

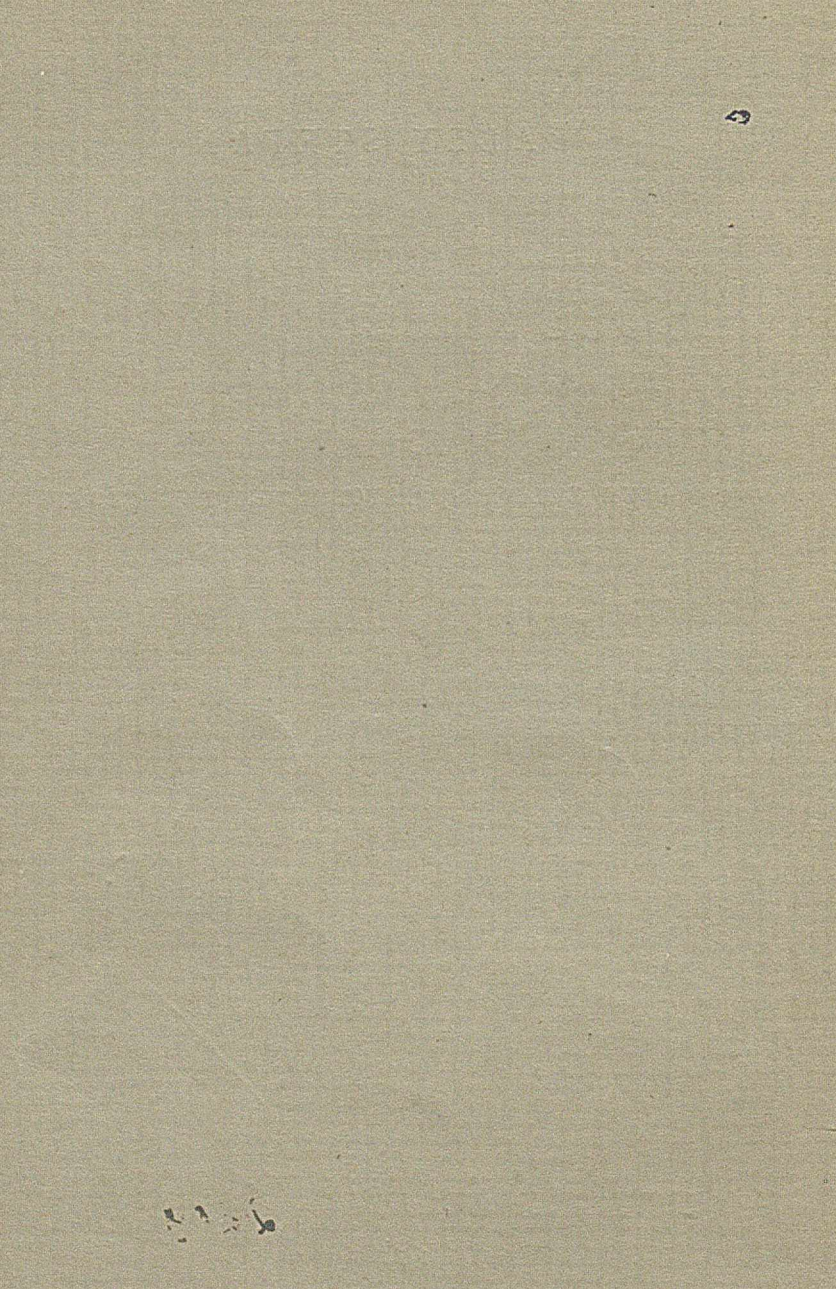
BALEY STEFAN

# OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA ŻEROMSKIEGO

(STUDJUM Z ZAKRESU PSYCHOLOGJI TWÓRCZOŚCI)

~~BIBLIOTEKA  
Państwowego Liceum Pedagogicznego  
w GLIWICACH  
Nr. 2209~~

NAKLADEM „NASZEJ KSIĘGARNI” SP. AKC.  
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO, WARSZAWA,  
1936



OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA ŻEROMSKIEGO

~~BIBLIOTEKA  
Państwowego Liceum Pedagogicznego  
W GLIWICACH  
Nr. 15~~

CONFIDENTIAL - SECURITY INFORMATION



CONFIDENTIAL

BALEY STEFAN



# OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA ŻEROMSKIEGO

(STUDJUM Z ZAKRESU PSYCHOLOGJI TWÓRCZOŚCI)

~~BIBLIOTEKA  
Państwowego Liceum Pedagogicznego  
w GLIWICACH~~

~~Nr. 1746~~

NAKŁADEM „NASZEJ KSIĘGARNI” SP. AKC.  
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO, WARSZAWA,

1936



Bal  
osob  
~~1446~~

1



166.1(091):929-0524/Z

**SI** 19799

## PRZEDMOWA.

*Książka ta jest porotórzeniem, w zmienionej nieco i skróconej formie, wykładów, które wygłosiłem na Uniwersytecie Warszawskim w roku akademickim 1929/30.*

*Zdaję sobie dobrze sprawę z tego, że niniejsza rozprawa nie wyczerpuje najważniejszych zagadnień, które nasuwa twórczość Żeromskiego. Chodziło mi jedynie o rzucenie pewnego światła na niektóre cechy osobowości twórczej autora „Popiołów“, wymagające szczegółowej analizy psychologicznej. Zastosowanie przy rozpatrywaniu twórczości Żeromskiego wyłącznie psychologicznego punktu widzenia kazało mi wstrzymać się od wypowiedziania jakiejkolwiek opinii o jej wartości estetycznej, społecznej, czy też narodowej, do czego zresztą nie czuję się powołanym.*

*Zagadnień pedagogicznych, które nasuwa lektura Żeromskiego, dotykam tylko na marginesie moich rozważań.*

*Panu prof. Józefowi Ujejskiemu składam podziękowanie za udzielenie mi kilku cennych wskazówek.*

*Autor.*

## I. „PERSEWERACYJNOŚĆ“ JAKO CECHA OSOBOWOŚCI TWÓRCZEJ ŻEROMSKIEGO.

### A. Powtórzenia słowne.

Jedną z cech twórczości Żeromskiego, która łatwo rzuca się w oczy czytelnikowi jego dzieł, to coś, co można określić niezbyt dobrze brzmieniem po polsku słowem „perseweracyjność“. Perseweracyjność oznaczałaby oczywiście skłonność do „perseweracji“. Termin to często używany przez psychologów, chociaż niezawsze w tem samym dokładnym znaczeniu. Mówiąc o perseweracji, ma się zwykle na myśli fenomen, znany każdemu z doświadczenia wewnętrznego. Oto jakaś zasłyszana przypadkiem melodia natrętnie brzmi nam ustawicznie w uszach nawet wtedy, kiedy chcielibyśmy się jej pozbyć. Jakieś słowo o brzmieniu dziwnym wtrąca się ciągle do biegu naszych myśli, jak odpędzana osa, która ciągle powraca. Mówimy, że owa melodia, owo słowo „persewerują“.

Jest rzeczą znaną, że zmęczenie i zdenerwowanie dysponują do powstawania fenomenów perseweracyjnych. Można jednak postawić pytanie, czy skłonność do perseweracji nie jest cechą stałą



pewnych jednostek jako podstawowa właściwość ich osobowości. Pytanie to zostało postawione w związku z badaniami, dotyczącymi znanych typów kretschmerowskich, a mianowicie cyklotymików i schizotymików<sup>1)</sup>.

Mianowicie badacze, grupujący się dokoła O. Kroha, poczęli śledzić, jakie właściwości psychiczne pozostają w korelacji z jednej strony z cyklotymją, a z drugiej ze schizotymją. Skonstatowano np., że cyklotymik jest bardziej „nastawiony“ na barwy, a schizotymik na kształty. Ustalono dalej, że uwaga cyklotymika jest bardziej płynna, łatwiej przeskakująca z przedmiotu na przedmiot, zaś schizotymika raczej skoncentrowana, uporczywiej trzymająca się jednego przedmiotu. Jako dalsza para cech, której jeden człón charakteryzuje cyklotymików a drugi schizotymików, wysunęła się „asocjacyjność“ i „perseweracyjność“<sup>2)</sup>.

---

1) Typów tych, jako dość popularnych, nie będę tu bliżej charakteryzował. Przypomnę tylko, że schizotymika cechuje trudność kontaktu z otoczeniem i skłonność do zamykania się w sobie (autyzm, introwersja), natomiast cyklotymik łatwo i chętnie kontaktuje z innymi. Uczuciowość schizotymika waha się między przeżuleniem i oschłością, a cyklotymika między nastrojem wesołym, podnieconym a depresją. (Zagadnieniem cyklotymji i schizotymji u Żeromskiego zajmiemy się w jednym z następnych rozdziałów książki. Przy tej sposobności pojęcia te zostaną jeszcze szczegółowiej omówione).

2) *Kroh Oswald*. Experimentelle Beiträge zur Typenkunde. (Dzieło zbiorowe). Band I. Leipzig, 1929.

Asocjacja, kojarzenie ze sobą różnych wyobrażeń, jest, jak wiadomo, podstawą ciągłej zmiany w strumieniu naszego życia psychicznego. Wyobrażenie, które drogą przypomnienia wchodzi w pole naszej świadomości, nie zatrzymuje się tam długo, gdyż zaraz zjawiają się inne wyobrażenia, z niem skojarzone, i zajmują jego miejsce, by znowu z kolei ulec temu samemu losowi.

Owa zmienność zostanie zaburzona wtedy, gdy jakieś wyobrażenie nie daje się zepchnąć z pola świadomości przez inne z niem skojarzone, lecz samo „perseweruje“ t. zn. utrzymuje się w świadomości niepomernie długo, a usunięte z niej — wraca samoczynnie napowrót. W ten sposób, jak widzimy, asocjacja i perseweracja, „asocjacyjność“ i „perseweracyjność“ pozostają do siebie w stosunku antagonizmu.

Można teraz pomyśleć sobie dwa odmienne typy osobowości: jeden, w którym przeważa tendencja do zmienności kojarzeniowej, i drugi, który cechuje skłonność do perseweracji. Badacze ze szkoły Kroha twierdzą, że typy takie są nie tylko czemś teoretycznie dającym się pomyśleć, lecz istnieją rzeczywiście. Twierdzą też dalej, iż ów typ pierwszy: asocjacyjny chodzi w parze z cyklotymją, a typ drugi: perseweracyjny — ze schizotymją.

Szkoła Kretschmera i Kroha widzi w asocjacyjności i perseweracyjności jakgdyby bliż-

sze określenie czy też dopełnienie cyklotymji, względnie schizotymji. Nieco inaczej stawia sprawę Pfahler<sup>1)</sup>. Dla niego perseweracyjność z jednej strony a płynność treści psychicznych z drugiej są cechami osobowości ludzkiej bardziej pierwotnymi, aniżeli te, które Kretschmer określił jako cyklotymja i schizotymja. Pfahler wyróżnia człowieka o „stałej treści“ i człowieka o „treści płynnej“ jako dwa zasadniczo odmienne rodzaje struktury osobowości. Typy Kretschmera są dla niego czemś raczej wtórnem.

Pomijając dokładniejszą analizę typologii pfahlerowskiej oraz szczegółową charakterystykę „stałości“ i „płynności“ w ujęciu tego autora, podkreślimy tylko, że perseweracja, która dawniej miała dla psychologów znaczenie fenomenu raczej wyjątkowego, podniesiona tu została do godności zasadniczego składnika struktury pewnego typu osobowości ludzkiej.

Otóż, jak to już zaznaczyliśmy we wstępie, pisma Żeromskiego pełne są symptomów, zdających się przemawiać za tem, że, jeżeli wogóle istnieje odrębny perseweracyjny typ psychiczny, to Żeromski, w zakresie swojej twórczości, jest właśnie wybitnym jego przedstawicielem.

Objawy perseweracji w pismach Żeromskiego są tak widoczne, iż nie mogły one ujść uwagi

---

<sup>1)</sup> *Pfahler Gerhard*. Vererbung als Schicksal. Leipzig, 1932. (Badań Heymansa i Wiersmy oraz Spearmana dotyczących tego samego zagadnienia nie będę tu uwzględniać).

badaczy. Tak to ujmuje np. Adamczewski<sup>1)</sup>. Widi on jednak w owej perseweracyjności objaw wtórny, mający swe źródło głównie w ekstremizmie uczuciowym Żeromskiego. Kto jak Żeromski zna stany uczuciowe jedynie w najwyższym napięciu, ten oczywiście — zdaniem Adamczewskiego — będzie musiał opisywać uczucia stale w podobny sposób.

Wywody Adamczewskiego nie pozbawione są słuszności. Ale ów ekstremizm nie wystarczy, by wytłumaczyć perseweracyjność Żeromskiego w całej jej rozciągłości. Adamczewski sam wymienia jeszcze drugi czynnik, nieco paradoksalny. Powodem powtarzania byłaby „zbyt dobra“ pamięć autora, która nie pozwala mu usunąć z umysłu przeżyć raz doznanych, utrwalając je na stałe w świadomości. Otóż nie ulega wątpliwości, że pamięć tak pojęta jest właściwie perseweracyjnością.

Nie przesądzając niczego zgóry, trzeba zatem, uwzględniając możliwości wysunięte przez Kroha i Pfahlera, liczyć się z tem, iż perseweracyjność okaże się podstawową cechą osobowości Żeromskiego i nie da się sprowadzić bez reszty do innych.

Po tych uwagach przystąpimy teraz do przyjrzenia się rozmaitym rodzajom perseweracji u Żeromskiego.

Spotykamy naprzód wypadki, w odniesieniu do których nie jesteśmy pewni odrazu, czy mamy do czynienia ze specyficznym fenomenem perse-

---

<sup>1)</sup> *Adamczewski St.* Serce nienasycone. Wegner, Poznań. Str. 189 i nast.

weracyjnym. Robią one wrażenie ozdoby stylistycznej, polegającej na tem, iż świadomie powtarza się dwu- lub trzykrotnie to samo słowo, względnie to samo zestawienie słów, celem położenia nań nacisku. Przy bliższem przyjrzeniu się widzimy jednak, iż powtórzenia takie są zbyt częste jak nato, by wytłumaczyć genezę ich wszystkich w powyższy sposób. Niejednokrotnie też jest rzeczą widoczną, iż powtórzenie dotyczy słów, których podkreślanie nie da się wyjaśnić względami estetyki, czy sensu. Uświadamiamy sobie wtedy z wolna, że działa tu pewna tendencja, nie dająca się wytłumaczyć świadomą chęcią osiągnięcia jakiegoś celu, lecz działająca raczej sama przez się jako czynnik pierwotny.

Będziemy teraz podawali przykłady na persewacje, trzymając się przytem pewnego porządku, ażeby przynajmniej pobieżnie zdać sobie sprawę z różnorodnych form tego zjawiska.

Otóż naprzód niezwykle liczne są wypadki dwukrotnego powtórzenia tego samego słowa, względnie zwrotu, przyczem słowa powtarzające się następują bezpośrednio po sobie, niczem nie przedzielone:

„Och, n o c e, n o c e” („Popioły”, t. II, str. 237<sup>1)</sup>.

„Namiętny, d a l e k i, d a l e k i śpiew...” („Popioły”, t. I, str. 199).

„U c i s z s i ę, u c i s z z...” („Popioły”, t. II str. 265).

„N u d z ę s i ę, n u d z ę s i ę” („Popioły”, t. II, str. 276).

---

<sup>1)</sup> Cytuję tu i w dalszym ciągu pracy według wydania Mortkowicza. Podkreślenia w cytatach pochodzą odemnie.

„A pod Wirtembergiem u c h o d z i m, u c h o d z i m...” („Sulkowski”, str. 13).

„Taki ego żalu, taki ego żalu” („Bezdomni”, t. II, str. 41).

„Jak ty się za mnie pomodlisz, to n a p e w n o, n a p e w n o... i posada... to w s z y s t k o, to w s z y s t k o...” („Dzieje grzechu”, t. I, str. 15).

„...z rozwiniętymi sztandarami pędziły w dal, n a w s c h ó d, n a w s c h ó d” („Wiatr od morza”, str. 115).

„Wszędzie za nią włóczył się Szczerbic — z d a l a, z d a l a” („Dzieje grzechu”, t. II, str. 63).

„Ach, p a n n o J a d w i g o, p a n n o J a d w i g o” („Rozdziobią nas kruki, wrony”, str. 61).

„...ale zato w m a r z e n i u, w m a r z e n i u” (Utwory powieściowe, „Promień”, str. 171).

„S m u t e k, s m u t e k...” („Ludzie bezdomni”, t. I, str. 102).

„Cisza była wciąż ta sama, g ł ę b o k a, g ł ę b o k a...” („Popioły”, t. I, str. 4).

„O b ł o k i, o b ł o k i” („Dzieje grzechu”, t. I, str. 29).

„B e z k o ń c a, b e z k o ń c a” (ibid., str. 125).

„B e z s ł o w a, b e z s ł o w a” (ibid., str. 163).

„Z ł o t e l i t e r y, l i t e r y” (ibid., str. 179).

„P a n i e n k a, p a n i e n k a” (ibid., str. 259).

„Z d a l a, z d a l a” (ibid., t. II, str. 63).

„S w ó j s z u m, s w ó j s z u m” (ibid., str. 67).

„W i o s k i, w i o s k i” (ibid., str. 290).

„P a p a u m a r ł, p a p a u m a r ł” (ibid. str. 290).

„B r o ń B o ż e, b r o ń B o ż e” (ibid. str. 290).

W przykładach powyższych element powtarzający się był względnie krótki. Składał się on z jednego tylko, czy też dwu słów. Bezpośrednie powtórzenie w identycznej formie większych całości bardziej i łatwiej musiałyby zwracać na sie-

bie uwagę autora, to też zgóry już przewidzieć można, iż będzie ono u niego większą rzadkością. Co innego, gdy powtórzenia są przedzielone od siebie wierszami lub też całymi stronami. W tych warunkach mogą one wśliznąć się łatwiej i, jak później zobaczymy, nie brak ich u Żeromskiego. W tej chwili jednak ograniczamy się do podania przykładu, wskazującego, że i większe całości powtarzać się mogą u Żeromskiego bezpośrednio po sobie.

„Huk rozległ się w jego głowie i trzask kopyt w galopie pędzących po twardych kamieniach. Trzask kopyt w galopie pędzących po twardych kamieniach („Ludzie bezdomni”, t. II, str. 192).

Bezpośrednie powtórzenia u Żeromskiego bywają też często trzykrotne. Oto przykłady:

„P o w o z y, p o w o z y, p o w o z y...” („Ludzie bezdomni”, t. I, str. 108).

„C z e k a m, c z e k a m, c z e k a m” („Dzieje grzechu”, t. I, str. 106).

„T y j e s t e ś L a u r a, L a u r a, L a u r a” („Przedwiośnie”, str. 377).

„T o p a n i Z o f j a t u p r z y j d z i e... p a n i Z o f j a, Z o f j a” (Opowiadania „Oko za oko”, str. 189).

„...c o ś b l i s k i e, c o ś n a j b a r d z i e j b l i s k i e, c o ś t a k b l i s k i e” („Ludzie bezdomni”, t. II, str. 111).

„N i e m a j e j, n i e m a, n i e m a” („Dzieje grzechu”, str. 143).

„Z r o z k a z u, z r o z k a z u, z r o z k a z u” („Wiatr od morza”, str. 96).

„W y ż e j, w y ż e j, w y ż e j” („Wiatr od morza”, str. 113).

„N i e b e d e, n i e b e d e, n i e b e d e” („Przedwiośnie”, str. 48).

„Cz a r u ś, Cz a r u ś, Cz a r u ś“ (ibid., str. 63).

