansowym pojedynku kwestionując nieomylność wiedzy. Cwojdziński był z różnych powodów krytykowany, ale jego komedie do dziś podobają się publiczności i chyba naprawdę potrafią czegoś nauczyć. Jest w tym dziwny paradoks; bywały ongiś rzeczywiście poematy dydaktyczne, których zadaniem było nauczyć np. zasad melioracji czy trygonometrii – ale wydawało się, że to już tylko dziwactwo przeszłości. Przykład Cwojdzińskiego przestrzega nas przed zbyt pochopnym wynoszeniem przeszłości na śmietnik.

Nie potrafił się natomiast ostać Bruno Winawer, jego dramaty zwietrzały podobnie jak powieści i felietonistyka.

A przecież był nazywany wręcz „polskim Shawem", zresztą dla przeróżnych powiedzonek, aktualizacji i dowcipów, od których gęsto w jego twórczości. (Np. dlaczego subiekt może zaszaleć, a uczony nie? Bo subiekt nie stoi na świeczniku, a za to zarabia osiem razy więcej.) Komedii było sporo, ale dość monotonne, w konstrukcji podobne do powieści. Bohaterem jest

zawsze uczony-safanduła, dokoła rozciąga się „bagno” i bałagan. Deus ex machina wszystko z reguły kończy się dobrze. Słowem osobiste urazy i satyra społeczna czy nawet administracyjna. Był bardzo płodny. Jeszcze przed rokiem 1918 napisał kilkanaście komedii, ale rozgłos przyniosły mu takie komedie jak: *Roztwór profesora Pytla* (1919), *Księga Hioba* (1921), *Promienie FF* z tegoż roku, *R.H. Inżynier* (1923), *Obrona Keysowej* (1935) itd. Spójrzmy choćby na *Roztwór*. Spokojnemu docentowi fizyki przypomina się nagle sympatia z młodości, tancerka kabaretowa Lola Zambezi. Zresztą nie tylko jemu: przewraca do góry nogami cały świat wydziału fizyki. Doktor Gordon po pijanemu znieważa ministerialnego wizytatora, opuszcza wykład, trafia na łamy prasy. Ale chroni go zarówno jego profesor Pytel, jak i zakochana w nim córka rektora. Tym niemniej Gordon chce już jako skompromitowany opuścić uniwersytet, gdy nagle okazuje się, że wszystko wyszło na dobre. A lekarstwo na porost włosów „Pixavon” dolane przez pomyłkę do chemikaliów daje w sumie wynalazek – roztwór skręcający płaszczyznę polaryzacji. I tak jest mniej więcej wszędzie. W swoim czasie Winawer cieszył się popularnością ogromną, dla nas to wszystko jest jednak za naiwne i za staroświeckie. Ale mimo wszystko bodaj lepsze w lekturze niż dramaturgia Pawlikowskiej.

Jest to sprawa właściwie, przynajmniej dla mnie, nieprzyjemna. Wirtuoz słowa, wspaniała, pełna kunsztu poetka liryczna okazała się autorką dramatyczną nie tyle kiepską, co wręcz niesmaczną. Rzecz wymaga komentarza. Otóż w swoich wierszach Pawlikowska przedstawiała dość krańcowy system wartości, gdzie na pierwszym miejscu stała kobieta, młodość i seks. W stosunku do wszystkiego innego była okrutna, wręcz bezlitosna. Drwiła z choroby, starości i słabości. Oto strofy z wiersza *Do chorego*:

Idź na śmietnik, odpocznij wśród zgniłej kapusty,
weź w rękę ciemne jabłko w szarobiałe pryszcze,
przypatrz się starej kości wyżartej i pustej,
do której smętek usta przykłada i świszczę.

Daj się deszczom rozkwasić, rozebrać na części,
listopadową pracą, wśród spleśniałych cytryn.
Pies przyjdzie cię obwąchać, bo nie masz już pięści –
zgniłą gazetę z ręki wiatr wyrwie ci chytry.

Otóż w liryce można się było na taką buńczuczność uśmiechnąć i wszystko wybaczyć dla niezwykłego kunsztu, natomiast rozbudowana w cały system pogardy, stała się nie do zniesienia. Pawlikowska „babrze się w łóżku” pod pozorem jakichś problemów pseudospołecznych czy pseudoeugenicznych. Jednak poza prawem młodej kobiety do kochania się, z kim chce, nic tam nie ma, W swoim czasie witano zresztą te dramaty z entuzjazmem, widząc w tym kolejny etap emancypacji. Dziś, wracając od czasu do czasu na scenę, sztuki Pawlikowskiej budzą raczej zażenowanie.

Więc np. w *Dowodzie osobistym rodziny Zebrzydowieckich* (1935) każde z małżonków śpi z kim innym, a ostatecznym dowodem prawdy są dzieci – młodzi Zebrzydowieccy rodzą się z błonami między palcami. W *Zalotnikach niebieskich* (1933) przedstawiających środowisko lotników problem polega na tym, że bohaterka cierpi na frigiditas ze starym mężem, a nie cierpi – z młodym kochankiem. I tak dalej. Stosunek do mężczyzn przypomina Nałkowską – słusznie napisał Lesław Eustachiewicz, że „mężczyzna w jej komediach bardziej przypomina trutnia niż człowieka”.

Zaczęło się to dość niewinnie od zgrabnej farsy *Szofer Archibald* (1924), potem przyszedł *Kochanek Sybilli Thompson* (1926), *Bracia Syjamscy* (1927), *Egipska pszenica* (1932), *Mrówki* (1936), *Baba-Dziwo* (1938) itp. Może najciekawsze jeszcze w tym wszystkim są

elementy fantastyczne – odmłodzenia, owadziej alegorii społeczeństwa czy dyktatury Herodbaby nienawidzącej wszystkiego co młode i piękne – to ostatnie miało być podobno satyrą na hitleryzm, choć tak dobrze się zgadza z upodobaniami Pawlikowskiej, że faszyzm chyba tylko pomysł nasunął. Zresztą nie można Jasnorzewskiej odmówić biegłości w prowadzeniu dialogu i akcji ani także dowcipu. W sumie jednak Pawlikowska – dramaturg raczej kompromituje poetkę.

Nawiasem mówiąc lepiej niż wysilone koncepty Pawlikowskiej znosi się jawne farsy jej siostry, Magdaleny Samozwaniec (1899-1972), satyryczki, felietonistki, autorki głośnej parodii *Trędowatej* pt. *Na ustach grzechu. Powieść z życia wyższych sfer towarzyskich* (1922), notabene jej debiutu. Tu też, co prawda, wszystko obraca się wokół seksu i fumów towarzyskich, ale przynajmniej bez pseudoideologicznych ambicji. Wprawdzie największy sukces odniosła Samozwaniec w prozie (poza zbiorami felietonów *Kartki z pamiętnika młodej mężatki* – 1926, słynne *Maleńkie karo karmiła mi żona. Powieść bridżowa* – 1937), ale i na scenie podobała się *Malowana żona* (1924), trochę mniej *Panowie nie lubię miłości* (1933). Problem erotycznej wydolności mężczyzn, podobnie jak u jej siostry, gra rolę zasadniczej wagi.

Autorem dramatycznym o znacznie rozleglejszych ambicjach był Antoni Słonimski. Oceny jego dramatów są bardzo rozbieżne, po pierwsze z przyczyn politycznych, co zresztą odnosi się do całej twórczości. Doprawdy jest to przypadek, który mógłby odebrać ochotę do krytyki literackiej w ogóle. Przed wojną Słonimski był chwalony raczej przez lewicę, gdy jednak po wojnie został na emigracji, przemilczano go lub ganiono w kraju, a chwalili dawniejsi prześladowcy. Gdy do kraju wrócił – role znów się odwróciły. I nie po raz ostatni, gdyż podjęcie działalności opozycyjnej spowodowało nowe „przebiegunowanie" opinii. Ale ocena nie zależy tu tylko od pozycji politycznej, względy czysto literackie także osądu nie ułatwiają. Skamander naprawdę bardzo się zestarzał, ale Awangarda też...

Słonimski, podobnie jak Tuwim czy Lechoń, był autorem szopek satyrycznych i współpracował z kabaretem, do komedii prędzej czy później dojść musiało. Ale zaczął od czego innego, od dramatu wierszem. Była to *Wieża Babel* (1927) wznowiona po wojnie z wielkimi pochwałami. Przyznam ze wstydem, że sztuka mnie nie porwała. Nie mogę się tu dopatrzeć jakichś otchłannych głębin, widzę raczej dość łatwy symbol o znamieniu plakatowości. Treść jest taka: powstaje dwunastokilometrowej wysokości wieża, a w momencie, kiedy ma być ukończona, jej twórca Thompson postanawia budować wyżej. Zbuntowani „synowie ziemi" pod wodzą garbusa Mixta zabijają Thompsona i rozbiegają się w trwodze i chaosie. Ale to nie koniec – następni podejmą budowę wbrew woli wszelakich możnych, a za poparciem ludów. Wieża jest symbolem jedności i postępu ludzkości, a wszystko to jest z pewnością szlachetne. Co więcej, *Wieżę* wystawił Schiller, a był to spektakl bardzo sławny. Wszystko to po latach brzmi, niestety, pusto, natomiast gadaniny i patetycznych deklaracji jest co niemiara.

Wieszczowi musiał przyjść w sukurs satyryk. Powstały trzy komedie: *Murzyn warszawski* (1928), *Lekarz bezdomny* (1931) i *Rodzina* (1933). I są rzeczywiście znakomite. Nie tylko pomysłowe perypetie akcji, humor sytuacyjny, lecz nieprzebrane mnóstwo dowcipów i kalamburów czyni z nich zabawną do dzisiaj lekturę. To i owo spłowiało, to i owo zdezaktualizowało się, ale zasadniczy zrąb ocalał. Słonimski był przecież humorystą pierwszej wody, jedynym, który podjął ze skutkiem broń Nowaczyńskiego (słynny felieton *Rudy do budy*). *Murzyn warszawski* to perypetie Żyda – hiper-Polaka o nieprawdopodobnym nazwisku Konrad Hertmański, „nosie orlim, prawie sarmackim", przy czym jest to coś znacznie więcej niż „satyra na snobizm". Rzecz obraca się wokół francuskiego spadku ciemnawej proweniencji. Kpiny zresztą szalone ze wszystkiego. Antykwariusz Hertmański chce np. wydać córkę Zazę za dystyngowanego Mariusza, ale Mariusz jest pedałem i zaleca się do jego syna, Mitka. Nieustanne zderzenia polskości i żydostwa to kpina i problem, i coś bardzo ciepłego zarazem –

zresztą motyw u Słonimskiego nierzadki. A wszystko tonie w dowcipach. Kasa stoi np. między rzeźbami kościelnymi, padają ustawicznie zwroty, takie np. „prostytucja to dziwna branża, gdzie bywa karany towar, a nie producent i odbiorca".

Nie gorszy jest *Lekarz bezdomny*, w którym dr Werner, lekarz, naukowiec i liberał, ma dwóch synów – komunistę i nacjonalistę. Rolę spadku odgrywa natomiast obraz, raz poczytywany za Rembrandta, raz za śmieć, sprzedawany, gubiony etc. Istotne są jednak konfrontacje ideowe, w których ojciec przedstawia sobą wedle formuły Jerzego Stempowskiego „apologię rozsądnego umiarkowania", w związku z czym, zadręczany i zanudzany przez synów-radykałów, po prostu wyprowadza się z własnego mieszkania. Nie sam – narzeczona jednego z synów woli starszego pana i wynosi się z nim razem.

Najwyżej ceniona i najczęściej wystawiana była *Rodzina*, gdzie ziemiańska, zbankrutowana rodzina zamienia swój dom na pensjonat, jednak bez wiedzy głowy domu, Tomasza Lekcickiego, oryginała i wynalazcy (np. „rozbieracza"), postaci Fredrowskiej. Zresztą Fredrowska jest całość, nie tylko przez plątaninę nieporozumień, ale przez poetycką atmosferę, gdzie nawet zniemczony Żyd, Hans, powraca do polskości, „jak wszyscy, którzy z tej ziemi pochodzą". Zbyteczne dodawać, że wszystko tu aż się mieni od takich na przykład porzekadeł: „Gość w dom, Bóg w dom; kogo tam znowu diabli przynieśli?"

Rewolucyjnie

Sztuki Słonimskiego rzeczywiście wybijają się na czoło komediowej twórczości międzywojennej i zasługują na to, by je wreszcie wydobyć z zapomnienia, natomiast historiozoficzno-patetyczna *Wieża Babel* mimo pochwał współczesnych szeleści jedynie papierem. Podobnie jak z felietonami Słonimskiego, które zresztą lepiej zniosły próbę czasu niż jego wczesna liryka – znaczną i prawdziwą rangę poetycką zyskał Słonimski dopiero pod koniec życia. Komedie należą do jego utworów najlepszych, czy jednak dziś podbiją znowu teatr – nie wiadomo, gdyż ich dowcip wynika w wielkiej mierze ze zderzenia elementów polskich i żydowskich i aluzje do języka czy dawnych obyczajów mogą być już niezrozumiałe.

Warto może zwrócić uwagę na nieco inną okoliczność. „Paseistów", czyli w tym przypadku skamandrytów, i „nowatorów" zbliżało ze sobą poczucie humoru, dowcip bowiem musiał z natury rzeczy być metaforą. Tam więc, gdzie się pojawia dowcip, a szczególnie groteska, skamandryci nie różnią się tak bardzo od awangardystów. Tyle że nasi awangardyści nie celowali w poczuciu humoru, tu już więcej do powiedzenia miewali futuryści. A wszyscy oni nie bardzo błysnęli w dramacie, co już przed wojną nie raz im wytykano (podobnie jak niewydolność prozatorską). Jednak to i owo się wydarzyło, co zresztą wiązało się dość naturalnie z próbami teatru rewolucyjnego. Przecież i futuryści, i nadrealiści rewolucję literacką widzieli zawsze w łączności z rewolucją społeczną. A i członkowie Awangardy Krakowskiej także uważali się za ludzi lewicy. Wszystkich ich zresztą właśnie lewica w końcu się wyparła, zwracając się ku gustom bardziej tradycyjnym. Ale nastąpiło to później, już w latach trzydziestych.

Próbował dramatu Tytus Czyżewski, zostawiając trzy jednoaktówki: *Wąż, Orfeusz i Euridika*, *Osioł i słońce w metamorfozie* i *Włamywacz z lepszego towarzystwa* (wszystkie z 1922). Bardzo to mizerniutkie płody. Próby unowocześnienia czy zgoła rewolucjonizacji teatru prowadzą do wplatania rekwizytów współczesnej techniki w miejsca najbardziej nieoczekiwane, braku interpunkcji, uproszczenia języka, nadmiaru zbitek słownych i skrótów, tudzież liczebników – co na większą skalę zastosuje Peiper. Z lubością będzie się także upodabniało ludzi do manekinów lub wręcz wprowadzało manekiny na scenę (jak w *Balu manekinów* Brunona Jasieńskiego). Krótko mówiąc, nowoczesność będzie się równała deformacji i grotesce. Trop nie był całkiem omylny, ale do wielkich realizacji doprowadził jedynie w twórczości Witkacego. Czyżewski to jedynie miniaturka.

A więc *Wąż* to rozmówka Orfeusza z Eurydyką, gdzie się do harf dodaje patefony i kinooperatora. Para obejmuje się, oplata ich wąż, zamieniają się w marmurowy posąg, procesja natomiast wnosi olbrzymiego marmurowego fallusa, z którego bucha czerwone światło, a on sam przemienia się w żarówkę, po czym jeszcze Pluton krzyczy „Dynamofallos" – i na scenie zostaje żarówka.

Niewiele więcej wynika z *Osła* romansującego z żabą łowiącą na wędkę ryby, przy czym prześladuje ich mucha i parobek przebrany za kopę siana. Włamywacz zaś zabija manekina, po czym Entreprener idzie z Mimi do łóżka, radząc trupom, by jeszcze sobie potańczyły. Po prostu Czyżewski nie miał nic do powiedzenia i my o Czyżewskim także nie mamy.

Tadeusz Peiper pozostawił po sobie dwa dramaty przez współczesnych, a do niedawna i przez potomnych, lekceważone. Dopiero stosunkowo niedawno teatry sięgnęły po tę spuściznę i okazało się, że „się sprawdza". Cóż, w ustach Modrzejewskiej sprawdziły się liczebniki, a pomysłowy reżyser potrafi wykrzesać pasjonujący spektakl nawet z referatu ekonomicznego. Dramaty Peipera są oschłe, a ich szkicowość zostawia inscenizatorowi wolną rękę.

W 1925 powstała *Szósta! szósta! Utwór teatralny w 2 częściach*. Tytuł pochodzi od pierwszych słów dramatu, jakimi PIERWSZY, który jest pisarzem, budzi nocującą u niego przypadkową znajomą DRUGĄ. Noc spędzona została na rozmowie, co wnet sprawdza przybyły TRZECI, a potem CZWARTY. Okazuje się przy tym, że chodziło właśnie o zakłócenie pracy, co się jednak nie powiodło. W części drugiej z okładek książki wychodzą kolejne postaci prowadząc dialog wielce metaforyczny, po czym znowu znikają w dziele – możemy się domyślać, że to książka PIERWSZEGO. Jego wróg, DWUNASTY – narzeczony DRUGIEJ, odchodzi zawstydzony, a DRUGA deklaruje PIERWSZEMU swoją miłość. Przemyślny reżyser może z tego zrobić *Hamleta* bądź *Pieśń o ziemi naszej*, wedle woli i życzenia.

Więcej uwagi przyciąga Peiperowska metoda prowadzenia dialogu. Peiper zastosował tu swoją zasadę „poematu rozkwitającego", a więc ta sama kwestia czy sytuacja wraca parokrotnie, za każdym razem wzbogacona nowymi szczegółami. A w ogóle, jak to u Peipera, obrazy metaforyczne są najciekawsze. Weźmy kawałek dialogu:

PIERWSZY Nasza cisza czekała na ciebie aby powiększyć się o szczęki.
CZWARTY (śmieje się) – Mówiące? Gryzące? Pijące? Całujące?
PIERWSZY Śmiejące się!
CZWARTY (śmiejąc się) – A jeśli wasza cisza powiększy się o szczęki jak sklep złotnika powiększa się o obcęgi włamywacza, który zbiegnie?
PIERWSZY (z uśmiechem) – A jeśli złotnik nawet obcęgi włamywacza rozkrusza na złoto?
CZWARTY i opłukuje wódką? Nie spodziewałem się, że o tej porze zastanę was nad wódką.
PIERWSZY Proszę! A cóż ty sobie myślałeś, że nas zastaniesz nad krwią?
CZWARTY (śmiejąc się) – Nad krwią. We krwi.
TRZECI (Pije)
PIERWSZY (z uśmiechem) – Czy używasz tej cieczy jako trunku czy jako kąpieli?
CZWARTY I jedno i drugie byłoby lepsze, niż iść za twoim przykładem i pić skroplony zegarek, a kąpać się w dłoni.

Sam Peiper określił utwór jako „fabułę o zwycięskim poecie". I właściwie poetyckie, metaforyczne ognie przeważają nad wątpliwą manierą liczebników porządkowych i próbami żonglowania czasem, co lepiej i na własny sposób realizował film. Następna sztuka Peipera, *Skoro go nie ma*, pochodzi już z lat trzydziestych (1933) i nawiązuje do zamieszek krakowskich w 1923 roku, tych samych, które zainspirowały Rostworowskiego do napisania *Antychrysta*. Rzecz dotyczy prowokacji, jej ofiarą stał się zresztą sam Peiper; fałszywie wskazano

robotniczym bojowcom, że z mieszkania jego rodziców padł strzał do tłumu. Wokół tego rozwija się akcja. Sztuka ma charakter znacznie bardziej „realistyczny", czyli inaczej mówiąc – tradycyjny.

Dziwaczne pozostały imiona bohaterów. Do mieszkania Narza (narzeczonego), gdzie znajduje się Stena (stenotypistka), wpada In (intruz) z robotnikami, szukając prowokatora. Niczego naturalnie nie znajduje, ale odsyłając kolegów, pozostaje ze Steną, uwodząc ją przeróżnymi „hecami". W pewnym momencie wydaje się, że Stena odejdzie z nim naprawdę, ale przychodzi Przyw (przywódca) i dezawuuje Ina. Stena odejdzie wprawdzie od Narza, ale z Przywem. Mamy więc grę psychologiczną w mieszkaniu i rewolucję na ulicy – związek między nimi, mimo wysiłków Peipera, jest nieznaczny. Skoro go nie ma postponuje co nieco inteligencję w osobach Narza i Ina. – Stena wybiera siłę, ale to żadną nowością nie jest, tyle to i Pawlikowska mówiła. Ciekawsze są odsłaniane kolejne plany psychiczne, ale to także nieraz bywało. W sumie Peiper-dramaturg, mimo pewnych zalet, nie może być porównywany z Peiperem-poetą.

Zgoła odwrotnie jest z twórczością Witolda Wandurskiego (1891-1937?), o którym wspominaliśmy przy okazji *Trzech salw* jako o dość nijakim poecie. Wandurski był bowiem człowiekiem teatru i właśnie przeobrażenia teatru inspirowały jego twórczość dramatyczną. Idzie tu o wielką falę eksperymentu teatralnego, która wezbrała w Związku Radzieckim bezpośrednio po rewolucji. Były to próby wciągnięcia widza w spektakl teatru masowego, doraźnej, politycznej agitki. Tairow, Wachtangow, Meyerhold wnieśli rzeczywiście liczący się wkład w oblicze światowego teatru i u nich właśnie pobierał nauki Wandurski, aż do 1921 przebywający w Moskwie, Do Polski przyjechał na kilka lat jedynie, już w 1929 wrócił do Związku Radzieckiego, gdzie po kilku latach został oskarżony, nie bardzo wiem o co. W każdym razie zrehabilitowano go pośmiertnie w 1956.