„S z l i w s z y s e c y, w s z y s e c y, w s z y s e c y“ (ibid., str. 122).

Znajdziemy dalej u Żeromskiego powtórzenia, w których element powtarzający się powraca więcej niż trzykrotnie. Nie będą to już jednak z reguły powtórzenia bezpośrednie. W każdym razie dzielące je interwale mogą być wcale krótkie, nie przekraczające wymiaru kilku słów. Oto przykłady na ten typ powtórzeń:

„A jak z a ż a d a ć, jakim sposobem z a ż a d a ć? Kiedy z a ż a d a ć? Przymknęła oczy i rozważała przebiegle, kiedy z a ż a d a ć. A wszakże od dawien dawna wiedziała, kiedy z a ż a d a ć...“ („Dzieje grzechu“, t. II, str. 69 — rozważania Ewy).

„Poranek w l i s t o p a d z i e... Zapach li ś c i u w i e d ł y c h. Żółte l i s t o w i e k l o n ó w i t o p ó ł... Nawija się ciągle przed oczy częstotliwy połysk li ś c i... Te spływające zwłoki li ś c i... Czarowie i Krystyna... idą... ponad basenem leniwej wody, na którą padła opona złotych li ś c i. Każdy połysk jej lakierowanego bucika szelestny jest niezapomnianie wśród złotych li ś c i... Jak uschnięty li ś ć poniewiera się na ziemi jego upadłe serce“ („Róża“, str. 173).

„Wstawaj-że n a g a pieśni. Odpowiedz. Dajcie odpowiedź ludzie p ó ł n a d z y Bytomia. P ó ł n a d z y ludzie Bytomia w knechty, galeą i korazuną okute pierś o pierś ocierali. P ó ł n a d z y ludzie Bytomia bramę na ścieżaj otwarli“ („Wiatr od morza“, str. 93).

Przykłady, analogiczne do trzech powyższych, przytoczymy jeszcze później, przy innej sposobności (porównaj np. fragment z persewercją słowa „róża“ na str. 27). Przypomniemy tu jeszcze tylko „śpiew“ Zagrody w „Róży“, w którym słowo „Akątuj“ powtarza się dziewięć razy.



Dotychczas przypatrywaliśmy się powtórzeniom bezpośrednim lub prawie bezpośrednim. Jak już jednak zaznaczono, obfitym u Żeromskiego jest także ten typ powtarzania, w którym powracające elementy oddzielone są pewnym interwalem. I tu znowu możnaby wyróżnić wypadki, w których element powtarzający się jest małych rozmiarów, oraz takie, w których wielkość jego jest znaczniejsza. Nie będziemy jednak, by sprawy zbyt nie przewlekać, segregować oddzielnie wszystkich tych szczegółowych wypadków, a ograniczymy się do sumarycznego zilustrowania obchodzącego nas w tej chwili ogólnego typu, zaczynając od wypadków o mniejszym interwale i przechodząc następnie do wypadków o interwałach pokąźniejszych.

„Powie się, gdzie należy, udowodni się w sposób niezwykły, zaś świadczy się wiarogodnymi zdaniem...” („Wiatr od morza”, str. 137), a parę wierszy dalej na tej samej stronie: „Powie się gdzie należy, złoży się na to dostatecznie ważne oświadczenia...”

„Huk miasta, przyciszony, miły, senny. W dalekiej rynnicy plusk deszczu miły, senny” („Dzieje grzechu”, t. I, str. 158).

„Przez rzekę do miasta grobla długa. Trzy w niej mosty. Brody nasze. Trzy mosty wzięli” („Sułkowski”, str. 113). Na tej samej stronie: „Gdy krok stąpię, stuszpiegów z jego włości do wroga znać daje. Panowie kamraty — stuszpiegów znać daje do wroga”.

„Szalona miłość, straszna miłość, głupia miłość, podła miłość” (Opowiadania „Oko za oko”, str. 205).

„Marjan Bohusz, Stanisław Krzemiński, Edward Abramowski” („Przedwiośnie”, str. 307), tamże „Marjan Bohusz, Stanisław Krzemiński, Edward Abramowski”.

„To jest przeszłość, sławny wasz popiół, legenda...” („Sułkowski”, str. 85), a na str. 86: „To przeszłość, sławny wasz popiół, legenda...”

Rekordowy poniekąd pod względem długości przykład dosłownego prawie powtórzenia znajdujemy w „Wietrze od morza”, na co zwrócił uwagę Adamczewski. Na str. 35 czytamy:

„jako przebiegłe stąpanie gromady wilków, gdy na czyjaś nagłą śmierć dybiąc, następny wkracza w ślady poprzednika tak umiejętnie, iż tylko jednego trop zostaje”, a na str. 132: „jak stado wilków, gdy na czyjaś nagłą śmierć dybiąc, następny wkracza w ślad poprzednika tak umiejętnie, iż jednego tylko ślad zostaje”.

Dosłowne powtórzenia o tak dużej rozpiętości będą oczywiście raczej wyjątkami. Największą częstość powtórzenia wykazują elementy względnie najmniejsze, a więc pojedyncze słowa. Przykładów takich powtórzeń przytoczyliśmy poprzednio już wiele i to zarówno powtórzeń bezpośrednich, jak też rozdzielonych. Jednakowoż przedziały, uwzględniane powyżej, były przedziałami względnie małymi, nie przekraczającymi rozmiaru stronicy, względnie kilku, czy też kilkunastu stronic. Słownik Żeromskiego zawiera jednak wyrazy, które persewerują u niego stale

tak, że zapoznawszy się z niemi w jednym z jego dzieł, odnajdziemy je następnie w jego dziełach innych. Niestety, nie postarano się dotychczas o przeprowadzenie systematycznych badań nad słownictwem Żeromskiego w tym właśnie kierunku, co dałoby niewątpliwie bardzo ciekawe rezultaty. Niektórzy badacze ograniczają się do tego, iż opierając się nie na systematycznych wyliczeniach, lecz na dobrej pamięci własnej, przytaczają raczej przykładowo szereg „ulubionych“ słów autora. Brak czasu nie pozwala i mnie przeprowadzić takiej statystyki, jakkolwiek dla bliższego poznania struktury mechanizmów perseweracyjnych u Żeromskiego byłoby to rzeczą niezmiernie ważną. Istnieją bowiem niewątpliwie pewne prawa w perseweracji wyrazów u Żeromskiego, co dałoby się ściśle ustalić na tej jedynej drodze. Tak np. rozsianie słów persewerujących wśród tekstu nie jest równomierne. Istnieją jakgdyby pewne zagęszczenia, polegające na tem, iż dane słowo powtarza się w małych stosunkowo interwałach, by potem stać się rzadsze i następnie gdzieś w innem dziele zacząć znowu pojawiać się obficie. Te „zagęszczenia“ i „rozrzedzenia“ nie są oczywiście przypadkowe, a śledzenie ich kolejności rzuciłoby dużo światła na przebieg procesów twórczych u Żeromskiego. Warto przytem zwrócić uwagę na fakt, iż powtarzanie niektórych słów u Żeromskiego nie odrazu łatwo rzuca się w oczy, będąc jakoś niepozornem i że z tej zapewne racji bywa pomijane przy zestawieniach. Wyrazy takie, jak „calizna“

lub „przecież“ rzucają się same w oczy swem niepowszedniem brzmieniem, i z tego względu nie trudno jest czytelnikowi zauważyć, iż autor powtarza je względnie często. Natomiast nie każdy nawet dokładny czytelnik Żeromskiego zdaje sobie sprawę z faktu, iż powtarza on często słowo „wilgoć“, a tak samo słowo „smuga“ i „tęgi“. Albowiem wyraz wilgoć nie posiada w sobie niczego osobliwego i ukrywa się z tego względu łatwo wśród reszty słownictwa. Czytelnik ulega przysiętem jakgdyby nieświadomej refleksji, że słowo to jest zbyt mało szczególne, aby był powód do częstego jego powrotu. A przecież właśnie powrotność takich „niepoetycznych“ wyrazów jest zjawiskiem tembardziej frapującym i wymagającym wytłumaczenia.

Do sprawy tej wrócimy jeszcze później, a teraz chcielibyśmy na przykładzie zilustrować „za-gęszczenie“, o jakim była mowa powyżej.

Do ulubionych słów Żeromskiego należy niewątpliwie wyraz „surowy“. Pozostaje to może w związku z faktem, iż Żeromskiego pociąga przyjemnie wyraz pewnej surowości na twarzy ludzkiej. Odpowiada to poniekąd ideałowi wyglądu człowieka (mężczyzny) według Żeromskiego, gdy w następujący sposób opisuje postać Piotra Rozłuckiego po jego przejściu przez różne doświadczenia życiowe, które zahartowały jego duszę: „człowiek piękny, dumny, zamknięty i s u r o w y“ („Uroda życia“ t. II, str. 208). Opisując dwukrotnie wspomnienie z czasów dzieciństwa, dotyczące śpiewu w kościele pieśni „Asperges me“ (zobacz

cytaty na str. 32), autor nie zapomina o organiście i za każdym razem podkreśla s u r o w y wyraz jego twarzy. Jest rzeczą ciekawą, iż nawet ogłoszony świeżo (w „Gazecie Warszawskiej“) list Żeromskiego do księdza Czerwińskiego w Kielcach zawiera to słowo jako charakterystykę duchowej osoby: „Kochanemu Mistrzowi i s u r o w e m u Nauczycielowi w sprawach duszy — ten skromny upominek, jako wyraz wdzięczności przesyła“. A warto przypomnieć, że charakterystyka księdza w „Syzyfowych pracach“ również to słowo zawiera. Wyraz ten niewątpliwie zatem należy do tych, które persewują u Żeromskiego. Nie znaczy to jednak, jakoby powracał on stale w pewnych równych prawidłowych odstępach. Ulega on, jak inne słowa persewujące, „prawu zagęszczenia“, polegającemu na tem, iż w pewnych miejscach słowo to zaczyna zjawiać się stosunkowo często, by potem stać się względnie rzadszem.

Taką falę zagęszczenia dla tego słowa spotykamy w „Urodzie życia“. Na str. 12 tomu I czytamy: „s u r o w a pasja dosięgła szczytu“, na str. 22: „s u r o w o wzruszeni“, na str. 25: s u r o w e uczucie“, na str. 43: „smutna s u r o w o ś ć“, na str. 58: „twarze... s u r o w e“, a na str. 59: „z s u r o w ą... manierą“. Słowo to przychodzi jeszcze później w tym samym utworze; i tak na str. 159 czytamy „zanadto s u r o w y“, na str. 256 „twarze s u r o w e“ i zaraz na str. 257 „spojrzenie s u r o w e“. Z innymi przykładami takich „za-  
gęszczeń“ spotkamy się jeszcze później w toku na-

szych rozważań. (Porównaj zagęszczenie słowa „walić“ przytoczone na str. 58).

Powtórzenia, których różne typy ukazywaliśmy dotychczas, miały wszystkie wyraźny charakter słownych powtórzeń. Były to te same słowa względnie zwrotysłowne, które wracały dwu- lub też wielokrotnie. Czy z powtórzeniem pewnych słów nie wiąże się jednak nieodłącznie powtórzenie pewnej treści rzeczy w obrazowej względnie w wyobrażeniowej, która pod tą słowną szatą się ukrywa? I czy właśnie owo powtórzenie treści nie jest czemś pierwotnem, a powrót sygnalizujących ją słów dopiero czemś wtórnem, drugorzędnem? Niewątpliwie z powtórzeniem słów idzie w parze powtórzenie treści. Perseweracja słowna wskazuje na pewną persewerację wyobrazeniową. Ale przecież treść tę samą wypowiadać można w słowach nieco różnych. A powtórzenie dosłowne jest niewątpliwie dowodem istnienia tendencji do słownej perseweracji, która znów nie wyklucza perseweracji w wyobrażeniowej.

Znajdziemy jednak u Żeromskiego oprócz powtórzeń słownych i takie, w których pokrewieństwo słowne jest rzeczą raczej wtórną, a gdzie perseweracja dotyczy wyraźnie pewnej treści, pewnego obrazu. Przykładem posłużyć może przytaczany przez niektórych krytyków opis ubioru Krystyny w „Róży“, Xenii Granowskiej w „Nawracaniu Judasza“ oraz Tatjany Iwanowny w „Urodzie życia“. Strój Krystyny opisany jest w następujący sposób: „Krystyna miała na so-

bie uroczy strój: jasno zieloną suknię, pluszowy krótki paltocik, czarny kapelusz ze strusiem piórem. Każdy połysk jej lakierowanego bucika...“ O Xenii Granowskiej czytamy: „Była w krótkim pluszowym paltociku i czarnym kapeluszu filcowym z bujnem, strusiem piórem“. A teraz strój Tatjany Iwanowny: „Szła zwolna w stronę bramy ogrodu wszystka ciemna a połyskliwa, mieniąca się od pluszu paltocika i obfitych czarnych strusich piór na dużym kapeluszu“. Niewątpliwie i tu wracają za każdym razem podobne słowa. A przecież widzi się odrazu, iż jest to raczej perseweracja wyobrażeniowa, aniżeli perseweracja słów.

Perseweracyj tego typu, raczej wyobrażeniowych niż słownych, znajdujemy u Żeromskiego bardzo wiele. Nie mnożąc cytat, zilustrujemy ten typ trzema tylko jeszcze przykładami.

Charakteryzując krajobraz nad brzegami Rawki w III-im tomie „Popiołów“, autor w pewnym miejscu wymienia „z e s c h ł y i t r u c h l e j ą c y l i ś ć“ (str. 149). Otóż motyw ten persewerować będzie w dalszym opisie autora. Zaraz na następnej stronie (150) autor mówić będzie o „z g o r z a ł y c h z w ł o k a c h z e s z ł o r o c z n y c h l i ś c i“. A o dwie strony dalej (str. 152) zajmuje się ponownie „z g n i ł e m i l i ś ć m i“. Wyobrażenie liścia, który gnije i tem samem upodabnia się do zwłok, perseweruje zatem, jak widzimy, w umyśle opisującego autora i co chwila powraca. Zwroty słowne brzmią jednak odmiennie.

Opisując w „Ludziach bezdomnych“ wodę, autor daje określenia: „szara, ciężka woda“ (tom I, str. 19), a dwie strony dalej pisze: „nieczysta, zgęstniała, bura, prawie ciemna woda“.

W t. II „Popiołów“ jest na str. 197 mowa o „zeschłych jelitach grąźelów“, a na str. 198 o ławicach piasku wyglądających „jakoby trzewia i polcie“.

Można zatem odróżniać u Żeromskiego persewercję słów od persewercyj treści i śledzić obydwie te formy oddzielnie. Chociaż jednak takie postępowanie byłoby nietylko dopuszczalne, ale przy wyczerpującem opracowaniu mechanizmu persewercji u Żeromskiego nawet konieczne, to przyznać trzeba, iż, jak to już zaznaczono, obydwie te formy wspomagają się nawzajem i zazębiają się o siebie. Produktem tego zazębiania się są swoiste wytwory, na które obydwie tendencje persewercyjne, słowna i rzeczowa, składają się w pewnym wzajemnym stosunku. Mamy zamiar zatrzymać się teraz nieco dłużej nad temi wytworami, dodawszy jeszcze przedtem pewne wyjaśnienie.

Persewercja może, nie bez słuszności, być uważana za mechanizm, który jest poniekąd antytezą twórczości. Twórczość prowadzi bowiem naprzód, dając rzeczy coraz to inne. Cechą twórczości płodnej jest różnorodność poczynań. Natomiast persewercja jest conajwyżej jakgdyby pochodem w miejscu. Wnosi jednostajność i nawet grozi martwością. Absolutna monotonia persewe-



racyjna jest cechą wyczerpania, względnie zubożenia umysłowego. Nie może ona być wyłączną ostoją twórczości genialnej.

Jak więc przedstawia się ta rzecz u Żeromskiego? Niewątpliwie dokonuje się u niego pewien kompromis między tendencją do perseweraacji, a tendencją zmiany. Zobaczymy to, analizując strukturę wytworów, o których przed chwilą była mowa. Będziemy zatem rozpatrywali perseweraację z dwóch różnych punktów widzenia. Z jednej strony śledzić będziemy współdziałanie perseweraacji słownej i treściowej przy ich genezie. Z drugiej zaś strony interesować nas będzie fakt, w jaki sposób element twórczy przychodzi w nich do głosu. Da nam to sposobność głębszego wniknięcia w mechanizm twórczości Żeromskiego.

W toku następnego rozdziału nazywać będziemy wytwory powyższe, ze względu na ich kombinowaną strukturę, „motywami treściowo-słownymi“, względnie całkiem krótko „motywami“.

## B. „Motywy“.

Zacniemy od motywu „wilgi“. Czytelnik Żeromskiego zauważył niewątpliwie, że autor w opisach przyrody wcale często wspomina o ptaku, który raz nazywa się u niego wilga, a innym razem wiwilga, lub wywielga. Dla ułatwienia kontroli wymienię szereg takich miejsc. Otóż naprzód w noweli „Oko za oko“, opisując las, wspomina

autor „pogwizdywanie wilg“ (Opowiadania, str. 171). W „Popiołach“ jest o wilgach mowa kilkakrotnie: w tomie I tuż na początku czytamy o „wiwildze“ postrzelonej, którą mały chłopczyk ogląda z dziwną mieszaniną „strachu, radości, zemsty i rozkoszy“ („Popioły“ t. I, str. 6 i 7). W tym samym tomie na str. 153 mówi autor o „głosach wywilg“, na stronie następnej ponownie o „śpiewie wywilg“. W t. III, opisując ogród, wspomina autor znowu o „wilgach“, wykrzykujących w gęstwinach. W „Pomyłkach“ opowiada o „śpiewnem natręctwie“ „wywilgi“ („Pomyłki“ str. 12). W „Wietrze od morza“ pisze znowu o „złotej wywieldze, śpiewnej boguwoli, przekornej zofiji“ („Wiatr od morza“, str. 86). Jest też o wildze mowa w „Przedwiośniu“ (str. 49). Wreszcie w noweli, mającej tytuł „Wilga“, szeroko rozwodzi się autor nad tym ptakiem i nad jego śpiewem. Mówi się tam o „bezczelnym śpiewie wywilgi“, o „wiwilgnej kantylenie“, o „śpiewie zofijnym“, o „swoistem wołaniu, przebudzeniu i przyzywaniu“, zawartem w śpiewie tego ptaka. Mówi się dalej o tym śpiewie, jako o „śpiewie życia“, pochodzącym z „otchłani istnienia“ („Elegje“, str. 6, 7 i 8).

Widzimy tu zatem jasno persewerowanie pewnej treści wyobrazeniowej. Obraz wilgi utkwił na trwałe w wyobraźni autora i wraca często przy różnych okazjach. Niemniej jednak, jak zaraz zobaczymy, mamy prawo doszukiwać się w tym wypadku udziału perseweracji skierowanej na pewne słowa. Nie rzuca się to odrazu w oczy, staje się jednak widocznem przy bliższem

rozpatrzeniu. Niewątpliwie samo brzmienie wyrazu „wilga“ ma coś, co przykuwa do siebie uwagę autora i każe mu doń powracać. Świadczy o tem fakt, że autor powtarza je sobie w różnych wariantach: wilga, wiwilga, wywielga. Świadczy o tem sztucznie stworzony przymiotnik na tem brzmieniu oparty: „wywilgna“ (kantylena). O tendencji do perseweracji słownej związanej z wilgą świadczy dalej okoliczność, że autor daje wildze inną jeszcze nazwę „zofija“ i że także z tego słowa tworzy na innem miejscu przymiotnik „zofijny“. Wchodzi tu dalej w grę moment, którego udział mógłby wydawać się zupełnie przypadkowy, gdyby nie to, że, jak zobaczymy, powraca on przy innych motywach, a mianowicie znajdujemy u Żeromskiego nazwisko powstałe ze słowa wilga. Jest to nazwisko Wilgościńskiego, doktora leczącego Łukasza w „W dziejach grzechu“. Nie bez znaczenia jest dalej okoliczność, która, jak również zobaczymy, realizuje się przy szeregu innych motywów, a mianowicie, iż słowo wilga staje się tytułem oddzielnej noweli. Wysuwa się ono w ten sposób w tekście na pierwszy plan. (Będziemy mówili w wypadkach analogicznych o „awansie“ słowa).

To co mówiliśmy powyżej, tyczyło się udziału czynnika wyobrażeniowego i czynnika słownego w budowie motywu. Przejdziemy teraz jednak z kolei do innych jego właściwości. Widzieliśmy mianowicie, iż motyw wilgi powracał wielokrotnie, niezawsze jednak w tej samej formie. Przypatrując się bliżej, konstatujemy, iż ulega on pew-

nej ewolucji. Od strony słownej autor urozmaica go, zmieniając brzmienie wyrazu i kumulując synonimy. Co się zaś tyczy treści wyobrażeniowej, to widzimy, iż śpiew wilgi, wspomniany w pewnych utworach autora tylko mimochodem, staje się od utworu do utworu coraz bogatszy, coraz bardziej przejmujący i urasta zwolna do rozmiarów sprawy doniosłej, wysuwającej się na pierwszy plan twórczego pomysłu, którego nici wiodą aż do mistycznych głębin bytu. Okazuje się to wyraźnie w noweli „Wilga“, należącej do końcowego okresu twórczości. Utwór ten już w całości poświęcony jest temu motywowi, a jak na to wskazują przytoczone powyżej cytaty, śpiew wilgi wzmagą się tu do potęgi „śpiewu życia“, odzywającego się z „otchłani istnienia“. Motyw więc, persewując, równocześnie rozrasta się i wznosi zwolna z dziedziny codziennej przypadkowości w sferę religijno-mistyczną.

Jedna jeszcze cecha motywu wilgi wymaga osobnej wzmianki. Motyw ten zahacza wielokrotnie o wiek dziecięcy. Tragedję konającej wilgi ogląda w „Popiołach“ maleńki chłopczyk, w noweli zaś p. t. „Wilga“ ptak ten śpiewem swoim płoszy sen małej dziewczynki, nad którą czuwa autor. W „Przedwiośniu“ znów czytamy, iż mały Cezarek i jego matka lubili pokazywać sobie nawzajem wilgę („Przedwiośnie“, str. 45). Tę cechę spotykamy również przy innych motywach.

Weźmy teraz z kolei motyw r ó ż y. Na pierwszy rzut oka nie wydawałoby się niczem dziwnem, że Żeromski, który żywo obserwuje

przyrodę i jest równocześnie poetą, nie zapomina także o tym kwiecie, uprzywilejowanym przez wszystkich artystów. U Żeromskiego rzecz przedstawia się jednak przy dokładniejszym przyjrzeniu się nieco inaczej. Porównując różne miejsca, w których u Żeromskiego spotykamy nazwę tej rośliny, przekonujemy się, że istnieje pewna nić, wiodąca od jednego obrazu do drugiego, że jest to poniekąd ciągle jedna i ta sama róża, która przejawia się pod różnymi formami, przetwarzając się przytem w pewien sposób, bogacąc i nabierając coraz donioślejszego znaczenia. Skonstatujemy przytem podobne zasady struktury motywu, jak te, które poznaliśmy przy motywie poprzednim.

Nie będziemy tu przytaczali wszystkich miejsc z pism Żeromskiego, w których jest mowa o róży. Jest ich bardzo wiele. Rzecz tę potraktujemy raczej przykładowo. Przykład persewerowania słowa róża mamy w urywku z listu Ewy z „Dziejów grzechu“ do Łukasza. Czytając to miejsce, czuje się odrazu, iż częste powracanie słowa, które nadaje fragmentowi charakter jakgdyby pewnej litanji, nie jest wyłącznie rezultatem trwałości pewnego obrazu, lecz wynikiem tendencji powtarzania tego samego dźwięku.

„Przyszły do mnie kwiaty, by opowiadać wonne fantazje swych płatków. Układają się w przedziwne gamy i z niedosłyszalnym szelestem przepływają w gamy inne, by ukształtować jeszcze wyższy obraz piękności. R ó ż e czerwone, pełne trójce barw — jaśnień, r ó ż żółtych, ledwie rumianych i ponsowych... Zbyt płoniecie, o r ó ż e, zbyt jesteście kruche i nieoporne,

a niezniszczalne jesteście w pięknie bez granic. Jaśnie-  
nia, Jasności, Jasnostki, Ponsy, Szkarłaty. Położę was,  
r ó ż e moje, na białym wezglowiu chorego, w którego  
oczach pali się gorączka, w którym targa się serce,  
a z rozdartych płuc krew sączy się, sączy długą strugą...  
Wiednijcie, r ó ż e moje, gdyż zbyt piękne jesteście. Je-  
steście, jak pieśń wysoka, niewyśpiewana... O, wiecznie  
niedośpiewana, wiosenna pieśni, o, pragnienie przekwi-  
tu, dopełnienia i końca. O, płatki r ó ż a n e, ukrywają-  
ce przyszłą swą barwność pod szaremi łuskami pąka.  
Kocham was, r ó ż e moje... Uwiedły r ó ż e na piersi  
zmęczonej, odpoczywającej w poświęcie księżycyca..."  
(„Dzieje grzechu, t. I, str. 105).

„Awans“ słów związanych z poszczególnymi  
motywami, polegający na tem, że dane słowo daje  
początek imieniu, względnie nazwisku i że wcho-  
dzi do tytułu rozdziału pewnego utworu lub też  
tytułu utworu całego, widoczny jest także w mo-  
tywie „Róży“. W „Dziejach grzechu“, w których  
słowo „róża“ tak często się powtarza, a jak to uwi-  
daczniał przytoczony przez nas przed chwilą fra-  
gment, wchodzi miejscami w falę „zagęszczenia“,  
jedna z osób nosi imię Róży (Róża Niepołomska,  
żona Łukasza). Wiemy dalej, iż jedno z później-  
szych dzieł Żeromskiego nosi słowo „róża“ już  
w swoim tytule; częstość występowania róży  
w „Dziejach grzechu“ może być zatem traktowa-  
na jak sygnał rozrostu motywu, pozwalający spo-  
dziewać się osiągnięcia przezeń w przebiegu twór-  
czości autora wyższego jeszcze szczebla. Szcze-  
blem tym jest właśnie dramat „Róża“.

Zajmowaliśmy się dotychczas głównie słowem.  
Przejdźmy teraz do związanej z niem treści. Wcze-

śnie zjawia się w pismach Żeromskiego róża w postaci głogu. O „krzaku głogu dzikiego“ czytamy w „Mogile“ („Rozdziobią nas kruki, wrony“, str. 138). Przypomnijmy sobie dalej, że głóg (dzika róża) „biedny i samotny“ jest bliskim małemu Jędrkowi Radkowi z „Prac Syzyfowych“ („Syzyfowe Prace“, str. 215). Róża zostaje tu uduchowiona i ściśle związana z człowiekiem. W „Ludziach Bezdomnych“ zaś spotykamy dziwne przyrównanie róży i słów ludzkich. Natalja zachowuje się w oczach poety tak, „jakby czuła zapach każdego wyrazu i na każdym, niby na r ó ż y przysłanej, składała pocałunek“ („Ludzie Bezdomni“, t. I, str. 172).

Widzimy zatem zbliżanie róży do człowieka, które pogłębia się i to w obydwu postaciach zbliżenia, cielesnem i duchowem. Przy formie cielesnej zbliżenie to jest tak ciasne, że prowadzi do skaleczeń i ran. Istnieje w umyśle Żeromskiego jakieś persewerujące powiązanie między różą, a raną. W „Wietrze od morza“ mówi autor o „ranach kwitnących, jak róże“ („Wiatr od morza“, str. 5). Zauważmy, że w epizodzie spotkania Krzysztofa Cedry z Doncellą w III t. „Popiołów“ dużą rolę odgrywają róże. Widzimy je tam „wszystkie bez wyboru, przyciśnięte do łona“ („Popioły t. III, str. 114). Jeszcze raz podkreśla autor to ciasne zbliżenie, dodając, iż Doncella „cisnęła coraz bardziej do serca kwiaty“. Równocześnie jednak „rozdierała białe palce o ostre kolki, raniła miękkie dłonie...“ (str. 114). Obraz podobny, tylko nieco jaskrawszy, ponawia się w „Róży“, kiedy to zra-

niony Dan „chciał wpełznąć w zboże, lecz trafił rękoma i ciałem bolesnem na krzak dzikiej róży“. A kiedy osunął się już całkiem na ziemię, wtedy Bożyszcze „strząsnęło na piersi nieżywe ostatni płatek róży dzikiej“. („Róża“ str. 239 i 240).

Dotykając piersi dziewiczej i piersi bohatera, róża nabiera symbolicznego znaczenia. Staje się symbolem czegoś, do czego człowiek wiecznie dąży, a czego nigdy zupełnie osiągnąć nie może, gdyż pozostaje ono właściwie w mistycznej sferze bytu, którą człowiek najwyżej tylko przeczuwać potrafi. Takie przecież znaczenie ma „Róża“ występująca w tytule dramatu. Na owo podniesienie motywu do metafizycznej, mistyczno-symbolicznej sfery wskazuje niedwuznacznie sam autor za pomocą terminów, którymi się posługuje. W „Puszczy Jodłowej“ mówi o „szkarłatach róż“ „co wydają ze siebie *Santa Rosa mystica*“. A przypomnijmy sobie jeszcze, iż umierający książę Gintułt z „Popiołów“ modli się w słowach, w których mówi się o Róży, jako drodze wiodącej do Krzyża... „*Ad Rosam per Crucem, ad Crucem per Rosam. In ea, in eis gemmatus resurgam...*“ („Popioły“ t. III, str. 301). Przypominają się tu także „ołtarzowe róże“, o których mówi się w pierwszym tomie „Dziejów Grzechu“ (str. 130). Pewien mistyczny cień pada też na „Ogród róż“ w drugim tomie tej samej powieści w związku z ogrodami Bodzanty, gdzie chwilowo przebywa Ewa Pobratymska (str. 212).

Wspomnieliśmy poprzednio o tem, iż wiele motywów twórczości Żeromskiego wykazuje powiązania z dziecięctwem. Jak jest z motywem róży?



Otóż, powiązanie takie i tu da się odszukać. Wprawdzie róża bywa dla Żeromskiego synonimem „rózowości“, radości dojrzałego życia („chcę gorąco, żeby mię owionęły radość, różowość, błękit, lazur...“, „Dzieje Grzechu“, t. I, str. 106). Lecz mówiąc o róży, myśli autor również o młodym pączku różanym („O, płatki różane, ukrywające swą barwność pod szaremi łuskami pąka“, „Dzieje Grzechu“ t. I, str. 105), opisując go niekiedy zupełnie tak, jakgdyby mówił o dziecku małym. („...do nierozwiniętego pąka róży, który się jeszcze lęka świtu, tuli bezsilnie sam w sobie i ochrony szuka wśród kolców“ — „Elegje“, str. 7). Powołamy się ponadto na przytoczone już zbratanie dzikiej róży (głogu) z małym Jędrkiem Radkiem; głóg ten „był tak bliski Radkowi, jakby korzeniami tkwił w jego własnem sercu“.

Przejdźmy teraz do znanego każdemu z czytelników Żeromskiego motywu *h y z o p u*, gdyż łatwo rzuca się w oczy i omawiany był niejednokrotnie przez krytyków. Jest to motyw o strukturze słowno-treściowej, poniekąd „klasycznej“. Żeromski używa niekiedy słowa *h y z o p* pojedynczo, tak np. w I tomie „Popiołów“ mówi o pokropieniu spalonego ciała *hyzopem* (str. 175). Raczej jednak słowo to występuje jako część cytaty z psalmu: „Asperges me *hyssopo* et *mundabor*; *lavabis* me et *super nivem dealbabor*“ („Pokropisz mnie *hyzopem*... i ponad śnieg bielszym się stanę“). W całości ten urywek psalmu przytoczony jest u Żeromskiego raz w „Ludziach Bezdomnych“ (str. 128) a drugi raz w dramacie „Ponad śnieg bielszym się

stanę“ (str. 95). Na innych miejscach spotykamy się z poszczególnymi fragmentami tego urywku. W „Ludziach Bezdomnych“ występuje dwa razy: raz jako nagle przypomnienie Korzeckiego (t. I, str. 128, 129), a drugi raz w tymże samym tomie w tytule rozdziału (str. 180). Odnawia się potem motyw ten w całej pełni we wspomnianym już dramacie „Ponad śnieg“, gdzie wchodzi do tytułu całego dzieła. A wreszcie podzwonnym echem przypomina się we „Wspomnieniu o Adamie Żeromskim“ („O Adamie Żeromskim wspomnienie“, str. 121). Podkreślono już, iż we wszystkich trzech ostatnich wymienionych wypadkach motyw ten występuje jako wspomnienie z dzieciństwa, przyczem opis tego wspomnienia w „Ludziach Bezdomnych“ i w „Ponad śnieg“ jest niezwykle podobny. W „Ludziach Bezdomnych“ czytamy: „Ksiądz intonował: Asperges me... i odchodził na kościół, między ludzi, tym jakby wygonem, który tworzy się pośrodku chłopów. Kropił na prawo i na lewo, wolno wznosząc rękę. Tymczasem organista sam śpiewał. Głos jego był czysty, męski, spokojny. Ogolona twarz wyrażała skupienie, prawie surowość“ („Ludzie Bezdumni“, t. II, str. 128). A w „Ponad śnieg“: „Niegdyś, za ślicznych dni dzieciństwa, w tym samym prastarym kościele przed niedzielnym nabożeństwem stawał kościelny Łukasz z kropielnicą miedzianą, pełną wody święconej. Stary, wysoki, zawiędły, surowy człowiek — Łukasz. Ksiądz intonował psalm... „Asperges me“ („Ponad śnieg“, str. 95). Perseweracja jest tu zatem bardzo widoczna.

Bardzo widocznem jest przy tym motywie to, co nazwaliśmy „awansem“ słów wplecionych w poszczególne motywy. Widzieliśmy mianowicie, iż słowa powyższego motywu (asperges me i t. d.) najprzód zjawiają się w zwykłym tekście, potem „awansują“ do tytułu rozdziału, a wreszcie wchodzi do tytułu całego dzieła. Widzimy dalej, jak motyw ów rozrasta się, będąc w „Ludziach Bezdomnych“ jedynie czemś epizodycznym, a stając się w „Ponad śnieg“ osią całego utworu. Widocznem jest więc tu to, co określiliśmy jako rozrost motywu. Widoczne też jest podnoszenie się motywu na coraz wyższy stopień symbolizacji. Powiązanie motywu ze sferą metafizyczno-religijną jasnym już jest w samym jego założeniu. Odrazu też dostrzega się nić, wiążącą ten motyw z dziecięctwem. We „Wspomnieniu o Żeromskim“ przyznaje się zresztą autor, iż to on sam „za dni swego dzieciństwa“ pokochał ten psalm.

Równie łatwym do zauważenia jest motyw popiołu. Słowo „popiół“ w różnych jego odmianach („popielisko“, „popielaty“) należy do ulubionych słów pisarza i zjawia się często w różnych jego utworach. W „Popiołach“ słowo to osiąga „awans“, przechodząc do tytułu powieści, a równocześnie użycie jego ulega w tekście tejże powieści pewnemu zagęszczeniu. Powtarza się ono tam mianowicie — poza tytułem — 23 razy. Używane jest przytem częściowo we właściwym swoim konkretnym znaczeniu, ma jednak wyraźną tendencję do przejścia w sferę metafizycznej symboliki, jak tego dowodzi już sam tytuł powieści. To symboliczne

użycie słowa zaznacza się wyraźnie w „Sułkowskim“, w którym „popiół“ użyty zostaje jako symbol legendy („To jest przeszłość, sławny nasz popiół, legenda...“, „Sułkowski“, str. 85, „Sławny wasz popiół, legenda“, „Sułkowski“, str. 86). Tendencja do tworzenia imienia z persewerującego słowa i przy tym motywie się zaznacza. Nazwę tę jednak dostaje w tym wypadku nie człowiek, lecz koń: Popielatka („Popioły“, t. I, str. 169).

Podobne do losów słowa popiół są losy słowa zamieć, które również pozostaje w związku ze swoistym motywie. Nie będziemy jednak wchodzić w bliższą analizę tego motywu, przypomnimy tylko, iż słowo zamieć powtarza się u Żeromskiego wcale często, przyczem oprócz znaczenia właściwego ma tendencję do przetwarzania się w symbol. W „Popiołach“ związany jest ten termin z zamiecią, która tam staje się nawet pocziwą i ukochaną, gdy daje młodemu Rafałowi nadzieję zdobycia Heleny („Dobra, pocziwa, ukochana zamieć“ — „Popioły“, t. I, str. 115). Z dobrotliwej zamieć ta staje się potem groźną w czasie powrotu do domu. Opis szalejącej wtedy burzy śnieżnej daje okazję do częstego powtórzenia tego słowa. Widzimy i przy tym motywie obok symbolizacji słowa uzyskanie przezeń „awansu“ w ten sposób, iż przechodzi ono do tytułu powieści „Zamieć“.

Gdy ostatnio wymieniane motywy znane są każdemu z czytelników Żeromskiego, to nie każdy może zwrócił uwagę na ciekawy, a dość zawiliły motyw, który teraz chcielibyśmy omówić. a mianowicie motyw skrytki. Motyw ten ma

wyraźne nawiązanie do dzieciństwa i to do dzieciństwa samego autora. Przypomnijmy sobie, iż przedstawiający autora Marcinek z „Syzyfowych Prac” „wykopał w ziemi zagłębienie i zbudował napoły z murawy, napoły z kamieni, przydźwiganych z daleka, szeroką ławę i skrytkę” („Syzyfowe Prace”, str. 165). W tem to „samotnem schronisku” autor-Marcinek przeżywał fantastyczne sny na jawie, „lubieżne aż do absurdu”. Jest rzeczą ciekawą, że w podobny sposób zachowywał się Cezarek z „Przedwiośnia”. Czytamy w tej powieści, iż Cezarek, zabawiając się z kolegami „budował wraz z innymi skrytki w skalnych pieczarach i w labiryncie starych murów, w celu przechowywania zakazanych książek, nieprzyzwoitych wierszy Pušzki i innych pornografów” („Przedwiośnie”, str. 16). Jest rzeczą godną uwagi, iż Cezarek w swojej skrytce zajmuje się pornografią tak samo, jak mały Marcinek z „Syzyfowych Prac” w swojej. Podobieństwo jest pod tym względem frapujące.

W formie rozrośniętej motyw ten spotykamy w „Popiołach”. Istnieje mianowicie w I-szym tomie tej powieści osobny rozdział, który nosi ten właśnie tytuł. Widzimy przy tej sposobności „awans” słowa skrytka, podobnie jak to się dzieje ze słowami należącemi do innych motywów. Otóż skrytka w „Popiołach” jest podobna do tej, w której przebywał Marcinek. Tylko, że opisuje się ją o wiele obszerniej i ona sama ma budowę o wiele kunsztowniejszą. Jest to skrytka siostry Olbromskiego, Zofki. W tem samem dziele spotykamy się z innego rodzaju skrytką. Oto w zabawie księż-

niczki Elżbietki z przyjaciółkami padają w pewnym momencie słowa: „s k r y t a, s k r y t a buatka“ („Popioły“, t. I, str. 223).