Z rewolucyjnej Rosji przywiózł Wandurski koncepcję „plakatu scenicznego", politycznego i agitacyjnego. Sam kilka takich plakatów napisał – *Giełda światowa*, *Gra o Herodzie*, *W hotelu Imperializm*. Ich zalety to werwa, tempo sceniczne, błyskawiczna zmiana, wielkie wyczucie teatru. Pod każdym innym względem wydają się bardzo ubogie. Pierwszy to giełda, na której handluje się ludźmi wręcz na wagę, w następnym Herod wyobraża sobie kapitalizm, w tym niby-moralitecie czy pseudojasełkach otaczają go bankierzy i fabrykanci, wycieńcza go dziewczyna Kryzys, w końcu, jak na Heroda przystało, diabli go biorą. *Hotel Imperializm* przeciwstawia kapitalistów proletariuszom. Wszystko to niesłychanie deklaratywne, jednostronne, uproszczone do niemożliwości i często wręcz niesprawiedliwe. W istocie autor tych „plakatów" musiał bardzo nisko cenić swoich widzów „wciskając im kit" tego rodzaju. Takież same wady posiada ostatni dramat Wandurskiego, napisany w Związku Radzieckim *Raban*, przedstawiajacy walkę polskich kapitalistów z klasą robotniczą. Bardzo to po prostu marne i zresztą nieprawdziwe – o niesprawiedliwości *Rabanu* musieli pisać nawet najgorętsi wielbiciele Wandurskiego. Jego uogólnienie ma niby celować w kapitalistów, ale trafia po prostu w Polskę. Oczywiście, „były w ojczyźnie rachunki krzywd", lecz jednak niepodległa Polska nie była jedną, wielką katownią i obozem koncentracyjnym... Na dodatek Wandurskiemu „wychodzi", że jedynym wartościowym elementem w Polsce są mniejszości narodowe.

Jedynym rzeczywiście udanym i liczącym się dziełem Wandurskiego był dramat *Śmierć na gruszy* (1923). W swoich interesujących pracach o teatrze i inscenizacji Wandurski postuluje powrót do baśni i podań ludowych, podnosi walory groteski, wreszcie podkreśla w nieskończoność wagę zburzenia przedziału między sceną i widownią. Wszystkie te cechy odnajdziemy w *Śmierci na gruszy*. Temat wzięty z ludowej opowieści posłużył szerszej metaforze i wypowiedzeniu wielu aktualnych uwag i kpin. Nie ma tu przy tym owej przykrej napastliwości i jednostronności, która, niestety, dyskwalifikuje pozostałe utwory Wandurskiego. Rzecz

dzieje się w niebie i na ziemi. Święty Piotr zaniepokojony biegiem spraw ziemskich odbywa coś w rodzaju podróży inspekcyjnej. Podczas niej zostaje odtrącony przez bogacza, a nakarmiony przez ubogiego wyrobnika, za co w darze ma mu się spełnić jedno życzenie. Nieostrożnie, widząc kradnących mu gruszki chłopców, wyrobnik wykrzykuje: „A bodajby ta gruszka taką moc miała, by jej konary psubratów przytrzymały, póki im skóry porządnie nie wygarbuję".

I tak się też dzieje. Ale wnet trafia na drzewo policjant, sąsiadka – wszyscy muszą przejść „skórobicie". Wreszcie i sama śmierć. Ta już zostaje na dłużej. Ludzie początkowo cieszą się, ale gdy nikt na świecie nie umiera, nadciąga głód, nędza, przeludnienie, wreszcie i sama przyroda zastyga w śnieżnym bezruchu. Tymczasem wyrobnik tak się już posunął w latach, że ani nie pamięta o sposobie odczarowania sytuacji, ani sił nie ma, ani w ogóle nie wie o niczym. Ludzie usiłują sobie poradzić, aranżując wojnę – ale tyle wskórali, ze żołnierze bez głów biegają za swoją zgubą, umrzeć wszakże nie mogąc. W końcu niemal cały świat ściąga pod gruszę, co daje Wandurskiemu okazję do przeróżnych kpin i scenek satyrycznych, o dziwo, nawet w stosunku do lewicy. łamie też wielokrotnie konwencję sceniczną, każe aktorom jeść, mówić do siebie po imieniu, dyskutować z publicznością. W ogóle wszyscy marzą o śmierci, odwróciła się cała tradycja frazeologiczna. Ostatecznie święty Piotr odczarowuje ‚Śmiertkę", która wyprowadza za sobą spragnionych niebytu. Przy okazji słyszymy wielką apologię śmierci jako warunku i siostry życia.

Dramat podobał się i przed wojną, i po wojnie. Należy żałować, że Wandurski podjął tylko jedną próbę rozbudowy ‚mitu, zresztą zapomnianą przez lat kilkadziesiąt. W każdym łazić wszystkie te poszukiwania wytyczyły drogę teatrowi przyszłości – nienaturalistycznemu, wspartemu o groteskę i deformacje. Z wielkim uproszczeniem nazwaliśmy ten teatr po latach zbyt wąsko „teatrem absurdu". Ale było jeszcze jadno źródełko, którego wagę oceniono dopiero po latach. Witold Gombrowicz napisał Swoją pierwszą pracę dla teatru, *Iwonę, księżniczkę Burgunda*. Jest to w zasadzie etiuda „ferdydurkiczna" o wzajemnym narzuceniu sobie zachowań i poczynań.

– Książę nieokreślonego królestwa poznaje na spacerze panienkę wyjątkowo paskudną i nieapetyczną i... zaręcza się z nią, gdyż „nie chce jako wolny duch poddać się naturalnej niechęci, jaką wzbudza ta przykra panienka". Iwona właściwe jedynie milczy, ale wyjątkowo odstręczająco i deprymująco. Tyle że zdaje się kochać w księciu, a cały dwór jest zgorszony i przerażony. Co gorsze, każdy w obecności Iwony myśli o swoich złych cechach. Książę całuje jednak piękną Izę i wyzwala się ze swojej pułapki. Niekompletnie jeszcze: wystarczy świadomość istnienia Iwony, aby się czuł nienormalny i zniewolony. Trzeba tedy Iwonę zabić, co na własną rękę planuje król, królowa, dworzanie. Jednak zabranie się do tego pogrąża każdego w niedorzeczności i śmieszności. Nie da się Iwony zabić „z dołu", trzeba więc to zrobić „z góry". W tym celu wydaje się wspaniały bankiet na cześć Iwony mianowanej księżniczką i podaje się karasie – „trudną, ościstą rybę" w śmietanie, które zresztą stały się w ten sposób wręcz legendą polskiej literatury. Król i dwór całym swoim majestatem onieśmielają Iwonę, która dławi się ością.

Rzecz jest w stylu i problematyce zbliżona do *Ferdydurke*, ale i właściwie do wszystkich innych pism Gombrowicza. Na scenę trafiła dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W istocie odbiega daleko od tych wyobrażeń o teatrze nowoczesnym, jakie mieli nie tylko Peiper, ale i Wandurski. Brak tu jakichkolwiek futuryzujących akcesoriów technicznych, bo też brak naiwnego i zuchwałego przypuszczenia, że dzieje zaczynają się całkiem na nowo, że nowy człowiek będzie się we wszystkim różnił od „człowieka starego". A przecież w swoim teatrze Gombrowicz właśnie pokazywał człowieka tak, jak dotąd przed nim nie czyniono, i miał być nowoczesny nawet po upływie połowy stulecia, podczas gdy ostentacyjni „nowatorzy" należą do – niekiedy – wyciąganych staroci teatru.

A z dwu największych dramaturgów dwudziestolecia międzywojennego jeden był nierealnym i staroświeckim fantastą, drugi zaś autorem wręcz nieobliczalnym, którego dzieła aktorzy odrzucali z oburzeniem i śmiechem. Zadziwiająco odmienni, w jakiś przecież sposób dopełniają się, a nawet warunkują nawzajem. Gdyby któregoś z nich zabrakło, równowaga dramatu tamtych czasów byłaby zburzona. Wielu już zastanawiało się nad tym paradoksem, bo z perspektywy lat nikt przecież nie wątpi, że najwybitniejsze dzieła teatralne pozostawili po sobie Jerzy Szaniawski i Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Nie wiem, co by sądziła publiczność dwudziestolecia na temat Witkacego, bo go po prostu mało znała. Wiemy natomiast, że na sztuki Szaniawskiego „waliła drzwiami i oknami", że były ustawicznie wznawiane, że biły rekordy popularności. A równocześnie krytyka, zwłaszcza „pryncypialna", niezależnie od orientacji politycznej, wcale się Szaniawskim nie zachwycała. Przeciwnie, wybrzydzano się na „ucieczkę od rzeczywistości", „anachroniczność", „nienowoczesność". Trzeba było aż kataklizmu dziejowego, aby doceniono Szaniawskiego, lecz nie od razu, i nie bez zastrzeżeń. Tymczasem właśnie to, co mu zarzucano, stanowiło jego siłę, było właśnie nowoczesne i trafiało w prawdziwe potrzeby widzów i czytelników. Szaniawski podobnie ja Romain Rolland w *Colas Breugnon*, jak Bułhakow, jak Tolkien zrozumiał, że ludziom naszego stulecia nade wszystko potrzebna jest baśń. I taką baśń snuł całe swoje życie.

Podwójny szczyt

Jerzy Szaniawski (1886-1970) urodził się w Zegrzynku, w małym dworku koło dzisiejszego schroniska PTTK, tu też z przerwami przebywał aż do śmierci. Mógł też widzieć, jak Narew urasta, jak wody zalewu pochłaniają cała kotlinę. Dom w kilka lat po jego śmierci spłonął ze wszystkimi papierami i pamiątkami. Dość tajemnicze okoliczności tego pożaru nigdy chyba w pełni się nie wyjaśnią. Studiował w Szwajcarii, przede wszystkim rolnictwo, był członkiem PAL, laureatem przeróżnych nagród, współpracownikiem „Reduty". Słynął z milkliwości. I kiedy poczynając od 1949 roku przez niemal siedem lat wzgardliwie go przemilczano, a miejscowe władze z godną pochwały skwapliwością usiłowały zrobić z niego „kułaka" (sprzedawał owoce ze swojego sadu, bo nie miał z czego żyć), trzeba było wręcz przypadku, aby sprawa dotarła do premiera, który interweniował natychmiast i skutecznie. Szaniawski mógł dalej handlować jabłkami.