Co się tyczy samego słowa, to pojawia się ono bardzo często pod formą wyrazów dźwiękowo zbliżonych jak k r y j ó w k a, u k r y t y, s k r y t y, k r y ć s i ę, i t. p. Przytaczamy dla przykładu: „Co tam u k r y w a s z na twarzy?... Cóż ty, bracie, tak się k r y j e s z przedemną. Nie chcę ci się narzucać, skoro się k r y j e s z. Ależ nie k r y j ę s i ę“. („Przedwiośnie“, str. 282 i 283). Inny przykład: „K r y j ą c się przed światem zewnętrznym, k r y ł a się w duszę swą tak zupełnie jak kret k r y j e się w macierzystej ziemi“ („Dzieje Grzechu“, t. I, str. 217).

Wymienić trzeba teraz z kolei niezwykle częste u Żeromskiego, a znaczeniowo i dźwiękowo pokrewne z tamtymi słowami, słowo s e k r e t. Nie będziemy przytaczać ponownie cytat, zbyt licznych dla każdego czytelnika Żeromskiego. Przypomnijmy tylko rzekę z „Wiernej rzeki“, która bierze w przechowanie „s e k r e t Ojczyzny“ (str. 115). Przypomnimy ciekawe powiedzenie Ferdzia z „Białej rękawiczki“, z którego wynika, iż Żeromski bawił się jakgdyby samym dźwiękiem tego słowa: „Do mnie się mówi, panie s e k r e t a r z u, bo ja się zajmuję s e k r e t a m i“ (str. 98). Dodatkowo przytoczymy jeszcze: „zagęszczenie“ słowa s e k r e t n y na str. 101—113 „Wiatru od morza“: „s e k r e t n e rozmowy“ str. 105, „prawo s e k r e t n i e pisane“ str. 105, „s e k r e t n e pchnięcie“ str. 113. Przypomnimy wreszcie „s e k r e t miłości“ („Lu-

dzie Bezdumni“, t. II, str. 108). Słowo to stanowi jakgdyby rozszerzenie motywu skrytki i przeniesienie go ze sfery zmysłowej, konkretnej w sferę myślową, pojęciową. Na to przeniesienie motywu na płaszczyznę abstrakcji wskazuje inne słowo równie bardzo częste u Żeromskiego i występujące nierzadko obok słowa sekret, mające jednak już odmienne brzmienie; jest to słowo tajemnica i tajemny. Przypomnimy: „To było tajne, sekretne i wykonane pod przysięgą“ („Biała rękawiczka“, str. 228), „Tajemnicze misterjum“ („Ludzie Bezdumni“, t. I, str. 52). „Figury tajemnych rzeczy“ (ibid. str. 54). „Tańczyły się baseny wody“ (ibid. str. 99). „Śliczne tajemnice“ (ibid. str. 142). „Tajemniczy kwiat tuberozy“ (ibid. str. 174). „Święte tajemnicze symbole spraw zakrytych przed śmiertelnymi oczyma“ (ibid. str. 251). „Z waszą nawet tajemniczą panną Joasią“ (ibid. t. II, str. 131). „Tajemniczy rozkład“ (ibid. str. 149). „Zdumiewająca tajemnica: szkoła, szkoła, szkoła“ („Syzyfowe Prace“, str. 4). „Straszny dla mnie, tajemniczy Chatterton“ („Dzieje Grzechu“, t. I, str. 110). „Tańczyły się przerażające widoki“ („Dzieje Grzechu“, t. I, str. 219). „Było to tak, jakby niewidzialna siła zdejmowała czarną zasłonę z tajemniczego misterjum“ („Uroda życia“, t. II, str. 71). „Niepewność, tajemniczość i kruchość żywota“ („Puszcza Jodłowa“, str. 16). „Tajna odległość życia ludzkiego“ („Nawracanie Judasza“, str. 127). Rodzaj zakonu sekretnego, mądrości tajem-

nej“ (ibid. str. 159). „Siła tajna“ („Wiatr od morza“, str. 67). „Tonika tajna“ (ibid. str. 74). „Najtajniejsza skrytość“ (ibid. str. 76).

Powyższe cytaty nie tylko o tem świadczą, jak „skrytka“, przemieniając się w „sekret“ i w „tajemnicę“, uduchawia się niejako, lecz wykazują one ponadto, jak motyw nasz zabarwia się powoli tchnieniem mistycyzmu i metafizyki („Tajemnicze misterjum“, „tajemniczość życia“, „tajna odległość życia“ i t. d.). I tutaj więc mamy rozrost motywu.

Nawiasem chcielibyśmy jeszcze dodać, że gdy idzie o powiązanie tego motywu z wiekiem dziecięcym, to oprócz momentów wymienionych na samym początku (skrytka Marcinka), przytoczyć jeszcze można fragment z „Puszczy Jodłowej“ o zabawie w chowanego: „...a z a t a j o n a kędyś kukulka bawi się w chowanego z rozbawioną, z rozigraną dziecięcą duszą“ (str. 9).

Przejdziemy teraz do innego motywu, który z wielu względów jest interesujący, a mianowicie motywu rękawiczki. Czytelnik dzieł Żeromskiego zauważył niewątpliwie, iż Żeromski zwraca często uwagę na to, czy jego bohaterowie, względnie bohaterki, noszą rękawiczki i że rękawiczki te prawie zawsze jakoś opisuje. Oto parę przykładów. W „Syzyfowych Pracach“ mówi się najprzód dwukrotnie o „wełnianych rękawiczkach“, w które ubrano małego Marcina (str. 2), przy końcu zaś powieści czytamy, iż duszę Marcinka gruntowała boleść tak głęboka, jakby trzymał na



wargach r ę k a w i c z k ę... wyjętą z trumny“ („Syzyfowe Prace“, str. 301). W „Ludziach Bezdomych“ wspomina autor „połycki r ę k a w i c z e k, w które ustrojone były panie, zwiedzające razem z Judymem Louvre („Ludzie Bezdumni“, t. I, str. 18). W tej samej powieści w t. II Judym czuje „na prawej dłoni rozkosz dotknięcia śliskiej, delikatnej, ogrzanej r ę k a w i c z k i“ (str. 196). W „Popiołach“ w t. II, opisując ceremonje loży masonskiej, autor wymienia „białe r ę k a w i c z k i damskie („znak czci dla kobiety“, str. 66). W tymże samym tomie, opisując strój pani Ołowskiej, wspomina autor „długie aż do ramion r ę k a w i c z k i“, które „osłaniały obnażone ręce“ (str. 284). W „Dziejach Grzechu“ opisuje autor łataną rękawiczkę, w którą stroi się ojciec Ewy Pobratymskiej. W t. II znów, wymieniając drobiazgi schowane w kufrach Ewy, nie zapomina także o rękawiczkach („szuflady rękawiczek“, str. 63). Kilka stron dalej mówi się o „Dent's gloves“ (str. 66), a na str. 98 tego samego tomu jest znowu mowa o rękawiczkach. W „Nawracaniu Judasza“ autor trzykrotnie wspomina rękawiczkę na rękach Xenii Granowskiej (str. 187; jest tu znowu mowa o „rękawiczkach Dent'a“, a dalej na str. 221 i 222). Tatjanie z „Urody życia“ podobał się w Luwrze specjalnie obraz Tycjana, przedstawiający młodzieńca w rękawiczkach (t. I, str. 130). W „Wybiegu instynktu“ przy opisie stroju Smirnowa wymienione są rękawiczki koloru sang de boeuf („Elegje“ str. 11). O „rękawicy zniewagi“ mówi się w „Wietrze od morza“ (str. 260). Przyto-

czone cytaty wystarczą, by stwierdzić fakt persewerowania. Otóż i tu za nazwą kryje się motyw, który się powoli rozrasta. Przypomnijmy sobie, iż przy opisie rękawiczek z łoży masońskiej określa je autor jako „znak czci dla kobiety“. Już sam zatem obraz rękawiczki przechodzi w sferę symbolu. Nie zdziwimy się więc, gdy w późniejszej twórczości Żeromskiego zjawi się utwór, w którym ów motyw rozsnuty będzie już na szerokiej kanwie. Tak się rzecz ma w dramacie „Biała rękawiczka“, który krytykom sprawia pewien kłopot, tak iż zazwyczaj pomijają go prawie milczeniem. Słowo rękawiczka „awansuje“ tu ostatecznie, wchodząc do tytułu, a motyw sam, przyjąwszy zabarwienie symboliczne, staje się osią całego utworu.

Jeżeli teraz idzie o nawiązanie do czasów dzieciństwa, to wystarczy wskazać na dwukrotnie wymienione przez autora wełniane rękawiczki Marcinka z „Syzyfowych Prac“, o czym już była mowa powyżej.

Mniej wyraźnie aniżeli motyw „rękawiczki“ zarysowują się w twórczości Żeromskiego dwa inne motywy, które z wątkiem „rękawiczki“ posiadają tę wspólną właściwość, iż, podobnie jak on, dochodzą do symbolizacji w dziełach o formie dramatycznej. Są to motywy „turonia“ i „przepióreczki“.

Przechodząc do motywu „turonia“, musimy przedewszystkiem zaznaczyć, że słowo turoń łączy się u Żeromskiego ściśle ze słowem tur, przyczem łącznikiem jest nietylko pokrewieństwo brzmie-

nia, lecz także znaczenia obu wyrazów. Mianowicie u Żeromskiego turoń oznacza nie tylko postać legendarną, względnie przebranie stosowane przy pewnego rodzaju zabawach ludowych, lecz także zwierzę tura. Z tego względu oba te wyrazy traktować można wspólnie. Otóż turoń, względnie tur, pojawia się w twórczości Żeromskiego wielokrotnie. Wyraźniej jako motyw zaznacza się „turoń” w pierwszym tomie „Popiołów”, wpleciony w opis kuligu. Mianowicie kulig natrafia na chłopca przebranego za turonia i zabiera go ze sobą. Rafał i Helena „znagła ujrawszy poczwarę” doznają strachu. Nici, wiążące motyw ten z dzieciństwem, zaznaczają się odrazu w ten sposób, iż Rafał opowiada Helenie, że jako „mały smarkacz” przestraszył się takiego samego turonia, który śnił mu się potem po nocach („Popioły” t. I, str. 54 i 55). O turze, względnie turoniu, jest mowa później wielokrotnie w „Wietrze od morza” (str. 18, 19, 140, 151, 292). Zwraca tam uwagę na siebie szczególnie opisany epizod walki z turoniem (str. 18 i 19). Warto jeszcze zaznaczyć, iż słowo tur występuje u Żeromskiego niekiedy w porównaniach np. „tęgi jak tur” („Niedobitek”, w „Rozdziobią...” str. 162). Wreszcie do szczytu rozwoju dochodzi motyw turonia w dramacie, noszącym ten tytuł.

Następny motyw to motyw „przepióreczki”. Poraz pierwszy zaznacza się on w „Róży”, gdzie pod koniec dramatu Czarowie, pędzony przez wojska nieprzyjacielskie, śpiewa „radośnie i z głębi serca” piosenkę: „Uciekła mi przepióreczka w proso, a ja za nią nieboraczek boso” (str. 237). Póź-

niej motyw ten staje się osnową oddzielnego dramatu. Dokonuje się tu zarazem „awans” słów, wchodzących w ten motyw, gdyż nadają one tytuł dramatowi. Mam tu oczywiście na myśli utwór p. t. „Uciekła mi przepióreczka...”. Widoczna też jest dokonująca się przytem symbolizacja motywu. Powiązanie motywu z dzieciństwem zaznacza się w ten sposób, iż we wspomnianym dramacie piosenka o przepióreczce śpiewana jest przez dzieci szkolne.

Omawiając po kolei szereg motywów, staraliśmy się każdorazowo wskazywać na te wszystkie momenty, które cechują „klasyczną” strukturę motywu treściowo-słownego w twórczości Żeromskiego. Musimy jednak zaznaczyć, iż wyszczególniane przez nas poprzednio momenty nie dadzą się w sposób jednakowo wyraźny wykazać w każdym bez wyjątku motywie i że istnieją także motywy takie, których struktura w porównaniu z „klasyczną” jest niekompletna. Analizując w dalszym ciągu przykłady motywów u Żeromskiego, nie będziemy już przy każdym z nich wskazywać oddzielnie na obecność wszystkich, czy też brak, względnie niewyraźność, poszczególnych cech charakteryzujących strukturę „idealną”, co zabrałoby zbyt wiele czasu.

Przejdziemy teraz do nowego motywu, który nazwiemy motywem „męża i niewiasty”. Posłużymy się tu wyrażeniem samego autora, wziętem z „Sułkowskiego” („tragedja męża i niewiasty”). Jest to motyw, który, podobnie jak motyw hyzopu, ma wyraźne piętno biblijno-religij-

ne. Zjawia się on w „Ludziach Bezdomnych“, jako wypowiedź Korzeckiego. Oto co mówi tam Korzecki: „Mówię sobie zawsze te najwyższe, najpotężniejsze, te boskie słowa, które z cieniów języka rodu ludzkiego On wyjął: „Co mnie i tobie, n i e w i a s t o?“ („Ludzie Bezdomni“ t. II, str. 136). Słowa te, wyjęte z ewangelji, jako wypowiedź Chrystusa, padają tu całkiem niespodziewanie i niewiadomo dokładnie, co mają znaczyć, tak samo zresztą, jak niezupełnie jasny jest ich sens w ewangelji. Zwraca w każdym razie uwagę okoliczność, iż Korzecki w zastępstwie autora określa słowa te jako „najwyższe“ i „najpotężniejsze“. Zapowiada się tu zatem motyw mgliście, ale z dużą siłą. Wraca on w tej samej powieści w jej zakończeniu, tu jednak już w formie całkowicie rozwiniętej. Te same słowa, które tam wypowiedział Korzecki, tu powtarza Joasia, odgadując myśli Judyma: „Myślisz teraz: „Co mnie i tobie, n i e w i a s t o?...“ („Ludzie Bezdomni“, t. II, str. 202). Padają teraz z kolei słowa Judyma, które klarują sens użycia tych słów przez autora i określają tem samym jaśniej treść motywu. „Nie mogę mieć ani ojca, ani matki, ani żony, ani jednej rzeczy, którąbym przycisnął do serca z miłością... Muszę wyrzec się szczęścia“ („Ludzie Bezdomni“, t. II, str. 207). Idzie zatem o ową tajemniczą siłę, która oddziela „męża“ od „niewiasty“ i nie pozwala im iść razem, skoro on (czy też ona) ma służyć jakiejś wielkiej sprawie. Motyw ten z użyciem tych samych, czy też bardzo pokrewnych wyrażen, powtarza się potem w twórczości

Żeromskiego jeszcze kilkakrotnie, ale raczej już, jak słabsze echo. Oto w III t. „Popiołów“ Rafał Olbromski, przypominając sobie nieżyjącą już Helenę, powtarza te słowa biblijne, a właściwie wymawia zań te słowa „życie“ („Co mnie i tobie, niewiasto? — pyta się jej z dobrotliwą mądrością życie“, „Popioły“, t. III, str. 168). W „Sułkowskim“ powiada bohater dramatu do księżniczki: „Była między nami tragedia męża i niewiasty...“ („Sułkowski“, str. 194). Z drobną odmianą powtarza te same słowa Nienaski w „Nawracaniu Judasza“: „Co mnie i wam, niewiasty? (str. 47). Niewątpliwie do tego samego motywu należą też słowa, które do Rafała mówi Machnicki w „Wszystko i nic“: „Do dzieła! Nie dla nas łyzy, kobiety, dzieci...“ (str. 52). Słowa te brzmią podobnie do słów wypowiedzianych przez Judyma i cytowanych już poprzednio. Widzimy zatem, iż motyw ten perseweruje przez całą twórczość Żeromskiego.

Dalszy motyw, którym z kolei musimy się zająć, to motyw s a m o t n o ś c i. Jest to może najbogatszy i najzawilszy ze wszystkich motywów twórczości Żeromskiego. Możliwy tu mówić właściwie o całym szeregu motywów, tworzących razem jedną całość wyższego rzędu. Wszak już dwa z omówionych przez nas dotychczas motywów, a mianowicie motyw „skrytki“ i motyw „męża i niewiasty“ mogą być uważane za pewne specjalne odgałęzienia tego właśnie ogólniejszego motywu. Pocóż bowiem zbudował sobie skrytkę Marcinek z „Syzyfowych Prac“, jak nie poto właśnie, aby tam w samotności przebywać. Autor mówi

nawet wyraźnie, iż „Marcinek rozkochał się w tem miejscu dla jego dziwnego uroku i s a m o t n o ś c i“ („Syzyfowe Prace“, str. 164). Podobnie skrytka, urządzona przez Zofkę z „Popiołów“, przeznaczona była przeciw do samotnych marzeń. A znowu motyw „męża i niewiasty“ z tej właśnie racji nazwał, jak wiemy, Żeromski, ustami Sułkowskiego, tragedją, iż siła w nim zaklęta prowadzi do osamotnienia mężczyzny czy kobiety. Wszak Judym kończy djalog, w którym wyrzeka się szczęścia we dwójkę z Joasią, słowami: „Muszę być sam jeden“. Samotność Judyma skazuje na samotność Joasię, jak to podkreśla sam Żeromski: „W pewnej chwili Judym usłyszał jej płacz s a m o t n y, jedy-ny, płacz przed obliczem Boga“ („Ludzie Bezdolni“, t. II, str. 207).

Oba te jednak motywy, chociaż podporządkowane motywowi samotności, posiadają odrębną, swoistą strukturę i dlatego mogły być traktowane oddzielnie.

Słowo „samotność“ jest jednym z najczęstszych w słownictwie Żeromskiego. Występuje ono w różnych odmianach, a niekiedy zastępowane jest przez synonimy. A więc mamy tu s a m o t n o ś ć, s a m o t n i a, s a m o t n y, s a m o t n i k, s a m o t n i c a, s a m j e d e n, s a m j e d y n y. W pewnych miejscach w utworach Żeromskiego spotykamy zagęszczenie któregoś z gromady tych słów. Oto w „Nawracaniu Judasza“ mówi o sobie Xenia Granowska: „Ja to najbardziej lubiałam chodzić s a m a... ((str. 269). Na

str. 271 czytamy znowu: „... a ja sobie szłam s a m a. Bo ja lubię s a m a“. I znowu na str. 272: „Ale i s a m a, panie, chodziłabym sobie... Bo jak tak lubię s a m a. Nie dlatego, żebym z panem nie chciała... Tylko, że s a m a...“

Podobnie, jak przy innych motywach, tak i tu jego hasło przechodzi do tytułu. I tak jeden z rozdziałów I-go tomu „Popiołów“ nosi tytuł „Samotny“ (str. 176). Jest rzeczą charakterystyczną, iż miejscowość, w której odbywa się akcja tego rozdziału, nosi nazwę „Wygnanka“, a autor mówi o niej, iż leżała „w pustce zupełnej“ (str. 176). W takiej to miejscowości Rafał i jego brat Piotr zażywają samotności i ciszy. Tam to Rafał, który z radością łowił chwile samotności, („dlatego taką radość sprawiała mu każda chwila. s a m o t n o ś c i“, Popioły, str. 179), odczytuje urywki z pamiętnika swego brata, będące niedoścignionym wyrazem ludzkiego osamotnienia: „Jestem s a m i s a m idę, podobnie, jak s a m e .jedne odchodzą za bramy cmentarne zwłoki człowieka...“ (str. 200). Cały ten rozdział, to wielka symfonia samotności, w której samotność nabiera cech samoistnej, tajemniczej sfery bytu, mogącej pochłoniąć człowieka.

Podobne traktowanie samotności spotykamy w „Wietrze od morza“. O trzech wędrowcach-apostołach, idących na Pomorze, mówi autor, iż „mieli poza sobą wielką i głuchą s a m o t n o ś ć swoją, każdy inną, każdy odmienną, każdy inaczej dotkliwą — jakoby trzy więzienne cele“ (str. 50). W tym samym utworze daje Żeromski



ucieleśnienie samotności w postaci astronoma, śledzącego ze swej wieży bieg ciał niebieskich. Czytamy tam: „Któż miał z samotnikiem jego troski podzielić... Sam się o wszystko zatroskał. Sam był nad utwierdzeniem. Stała się wokoło j e d y n ą towarzyszką żywota niezmienną i wierną — s a m o t n o ś ć“ (str. 215). Autor nadaje owej samotności różne cechy, podkreślając głębię jej istoty. „S a m o t n o ś ć duchowa, s a m o t n o ś ć istotna i zupełna“ — tak określa ją autor w „Śnie o szpadzie i śnie o chlebie“ (str. 109).

W twórczości Żeromskiego motyw osamotnienia występuje i zwraca na siebie uwagę bardzo wczesnie. Mam tu na myśli przede wszystkim dwa wypadki z nowel Żeromskiego, a mianowicie wypadek doktora Piotra z opowiadania pod tymże tytułem, oraz pana Ignacego z opowiadania p. t. „Ananke“. Autor w słowach niezwykle przejmujących opisuje w pierwszym wypadku samotność, na którą skazuje doktora Piotra jego ukochany syn Dominik, rzucając swego ojca na zawsze bez słów pożegnania. A znowu w „Ananke“ widzimy straszną rozpacz pana Ignacego osamotnionego przez żonę, która porzuciła go mimo próśb i zaklęć. Samotna też odchodzi w świat małżonka.

Niema prawie ważniejszych postaci ludzkich w twórczości Żeromskiego, któreby w pewnych fazach nie przeżywały osamotnienia. Przyczem jednak, co podkreślić należy, samotność ta nie zawsze ma charakter czegoś z zewnątrz narzuconego, przykrego i bolesnego. Widzieliśmy już, że

Marcinek z „Syzyfowych Prac“ rozkochał się nawet w pewnym miejscu, dla jego „uroku i samotności“. Wzmiankowaliśmy o tem także, jak bardzo Xenia Granowska lubiła samotność. A mały Oleś z „Róży“ powiada: „czasem się chce być s a m e m u. Ale to żeby, jak ten jarząb na polu, co s a m j e d e n...“ („Róża“, str. 209). Przypominamy dalej, iż „bożyszczę“ z „Róży“ „kocha samotność“ (Róża, str. 165).

Z głównych bohaterów powieści Żeromskiego częste chwile samotności przeżywa Judym, wtedy zwłaszcza, gdy oddaje się marzeniom: „Widział w umyśle głębokie fikcje obmyślane w s a m o t n o ś c i“ („Ludzie Bezdomni“, t. I, str. 91). Chwile samotności przeżywa także Joasia. Oto w swoim pamiętniku pisze ona: „... gdy piszę te zdania, czuję, że tu jestem obca, cudza, s a m o t n a“ („Ludzie Bezdomni“, t. I, str. 237). W „Popiołach“ motyw osamotnienia wiąże się z całym szeregiem osób. Wspominaliśmy już poprzednio o Rafale, Piotrze i Zofce. Często przeżywa samotność Cedro. Tyczy się to zwłaszcza okresu jego udziału w walkach w Hiszpanji: „Zginął, jako osoba, w szorstkim i grubiańskim tłumie żołnierskim, zamknął się w sobie i umilkł. Był wciąż bez troski, wesół, dobrej myśli, zajęty żołnierskimi sprawami. Ale w istocie rzeczy jechał w najzupełniejszej s a m o t n o ś c i“. („Popioły“, t. III, str. 21). On to też, zasypawszy w mogile towarzysza walk, Jose'go, śpiewa nad jego grobem „pieśń s a m o t n ą“ (t. III, str. 342). Wyraźnym samotnikiem jest Sułkowski. Mówi on o sobie do księżniczki: „żyję

s a m j e d e n“ („Sułkowski“, str. 193). A w rozmowie z Venture'm pyta: „Czy śmiejesz się z woli s a m o t n e g o człowieka?“. Kiedy wreszcie Zawilec niesie z placu walki strzępy odzienia zabitego Sułkowskiego, to „Bonaparte i generałowie salutują długo ten j e d y n y szczątek po Józefie Sułkowskim“ (str. 219). W „Róży“ skazują siebie na samotność zarówno Czarowic, jak Krystyna. W dialogu obojga padają wyraźne słowa, które o tym mówią. Oto powiada Czarowic do Krystyny: „Na tej ścieżce, którą ja pójdę, dla dwu osób miejsca niema“ (str. 180). I na tejże samej stronie mówi Krystyna do Czarowica: „ja chcę iść ścieżką, na której dla drugiego człowieka miejsca niema“. Łączy się to, jak widzimy, odrazu z motywem „męża i niewiasty“. O Nienaskim wiemy, iż celem znalezienia samotności uciekł z miasta, chroniąc się w góry. W opisie jego przeżyć Żeromski ukazuje w nowem świetle potęgę samotności: „S a m o t n o ś ć stała się nietylko ujściem z wszelkiego smutku na świecie, jedynym przesmykiem, który jeszcze dokądś prowadził na obraz owej ścieżyny w górach, — lecz także nieodzowną koniecznością, pewnym rodzajem odwetu“ („Nawracanie Judasza“, str. 300).

U Żeromskiego samotność ogarnia nietylko ludzi, lecz także wszelkiego rodzaju przedmioty. Samotne bywają przede wszystkim często drzewa i krzewy. W „Niedobitku“ mówi się o „samotnych, starych topolach“ (Rozdziobią nas kruki; wrony, str. 169). Przytoczyliśmy już przedtem cytata z „Syzyfowych Prac“, w której mówi

się o tem, że oczy Jędrka po przebudzeniu się pierwszy raz w nowej siedzibie odrazu „padły na głóg samotny“. Tam też wspomina się „samotne gąszcze świerkowe“. W „Promieniu“ Raduski widzi podczas błąkaniny „samotne i napół uschnięte dzikie gruszki“ („Utwory powieściowe“, str. 186). Kubusiowi z „Sideł niewoli“, gdy „sam jeden szedł w ciszy, stało w oczach pewne drzewko warszawskie“, które „stało samotne na dziedzińcyku“ („Rozdziobią nas kruki, wrony“, str. 195). O „samotnym krzaku rokiciny“ mówi się w „Bezdomnych“ (t. I, str. 248). W „Śnie o chlebie“ mówi się obszernie o „rozwidlonej gruszy polnej“, określając ją, jako „samotne drzewo“ (str. 102). W „Złem spojrzeniu“ jest mowa o pytaniu, które „szło w tę drogę pod cieniem samotnych ch drzew z tego na tamten świat“ („Pomyłki“, str. 36). O „kępie samotnej“ mówi się w „Dziejach Grzechu“ (t. II, str. 66). W „Urodzie życia“ spotykamy „gruszę polną samotną w przestworze“ (t. II, str. 119).

Samotnemi bywają i inne przedmioty. Przytoczyliśmy już cytate, w której mówiło się o „samotnej pieśni“ śpiewanej przez Cedrę. Podobnie w II t. „Popiołów“ mówi autor o „samotnej pieśni góralskiej rzeki“ (str. 136). Samotny bywa płacz (płacz Joasi), samotne bywają łzy. I tak z oczu mistrza de Vith pada na kwiat rododendronu „kilka samotnych łez“ („Popioły“, t. II, str. 146). „Skałę samotną“ wymienia się w „Wietrze od morza“ (str. 110). Samotną

bywa wieża: „była dziwnie straszna owa samotna wieża na wysokości“ („Popioły“, t. III, str. 26). „Domy samotne“ spotykamy w „Wietrze od morza“ (str. 308). Samotna bywa rzeka i woda („Popioły“, t. I, str. 175). O „samotnym potoku“ jest mowa w „Dziejach Grzechu“ (t. II, str. 67). „Ptaszyne samotną“ spotykamy w „Urodzie życia“ (t. I, str. 77). „Samotną troskę rusałki“ spotykamy w „Nawracaniu Judasza“ (str. 13). Tam również „samotny krok ku pustkowiom“ (str. 113) i „samotną nędzę“ (str. 234).

Zkolei chciałbym jeszcze przytoczyć i omówić pokrótce motyw śpiewu z powodów, które zaraz poznamy. W twórczości Żeromskiego śpiew i muzyka odgrywają bardzo poważną rolę. Czytamy przedewszystkiem bardzo często o śpiewie ptaków. Nie jest to jednak u Żeromskiego banalna ozdoba, zdawkowe powiedzenie. Żeromski niewątpliwie interesuje się w sposób szczerzy śpiewem ptaka, o którym mówi, czego dowodzą drobiazgowo i bogate opisy. Przypominamy szczegółowy opis śpiewu słowika w „Mogile“ („Rozdziobią nas kruki, wrony, str. 104). Przypominamy dalej dla przykładu opis śpiewu wilgi: „W śliskich polotnych, tam i nawspak przeplatających się śpiewu przegubach, zakończonych śmiesznym półgrzytem, zawarte było swoiste wołanie, przebudzanie, przyzywanie“ („Elegje“, str. 8). Przypominamy „szczególny śpiew“ bandośów w „Nawracaniu Judasza“ (str. 200). Już w „Róży“ urasta śpiew dzieci do potęgi o charak-

terze mistycznym. Mam tu na myśli przede wszystkim śpiew dzieci, które podczas swej wędrówki spotyka Czarowic: „Młody wytrysł w sali śpiew... Zatoczył śpiew krąg... Wicher niebieski wieje w skrzydła tego śpiewu... Szeptą usta: — Śpiewajcie pieśń, skrzypkowie młodzi. I oto odsłoniła się pieśń jakby zasłona“ (str. 224). Z taką samą siłą występuje motyw pieśni w „Wietrze od morza“. Zjawia się on tam mianowicie jako pieśń, śpiewana księciu Zbigniewowi przez pieśniarza przy dźwięku liry. Jest to pieśń, co nie milknie, choć Zbigniew chciałby ją przerwać (str. 90). Jest to pieśń, co „musi skończyć, gdy zaczęła“ (str. 91). Jest to „naga pieśń“ (str. 93). Jest to pieśń „straszna“ (str. 98). Gdy połamana została lira, akompaniująca śpiewowi, pieśń ta trwa dalej, śpiewana przez wieszczka „na piszczałce przedziwnej“ (str. 98), zrobionej z piszczeli. W tem samym dziele motyw muzyczny występuje jeszcze jako „niewymowna melodia“, grana przez Smętka na pięciostrunnej normandzkiej violi (str. 69 i następne). Autor mówi tam o „niezwyciężonej potędze tej muzyki, najwyższej, najbardziej niezmożonej potędze ziemi“ (str. 69). Posiada ona „ubezwładniającą woń“ (str. 69) i zdolność „wyjawiania zapomnianych skrytości, tkwiących na początku i we środku życia“ (str. 69). W „Złem spojrzeniu“ jest mowa o „brzmieniu tonu organów i ponurego w nich śpiewu, w którym się słowo straszliwego Boga objawia“ („Pomyłki“, str. 44). Śpiew stanowi główny motyw noweli p. t. „Elegja“. U Żeromskiego

pieśń może być „olbrzymią“ („Dzieje Grzechu“, t. I, str. 141), często bywa czemś „niewymownem“ i „niepojętem“ („Wszystko i nic“, str. 9).

Motyw śpiewu jest interesujący z następującego względu. Widzieliśmy już poprzednio, iż poszczególne motywy twórczości Żeromskiego połączone są ze sobą w różnoraki sposób, że zazębiają się o siebie, tak, iż trudno je niekiedy od siebie odzielić. Nie podejmując się dokładniejszego wykazania wszystkich tych połączeń, ograniczymy się do zwrócenia uwagi, iż właśnie motyw śpiewu, muzyki łączy się w przeróżny sposób z wszelkimi innymi motywami i wiąże je ze sobą. Tak np. motyw śpiewu łączy się dość często z motywem samotności. O Zagoździe z „Róży“ mówi Żeromski, że „śpiewa samemu sobie“ („Róża“, str. 35). Przypomnieliśmy już poprzednio cytataę o „pieśni samotnej“, śpiewanej przez Cedrę. A w II t. „Popiołów“ mówi autor o „samotnej pieśni góralskiej rzeki“ (str. 136). W sposób prosty łączy się motyw śpiewu z motywem „asperges me hysopo“, gdyż są to słowa śpiewanego psalmu. Jest rzeczą ciekawą, że nie tylko ksiądz i organista śpiewają słowa tego psalmu, lecz nawet i Korzecki, przypominając sobie jego słowa, wymawia je „ś p i e w n y m szeptem“ („Ludzie Bezdomni“, t. I, str. 128). To samo dotyczy motywu przepióreczki, który wchodzi dalej w związek z motywem róży. Oto co pisze Ewa Pobratymska w liście do Łukasza: „Więdnijcie, róże moje, gdyż zbyt piękne jesteście. Jesteście, jak p i e ś Ń wysoka, niewyśpiewana...“ („Dzieje Grzechu“, t. I, str. 105).

Łączy się on również z momentem zamieci. „Z a m i e ć nic nie wiedzących t o n ó w muzyki...” tak mówi autor, opisując koncert dzieci w „Róży” (str. 223). W jasny sposób łączy się też motyw śpiewu z motywem wilgi, jak na to wskazuje przytoczona już dawniej przez nas cytata.

Nie mieliśmy zamiaru omawiać wszystkich motywów twórczości Żeromskiego. Zebranie ich kompletne wraz z nakreśleniem ich rozrostu, jest zadaniem, które powinno być dokonane i które niewątpliwie rzuciłoby na twórczość Żeromskiego jeszcze wiele nowego światła. My jednak nie mieliśmy intencji podjąć się na tem miejscu tej mozolnej pracy w całej jej rozciągłości. Ograniczyliśmy się do wskazania tylko kilku z nich, jako ilustracji do postawionej przez nas poprzednio tezy o perseweracyjnej strukturze twórczości Żeromskiego. Z motywów przez nas nieopracowanych, a zwracających na siebie przy lekturze utworów Żeromskiego łatwo uwagę, wymienimy motyw „rzeki”, która przez autora jest często wymieniana i obdarzana szeregiem wszelakich przymiotów i właściwości i która, jak wiele innych motywów, zaznacza swój byt odrębny wejściem do tytułu („Wierna rzeka”). Można też mówić o oddzielnym motywie „smutku”, który wiąże się w sposób prosty częściowo z motywem samotności, posiada jednak mniejsze od niego rozmiary (jeden z rozdziałów „Bezdomnych” nosi tytuł „Smutek”, t. I, str. 98). Możliwy też byłby o motywie „dziecka”, czem zajmiemy się jednak oddzielnie. Bliższe rozpatrzenie twórczości Żerom-



skiego ujawniłoby nam ponadto cały szereg innych motywów „zapoczątkowanych“. Można przypuścić, iż doszłyby one do pełnego rozkwitu w dalszych utworach Żeromskiego, gdyby je zdołał być jeszcze napisać. Widzieliśmy np. jak długo motyw rękawiczki przewijał się drobnym strumykiem przez twórczość autora, zanim wreszcie objął w pewnym utworze główną rolę. To samo dotyczy motywu „wilgi“. Jest przecież u Żeromskiego szereg słów czy wyrażeń, które, chociaż powtarzane często przez wszystkie okresy twórczości, nie przetwarzają się w pokaźniejsze motywy. Warto jednak zaznaczyć, że przynajmniej w odniesieniu do większości z nich bliższa analiza ujawnia tendencję takiego przetworzenia się w motyw. Są one jakby zadatkami motywów, które formują się zwolna, nie dochodząc jednak do pełnego rozwoju.

Jednym z takich słów, które powtarza się u Żeromskiego bardzo często, to słowo „smuga“, względnie „smug“ (autor używa bowiem słowa tego w obu rodzajach). Słowo to pojawia się w bardzo różnych zestawieniach i połączeniach, nierzadko w sensie przenośni. Podamy kilka przykładów:

„Popielate s m u g i p ó l” („Mogiła”, Rozdziobias kruki, wrony, str. 88).

„ssąc wilgoć z e s m u g ó w” („W sidłach”, Rozdziobias kruki, wrony, str. 195).

„Szara s m u g a Wisły” („Oko za oko”, Opowiadania, str. 245).

„Czarna s m u g a niezgłębionego nurtu” („Oko za oko”, Opowiadania, str. 248).

„S m u g a deszczu” („Bezdomni”, t. I, str. 27).

„S m u g a lata” („Bezdomni”, t. I, str. 139).

„S m u g a kaliny” („Bezdomni”, t. I, str. 217).

„Chropawe s m u g i w lustrzanej tafli wodnej” („Bezdomni” t. II, str. 112).

„S m u g i piachu” („Nawracanie Judasza”, str. 244).

„Nadnidziański s m u g” („Puszcza Jodłowa”, str. 11).

Nie możemy wskazać osobnego motywu, związanego z tem słowem, niemniej jednak możemy wykazać tendencję do jego powstania. I tak znajdziemy u Żeromskiego nazwiska spokrewnione z tem słowem (Smuglewicz, Smugon i Smugoniowa). Smugoniowa, bohaterka „Przepióreczki”, może być uważana poniekąd za wcielenie nastrojów uczuciowych, które u autora wiążą się najczęściej z owym wyrazem. Opisuje np. Ciekocki Kleniewiczowi oczy Smugoniowej w następujący sposób: „Te piękne, łagodne, powabne, pociągające oczy, rzeczywiście s m u g o n i o w a t e” („Uciekła mi przepióreczka”, str. 4).

Innem słowem, często powtarzającym się, to słowo „wilgoć” i „wilgotny”. Była już o tem wzmianka poprzednio. Przytoczymy teraz dla ilustracji kilka przykładów użycia tego słowa:

„Dusznym czadem pachnącej w i l g o c i” („Oko za oko”, str. 203).

„Nasycone w i l g o c i ą kędzierzawe krzewy” („Oko za oko”, str. 209).

„W i l g o t n y mech” („Oko za oko”, str. 215).

„Kupa błota, która nawet w upale zachowuje właściwą jej przyjemną w i l g o ć” („Bezdomni”, t. I, str. 37).

„Oddech w i l g o t n y — lejący z przestworza” („Bezdomni”, str. 132).

„Ssąc w i l g o ć ze smugów” („W sidłach”, Rozdziobią nas kruki, wrony, str. 195).

„W i l g o t n e doliny pochylej Idy” („Bezdomni”, t. I, str. 214).

„Zdrowy chłód, niby w i l g o t n y oddech ziemi” („Zapomnienie”, Opowiadania, str. 99).

W dalszym toku naszych rozważań poznamy przypuszczalne powody częstego powtarzania tego słowa. Nie jest ono w każdym razie przypadkowym. Tu tylko wskażemy, iż u Żeromskiego pozostaje w ścisłym związku ze słowem wilgoć inne ulubione jego słowo „g o z d”, które oznacza, według definicji samego autora, w i l g o t n ą łąkę. Z gozdem pozostaje w związku słowo z a g o z d a, które staje się nazwiskiem jednego z bohaterów Żeromskiego („Róża”). Słowa „n i e c i e c z” (znaczy to u Żeromskiego to samo co gozd) i „C i e k o t y” oraz nazwisko C i e k o c k i należą do tego samego zespołu.