Twórczość Szaniawskiego wyprowadza się na ogół od Ibsena poprzez Rittnera. Dodałbym tu jeszcze mało w Polsce znanego pisarza z tego samego okresu wiedeńskiego – mianowicie Artura Schnitzlera, bardzo zbliżonego pod względem delikatności i subtelności tak do Rittnera jak i Szaniawskiego. Jeśli idzie o Ibsena, trzeba wspomnieć o *Dzikiej kaczce*, która jest symbolem złudzeń, jakie nosi w sobie każdy człowiek, aby po prostu móc żyć. Jeden z bohaterów dramatu, doktor Relling, ma właśnie teorię „kłamstwa życiowego", której słuszność bieg wydarzeń potwierdza w sposób fatalny. Z Rittnerem sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Tadeusz Rittner (1873-1921) był pisarzem polsko-niemieckim, ściślej zaś biorąc, pisał po niemiecku i następnie sam tłumaczył na polski. Był publicystą, powieściopisarzem, nowelistą, najbardziej jednak dramaturgiem. Najgłośniejsze jego utwory to: *W małym domku* (1904), *Głupi Jakub* (1910), *Wilki w nocy* (1916) *i Człowiek z budki suflera* (1913). Powraca tu ustawicznie problem kłamstwa, obłudy, prawdy, motywów ludzkiego działania, a motywy te są z reguły niejednoznaczne i prawie niemożliwe do oceny moralnej. Sam Rittner mówiło „wielokolorowości" ludzkiego życia. Jednak prawdy, nawet niszczącej, nie kwestionował. *W małym domku* prowadzi to do tragedii, w *Głupim Jakubie* pójście za mirażem prawdy niszczy szansę życiowe tytułowego bohatera. Jest to bardzo pokrewne problematyce Szaniawskiego – ale Szaniawski swoich bohaterów nie skazuje na zagładę. Znajdziemy u niego z reguły Rittnerowską wieloznaczność motywów ludzkiego postępowania, znajdziemy ironię i nade wszystko przeświadczenie o względności dobra i zła, losu i wyboru. Po latach dał temu sam najlepszy komentarz.

W pisanym w latach pięćdziesiątych cyklu miniopowiadań o profesorze Tutce znajduje się takie, w którym „Profesor Tutka daje przykład opowiadania pogodnego". A więc profesor opowiada o dniu, w którym była piękna pogoda, spotykały go same miłe rzeczy, a większość czasu spędził w parku wśród dzieci, koło fontanny w towarzystwie młodziutkiej, miłej panienki. Wrócił wreszcie do domu, ale nikt mu nie otwierał. Poszedł więc po dozorcę i zaczęli się obaj dobijać. Po czym zamilkł, a na indagacje słuchaczy powiedział po chwili:

„Myślę o tym, że się zagalopowałem; gdybym mówił dalej, mogłoby wam to krew zmrozić w żyłach. Autor opowiadania pogodnego musi pamiętać o tym, aby się w odpowiednim miejscu zatrzymać. Więc wrócę do tej fontanny. Panowie! tryskała prześlicznie".

Pierwsze dramaty Szaniawskiego kontrowersję między prawdą a baśnią rozstrzygają jednoznacznie na korzyść baśni. Mają podobną atmosferę, prawie ten sam problem, zbliżoną scenerię. Jest to jakiś zaciszny zakątek, najczęściej prowincjonalne miasto czy miasteczko, gdzie „czas stanął". Jest to z reguły opowieść o konieczności podporządkowania życia pięknemu złudzeniu, o burzeniu owej rzeczywistości szarej, „aby było wesoło, aby było ładnie". A więc nie dość, że i tak dzieje się to poza czasem, to jeszcze i stamtąd warto uciec w irrealność. Było to odczytane jak manifest i rzeczywiście chyba było manifestem.

Debiutuje Szaniawski *Murzynem* (1917). Rzecz dzieje się właśnie w takim prowincjonalnym mieście, gdzie jest żeńska pensja. Otóż nagle wszystkie dziewczynki zaczynają mówić i śnić o Murzynie, rysować Murzyna itd. Rodzice i nauczyciele są zaniepokojeni, okazuje się, że w sklepie z zabawkami jest piętnastoletni subiekt, Murzyn Jim. Szkoła zwalcza Murzyna prysznicami, szwedzką gimnastyką, odczytami... Ze skutkiem naturalnie żadnym. Dziewczynki siedzą w sklepie, wysłuchując marzeń Jima o Afryce, o kolorowej Afryce. Murzyn jest polski, w żadnej Afryce nie był i zapewne nie będzie. Ale pod urokiem opowieści znalazł się jego pryncypał i cała szkoła. Tylko że wobec Jima dziewczynki prędko okazały swoje interesowne oblicze – tylko jedna, najmłodsza, w pełni przyjmuje właśnie baśniowość jego opowieści. Zakochała się w nim i młodziutka dyrektorka (na szczególną tęsknotę chorują już wszyscy, „nie kłamią, nie, tylko za mało mówią prawdy") – także chcąc już wyjechać gdzieś, „gdzie ładnie" (a może to być i śmierć). Jim będzie się rzekomo uczył, ale już i teraz wie, że „list pisany na skrzydłach jaskółek nie dojdzie".

Ten debiut był już sukcesem, a każda kolejna sztuka go powiększała. Następna, *Ewa* (1921), wprowadza motyw odmienny, który rozwinie się dopiero po latach rezygnacji i jej przewrotnego umotywowania. Tu dla odmiany wieś i bogaty ziemianin Sołtanowicz, który funduje kościół, jednak nie według oficjalnie nagrodzonego projektu, ale według anonimowej, niezwykłej pracy odrzuconej przez resztę komitetu, jako „nienarodowa" i niezrozumiała. Okazuje się jednak, że jej projektantem jest były ukochany młodej żony Sołtanowicza, tytułowej Ewy, która z napięciem czeka na przyjazd architekta Jaszczołta. I odwrócenie sytuacji: komitet prawie się godzi, ale teraz Sołtanowicz poddaje rzecz pod głosowanie o wyniku z góry oczywistym. I wszyscy mu gratulują, gdy oświadcza, że przecież nie może być sobiepanem...

To jakby odpowiedź na *Murzyna*, ale już dramat następny, wystawiany z powodzeniem do dziś *Papierowy kochanek* (1920), idzie baśni w sukurs. Prolog jest mocno groteskowy – i nie bez wpływów Dostojewskiego: Gospoda Pod Trzema Latarniami, „byli ludzie" – Stary Poeta, Była Tancerka, Człowiek bez Zajęcia – odmowa pracy, „życie jest podłe" itd. Tu też objawia się Pierrot, który zresztą zemdlał z głodu, ale porzuci ten świat na rzecz pałacu bogatego grabarza, pana Hipolita, którego córka choruje na nudy. Znakomite są dialogi między ojcem a córką. Nelly gardzi majątkiem zdobytym pracą, na co pada bardzo poważna odpowiedź ojca:

„Twój dziadek doszedł do majątku nie tylko pracą, ale także modlitwą i – oszustwem". Pierrot z jednej strony jest „poetyzowany" przez ojca, z drugiej „unaturalniany" przez córkę –

ze skutkiem marnym, co jednak nie przeszkadza temu, że panna zachodzi w ciążę. Pierrot zostanie udomowiony, zapewne się ożeni, a za pointę posłuży znak zapytania.

Kolejny dramat, *Lekkoduch* (1923), był wielkim sukcesem teatralnym „Reduty". Akcja zaczyna się w sklepie tekstylnym Gauera. To kolejny romantyczny pryncypał. Nie chce korzystnie sprzedać placu, gdyż rosną tam piękne kasztany. Ale jego spadkobierca Michaś sprzedaje bez namysłu, co więcej, akceptuje towarzystwo zdetronizowanego króla, który mieszka tu pod nazwiskiem hrabiego de Vevey, króla, który niedwuznacznie uwodzi mu żonę Renę. Pojawia się jednak jego były kolega szkolny, tytułowy Lekkoduch, obecnie pilot reklamowy w czerwonym ubraniu i w złotym samolocie, który w obronie drzew wywołuje krótkotrwałą rewolucję. Chce także przywrócić tron hrabiemu, nie dlatego żeby był monarchistą, lecz „żeby inaczej było, niż jest. Ciągle inaczej, inaczej". W praktyce uwodzi Renę, zostaje symbolicznie zabity przez Michasia i odchodzi. Wszystko gaśnie, wraca do normy. Pojawia się tu niezmiernie ciekawy motyw, który przewinie się w twórczości Szaniawskiego jeszcze niejednokrotnie. Otóż tłum można na chwilę porwać, rozbujać, ale są metody, by rzecz odwrócić. Trzeba „pomniejszyć":

PAN Z POLICJI: Dzięki uwięzieniu, niejeden Bogu ducha winien człowiek stał się bohaterem. Ja, agent „do spraw szczególnej wagi" uważam, iż będzie najlepiej, gdy zlikwiduję pana do rzeczy „małej wagi". Pomniejszę pana. Zrobię z pana o taką kukiełkę w czerwonym fraczku; zrobię z pana szpulkę czerwonych nici, czerwony znaczek pocztowy; maleńki punkcik czerwony...

Szaniawski rozwija ten motyw w następnym dramacie, słynnym *Ptaku* (1923) (kolejne dramaty będą już niemal bez wyjątku słynne). Rzecz dzieje się w staroświeckim miasteczku z groteskowa radą miejską. To tu jest ten „geometra, który ma regulować granicę między prawdą a bajką i dotychczas nie może sobie z tym dać rady". I tu Student wypuszcza złotego ptaka, „żeby było wesoło, żeby było ładnie", co porusza całe miasto, gdyż wszyscy zachodzą w głowę, jak tego ptaka rozumieć. A Szaniawski daje cały traktat o minimalizacji. Przepisuję z niego fragmenty:

„Jeśli «Dzwon Spiżowy» w artykule na sążeń długim, a więc w artykule wielkim, będzie dowodził, że się stała rzecz mała, ot, tycia, że się stało głupstwo, tym samym dowiedzie, że się stało głupstwo wielkie, poważne. A chodzi o to, żeby to nie było głupstwo poważne, wielkie, ot, takie, ale żeby to było głupstwo, ot – tycie. (...) Niech napisze drobnym druczkiem maleńką wzmianeczkę o tym, że wczoraj jakiś figlarz wypuścił ptaszka i że się zebrało trochę gapiów, którzy ruch uliczny zatamowali... (...) I tę wzmianeczkę należy umieścić między szwaczką, która się otruła esencją octową, a między przekupką, ukaraną za sprzedaż ryb nieświeżych".

Inna sprawa, że sytuacja się skomplikowała, gdyż Burmistrzanka zakochała się w Studencie i trzeba było pomniejszenie znów odrabiać...

Żeglarz (1925) był najwyraźniejszym manifestem tej postawy, w myśl której piękna baśń jest ważniejsza od prawdy. W miasteczku ma być odsłonięty pomnik kapitana Nuta, bohatera. Tymczasem Jan, jak się okazuje jego wnuk, dowiódł, że Nut nie był ani bohaterem, ani nie umarł. Ma za sobą prawdę i bezinteresowność. Ale przeciw niemu jest tym razem nie tylko władza, ale i – słuszność. I Jan nie powie prawdy, nie zakłóci ceremonii, bo legenda jest ważniejsza i potrzebniejsza od prawdy.

Od tego mniej więcej momentu Szaniawski się zmienia. Dalej jest rzecznikiem baśni i mitu, ale w jego pisanie wsącza się coraz więcej ironii i goryczy. Taki też jest, najczęściej poza Polską wystawiany *Adwokat i róże* (1929), uważany za jeden z najwybitniejszych w ogóle

dramatów polskich. – Nie wiem, czy nie jest to mniemanie trochę przesadne. Tutaj słynny ongiś adwokat, Wilder – emeryt, hodowca róż, urządza zasadzkę na złodzieja kwiatów. Złodziej ciężko rani agenta. Na prośbę jego matki, a swojej niegdyś klientki, mecenas podejmuje się obrony, którą poprowadzi jego uczeń. Decyduje się, gdyż zdaje sobie sprawę, że zawsze dotąd bronił tych, którzy skrzywdzili innych, nie jego. Ale „złodziej" okazuje się kochankiem jego żony, Doroty. Mimo to zostaje obroniony, choć adwokat zapewne domyśla się prawdy. Trzeba przyznać, że dramat jest wprost niezwykle efektowny i precyzyjny. Spokój ducha i wybór moralny zostały ocalone, ale za cenę programowej niewiedzy. Czy na długo? O tym właśnie mówi kolejny wielki sukces, *Most* (1933).

– Obsesją starego przewoźnika jest most, który pozbawia go pracy i sensu życia. W końcu, kiedy rzeka zamarzła, uszkodził go i doprowadził do zerwania. Ale równocześnie jego syn, architekt, ma wysłać pracę na konkurs, termin mija, a poczta jest za rzeką. Przewoźnik dokonuje wielkiego wyczynu wśród płynącej kry, przewożąc przesyłkę na pocztę. Po czym wraca szczęśliwy, po raz pierwszy szczęśliwy od lat dwudziestu. Nie wie, że czeka na niego policja, ubłagana przez narzeczoną syna, by zechciała zaczekać z aresztowaniem do dziesiątej. I właśnie bije pierwsza od lat dobra godzina tego domu – dziesiąta...

Szaniawski nie wróci już do optymizmu z pierwszych lat twórczości. W ostatnim dramacie przedwojennym, w *Dziewczynie z lasu* (1939) tytułowa bohaterka ucieka z własnych zaręczyn do poranionego kłusownika, jej dawnego kochanka, któremu sama wręczyła dubeltówkę in spe narzeczonego. Są jeszcze słuchowiska radiowe, przede wszystkim *Zegarmistrz* pełen pogodnej goryczy. Dwie inne jednoaktówki, *Matkę* i *Powódź*, spotkał los szczególny, gdyż zostały włączone do napisanych tuż po wojnie (1945), pod każdym względem niezwykłych, *Dwóch teatrów*. Bohaterem tego dramatu jest dyrektor teatru „Małe Zwierciadło". Wystawia jednoaktówki – o tym, jak syn ratując w czasie powodzi żonę i dziecko, bił wiosłem po rękach ojca, o tym, jak matka przepędza byłą dziewczynę swego zięcia – fabułki wręcz naturalistyczne, ale zostawiające znaki zapytania, na które odpowiedzi nie ma. Część druga – już w zburzonym mieście, w suterynie szczątki teatru. Dyrektor umiera i w momencie śmierci odwiedza teatr snów, gdzie jest grany dalszy ciąg jego spektakli. Teatr jawy i snu, teatr życia i śmierci splatają się ze sobą, są wzajemnym dopełnieniem.

Do 1949 roku napisał Szaniawski jeszcze dwa dramaty: *Kowal, pieniądze i gwiazdy* i *Chłopiec latający*. Przedmiotem pierwszej jest zarówno niszczące działanie prawdy i przeciwstawienie się owemu zniszczeniu, jak i ironia losu. – Żona kowala ma kochanka, wędrownego grajka. U jej męża nocuje kupiec, który umiera na serce. Gdzieś przepadają jego pieniądze – i wszyscy podejrzewają kowala o kradzież. Po latach, gdy żona już nie żyje, kowal opuszczony przez wszystkich i samotny dochodzi, że jego córka, wybitnie uzdolniona muzycznie, nie jest jego córką. Równocześnie odnajdują się pieniądze – przez całe lata nosiła je w lasce kupca stara żebraczka. I cóż – może z tego będzie temat dla marionetkowego teatrzyku braci Dedejko... *Chłopiec latający* jest. już na pograniczu mistyki. – W prowincjonalnym mieście, w ubiegłym stuleciu panna Victoria Vitolino wzlatuje balonem – a zabiera się z nią tytułowy chłopiec. Po latach poważny i zasłużony pan Bruss ratuje z pożaru staruszkę; giną oboje. Była to właśnie owa Victoria; dziecko widzi ich odlatujących balonem.

Jak się rzekło, Szaniawski był także prozaikiem. Przed wojną wydał powieść *Miłość i rzeczy poważne* (1924), nowele *Łgarze pod Złotą Kotwicą* (1928), po wojnie zaś cykl miniatur o Profesorze Tutce. Są to rzeczy podobne do dramaturgii, bardzo cienkie, pełne zaskakujących point, ciepłego, niekiedy gorzkiego uśmiechu, pogody. Szaniawski przez całe życie i wszędzie pisał o względności rzeczy, o tym, że zawsze istnieje jakiś inny, nieprzewidziany punkt widzenia, że dobro i zło, słuszność i niesłuszność nie tak łatwo dają się od siebie oddzielić. Dla niego nie ma właściwie ludzi zdecydowanie i jednoznacznie złych, ale też jednoznaczność nigdy nie była i być nie mogła udziałem jego twórczości. Szaniawski więc nikogo nie zmusza do przyjęcia za pewnik jakiejkolwiek wykładni czegokolwiek. Jego żywioł to

względność, która wcale nie jest czymś złym, przeciwnie, jest kojąca, jest może i największą szansą jako tako znośnego przeżycia. Użyłem określenia „pogodna gorycz" i mimo że niełatwo byłoby mi się z niego szczegółowo wytłumaczyć, wydaje mi się najwłaściwsze. Nie przypuszczam, żeby bohaterowie Szaniawskiego byli po prostu głupcami przyjmującymi za prawdę każdy idiotyzm. Jak się zdaje, wiedzą oni dobrze o fikcyjności swoich idoli i nadziei, ale właśnie mądrość każe im przyjmować świat lepszym, niż jest w istocie.

Przyjmijmy, że świat jest baśnią, to być może jedyna szansa dobra, jaka została nam dana. Niezmiernie łatwo doprowadzić tę baśń do momentu, w którym przerodzi się w tragedię, w nicość, w niebyt, ale po co? Jest więc w jakimś stopniu twórczość Szaniawskiego nauką rezygnacji, szukania umiaru, złotego środka. Jest więc przeciw wszelkim skrajnościom, totalizmom i fanatyzmem. Chyba widzowie jego dramatów umieli zawsze coś z tego odczuć, docenić pisarza, który tak blisko ocierając się o tragedię potrafił jej przecież uniknąć. A robił to za pomocą dialogu delikatnego a precyzyjnego, fabuły dwuznacznej a zdecydowanej, bohaterów nierzeczywistych a jednak prawdziwych. Nie tylko nie był anachroniczny, ale jak mało kto potrafił zrozumieć i leczyć rany współczesnego człowieka.

Kiedy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Konstanty Puzyna wydawał dramaty Witkacego, wiedziano już dobrze, że przed laty skrzywdzono i zlekceważono kogoś miary najwyższej. Wydawało się jednak, że jest to krzywda absolutna, gdyż wprawdzie Witkiewicz wkroczył z niebywałym powodzeniem na sceny polskie, ale na karierę światową, do której miał niepodważalne prawo, było już za późno: wszystkie jego prekursorskie pomysły już dawno wymyślano po raz drugi. Jakoś nikt nie wziął pod uwagę, że Witkiewicz, prekursor czy nie, może się po prostu okazać nie gorszy, a chwilami lepszy i ciekawszy od swoich ewentualnych następców. Pisano całkiem serio: „gdzie mu tam do Sartre'a" zupełnie nie bacząc, że to Sartre pod względem teatralnym zostaje daleko w tyle. Dalszy bieg wypadków dowiódł, że ubolewania były przedwczesne. Witkiewicz podbił cały świat, a teatr i dramat polski z niego zrodzony także nie pozostał w tyle. Witkiewicz ciągle i pod każdym względem rośnie; jako dramaturg chyba najwyraźniej.

Właśnie dramat miał chyba największe szansę popularności już za życia autora. Prawda, że aktorzy odmawiali grania, że krytyka prowokowana, ile wlezie, miotała się nieomalże w konwulsjach, ale przecież było o jego dramacie głośno, zabierali głos ludzie niegłupi i w końcu sporo sensownych rzeczy zdołali powiedzieć. Ale te dramaty były rozproszone po przeróżnych awangardowych i małonakładowych czasopismach, w większości zaś po prostu nieznane. Niestety, to się już zmienić nie może: Stanisław Ignacy Witkiewicz napisał dramatów mniej więcej czterdzieści, a ocalało dwadzieścia kilka. Z niektórych przetrwały fragmenty, a są i takie, które dotrwały do lepszych dni w przekładzie francuskim i trzeba je było ponownie przełożyć. Prawda, nie były to teksty najwybitniejsze. Najciekawsza z tych przekładów powtórnych była *Szalona lokomotywa* o maszynistach rozpędzających pociąg aż do katastrofy. Pomysł Grabińskiego, ale tutaj owi maszyniści to przebrani królowie bandytów, a ich wyścig jest rodzajem pojedynku o względy dziewczyny.

Prawie wszystkie swoje dramaty napisał Witkiewicz wcześnie, na początku lat dwudziestych, z lat trzydziestych pochodzą tylko słynni *Szewcy*. Wiemy wprawdzie, że Witkiewicz pisał jakieś dramaty i potem, czy jednak skończył – nie wiadomo. Nic nie ocalało. A szkoda to ogromna, gdyż właśnie utwory późniejsze są najciekawsze. Twórczość dramatyczna Witkacego od nieprawdopodobnej plątaniny, stosu skłębionych „bebechów" przechodzi do względnie łatwiej pochwytnych konstrukcji, czasami niejako bardziej „realistycznych", choć o to nie chodziło rzekomo Witkiewiczowi wcale. Opór tradycyjnego teatru jednak zrobił swoje. O, pozostało i tak jeszcze dosyć szaleństwa, by obdzielić kilku Ionesców.