Często również u Żeromskiego powtarza się słowo t ę g i. Jako językowe rozszerzenie tego wyrazu można uważać słowa „tęgobór” i „tęgogłowa”. Oddzielnego motywu, z którymby się to słowo ściśle wiązało, nie znajdujemy. Istnieją przecież pewne nici, wiążące je z postacią samego autora i to postacią z wieku dziecięcego. Marcinek z „Syzyfowych Prac” jest scharakteryzowany przez autora jako „tęgi

i muskularny chłopak ośmioletni“ („Syzyfowe Prace“, str. 2). A matka Marcinka, apelując do ambicji chłopca, przemawia doń tak: „Przecież ty jesteś t ę g i, rozumny, mądry chłopiec“ (ibid., str. 4). Moment osobisty i moment dzieciństwa daje tu więc znać o sobie. Słowo to wiąże się dalej z motywem t u r a (turonia: „t ę g i jak t u r“ („Niedobitek“ Rozdziobią... str. 162).

Bardzo często powtarzanem słowem jest dalej słowo w a l i ć, względnie słowa z niego złożone, np.: r o z w a l a ć. I tu spotykamy tendencję do przeradzania się w motyw. Ujawni się to wyraźniej wtedy, gdy uwzględnimy związek dźwiękowy i znaczeniowy, zachodzący między wyrazem w a l i ć i wyrazem w a l k a, który również u Żeromskiego występuje bardzo obficie. Związek, zachodzący między w a l k ą a „w a l e n i e m“, ujawnia się chociażby w ten sposób, iż przy opisach walk u Żeromskiego słowo to zjawia się w dużej obfitości. Tak np. w III t. „Popiołów“, gdzie autor opisuje walkę Sokolnickiego z Austryjakami, spotykamy słowo w a l i ć 8-miokrotnie na przestrzeni 12 stron (str. 197 „wywalać“, str. 200 „walić“ 2 razy, str. 203 2 razy, str. 206 1 raz, str. 208 raz, a str. 211 2 razy). Poza tem istnieje u Żeromskiego szereg nazwisk spokrewnionych dźwiękowo z temi słowami (Waluś w „Róży“, Walek Gibała z noweli „Zmierzch“, Walecki z „Syzyfowych Prac“, Walkowa z „Siłaczki“). Wreszcie samo słowo w a l k a wchodzi w tytuł jednej z powieści (Walka z szatanem). Można by więc mówić nawet o oddzielnym motywie walki.

Zrobiwszy przegląd szeregu motywów słowno-treściowych, powinniśmy teraz z kolei zająć się jeszcze bardziej szczegółową analizą ich struktury. Mianowicie byłoby rzeczą pożądaną dokładniejsze zbadanie stosunku treści wyobrazeniowej do składnika słownego w obrębie każdego motywu. Możliwość mianowicie pytać się, na jakiej zasadzie oba te czynniki współdziałają ze sobą i który z nich jest istotnie kierującym. Nie wchodząc jednak bardziej szczegółowo w to zagadnienie, ograniczymy się do zwrócenia uwagi na następującą okoliczność. Uprzednio skonstatowaliśmy już niewątpliwą dążność do symbolizacji w obrębie każdego z motywów. Rozwijający się symbol wymaga jednak zawsze istnienia pewnego znaku, który byłby ośrodkiem kryształizacji przyporządkowanego temu znakowi ogólnikowego mglistego znaczenia, nie dającego się jasno uchwycić w terminach pojęciowych. Otóż słowo (wyraz) nadaje się właśnie bardzo dobrze do tego, by być znakiem symbolu. Róża, rękawica, turoń, smuga są jako wyrazy znakami pewnych symbolów. Są one pomocne przy utrzymywaniu ciągłości motywu, przy jego rozszerzaniu się i rozwoju i tem się między innymi tłumaczy, dlaczego przy formowaniu owych motywów słowo odgrywa tak dużą rolę obok treści.

A teraz jeszcze inny moment, którego chcielibyśmy dotknąć na zakończenie niniejszego rozdziału. Widzieliśmy, iż, mimo niewątpliwych różnic, omówione przez nas motywy wykazują dość znaczne podobieństwo struktury wewnętrznej. Przekonałiśmy się, iż rozwijają się one w przebiegu twórczo-

ści według zasad, które stale powracają. A chociaż zasady te są nietylko zasadami perseweracji, lecz także zasadami wzrostu, które ów motyw transformują, to przecież fakt, że powtarzają się one analogicznie przy każdym motywie, może sam przez się być uważany za dowód podlegania procesowi twórczemu tendencjom powrotnym, persewerującym.

### C. Dodatkowe uwagi o znaczeniu badań nad rozwojem poszczególnych motywów u Żeromskiego.

Jaka może być wartość poszukiwań, którym poświęcony był poprzedni rozdział? Otóż, jak już zaznaczyliśmy, poszukiwania te rzucają pewne światło na strukturę twórczości autora. Uzyskujemy w ten sposób jakgdyby pewne linje, wytyczające posuwanie się jej naprzód. Staje się ona dla nas poniekąd bardziej zrozumiałą. Spotkanie pewnych konkretnych szczegółów w danym utworze nie dziwi nas niejako, skoro zdamy sobie sprawę z drogi, która do nich prowadzi.

Można będzie w ten sposób tłumaczyć pewne zjawiska w twórczości autora, które robią wrażenie zagadkowych. Widzieliśmy już poprzednio, iż, skoro przyjmujemy tezę, że u Żeromskiego była silna tendencja do kontynuowania i rozwijania raz zapoczątkowanych motywów, to wtedy stanie się dla nas zrozumiałem zjawienie się w przebiegu twórczości dzieła o danej właśnie treści i danej budowie. Przykładem, który, obok

innych, ilustrował nam taką możliwość, był dramat Żeromskiego p. t. „Biała rękawiczka“. Wspomnieliśmy już, iż utwór ten sprawia badaczom pewien kłopot i że przy analizie twórczości Żeromskiego raczej pomijają go milczeniem z domyślnem usprawiedliwieniem, iż jest to dramat słabszy, niezasługujący na poświęcanie mu większej uwagi. Otóż prawo rozrostu motywu, sformułowane przez nas uprzednio, tłumaczy nam poniekąd genezę tego utworu. Motyw rękawiczki, tak często powtarzający się w dziełach autora, dążył do zwiększenia swej roli (do „awansu“). I właśnie, ulegając tej tendencji, autor rozszerza ów motyw, robiąc go osnową całego dramatu. A podobnie, jak inne motywy, rozrastając się, podlegają równocześnie symbolizacji, to samo dzieje się z motywem rękawiczki, który tu właśnie przyjmuje symboliczną postać.

Jest jednak inny jeszcze motyw, który wyżywa się w tym dramacie i obok poprzedniego tłumaczy jego genezę. Jest to omówiony już przez nas dawniej motyw „sekretu“, „tajemnicy“. Kiedy w „Dziejach Grzechu“ (t. I, str. 228) powiada się „to było tajne, sekretne i wykonane pod przysięgą“, to słowa te możnaby postawić jako motto „Rękawiczki“, zarówno gdy chodzi o Martwica i jego siostrę, jak też o Rypskiego i jego towarzyszy. „Do mnie się mówi panie sekretarzu — powiada Ferdzio — bo ja się zajmuję sekretami“ („Biała rękawiczka“, str. 98). Cały ten dramat, od początku do końca, jest zanurzony w atmosferze tajemnych przyrzeczeń, spisków, ukrytych zobo-

wiązań i sekretnych postanowień. Tak zatem oba te motywy w swej tendencji do rozrostu kombinują się razem, dając jako produkt powyższy dramat. Jeżeliby więc nawet wartość „Białej rękawiczki“ pod względem artystycznym nie była wysoka, to z psychologicznego punktu widzenia jest ona utworem interesującym i zasługującym na specjalną uwagę. Gdy idzie o wykazanie pewnych linii ciągłych, które przewijają się przez twórczość Żeromskiego, wyznaczając stale jej kierunek, to pod tym względem dramat ten jest zjawiskiem bardzo symptomatycznym.

Zatrzymaliśmy się na przykładzie „Białej rękawiczki“. Jednakowoż ten sam punkt widzenia może być zastosowany, jak to już dawniej widzieliśmy, do całego szeregu innych motywów oraz utworów, pozostających do nich w stosunku genetycznym, a więc do „Róży“, „Wilgi“, „Turonia“, „Ponad śnieg“, „Uciekła mi przepióreczka“ i t. d.

Weźmy teraz jeszcze dla przykładu jeden szczegół, całkiem drobny, lecz niewątpliwie interesujący. Idzie tu znowu o rzecz, z którą krytyka miała pewien kłopot. Mamy na myśli szczegół dotyczący lektury małego Cezarka z „Przedwiośnia“, odbywającej się w „skrytce“. Żeromski podaje, iż Cezarek rozczytywał się tam w dziełach „pornografów“, między innymi Puszkina. Otóż na tej podstawie zrobiono autorowi zarzut, iż obraził rosyjskiego poetę. Nie będziemy wchodzić w kwestję, czy była to faktycznie obraza i czy w sposób słuszny bronił się później sam Żeromski. W każdym razie z naszego rozważania o roli motywów u Żeromskiego jedna rzecz niewątpliwie wynika. Ktoś mógłby sądzić, iż główny nacisk w opisie Żeromskiego leży na Puszkinie i że cały odnośny epizod skomponowany był ewentualnie w tym



celu, ażeby przypiąć łatkę rosyjskiemu pisarzowi. W istocie rzecz miała się inaczej, z czego zapewne nie całkiem zdawał sobie sprawę sam autor. Omawiając motyw „skrytki”, widzieliśmy, iż u autora perseweruje w tym wypadku obraz opisany jeszcze kiedyś dawno w „Syzyfowych pracach”. Tam Marcinek w „skrytce” zajmuje się pornograficznymi sprawami. Tendencja perseweracyjna każe autorowi, który umieszcza Cezarego w skrytce, odtworzyć także ów moment „pornografji”. Autor „nieświadomie” pamięta, co robił Marcinek w swojej „skrytce” i teraz to samo „przypomina” mu się przy „sobowtórze” Marcinka, którym jest tutaj Cezary. Puszkina jest tylko przypadkowym, nieistotnym dodatkiem, leżącym poza sferą działającej w danym momencie tendencji twórczej. Tak zatem w odniesieniu do krytycznego epizodu potrafimy, opierając się na prawie motywów, odpowiedzieć na dziwaczne zdawałoby się pytanie, dlaczego w obrębie tego epizodu w „Przedwiośniu” jest mowa o „pornografji” i dlaczego osoba Puszkina jest w tym wypadku szczególnie psychologicznie nieistotnym. Nie wiem, czy fakt ten „usprawiedliwia” Żeromskiego, ale niewątpliwie „tłumaczy” go w oczach psychologa.

## II. O POWROTNYCH ZDARZENIACH, SYTUACJACH I „SOBOWTÓRACH“.

Omawiane dotychczas motywy były jedną ze swoistych form perseweracji u Żeromskiego. W powtórzeniach, analizowanych poprzednio, powracający element miał często szczupły zakres. Treść jego dawała się przeważnie ująć jednym słowem czy zwrotem. Ale bywa u Żeromskiego i tak, iż wracają pewne całości skomplikowane o dużym zakresie, które nie dają się już w tak prosty sposób ująć, czy nazwać. Istotę tego rodzaju powtórzeń poznamy najlepiej na przykładzie z „Popiołów“.

Zarzuca się powszechnie tej powieści, że nie ma ona przejrzystej, jednolitej struktury. Jest to jakgdyby szereg epizodów, luźno ze sobą związanych. Bliższe rozejrzenie się w powieści wykazuje przecież istnienie pewnej ciekawej prawidłowości w jej budowie, a tem samem istnienie określonej struktury, chociaż nie takiej, jakiej od powieści żąda zazwyczaj krytyka i do jakiej dąży świadomie sam autor.

W „Popiołach“ wysuwają się na pierwszy plan dwie kobiece postacie: Helena i księżniczka Elżbieta.

Losy obydwu kobiet związane są ściśle z losami Rafała Olbromskiego, głównego bohatera powieści. Przypomnijmy sobie najpierw historję pierwszą. Rafał poznaje Helenę jako pannę i usiłuje zdobyć ją dla siebie. Usiłowanie to napotyka jednak na przeszkody, prowadzące do pewnego rodzaju katastrofy (wycieczka nocna do Dersławic wśród zamieci i rozszarpanie konia przez wilka). Po tej katastrofie kontakt pomiędzy Rafałem a ukochaną zrywa się. Niespodziane spotkanie następuje już wtedy, gdy Helena jest mężatką, żoną majora de Vith. W czasie odnowionej znajomości Helena zostaje kochanką Rafała, opuszczając swego męża.

A jakie teraz są koleje księżniczki Elżbiety i stosunek jej do losów Rafała? Widzimy odrazu, iż powtarza się tu ta sama historja. Rafał poznaje księżniczkę jako pannę i, zakochany, usiłuje się do niej zbliżyć. Ale zbliżenie to prowadzi do katastrofy (uderzenie Rafała przez księżniczkę szpicrutą). Następnie Rafał gubi ukochaną z oczu. Spotykają się oni dopiero później ze sobą niespodziewanie wtedy, kiedy księżniczka jest mężatką, panią Ołowską. Dawna znajomość odnawia się i pani Ołowska oddaje się Rafałowi, zdradzając męża. Widzimy tu zatem, iż na wątek powieści składa się pewien przebieg faktów dwa razy powtórzony, ze zmianą jednej osoby. Z panią Ołowską dzieje się w stosunku do Rafała to samo, co działo się z panią de Vith.

Gdy teraz jeszcze przyjrzymy się postaciom obu kochanek Rafała, to zobaczymy, iż łączą je liczne podobieństwa. O duszy obu kobiet dowiadujemy się dość mało. Przed oczami czytelnika stają one

raczej jak pewne optyczne zjawiska. Otóż te optyczne obrazy są do siebie bardzo podobne. Uprzytomnijmy je sobie nieco bliżej.

Charakter zjawiska optycznego, którem dla Rafała jest Helena, określa wyraziście Żeromski, nazywając ją w pewnym miejscu „błękitną panienką” („tam ścigał oczyma błękitną panienkę” — „Popioły”, t. I, str. 66). Istotnie cała jej postać jest jakgdyby przesiąknięta niebieskością. Autor daje jej oczy błękitne: „błękitne, jak w dzień letni dalekie lasy” (ibid str. 67). Na innym miejscu raz jeszcze podkreśla autor ów kolor oczu, przyrównując je tym razem do lobelji: „Oczy o żalonym błękitnie kwiatu lobelji” (ibid. str. 68). Ubiera ją autor w suknię niebieską („miała na sobie suknię niebieską z krótkim stanem”, str. 57). W innym miejscu znowu widzi autor w niej „obłoczek niebieskości” („sposzregł, że przez sionkę przyległą przesunęła się jakaś osoba, niby obłoczek niebieski”, ibid. str. 68). Otóż sposób, w jaki później autor opisuje Elżbietę, daje prawo nazwać ją również „błękitną panienką”, chociaż autor tak jej nie nazywa. I ona posiada niebieski kolor oczu: „oczy szafirowe, czyste i ogromne, jak firmament. Na innym miejscu autor oczy te opisuje jako „lazurowe” („Popioły”, t. II, str. 291). Ubiera ją w suknię morskiego koloru i w szal błękitny („rozciągając nad głową błękitny szal z kaszmiru”, str. 298). Jest poza tem cała otoczona błękitną atmosferą, którą widzi Rafał, patrząc na nią: „Poznał ją po błękitnem powietrzu, w którym była dla niego zawsze” (str. 291). Widzimy zatem, że

obie te postacie kobiece są dla Rafała zupełnie takim samym, a nawet moglibyśmy powiedzieć, tem samym zjawiskiem.

Do jakiegoż to wniosku prowadzi. Widzieliśmy, iż w „Popiołach“ powtarzają się jeden za drugim dwa cykle zdarzeń prawie zupełnie identyczne. Tyczą się one częściowo tej samej osoby, mianowicie Rafała, częściowo zaś dwu osób różnych (Helena i Elżbieta), które jednak, jak się przy bliższem rozpatrzeniu okazuje, są właściwie jedną i tą samą postacią. Elżbieta to jakgdyby sobowtór Heleny. Moglibyśmy zatem powiedzieć, iż w „Popiołach“ odbywa się pewna akcja dwukrotnie.

Budowa „Popiołów“ wykazuje zatem swoistą prawidłowość. Czy jednak nie możemy zrobić nic więcej, jak tylko skonstatować ten fakt bez żadnego wytłumaczenia? Z jakiej racji wprowadza autor do powieści i powtarza ów szereg sytuacji i zdarzeń? Sprawą tą zajmiemy się jeszcze później. Obecnie jednak musimy zwrócić uwagę na pewien szczegół, który rzecz częściowo przynajmniej wyjaśnia. Oto, opisując przebieg kuligu na początku I-go tomu „Popiołów“, opowiada autor, iż „z ostatnich sanek“ „wyleciały jak z procy“ następujące słowa swawolnej piosenki:

„Bo nie masz krainy, niemasz takiej strony,  
Gdzieby nie kochali chłopcy cudzej żony...“  
(tom I, str. 50).

Mogłoby się wydawać, iż jest to drobiazg bez znaczenia, obojętny dla dalszej akcji powieści, tak samo, jak przytoczone urywki z innych piosenek w tekście. Musi nas jednak zastanowić adnotacja

zrobiona przez autora w odniesieniu do wrażenia, jakie słowa owej piosenki zrobiły na przysłuchującym się im Rafale Olbromskim: „Niby groty z ognia uderzyły w Rafała i jakoby oczywiste prawdy zatrzęśły nim aż do samej głębi duszy“ (t. I, str. 50). Nie mamy prawa przyjmować, iż dla toku powieści o bohaterze zostanie całkiem bez znaczenia to, co „zatrzęśło nim aż do samej głębi duszy“. I widzimy też, iż Rafał spełnia jakgdyby program wyznaczony w tej strofie. W dalszym toku powieści zdobywa „cudze żony“ i to dwie.

Ulega on jakgdyby „magji“ zawartej w tych słowach. Przypomina nam się zaraz ustęp z „Listopadu“ Flaubert’a: „Znałem wówczas wyraz, który wydawał mi się piękniejszy nad wszystkie inne — cudzołóstwo. Jakaż rozkoszna słodycz unosi się nad nim w nieokreślony sposób. Słowo to spowite jest w szczególną magję, w czar szczególny. Wszystkie opowiadania, wszystkie książki czytane, wszystkie gesty mówią o niem i objaśniają go wiecznie, nieustannie sercu młodego człowieka, który napawa się nim z rozkoszą, odnajduje w nim najwyższą poezję, złożoną z przekleństwa i z rozkoszy“. Fakt, że Żeromski Flaubert’a zna i ceni, i że wymienia nazwisko jego w swoich utworach, usprawiedliwia przytoczenie tej cytaty. Rafał, słuchając owej piosenki, przeżywa ją tak jakgdyby powtarzał sobie wewnętrznie flaubert’owskie słowa.

Nie mamy zamiaru twierdzić, jakoby Żeromski ś w i a d o m i e komponował swą powieść, jako ilustrację do słów piosenki, czy też Flaubert’a.