Wszystko niby zaczęło się od teorii, owej „Czystej Formy", której miał służyć teatr. W myśl tego ważna była czysta struktura, a tym bardziej wybijała się na powierzchnię, im dalej

były przedstawiane postaci i wydarzenia od przeciętnego zdrowego sensu, obiegowej hierarchii wartości i wewnętrznego związku. W ten sposób absolutyzując koncepcje formistyczne, odkrył Witkiewicz na pół wieku przed innymi teatr absurdu i zanurzył go w grotesce. Ale to pochodzenie od abstrakcyjnej teorii tylko częściowo jest prawdziwe, mimo że Boy napisał: „teatr Witkiewicza jest niejako «domem schadzek», w którym spotykają się pokątnie jego koncepcje filozoficzne i fantazje malarskie". Sam Witkacy widział w teatrze (prolog do *Tumora Mózgowicza*) „sferę sensu działań", a o jego własnej dramaturgii zadecydowała nieprawdopodobna inwencja i wynalazczość owych działań, sytuacji, odezwań, zwrotów, wszelakich osobliwości. Mamy w nazwiskach i „grę półsłówek" w rodzaju Murdel-Bęski, mamy różne magiczne „kalamarapaksy" czy odezwania w rodzaju „bihułbałambobambłagohamba".

Sytuacje powtarzają się wprawdzie, ale w takich przetasowaniach, że na ogół wynika z nich coś nowego, bodaj w sensie teatralno-formalnym. A więc podstawowym problemem jest „nagie istnienie" oraz intensywność jego przeżywania. Pamiętamy powieść o tytule *Nienasycenie*, a właśnie nienasycenie jest podstawową cechą psychiczną wszystkich postaci Witkacego. Dla niego zabijają siebie i innych bez chwili wahania, wchodzą w nieskończone kombinacje seksualne, narkotyzują się rzeczywistymi i wymyślonymi specyfikami i dyskutują, dyskutują w nieskończoność. Wobec owych dyskusji filozoficznych Witkiewicz zajmuje stanowisko sprzeczne: raz domaga się literalnego traktowania ich przez teatr, kiedy indziej zaś powiada, że poglądy postaci są bez znaczenia. W istocie bywa różnie, chociaż terminologia owych „rozmów istotnych" niejednokrotnie spłowiała już dla nas. Trzeba przy tym pamiętać, że Witkiewicz zapożyczył się mocno u swoich poprzedników modernistycznych w skali europejskiej, a także i polskiej. A koncepcje filozoficzne wyrażone językiem neopozytywistów czy myślicieli pokrewnych, choć nie odeszły przecież do lamusa, wydają się nam dzisiaj niedostatecznie rozległe.

Można by nieco paradoksalnie uznać literacką twórczość Witkiewicza za swoisty „romans pedagogiczny", tyle się tu mówi o wychowaniu i kształtowaniu prawdziwie wartościowego człowieka, chociaż każdy pedagog za głowę by się złapał w obliczu konkretów owej edukacji. Jej treść zmienia się zresztą, ale sam problem oddala podejrzenie o czysto formalne zamiary, może i wbrew deklaracjom samego Witkiewicza. Jedno nas wszakże w tym uderza – przypisywanie wręcz nieograniczonej roli sztuce, roli dobrej i złej, w co u schyłku, tak obiecującego jak nasze, stulecia raczej wierzyć nam trudno. Zresztą był to błąd typowy dla całej pierwszej połowy wieku i to w różnych systemach politycznych.

Ale horyzont Witkacego jest nie tylko formalny czy psychologiczny. Nieodmiennie wkracza problem władzy (to w końcu jeszcze część psychologii), polityka, nieuchronna rewolucja społeczna, i to niejedna. Mamy więc rewolucje teokratyczne, wojskowe, syndykalistyczne. U kresu wszystkiego znajdujemy likwidację indywidualizmu, „uczuć metafizycznych", niezależnej osobowości ludzkiej na rzecz mechanistycznej masy. Rozpad psychiczny inteligencji jest wprost zespolony z atmosferą nieuniknionej katastrofy. Wreszcie w spazmach i skurczach scenicznych wydarzeń przekracza się całkowicie granice realności wprowadzając na scenę widma zmarłych, duchy, przybyszy z przeszłości, roboty i straszydła. Scena bywa wprost zawalona trupami, które notabene z łatwością wstają z martwych i bywają zabijane po raz wtóry. Krótkie streszczenie fabuły jest prawie niemożliwe wobec ustawicznych zwrotów akcji i tendencji do przekraczania wszelkich ograniczeń.

Do wczesnej fazy twórczości dramatycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza należą następujące dramaty: *Maciej Korbowa i Bellatrix* (1918), *Pragmatyści* (1919), *Tumor Mózgowicz* (1920), *Panna Tutli-Putli* (1920), *Mister Price czyli Bzik Tropikalny* (1920), *Nowe Wyzwolenie* (1920), *Oni* (1920), *W małym dworku* (1921), *Niepodległość trójkątów* (1921). Drugie tyle zaginęło. Tytułowy Korbowa to „silny człowiek", „mistrz, kochanek wszystkich kobiet", a przede wszystkim hermafrodytycznej Bellatrix. Do jego kręgu usiłuje się dostać księżniczka Cayambe i dokonuje tego przez własną śmierć. Wszystkich ostatecznie zmiatają

rewolucyjni marynarze śmierci, przetrwa tylko Korbowa jako „towarzysz Magiel", zdradzając swoje otoczenie. Wraz z nim ocaleje mała dziewczynka Dzinia, którą Korbowa będzie wychowywał. *Pragmatyści* to dramat, za którego zrozumienie obiecał Witkiewicz dziesięć tysięcy marek, a który wystawiony przed wojną wywołał burzliwą dyskusję. Występuje tu poszukiwacz życiowego absolutu Plasfodor i jego niema, ale nie głucha kochanka Mamalia. Oniemiała niegdyś, gdy Plasfodor przez trawkę wypijał krew księżniczki Tsui czyniąc z niej mumię. Mumia ta zjawia się teraz z grafem Franzem von Telek, wcieleniem siły życia. Wzajemne obrażanie się i zabijanie trwa aż do końca, gdy ostatecznie Plasfodor z mumią i Mamalią odchodzą – może za kulisy, a może w zaświaty, a Teleka chcą ni stąd ni zowąd aresztować żandarmi. Tumor dla odmiany jest genialnym matematykiem obdarzonym liczną rodziną, uczniami i konkurentami. Zostaje na jakiś czas porwany przez Anglików i osadzony na tropikalnej wyspie. Przewieziony z powrotem ginie ostatecznie. Wszyscy deklarują tu wobec wszystkich najdziksze uczucia miłosne, ale tak zawsze poczynają sobie bohaterowie Witkacego. W tropiki prowadzi nas także Mister Price, genialny programista ekonomiczny, o którego ubiegają się przedsiębiorcy i – z całkiem innych powodów – kobiety. Wzajemne zabójstwa i samobójstwa są osią akcji. Motywy tropikalne w ogóle dość często powracają w twórczości Witkiewicza. On sam był przez krótki czas w Australii jako uczestnik wyprawy etnograficznej swojego przyjaciela, wielkiego etnologa Bronisława Malinowskiego. Zresztą tam właśnie urwała się ich przyjaźń, właściwie na zawsze. Oskarżenie kolonializmu znajdziemy w niejednym dramacie, jest ono także sednem *Panny Tutli-Putli.*

Nowe Wyzwolenie to aluzja do dramatu Wyspiańskiego i jego trochę niejasna parodia. Dławi się tu ostatecznie Florestyna Wężymorda, a zamiast Konrada i masek stoi przyparty do kolumny Ryszard III otoczony przez morderców ze sztyletami, od czasu do czasu odchodząc na herbatę. *Oni* to tajny rząd zmierzający do mechanizacji całej ludzkości przez zniszczenie sztuki. Wkraczają właśnie do willi kolekcjonera Bałandaszka i niszczą ją. Przy okazji ginie jego żona, aktorka Spika Tremendosa, której były mąż Seraskier Banga Tefuan jest założycielem nowej religii Absolutnego Automatyzmu. Kolejny dramat *W małym dworku* przenosi nas w ciepłą, rodzinną atmosferę: matka właśnie umarła, zabita w upojeniu narkotycznym przez męża. Ten rozważa sytuację z dwoma kochankami żony. Ta zresztą uczestniczy w wydarzeniach jako widmo – truje swoje dwie córki i odchodzi ostatecznie z nimi i mężem, który popełnił samobójstwo. *Niepodległość trójkątów* uważana jest za ostatnią z tej serii, chociaż podejrzewam, że właściwie już otwiera nową. Tutaj – znowu tropiki wschodnie, malarz Pembork szarpie się z demoniczną Serafombyx zdradzającą go z admirałem kniaziem Bublikowem-Tmutarakońskim, z którym też po przeróżnych perypetiach pozostaje. Malarz przechodzi trening erotyczny z sześcioma naraz kolorowymi kobietami (są to: Yabawa, Wabaya, Bayawa, Wayaba, Yawaba, Bawaya), próbuje ducha władzy, robiąc zresztą miazgę z jej przedstawicieli: anarchontów i erarchów-błądzicieli, po czym zamyka się na zawsze z Yabawą w więzieniu, by tam stworzyć chiński formizm.

Następne dramaty uważane są za dzieła dojrzałe i najwybitniejsze. Są to: *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (1921), *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu, Nieeuklidesowy dramat* (1921). *Kurka wodna* (1921), *Bezimienne dzieło* (1921), *Mątwa, czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1922) i *Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigułka* (1922). Tytułowe cielę pierwszego dramatu to chłopiec Karmazyniello poddany treningowi konającej cywilizacji białego człowieka. Niezbyt dobrze wiadomo, kto jest jego ojcem – jest dwu pretendentów. Rzecz dzieje się w Nowej Gwinei i na australijskiej pustyni. Mówi się o podobieństwie do Hamleta, mówi się o demonie choroby Kala-Azarze, o posępności sztuki i konkluzji, że właściwie całe życie jest chorobą. Gyubal to znany już nam Korbowa jako dyktator mechanizujacy społeczeństwo, tyranizujący wszystkich poza swoją ulubienicą Świntusią Macabrescu. Zresztą jest to społeczeństwo sterowane przeszczepami gruczołów – gruczoły samego Wahazara, który ginie na końcu, odziedziczy sędziwy ojciec Unguenty, arcykapłan Perpendykula-

rystów. Nie lepsze perspektywy przedstawia *Kurka wodna*, zabijana dwa razy, na początku i końcu, ukazująca ostateczną degrengoladę bohaterów, zaś *Bezimienne dzieło* ma wręcz podtytuł *cztery akty dość przykrego koszmaru*. Tutaj niewinny malarz Plazmonik przyznaje się do szpiegostwa, by ocalić ukochaną kompozytorkę Różę, zresztą w zamian za zamknięcie z nią w jednej celi. Prawdziwym szpiegiem jest szef przewrotu, baron Buffadero, który zresztą rychło po swoim zwycięstwie ginie w kolejnej rewolucji. Uwolniony Plazmonik wraca dobrowolnie do więzienia, nie spodziewając się po nowym świecie (zresztą i po świecie w ogóle) niczego dobrego. Dwa następne dramaty to rozważania o pełni sensownego, „istotnego" życia, w pierwszym przypadku krystalizującego się w dyktaturze, w drugim – w śmierci i rozszarpaniu bohaterów pod wpływem wywołującej nienasycenie „zielonej pigułki".

Następny ciąg dramatów został przez Geroulda określony jako samoniszczenie i „tryumf nicości". Są to: *Jan Maciej Karol Wścieklica* (1922), *Wariat i zakonnica, czyli Nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło* (1923), *Janulka córka Fizdejki* (1923), *Matka* (1924) i *Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* (1925). Wścieklica wystylizowany został na Witosa. To chłopski działacz wracający na swoją wieś, lecz przez wszystkich wypychany do dalszej działalności – zostaje też ostatecznie, wbrew sobie, prezydentem. Dzieje się to w Niewyrypach Dolnych nad rzeczką Chlipuchą i jest jedyną w pełni realistyczną sztuką Witkiewicza. Z kolei *Wariat i zakonnica*, rzecz najpełniej może przyjęta przez teatr, pokazuje świat jako dom obłąkanych, gdzie miota się uwięziony poeta, uwodząc siostrę zakonną, zabijając lekarza i popełniając samobójstwo, które i tak kończy się podwójnym zmartwychwstaniem. *Janulka* to znów kłębowisko niewiarygodne, dziejące się równocześnie w różnych miejscach i stuleciach, ponad czasem i życiem właściwie. Postaci w poszukiwaniu tożsamości umierają i zmartwychwstają, są duchami lub działają we śnie – wszystkie te możliwości są rozważane, ponieważ innej rzeczywistości poza teatralną tu po prostu nie ma. Prawdopodobnie jest to najtrudniejszy i najbardziej splątany dramat (a nawet tragedia) Witkacego.

Zupełnym pod tym względem przeciwieństwem jest *Matka*, która należy do najprostszych. Tytułowa bohaterka utrzymuje syna z robótek ręcznych, ślepnie w końcu (także od wódki i morfiny), syn zaś zamiast myślicielem zostaje szpiegiem i alfonsem. Po śmierci matki nawiedzają go widma przeszłości. *Sonata* to jeszcze jedno wcielenie Fausta, podobne do Mannowskiego, bo też muzyczne, tyle że znacznie wcześniejsze. Sumuje się tu powracający wielokrotnie w twórczości Witkiewicza pogląd, że ceną twórczości jest zniszczenie. Na osobnym miejscu stoją słynni *Szewcy* (1934), dzieje trzech kolejnych rewolucji – faszystowskiej, ludowo-komunistycznej i ostatecznej, unieruchamiającej społeczeństwo, odbierającej ludziom indywidualność. Bohaterami są księżniczka Irina, prokurator Scurvy i szewc-działacz Sajetan Tempe.

Dramaturgii Witkiewicza poświęcono już bardzo wiele komentarzy. a wciąż jesteśmy dalecy od pełnej i klarownej oceny, a nawet zrozumienia. Czy nie mylimy się niekiedy, doszukując się tu w każdym miejscu symboliki głębokiej? Chyba jednak nie, chociaż o całkowitej spójności absolutnie wszystkiego – przychodzi czasem mówić z trudem. Wielkie spiętrzenie bogactwa poglądów, sytuacji, pomysłów wszelakich, balansowanie na granicy koszmaru i groteski sprawia, że jesteśmy wręcz przytłoczeni.

Witkiewicz pisał dwudziestoleciu, ale jego czytelnicy należą do innej epoki. Miał więc teatr, którego widownia zaczynała się dopiero, wręcz dosłownie, rodzić. Był więc skazany na tragedię osobistą, był ze wszystkimi rówieśnikami skazany na tragedię narodową. I to ciemne posłanie do nas, do całego świata stało się pomostem między dwudziestoleciem a epoką następną. Stanisław Igracy Witkiewicz został więc obarczony losem Norwida, trudno rzec – czy bardziej wielkim, czy bardziej okrutnym.

Przesłanie Drugiej Rzeczypospolitej

Mówimy i mówić będziemy o literaturze dwudziestolecia, choć z punktu widzenia czysto literackiego trudno o lepszy przykład epoki przejściowej, kontynuującej wątki czasu minionego i siejącej ziarna, które w pełni miały się rozjarzyć kwiatem i owocem po kilkudziesięciu dopiero latach. Zresztą i politycznie nazwano ja „międzyepoką", uważając że kilkanaście, praktycznie rzecz biorąc, lat może mieć jedynie rangę epizodu. A jednak wbrew kalendarzowi, zdrowemu rozsądkowi, a niekiedy i faktom widzimy sprawę inaczej, wznioślej i donioślej i nic nie wskazuje na to, że to się w przewidywanej przyszłości odmieni. Dwudziestolecie i jego bohaterów, wbrew zżymaniem się historyków i polityków, osnuwa mit coraz gęstszy i coraz świetlistszy. Inaczej być nie może: jeśli najwyższym celem narodu przez ponad stulecie było odzyskanie niepodległości i tę niepodległość w sposób niekwestionowany rzeczywiście odzyskano, to wszystko inne traci po prostu znaczenie. A więc mimo katastrofy politycznej, zmiany ustroju, orientacji geopolitycznej i tak dalej, wszelkie najrozsądniejsze rewizje historyczne rozbić się muszą o ogromniejącą wciąż skałę złotej legendy.

Zresztą właśnie dorobek literacki był naprawdę bardzo znaczny, choć nie dałoby się mówić o jakimś jednolitym „stylu dwudziestolecia", poetyce lub tematyce. Najwyraźniej od przeszłości i przyszłości odcina się poezja pierwszego dwudziestolecia. I ona zawdzięczała sporo różnym antenatom, ale jednak nikt nie pomyli Tuwima czy Pawlikowskiej z Tetmajerem. Poezja Skamandra nie miała jednak kontynuatorów i już w latach trzydziestych dało się to zauważyć. Z drugiej strony Awangarda nie miała czytelników, a nie o wiele więcej miała ich Awangarda Druga, która nie urwała się wcale wraz z wybuchem wojny, ale dotrwała do początku lat pięćdziesiątych. Inna sprawa, że jej najzdolniejsi kontynuatorzy zginęli w czasie wojny. Spekulowanie, jak by wyglądała dzisiaj poezja polska, gdyby przeżył Czechowicz, Baczyński, Gajcy, a Miłosz nie wyjechał z kraju, mogłoby być interesujące, ale cóż z tego. W każdym razie pokolenie Różewicza a potem Grochowiaka nie miało właściwie poważnego oponenta poza Przybosiem, czyli musiało wykręcać wstecz głowę o lat zgoła trzydzieści. A to nie mija bezkarnie. Na dodatek specyficzne, żeby nie rzecz pokraczne, oceny dorobku dwudziestolecia w latach pięćdziesiątych usunęły z pola widzenia zjawiska najwybitniejsze: Przybosia, Peipera, Pawlikowską, Leśmiana, Lechonia, Czyżewskiego, Jasieńskiego... Od trzydziestego dziewiątego do pięćdziesiątego szóstego minęło lat siedemnaście, siedemnaście lat nieobecności nowożytnej poezji polskiej!

Nieco inaczej rozwijała się proza. Mówi się, że pierwsze dziesięciolecie, to dziesięciolecie poezji, drugie zaś – prozy. To tylko prawda częściowa. Przecież właśnie w pierwszym dzie-

sięcioleciu powstało *Przedwiośnie* – książka, o której można mówić tak czy owak, ale nie sposób zaprzeczyć, że uzależniła od siebie zasadniczy, choć nie najbardziej nowatorski nurt prozy polskiej i to zgoła na pół wieku. W pierwszym dziesięcioleciu tworzył Choynowski pogrążony dziś w kompletnym zapomieniu, co wygląda na kpiny z dobrych ludzi. Pisała i Nałkowska i Strug i Kaden i nawet stary Reymont, nie mówiąc o innych, nie tak bardzo pomniejszych. Ale był to w istocie ciąg wcześniejszy, modernistyczny czy nawet dziewiętnastowieczny. Nowe propozycje przyszły rzeczywiście w następnym dziesięcioleciu. Były to nowości i pod względem tematu, i konstrukcji, i w ogóle pojmowania prozy. Choromański, Witkacy, Gombrowicz, Schulz tworzyli punkt wyjścia do całkiem nowej prozy, która – o paradoksie – właściwie wcale się nie narodziła bądź też rodzi się dopiero w ostatnich latach pod bardzo jeszcze dyskusyjnymi piórami najmłodszego pokolenia. Wcale jednak nie tych autorów miała na myśli krytyka, mówiąc o „dziesięcioleciu prozy", ale raczej Dąbrowską, Kruczkowskiego, Uniłowskiego, Kuncewiczową, Rudnickiego, Brezę, grupę „Przedmieście".

Nowatorów, podobnie jak poetów, nie było ani w szkołach, ani w wydawnictwach, ani w bibliotekach chyba dłużej jeszcze. Bo i przed wojną mało znani, i „nieprzydatni wychowawczo" w latach okupacji i później. Czy to zadecydowało o takim, a nie innym obliczu polskiej prozy powojennej? Tym razem sądzę, że nie, że ta cząstka spuścizny dwudziestolecia nie miała większych szans w latach, w których od prozy wymagano tak wiele i tak sprzecznych rzeczy. Właściwie dopiero w latach siedemdziesiątych polityka kulturalna przestała po trosze spodziewać się od literatury przenoszenia gór i wyrywania dębów. Nie całkiem, nie całkiem... Ale na tyle, że jaką taką szansę uzyskały książki, które nie były ani specjalnie narodowe, ani społeczne, ani prorządowe, ani opozycyjne.

W praktyce wygrał społeczno-historiozoficzny nurt Żeromskiego, oczywiście potężnie wzbogacony i wielokrotnie odmładzany. I nie zadecydowała o tym żadna polityka kulturalna ani żaden mecenat, ani legendarne kliki tylko najzwyczajniejsi czytelnicy, którzy chcieli książek odnoszących się do ich aktualnej sytuacji społecznej, narodowej, historiozoficznej, ekonomicznej i kto tam chce jeszcze jakiej. Częstokroć woleli jednak słyszeć o tym w paraboli, w aluzji historycznej, w przypowieści a także – uwaga – grotesce. Bowiem w jednym proza tradycyjna słabowała i w jednym nowatorzy zwyciężyli na całej linii – w grotesce właśnie. Ale to się nie tylko do prozy odnosi, chociaż groteska była łącznikiem między nowatorami a zachowawcami.