Trudno jednak oprzeć się przypuszczeniu, że związek taki realnie istnieje. Autor, pisząc powieść, mógł nie zdawać sobie sprawy ze związku, zachodzącego między treścią piosenki, a treścią przygód Rafała, tak samo, jak prawie napewno nie zauważył, iż w toku powieści opowiada dwa razy tę samą historję. Nie zmienia to jednak sytuacji, iż związek powyższy, podobnie jak fenomen powtórzenia, ma miejsce<sup>1)</sup>. Po tem, co mówiliśmy poprzednio o tendencjach perseweracyjnych u Żeromskiego, fenomen teraz napotkany nie wyda się czemś dziwnem i niespodzianem, przeciwnie, może on być dla nas potwierdzeniem przypuszczenia, iż mechanizmy perseweracyjne i tu są czynne. Tam autor dwukrotnie powtarza to samo słowo, czy też wyrażenie, tu zaś powtórzenie dotyczy kompleksów bez porównania większych, obejmujących całe szeregi zdarzeń. Mechanizm powtórzenia może być jednak w obu wypadkach w zasadzie ten sam.

Nie mamy zamiaru analizować szczegółowo wszystkich powtórzeń w twórczości Żeromskiego,

---

<sup>1)</sup> Sytuacja nieco podobna zachodzi w „Przedwiośniu”. Bohater powieści, Baryka, przypomina sobie w pewnej chwili melodję piosenki: „W lasku Idy trzy boginie spór zacięty wiodą raz” (str. 22). Otóż wątek powieściowy „Przedwiośnia” jest w pewnej części ponieważ rozwinięciem treści tej piosenki. Trzy boginie, wiodące spór, to Laura, Karusia i Wanda, rywalizujące pomiędzy sobą o zdobycie serca Baryki. Analogja pomiędzy „Przedwiośniem” i „Popiołami” przemawia za tem, że przypuszczenie o roli piosenki w „Popiołach” nie jest tak bezpodstawne, jakby się to mogło w pierwszej chwili zdawać.

należących do rodzaju tych, z któremi właśnie zapoznaliśmy się. Powtórzenie w „Popiołach“ omówiliśmy obszerniej, jako przykład, zasługujący na analizę z tego jeszcze względu, iż przydać się może do zrozumienia kompozycji powieści. Że u Żeromskiego zdarzenia i pewne postacie z jednych jego dzieł powracają w innych pod zmienionymi nazwiskami, że są to jakgdyby sobowtóry tej samej istoty ludzkiej, to krytycy Żeromskiego podkreślili już nieraz.

Powtórzenia, obejmujące duże kompleksy, nie dokonują się zazwyczaj w obrębie tego samego dzieła. Pod tym względem „Popioły“ są poniekąd wyjątkiem. Raczej dzieje się natomiast tak, iż koleje wydarzeń, sytuacje czy też osoby, występujące w pewnym dziele, po pewnej przerwie zjawiają się w zmienionej nieco formie w dziele innym. Ze względu na tok dalszych rozważań wypadnie nam uprzytomnić tu sobie krótko, iż stosunek taki zachodzi pomiędzy „Urodą życia“ a „Nawracaniem Judasza“ i że „Przedwiośnie“ jest w dużej mierze echem z jednej strony „Popiołów“, a z drugiej drobniejszego opowiadania p. t. „Oko za oko“. Zdajemy sobie sprawę, że w analizie zachodzących tu podobieństw powtarzamy przeważnie rzeczy już znane.

Zacznijmy od stosunku „Urody życia“ do „Nawracania Judasza“. Narzuca się to odrazu, że Nieński jest poniekąd sobowtórem Rozłuckiego, tak jak Xenia Granowska jest sobowtórem Tatjany. O stosunku mężczyzny do kobiety stanowi w obu wypadkach zazdrość, wynikła ze specyficznej na-



tury niewiast, będących bohaterkami obu powieści. Obydwie one, zarówno Tatjana jak Xenia Granowska, reprezentują „urodę życia“, czy, jak to autor na innych miejscach się wyraża, radość życia, której brak bohaterom mężczyznom, Rozłuckiemu i Nienaskiemu. Obaj oni są społecznikami, biorącymi życie bardzo na serjo, jakkolwiek nie są im obce doznania, które odsłaniają przed nimi ponęty rozkosznego życia. Na tem tle powstaje w obu powieściach konflikt bohaterów z ubóstwianiami przez nich kobietami, którym zarzucają płochość, zalotność i kokieterję. Z tej racji obydwaj przechodzą przez mękę zazdrości. Obydwie kobiety, mimo pozorów lekkomyślności, potrafią, jak się okazuje, brać życie na serjo, obydwie są zdolne do wierności i poświęcenia. Ostateczny los obydwu kobiet jest tak samo tragiczny, jak los obu bohaterów. Przypomnijmy jeszcze, że Tatjana i Xenia noszą strój taki sam. Mamy tu zatem do czynienia z powtórzeniem podobnym w zasadzie do tego, które spotkaliśmy w „Popiołach“, lecz nie tak frapującym z tej właśnie racji, iż nie dokonuje się ono w obrębie tego samego dzieła.

Jest rzeczą jasną, że im później dzieło jakieś zjawia się w twórczości Żeromskiego, tem liczniejsze mogą być echa, które się w niem odzywają. „Przedwiośnie“ jest właśnie jednym z takich dzieł późniejszych i wobec tego nie będzie rzeczą dziwną, że powtórzenia, które tu spotkamy, pochodzić będą z różnych stron. Otóż, znajdziemy tu przede wszystkim echa z „Popiołów“. Para przyjaciół i towarzyszy przygód wojennych, którymi w „Po-

piołach“ byli Olbromski i Cedro, wraca w „Przedwiośniu“ pod postacią Cezarego i Hipolita Wielosławskiego. Cezary ratuje życie Hipolitowi, podobnie jak w „Popiołach“ Olbromski ratuje z ciężkiej przygody Cedrę. Podobnie jak Rafał w roli wybawiciela wprowadzony zostaje do domu obywatelskiego rodziców Cedry, tak samo Cezary wprowadzony zostaje do dworku rodziców Hipolita. Uczty rodzinne, urządzone na przyjęcie miłych gości, są tu i tam bardzo podobne. Stosunek usposobień jednej i drugiej pary bohaterów jest w obu wypadkach pokrewny. Rafał i Cezary reprezentują pierwiastek żywiołowy, wybuchowy i poniekąd awanturniczy, natomiast Cedro i Hipolit są obydwaj bardzo dobrymi żołnierzami, którzy pomimo magnackiego pochodzenia potrafią znakomicie znosić trudy wojenne, reprezentują jednak obok rycerskości raczej czynnik równowagi i umiarkowania.

Na tle scharakteryzowanej poprzednio sytuacji zaczyna teraz w „Przedwiośniu“ rozwijać się sytuacja dalsza, która jest poniekąd powtórzeniem sytuacji z noweli „Oko za oko“. W noweli tej Wawelski prowadzi podwójny romans. Spotyka równocześnie dwie kobiety, z których jedna jest panną, a druga mężatką. Jakkolwiek ze stanu sytuacji wynikałoby raczej, iż Wawelski będzie starać się o względy panny, wszak pozwala jej zakochać się w sobie, uprawia z nią daleko posunięty flirt, jednak uczuciami swojemi lgnie bardziej do kobiety już związanej z mężczyzną i usiłuje zdobyć ją mimo przeszkód. Otóż ta sama sytuacja powtarza się

w „Przedwiośniu“. W domu Wielosławskich Cezary spotyka się z dwiema kobietami, które go zaczynają interesować. Jedną jest panna Karusia, a drugą pani Laura, wdowa i już zaręczona z Barwickim. Sytuacja układa się tak, iż Cezary powinienby zdobywać dla siebie Karusię. Ale on uprawia wprawdzie z nią daleko idący flirt, łatwo pozyskawszy dla siebie jej miłość, Ignie jednak uczuciowo raczej do związanej już z kim innym Laury, którą usiłuje zdobyć dla siebie mimo przeszkód. Widzimy zatem, iż zachodzi tu pokrewieństwo sytuacji bardzo duże.

Powtórzenie, które omawialiśmy ostatnio, jest z tej racji ciekawe, iż wiąże ono ze sobą utwory Żeromskiego bardzo odległe w czasie, a mianowicie jeden z najwcześniejszych utworów z jednym z utworów końcowych. Ważne to jest jako dowód trwałości perseweracyjnych tendencji, które także i w tym, studjowanym przez nas obecnie, zakresie mogą utrzymywać się w odniesieniu do pewnego tematu przez czas bardzo długi. Oczywiście, nasuwa się refleksja, że takie powtórzenie nie jest bez głębszego znaczenia; że, jeżeli jakiś motyw wraca po tak długim okresie, to widocznie nie miał on „przypadkowego“ tylko charakteru, lecz że wnika on w głębsze warstwy twórczości. W sprawę tę nie będziemy jednak wchodzić bliżej na tem miejscu. Zaznaczymy tylko, iż narzucają się tu pewne analogje z treścią cytowanej już przez nas piosenki z kuligu i ze stosunkiem Rafała do obu bohaterek z „Popiołów“. Swoistość sytuacji, polegająca na tem, iż zdobywana kobieta nie

jest wolną, zdaje się odgrywać i tu pewną rolę. Musimy teraz jeszcze zwrócić uwagę na pewne szczególne wypadki perseweracji, które zdają się zawierać w sobie paradoks. Widzieliśmy poprzednio, jak autor pod innym tytułem powtarza rzecz zasadniczo tę samą. Tam, gdzie spodziewaliśmy się rzeczy różnych, podaje nam zjawiska w gruncie rzeczy identyczne. Otóż, niekiedy bywa i odwrotnie: perseweracja pewnych szczegółów stwarza pozory zidentyfikowania przedmiotów, które czytelnikowi wydają się czemś zupełnie odmiennem. Wyjaśnimy to bliżej na przykładzie. Joasia z „Ludzi bezdomnych“ należy, jak wiadomo, do najczystszych, najbardziej uduchowionych postaci Żeromskiego. Jest ona osobą prawie świętą, zmysłowo nietykalną. Judym kocha ją, ale jej nigdy nie pożąda. Odmienną postacią jest Helena z „Popiołów“ i inny do niej stosunek Rafała Olbromskiego. Te dwie osoby łączy miłość gwałtowna, żywiołowa, zmysłowa. Nietylko Rafał kocha w ten sposób Helenę, ale też i ona odwzajemnia się jemu temi samymi uczuciami, których nie usiłuje taić. Jednak autor mimo wyraźnego podkreślenia odmiennej natury obu kobiet i obu miłości, w pewien sposób jakgdyby identyfikuje je ze sobą, tak, jakby jedna była sobowtorem drugiej. Gdy w „Ludziach bezdomnych“ padają owe tragiczne, chrystusowe słowa: „Co mnie i tobie niewiasto“, to skłonni jesteśmy uważać je jako wyraz niepowtarzalnego stosunku, łączącego swoisty typ mężczyzny ze swoistym typem kobiety. Słowa te zdają się w umyśle czytelnika zrastać na zawsze z postacią Judyma i z postacią Joasi.

To też ogarnia nas pewne zdziwienie, gdy Olbromski, tak bardzo niepodobny do Judyma, powtarza te same słowa w stosunku do Heleny, tak bardzo niepodobnej do Joasi („Popioły“ t. III, str. 168). A teraz dalszy szczegół. Przypominamy sobie, że Helena i księżniczka Elżbieta ukazywały się Rafałowi otoczone niebieską atmosferą i że z tej racji Helena nazwana nawet została „niebieską panienką“. Taka błękitna atmosfera otaczała również Joasię w oczach Judyma (w t. II „Ludzi bezdomnych“ czytamy: „pachnące dymy błękitne otaczały ją“ str. 87). Jest więc ona tak samo błękitnem zjawiskiem, jak Helena. A teraz jeszcze dalej. Kiedy po ostatecznej rozmowie Joasia na zawsze rozstaje się z Judymem, popada w „samotny, jedyny płacz“ i odchodzi w stronę miasta („odeszła szosą w stronę miasta...“ t. II, str. 208). Otóż jest rzeczą ciekawą, iż kiedy Rafał Olbromski po śmierci Heleny staje przed sędzią, to na pytanie, co stało się z kobietą, z którą był razem, odpowiada: „poszła do miasta z płaczem“ (t. II, str. 148). Opisuje zatem Rafał rozstanie się z Heleną takimi samymi słowami, jakimi na innem miejscu opisane było rozstanie się Joasi z Judymem. Wprawdzie są to słowa skłamane. Rafał skłamał „z prostotą, szczerością dziecka i nadzwyczajnie bezczelnym sprytem, jakoby to było dziewczę lekkich obyczajów, spotkane przezeń na ulicach Krakowa. Sprzykrzywszy ją sobie, wygnał. Oto wszystko. Poszła do miasta z płaczem“ (t. II, str. 148). Mimo to jednak, iż to jest kłamstwo, pozostaje faktem, że użyte zostały w odniesieniu do obu kobiet te same

słowa, jakgdyby dokonywały się losy jednej i tej samej kobiety. Identyfikacja, która się w ten sposób dokonuje, tembardziej wydaje się paradoksalną, że kłamstwo, popełnione przez Rafała, jest już profanacją Heleny, którą tu prezentuje się jako „dziewczę lekkich obyczajów“; tembardziej obraźliwie brzmiałoby to w zastosowaniu do Joasi.

Co myśleć o takiej „identyfikacji“? Niewątpliwie zauważy ktoś może, iż zgodności przez nas podniesione są jedynie wynikiem perseweracji pewnych drobnych szczegółów, że są to szczegóły drugorzędne, nieistotne, że, jeżeli autor w odniesieniu do obu osób używa podobnych słów i określeń, to robi on to tylko przez „zbyt dobrą pamięć“. Być może jednak, iż takie wyjaśnienie niezupełnie odpowiada rzeczywistości. Trzeba się liczyć z możliwością, iż w sferze „nieświadomej“, głębszej, autor stapia i identyfikuje ze sobą postacie, nawet tak bardzo różne napozór, jak Joasia i Helena. Że są one wzajemnem przeciwieństwem, to nic nie szkodzi. Przeciwieństwa mogą nawzajem zastępować siebie, mogą w istocie swej oznaczać to samo. Stwierdza to psychoanaliza snów i marzeń. A zobaczymy zaraz w następnym rozdziale, iż tendencja do stapiania, unifikowania i zrównywania rzeczy przeciwnych jest, podobnie jak perseweracja, jedną z podstawowych tendencji twórczości Żeromskiego. Zatem przypuszczenie, że Helena i Joasia identyfikują się jakoś, że jedna jest sobowtórem drugiej, nie jest mimo swej paradoksalności zupełnie niedorzeczne.

Oświeciliśmy dotychczas „perseweracyjność“ Żeromskiego z różnych jej stron, w różnych jej formach i objawach. Należałoby teraz zebrać razem wszystko i pokusić się o jakąś ogólną syntezę. Ponieważ jednak „perseweracyjność“ Żeromskiego zajął się z innymi cechami jego osobowości twórczej, które z kolei mają nas zająć, przeto przejdziemy naprzód do omawiania tych innych cech, rezerwując sobie syntezę na później.

### III. „SYNESTEZYJNOŚĆ“ ŻEROMSKIEGO.

Słowa: synestezja oddawna używano w słowniku psychologicznym, ale stosunkowo późno zaczęto w psychologii mówić o „typie synestezyjnym“.

Ponieważ sprawa jest względnie nowa, musimy więc podać parę wyjaśnień w odniesieniu do pojęcia synestezji i typu synestezyjnego. W bogatej odnośnie literaturze psychologicznej mówi się o synestezji tam, gdzie podnieta, apelująca do sfery jednego tylko zmysłu, wywołuje reakcję podwójną, a więc nie tylko w sferze zmysłu zaatakowanego bezpośrednio przez podniętę, lecz także w sferze zmysłowej innej. Najprostszy, banalny przykład synestezji mamy wtedy, gdy ktoś słysząc ton, widzi równocześnie jakąś barwę. Dla człowieka takiego tony i sznery, samogłoski czy spółgłoski, mają pewną barwę. Np. „a“ może być dla kogoś niebieskie, „b“ żółte i t. d. Przy powyższych przykładach synestezji związane ze sobą były sfera słuchowa i wzrokowa. Są to prawdopodobnie synestezje najczęstsze, mogą jednak łączyć się i inne pary zmysłów. Tak np.



ton może wywoływać u kogoś pewien zapach, kolor — jakiś smak i t. p.

Zagadnieniem synestezji zajął się obszerniej psycholog niemiecki E. R. Jaensch i jego szkoła, która twierdzi, że istnieje specjalny typ człowieka skłonnego do przeżyć synestezyjnych, t. zw. typ S. Pojęcie typu S ulega w szkole Jaenscha ostatnio pewnym wahaniom, a charakterystyka jego istotnej struktury jest nieco płynną. Nie mamy zamiaru podejmować szczegółowej analizy tego typu psychicznego i nie zależy nam specjalnie na tem, ażebyśmy określili go w ścisłej zgodzie z chwilową koncepcją Jaenscha. Podejmujemy tylko samą myśl, że tendencja do synestezji może charakteryzować pewną jednostkę, stanowiąc jej głębszą właściwość. Myśl tę zastosowujemy do twórczości Żeromskiego. Jest on typem twórcy, u którego tendencje synestezyjne, na równi z omówionemi już tendencjami perseweracyjnymi, zdają się przejawiać w wydatny sposób. W każdym razie Żeromski jest dla nas dobrym przykładem, na którym można studjować strukturę twórczego synestezyjnego typu. Wykazanie zaś, że Żeromski do tego właśnie typu należy, rzuci może pewne światło na jego twórczość i pozwoli ją lepiej zrozumieć. To jest właśnie zadanie, przed którym w tej chwili stoimy.

Zanim jeszcze przejdziemy do omawiania synestezyj u Żeromskiego, niezbędne są pewne dodatkowe wyjaśnienia. Można mówić o synestezjach w znaczeniu węższem i w znaczeniu szerszem. To rozszerzone użycie terminu, którem i my będziemy operować, znajdujemy właśnie u Jaen-

scha i jego szkoły<sup>1)</sup>). Mianowicie Jaensch wprowadza jako nowy rodzaj synestezji t. zw. przez niego synestezje uczuciowe. Polegają one na przyporządkowaniu pewnemu określönemu uczuciu pewnej określonej treści wyobrazeniowej, względnie naodwrot. Do synestezyj zalicza wreszcie Jaensch t. zw. symbole pojęciowe, polegające na tem, iż dane pojęcie ilustrowane jest stale pewną treścią wyobrazeniową, która w jakiś sposób symbolizuje jego znaczenie.

Do synestezyj w szerszym znaczeniu należą dalej t. zw. synestezje złożone, które można przeciwstawić synestezjom prostym. Przy tych ostatnich związane są ze sobą pojedyncze elementarne jakości zmysłowe (np. ton określonej wysokości i barwa czerwona). Natomiast przy synestezjach złożonych przyporządkowanie obejmuje całości zawilsze tak np. kiedy ktoś, słuchając melodji, widzi równocześnie w fantazji szereg zmieniających się kolejno scen wzrokowych. Rzecz jasna, iż w praktyce trudno będzie nieraz rozstrzygnąć dokładnie, do której z wymienionych kategorii dana synestezja należy, zwłaszcza synestezja, którą znajdujemy w literackim utworze. Trudno tu będzie czasem ponadto rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z synestezją istotną, czy też tylko z poe-

---

<sup>1)</sup> *E. Jaensch*. Grundformen menschlichen Seins. Berlin, 1929, zwłaszcza rozdział VI p. t. Über Synästhesien und damit zusammenhängende Persönlichkeitsmerkmale. Porównaj także artykuł „Hilde Reibel” w zbiorowej książce p. t. *E. R. Jaensch* „Eidetische Anlage”, 1934.

tycznym porównaniem, opartem na innych, niedających się ściśle uchwycić podstawach.