Jeszcze inaczej prezentowała się sytuacja w dramacie, tu o jakichś dwu czy w ogóle nurtach, mówić nie sposób. Właśnie to było osobliwe, że nowatorstwo wyrastało wprost z poprzedniej modernistycznej formacji wzbogaconej formizmem, ekspresjonizmem i tak dalej. Tyle, że już przez dwudziestolecie było ono prawie kompletnie zlekceważone jako mieszanina staroci z wygłupami. A niezmiennie popularny Szaniawski, który też wyrastał z epoki poprzedniej był przez krytykę tępiony za anachronizm. Za to wspaniale rozwijał się sam teatr, chociaż do współczesnego sobie repertuaru dojrzał właściwie znowu w epoce znacznie późniejszej.

Nie dziwmy się jednak i krytyce. Nie była głupia, zdobyła się na bardzo wiele, przyswoiła sobie i zdobycze formalistów rosyjskich i Marksa i Freuda, miewała świetne zaplecze filozoficzne i estetyczne. Nie przeczuła, bo nie mogła, czasów pogardy, egzystencjalizmu, teatru absurdu, rozmiarów rewolucji technologicznej, która miała przyjść po drugiej wojnie światowej, zresztą w niemałej mierze za tej właśnie wojny przyczyną.

Tego rodzaju wieszcze olśnienia nie są sprawą intelektu, ale jakiejś innej właściwości ducha, intuicji, wizji, elementów nieracjonalnych, a w każdym razie niesprawdzalnych. I tu docieramy do sprawy bardzo ciekawej. W dwudziestoleciu bardzo ostro i niejednokrotnie występowano przeciw wieszczeniu, mgłom romantycznym, literackim i społecznym nerwicom. Supertrzeźwy i krytyczny Wańkowicz chwaląc dokonania gospodarcze (w „Sztafecie"), z całą stanowczością domagał się kolonii i przewidywał, że Polska jest wręcz na nie „skazana". Nie

uważajmy tego za idiotyzm, bo sami popełnimy anachronizm. Mieściło się to w pojęciach owego czasu, a dokonania wcale nie były małe. Były – za małe. Zresztą historia się powtarza. Czyż w latach siedemdziesiątych nie wydawaliśmy się sobie dziesiątą potencją gospodarczą świata? Czyż już w kryzysie nie śniła się nam „druga Japonia"? Wcale to mniejsze głupstwa nie były i także nie tak całkiem absurdalne. Można powtórzyć: i teraz osiągnięcia nie były , małe, były tylko – za małe.

Otóż w obliczu tego, omylnego czy nie, ale przecież racjonalizmu, literatura bije na alarm. Nie potrafi tego wprawdzie zrobić „nurt Żeromskiego" ani awangardyści, ani skamandryci. Za to pełen grozy jest „margines literacki" – jakiś Witkacy, jakiś Zagórski, Czechowicz, Rymkiewicz... Ale jaka to rozpiętość pokoleń, ileż tego Witkacego od Żagarów dzieli! Bo katastrofizm wcale nie zrodził się dopiero w latach trzydziestych, on był przez cały czas tuż pod skórą, tuż pod oficjalnym obliczem rzeczy. Strach towarzyszy nieodłącznie literaturze dwudziestolecia i bardzo byłoby dziwne, gdyby było inaczej. Jakiegoż nieprawdopodobnego zbiegu okoliczności trzeba było, aby tę wymarzoną niepodległość odzyskać i mimo że wszyscy zgodnie uważali ja za należną i normalną, nie mogli spojrzawszy na mapę nie zadrżeć. Więc przy całym swoim neopozytywizmie, Wittgensteinie, Russellu zaczynali – wieszczyć. O, tu już trakt był przetarty i tradycja przeolbrzymia, od *Odprawy* Kochanowskiego poczynając, poprzez Skargę i wielkich romantyków do Wyspiańskiego, Zdziechowskiego, Znanieckiego. Było z czego czerpać – a nawiasem mówiąc, Zdziechowski był rektorem w Wilnie, gdzie się wykluły Żagary.

Pewnie, że ogólna sytuacja światowa całkiem racjonalistycznie napawała niepokojem, lękano się totalizmów, rasowych odwetów, rewolucji klasowej, nowych broni, dehumanizacji kultury – nie wiedziano już w końcu czego. Te lęki odziedziczyła nasza epoka i nawet znacznie je spotęgowała, zacieśniając jednak do dziedziny technologii i może demografii. Ale dajemy im wyraz nie w poezji czy dramacie, lecz w publicystyce i prozie science-fiction. Dwudziestolecie doszło tu do wizji kosmicznych, do Czechowiczowskiej obsesji śmierci, do Sebyłowej melancholii czarnej nocy rozpostartej nad światem. Ale zaczęło się to przecież od Broniewskiego.

Dwudziestolecie uważając sprawę rozbiorów, zaborów i niewoli za temat ściśle już historyczny, z tym większym ogniem roztrząsało sprawy społeczne. Nikt chyba nie twierdził, że jest dobrze i że tak powinno zostać. Domagano się zmian obawiając się jednocześnie, aby nie nadwerężały tak młodej niepodległości. Nie było też zupełnie jasne, jakie to mają być zmiany, choć dla literatury było oczywiste, że mają poprowadzić do większej sprawiedliwości społecznej. Stąd nieustanna nuta krytyczna u wszystkich właściwie, niezależnie od orientacji politycznej. Mogło to irytować sanację, lecz przecież i główny jej bard, Kaden-Bandrowski, nie zamierzał nikomu mówić komplementów. Tradycja Żeromskiego podejmowana i przez lewicę, i – choć czasem niechętnie – przez prawicę łączyła kwestię społeczną ze sprawą moralną, co właściwie unicestwiało pisarza, który by udawał, że jest już wyśmienicie. Stąd mnogość literatury i akcji społecznych, i humanitarnych, aż po formacje skrajnie rewolucyjne. U pisarzy niższego lotu dawało to zresztą efekty fatalnie nużące, a nie sądzę, by w jakimkolwiek innym sensie skuteczne.

Jak więc wypadnie ocena ściśle literacka tego okresu, który, jeśli liczyć wyłącznie okres pokoju, trwał raptem lat dziewiętnaście? Wiemy już, że wyrastał w większej mierze, niż sam sądził, z polskiej tradycji literackiej, przede wszystkim z wyklinanego modernizmu. Miał stanowczo za mało elementów metafizycznych i uniwersalnych w porównaniu z innymi literaturami światowymi z radziecką włącznie. Ale to jest ta nieszczęsna polska zdawkowość i powierzchowność ciężko i fatalnie ciążąca nad naszą kulturą. Lecz nawet i wtedy miała ta literatura swojego Rostworowskiego, Szaniawskiego, Witkiewicza, Micińskiego, Irzykowskiego, Lieberta, Leśmiana, Czechowicza, Schulza, Wittlina czy Gombrowicza. Miała reformatorów i wirtuozów języka takich jak Tuwim, Przyboś, Peiper, Pawlikowska, Jasieński i Miłosz czy w

najzupełniejszym przeciwieństwie Choynowski i Kaden-Bandrowski. Byli znakomici znawcy psychologii jak Nałkowska, Kuncewiczowa, Breza, malarze stosunków społecznych na miarę Dąbrowskiej, Gojawiczyńskiej, Kruczkowskiego, Struga i kapitalni kpiarze jak Słonimski i Nowaczyński. A przecież to cząstka, bo naprawdę dobrych autorów było przecież grubo, grubo więcej.

Najlepszym dowodem nośności tej literatury było to, że gdy sztucznie odsunięto ja w cień, to, co miało rozkwitnąć blaskiem niebywałej piękności, w ogóle nie chciało rosnąć ani kiełkować. Tak się, co prawda, mści wszelkie sztuczne przerywanie tradycji, ale tym razem efekty były wyjątkowo drastyczne. I po latach przerwy trzeba było mozolnie supłać poprzerywane nici. Nie wszystko już udało się uratować. Szczególne też, że nie udało się nawiązać do epok wcześniejszych, dokładniej mówiąc do pozytywizmu, który owszem, mógł być brany pod uwagę, ale tylko przez pryzmat całości dziejów literatury polskiej. I trudno byłoby wskazać w literaturze powojennej zjawiska, które by całkiem nie miały precedensów i zalążków w dwudziestoleciu.

Jak by się mogła rozwijać ta literatura, gdyby Polski i świata nie spotkała katastrofa Drugiej Wojny? Pytanie o tyle jałowe, że wtedy i świat wyglądałby inaczej. Podejrzewam jednak, że wiele rysów byłoby podobnych do tego, co się rzeczywiście stało, może nawet i z jakimś zawijasem literatury produkcyjnej włącznie. W końcu wielu twórców powojennych już wtedy debiutowało, zapowiadając mniej więcej, na co ich stać i co zamierzają napisać. Andrzejewski, Breza, Gombrowicz, Miłosz, Iwaszkiewicz, Parnicki, Malewska, Rembek i wielu innych już wtedy z grubsza nakreśliło zarys swojej przyszłej drogi. Ale skądinąd literatura domaga się wstrząsów, które mogą ją prowadzić do nowej wielkości i być może najciekawsze właśnie zjawiska i dzieła literackie Polski Ludowej nie byłyby powstały. To są oczywiście spekulacje, lecz bez nich nasze myślenie o przeszłości byłoby o wiele mniej ciekawe.

Literatura dwudziestolecia stanowi integralną część literatury współczesnej, jest jej pierwszym etapem i obie stanowią ciągłość. Jeśli ktokolwiek z jakichkolwiek przyczyn to zlekceważy (jak niektórzy krytycy młodego pokolenia), to skazuje tym samym literaturę przyszłości na krótki, żałośnie krótki oddech. Nadrealiści zrywali programowo z przeszłością, lecz w praktyce musieli się liczyć ze stuleciem ubiegłym i nawet osiemnastym. Rewolucyjna literatura rosyjska pojęła rychło, że nie obejdzie się ani bez Puszkina, ani bez Tołstoja czy Dostojewskiego. Najznakomitszy poeta polskiej lewicy Władysław Broniewski wiedział, jak wielki był dla nas wymiar tego, co zniweczyły bomby i czołgi roku trzydziestego dziewiątego. I choć nie tracił nadziei na przetrwanie i zmartwychwstanie, rzucał przekleństwo, którego, choć wzrosły nowe pokolenia, nie zapomniano.

I już go odtąd nie ujrzę inaczej
niż w krwi oparach,brzemienne przekleństwem,
w dymach ze stosu męstwa i rozpaczy,
rozpaczą krwawe i promienne męstwem.

O słońce! Słońce Września! Miną lata,
zdeptany będzie przez Prawo łeb węża,
może we wrogu odnajdziemy brata,
może sercami będziemy zwyciężać,

może tak będzie... Ale słońce Września,
dni naszej chwały i krwi, i cierpienia,
przeklęte będzie w legendach i pieśniach,
aż nowe wzrosną po nas pokolenia.

(*Słońce września*)

Korekta: Andrzej Hoffman