W myśl tego, co powiedzieliśmy powyżej, nie będziemy się kusili o to, by szczegółowo rozklasyfikować synestezje spotkane u Żeromskiego z wykluczeniem wszelkich wypadków wątpliwych. Będziemy musieli zadowolić się pewną nieco ogólnikową orientacją.

Oto naprzód kilka przykładów synestezyj, względnie prostych. W „Popiołach“ t. II opowiada autor o „naszczekiwaniu psiny, która k w a ś n y m, o c h r y p ł y m d y s z k a n t e m złości się na swoją dolę“ (str. 151). Otóż „kwaśny dyszkant“ jest synestezją, polegającą na połączeniu jakości słuchowej z jakością smakową, „kwaśny chłód“ („Bezdomni“, t. I, str. 39) zaś jakości dotykowej ze smakową. „Melodyjnie jasne włosy“, o których mówi autor w II t. „Dziejów grzechu“ (str. 197), są przypadkiem synestezji słuchowo-wzrokowej. „Cudnobarwny krzyk“ („Popioły“ t. II, str. 199), „barwa karminowa“, która „tryska“ „jakgdyby krzyk symboliczny“ („Popioły“ t. II, str. 146) to również przykłady synestezji wzrokowo-słuchowej. „Woń melodji“, o której mówi się w „Wietrze od morza“ (str. 69), a tak samo „pachnący szmer“ („Bezdomni“ t. II, str. 87) to przykłady synestezji węchowo-słuchowej. „Zimny blask“ („Dzieje grzechu“ t. I, str. 245) to synestezja wzrokowo-dotykowa. „Zmrok wonny“ („Bezdomni“, t. II, str. 94) i „fijołkowe, pachnące cienie“ („Bezdomni“, t. I, str. 62) to synestezje wzrokowo-węchowe. „Liljowy hymn“ („Dzieje grzechu“, t. I,

str. 125) jest synestezją wzrokowo-słuchową, którą ktoś zaliczy może do złożonych, podobnie jak przykład przedostatni.

„Smutek czerwony“ („Ludzie bezdomni“, t. II, str. 137) oraz „fioletowy smutek“ („Popioły“, t. III, str. 309), „biały blask okrutnego gniewu“ („Bezdomni“, t. I, str. 171) to przykłady synestezyj uczuciowych. Następujące wypadki zaliczone być mogą już to do synestezyj złożonych już to do symboli pojęciowych: „zielone skonanie“ („Róża“, str. 128), „Zapach każdego wyrazu“ („Bezdomni“, t. I, str. 172), „śpiewne szczęście“ („Popioły“, t. II, str. 178), „cierpka złośliwość“ („Dzieje grzechu“, t. I, str. 90), „cicha trucizna“ („Sen o szpadzie“, str. 112), „metaliczne piosenki“ („Popioły“, t. I, str. 314), „smuga przeczuc“ („Nawracanie Judasza“, str. 244), „rozmwślania i spekulacje hebrajsko-amarantowe“ („Dzieje grzechu“, t. I, str. 88), „Zapach myśli“ („Dzieje grzechu“, t. I, str. 203) i poza tem porównania o charakterze synestezyjnym: „melodja czarująca, jak zapach mokrej gałązki bzu“ („Uroda życia“, t. I, str. 42), „rumiany, jak śmiech obrzydły“ („Popioły“, t. II, str. 165) i „róże jesteście, jak pieśń wysoka“ („Dzieje grzechu“, t. I, str. 105). Poza tem wyrażenia poniekąd już zbanalizowane, które mają jednak prawdopodobnie źródło w synestezjach: „zimny uśmiech“, „głuchy żal“, „głuchy gniew“ i t. p. Do tej samej kategorii zjawisk należy nadawanie przez Żeromskiego cech przestrzennych zjawiskom, którym one właściwie nie przysługują. Np. „szeroka ciemność“ („Popioły“, t. II, str. 114), „pieśń wysoka“ („Dzieje

grzechu“, t. I, str. 105), lub kiedy Ewa Pobratymska „miała wrażenie, że ta myśl skręcała się w pewien kształt“ („Dzieje grzechu“, t. I, str. 238).

Do fenomenów synestezyjnych zalicza szkoła Jaenscha także te wypadki, które określone bywają niekiedy jako personifikacja. Np. taki wypadek, gdy ktoś wyobraża sobie orchideę jako rozpieszczoną dziewczynę z bladą twarzą (przykład podany przez Hildę Reibel). Otóż u Żeromskiego spotykamy się często z fenomenem poniekąd odwrotnym, polegającym na tem, że postaci ludzkie zostają jakgdyby zidentyfikowane z pewnemi roślinami. Tak np. Karbowski z „Ludzi bezdomnych“ przyrównany zostaje do kwiatu tuberozy, a w „Popiołach“ w sposób bardzo charakterystyczny opisuje autor taką „identyfikację“ jako przeżycie Rafała. Mówi się tam, że gdy Rafał ujrzał kwiat zwany jaskółką, „nagle przyszło mu na myśl, że ten kwiat, to księżniczka“ (t. I, str. 312). Zofka, siostra Rafała, identyfikuje ten sam kwiat z księciem, nazywając go „jaśnie oświecony kwiat“ (ibidem, str. 318). Takie wyrażenia autora, jak to, iż Rafałowi myśl o księżniczce przy widzeniu kwiatu przychodzi „nagle“ i że Rafał dostrzega nie samo tylko podobieństwo między kwiatem a księżniczką, lecz wprost kwiat ten wydaje mu się samą księżniczką, wskazuje na to, iż mamy tu do czynienia nie ze zwykłym porównaniem poetyckim, lecz z przeżyciem swoistem o synestezyjnym charakterze. Podobnie Ewa Pobratymska „nietyle śniła, lecz miała pewność, że jest motylem“ („Dzieje grzechu“, t. I, str. 243).

Wiemy, iż Jaensch rozszerzył pojęcie synestezji, opierając się na tem, że istotą tego zjawiska jest wogóle przyporządkowanie wzajemne elementów psychicznych, należących do sfer odrębnych i niepowiązanych ze sobą jednoznacznie logicznymi węzłami. Otóż, biorąc pojęcie synestezji w tem znaczeniu, znajdziemy u Żeromskiego inne jeszcze, oprócz wymienionych, powiązania pokrewnego rodzaju, powiązania, któremi Jaensch i jego szkoła bliżej się nie zajmują. Mam na myśli wyrażenia takie, jak „śliczny wzrok“ („Popioły“, t. I, str. 234), albo „śliczne kaprysy“ („Nawracanie Judasza“, str. 242), „śliczne tajemnice“ („Ludzie bezdomni“, t. I, str. 142), „piękny smutek“ (ibid. 214), „urok potęgi zniszczenia, piękno okrutnej władzy“ („Popioły“, t. III, str. 317). Niezwykłość takich połączeń polega na tem, iż określenia, wzięte ze sfery estetycznej, przeniesione zostały w sferę, w odniesieniu do której cechy te zazwyczaj nie są stosowane. Analiza określeń estetycznych u Żeromskiego wprowadza nas w zakres powiązań innego jeszcze rodzaju: mianowicie dodatnia wartość estetyczna zostaje przyznana również rzeczom, które nietylko zazwyczaj nie spotykają się z dodatnią estetyczną oceną, lecz przeciwnie uznawane bywają za estetycznie ujemne, i które sam autor za takie uważa. Żeromski formułuje w odniesieniu do sfery estetycznej nawet pewną ogólną zasadę, twierdząc, iż „niestety w ohydach jest... cudna poezja“ („Ludzie bezdomni“, t. I, str. 214). Spotykamy się tu z faktem, iż zespolenie obejmuje już nietylko elementy ze sobą niewspółmierne, lecz wprost antagonistyczne.

Wchodzimy tu w zakres nowej poniekąd właściwości twórczej Żeromskiego, która jednak, jak zobaczymy, wiąże się ściśle z tendencją synestezyjną omawianą poprzednio i jest zapewne tylko jej rozszerzeniem. To wiązanie kontrastów i sprzeczności może mieć znowu dwojaki charakter, jakkolwiek i tu niema ścisłej granicy. W pewnych wypadkach owe człony przeciwstawne czy kontrastowe są postawione jedynie obok siebie w bezpośredniej bliskości, jednakowoż nie zachodzą na siebie i nie stapiają się wyraźnie ze sobą. W innych natomiast następuje coś, co można by określić jako stopienie czy też identyfikację przeciwstawnych członów. Okazują się one jako coś, co jest niby różne, a przecież w gruncie rzeczy takie same, czy też to samo.

To łączenie kontrastów nie ogranicza się do estetycznej sfery, z której wzięty jest przytoczony przez nas przykład. Obejmuje ono tereny bardzo różnorodne. Przyjrzyjmy się kilku przykładom. W „Popiołach“ t. II czytamy: „nadzieja spadła na ziemię, jak łza spada z rzęsy, a towarzyszył jej śmiech potępiający ją, jak głupstwo“ (str. 114). Śmiech i łzy ustawione tu zatem są obok siebie, dając całość złożoną z dwu kontrastujących elementów. W „Ludziach bezdomnych“ t. II Judym, będąc w kopalni, widzi oczami wyobraźni niezwykle kształty „mistycznej piękności, albo potwornej brzydoty“ (str. 148). „Może męstwo — może niewolniczy upadek“ czytamy w „Aryman mści się“ (str. 74). Tam również czytamy: „wielbiłam zapalający ogień słowem bezwstydnem, co przeszywa

serce kroplami lodu“ (str. 40). Uśmiech „szydzący i miłościwy“ siadł na ustach bohatera w „Dumie o hetmanie“ (str. 15). „Wiosenny zapach życia i zionący fetor śmierci — czyn i niemoc — rozkosz i potworne dzieje tęsknoty“ — takie zestawienie kontrastowe znajdujemy w „Nawracaniu Judasza“ (str. 245). „Widowisko pełne humoru a zarazem ponure“ („Przedwiośnie“, str. 318). W niektórych wypadkach nić, łącząca człony kontrastowe, bywa mniej lub więcej wyraźnie zaznaczona: „Rozkosz nienasycona zbliżająca się aż do granic bólu“ („Popioły“, t. II, str. 198); autor zaznacza tu, jak widzimy, iż jedno (rozkosz) przechodzi w drugie (ból). „Szczęście i smutek zarazem“ („Nawracanie Judasza“, str. 359). „Powab w dzikości, słabość w przemocy“ (ibid., str. 291); autor zaznacza, iż jedno tkwi w drugim. „Pół-ból, pół-rozkosz“ (ibid., str. 291); oba stany kontrastowe są tu połówkami tej samej rzeczy. O „przyciągająco-odpychającym“ geście mówi autor w „Zamieci“ (str. 34); obydwie sprzeczne właściwości współlistnieją tu zatem równocześnie w tym samym przedmiocie. „Łkał milczący uśmiech“ („Ludzie bezdomni“, t. I, str. 51). Identyfikacją sprzecznych właściwości jest dalej powiedzenie „niepołyskujący blask księżyca“ („Ludzie bezdomni“, t. I, str. 14). Stopienie w jedno dwóch przeciwnych stanów duszy znajdujemy w powiedzeniu „o, ukochana i znienawidzona“ („Sen o szpadzie“, str. 29). O marzeniach „niepotrzebnych, błędnych, które przecie... były przydatne“ mówi się w „Nawracaniu Judasza“ (str. 12). „Czarne płomień“ wymienia autor w „Zamieci“ (str. 7). O „pol-



skich opowieściach realno-mistycznych“ mówi autor w „Przedwiośniu“ (str. 327). Przykład stopienia kontrastów spotykamy dalej w „Dumie o hetmanie“: „siła męska, nieposkromiona, drapieżna, bezwstydną i nie do zniesienia... i nieskalana dziewiczność, cnota czulej litości i dobroć najsubtelniejsza, spoiły się w obrazie widma bogini...“ (str. 70). O „wypowiadaniu zdań mądrych przez głupców“ czytamy w „Wietrze od morza“ (str. 172). Niejednokrotnie podkreśla autor łączenie się rozkoszy oglądania rzeczy pięknych ze smutkiem; widok rzeczy pięknej wprost budzi smutek. Tak jest u Judyma, tak u Rozłuckiego: „barwa dolnej wargi prześlicznie wykrojonych ust... stanowiła jedyny na ziemi objaw, który oczarowywał od pierwszego wejrzenia i od pierwszego wejrzenia pogrążał w nieokreślony smutek“ („Uroda życia“, t. I, str. 59 i 60).

W sprawie identyfikowania przeciwieństw przypomnimy jeszcze dyskusję Judyma z Korzeckim w „Ludziach bezdomnych“, w której pada z ust Judyma zapytanie: „więc myślicie, że zbrodnia jest to absolutnie to samo co cnota?“ (t. II, str. 177). W toku dyskusji dowiadujemy się potem, że wprowadzie obydwie te rzeczy, to niecałkiem to samo, lecz że zbrodnia „powinna być tak samo wyzwolona, jak cnota“ (str. 178).

Kiedy mówimy o zestawieniach kontrastów, to na osobną wzmiankę zasługuje zestawianie kolorów kontrastowych, które jest dla twórczości Żeromskiego czemś bardzo charakterystycznym i należy zarazem do zakresu znanych nam już fenomenów perseweracyjnych. Istnieją mianowi-

cie, jak wiadomo, dwa najprostsze kontrastowe połączenia kolorów: czerwony z zielonym i żółty z niebieskim. Otóż u Żeromskiego spotykamy się bardzo często z zestawieniem koloru czerwonego z zielonym, mniej często, chociaż nierzadko, z zestawieniem koloru żółtego z niebieskim. Przytoczmy dla ilustracji kilka przykładów. W „Niedobitku“ czytamy, iż doktor „trzasnął drzwiami tak, że dźwięki wszystkie czerwonozielone szyby w oknie“ („Rozdziobią nas kruki, wrony“ (str. 158). „Nieruchoma, czerwona woda świeciła się... w postaci bezkształtnych plam bładzielonych“ („Opowiadania“, str. 76). O „rudozielonych“ mchach czytamy w „Promieniu“ (str. 22). W „Syzyfowych pracach“ podany jest opis stroju nauczyciela, który miał na szyi wełniany szalik „w prążki czerwone i zielone“ (str. 6). Są jednak pewne dzieła Żeromskiego, które specjalnie obfitują w takie kontrasty. Tak np. spotykamy je obficie w „Ludziach bezdomnych“. Tu zaraz na pierwszej stronie I-go tomu czytamy o „różowym pyłku“, który „niby rda“ „wzerał się w jasnozielone liście“. Na str. 22 tomu I-go tej powieści czytamy o rabatach „przebijających się nazewnątrz zielonej zasłony płomieniem ponsowej i żółtej barwy“. Na 39 stronie jest mowa o murach „o kolorze zakurzonego grynszpanu, albo jakiejś zrudziałej czerwoności“. Na str. 98 czytamy o barwach „czerwono-rudych“, które wsiąkają w ciemną zieloność“. Zaraz na stronie następnej mówi się o liściach drzew octowych,

które plamiły zieloność trawników „niby krew rozlana i skrzepła“. Bardzo podobne zestawienie znajdujemy tamże na str. 243, gdzie mówi się o krzyżu, który rozsypał się w próchno „i k r w a w y ślad w postaci krzyży leży tam w bujnych, soczystych t r a w a c h“. (Porównaj: „Płaty krwi, zielone krzyże“, Powieść o Walgierzu, str. 43). W t. II na str. 48 czytamy o „s e l e d y n o w e j toni, w którą wcielała się purpura zorzy rannej“; dwie strony dalej o zielonym kapturku, nakrywającym twarz zdobną w „płomień r u m i e ń c a“. Na str. 139 mówi się w sposób podobny, jak już raz widzieliśmy, o oknach „z szyb przepalonych, r u m i a n y c h, z i e l o n k o w a t y c h i niebieskich“. W III t. „Popiołów“ czytamy, iż na „balkonie papuga z i e l o n a bujała w wysokiej klatce okrągłej z c z e r w o n y c h prętów“ (str. 71), a dalej na str. 304 o kamykach „porośłych r d z ą, r u d z i z n ą i z i e l o n k o w a t ą pleśnią“. W „Zamieci“ mówi się o reklamach świetlnych złożonych z „kół liter żółtych, p o n s o w y c h, z i e l o n y c h, niebieskich...“ Na str. 70 tegoż dzieła mówi się o hotelarce ubranej w „filcową kapelusinę z r u d z i a ł ą i „w z i e l o n y syberynowy kabat“. W „Charitas“ o „z i e l o n y c h na głucho zamkniętych okiennicach i r u d y c h drzwiach (str. 31). Liczne zestawienia czerwonego koloru z zielonym znajdujemy również w „Wietrze od morza“ np. „blondyn z r u d a w y m zarostem, w z i e l o n y m kapeluszu“ (str. 308). Jest to równocześnie przykład częstego zestawiania przez Żeromskiego czer-

wonego koloru z zielonym w postaci człowieka. Przykładów takich mieliśmy już poprzednio więcej. Znajdujemy je dalej jeszcze w „Snobizmie i postępie“, gdzie mówi się o gajowym, „że ma spłowiwały, niegdyś z i e l o n y, lampas na z r u d z i a ł e j czapce“ (str. 88). W przypadkach powyższych kontrast dotyczy stroju ludzkiego. Widzi go jednak Żeromski niekiedy także i w twarzy samej. Oto przykład z „Ludzi bezdomnych“: „wychylały się twarze chore, chude, długonose, z i e l o n e, moregowate i patrzyły oczy k r w a w e“ (str. 38).

Przytoczyliśmy znaczniejszą nieco ilość zestawień barwy czerwonej z zieloną, ażeby unaoznić czytelnikowi ich bogactwo i rzucić światło na ich charakter. Nie będziemy już tego robili w odniesieniu do zestawień barwy żółtej z niebieską, ograniczając się do zilustrowania ich na dwu przykładach. W „Popiołach“ w t. I czytamy, że „strużki i poniki łąkowe stały się ż ó ł t y m i szlakami jaskrów, a suchsze wzniesienia zasiało nikle, b ł ę k i t n e albo białe kwiecie“ (str. 150). Jeszcze teraz jeden przykład z „Wiatru od morza“, gdzie właśnie zestawienie żółtego koloru z błękitnym jest dość częste: „rojem pofrunęły ż ó ł t e i b ł ę k i t n e... motyle“ (str. 32). Dodajmy tylko iż na tej samej stronie znajdziemy zestawienie barwy żółtej z lazurową.

Musimy chwilę jeszcze zatrzymać się nad zestawieniami barw kontrastowych. Jest rzeczą godną podkreślenia, iż zestawienia te posiadają często pewną dynamikę wewnętrzną, a nie są tylko dowolnem, dekoracyjnem umieszczeniem obok sie-

bie dwóch różnych barwnych plam. Będąc w bliskim sąsiedztwie, przyciągając się wzajemnie i uzupełniając się w pewien sposób, obydwa kolory kontrastowe równocześnie jakgdyby walczyły ze sobą. Jeden z nich wdziera się w drugi i usiłuje usunąć go i pokonać. Jak wyraźnie odczuwa autor antagonizm kontrastowych barw, które do siebie zbliża, o tem świadczy bardzo wymownie niezwykle interesujący przykład z „Ludzi bezdomnych“; mianowicie w t. II-gim Korzecki opowiada o tem, jak prześladował go przez dłuższy czas obraz małego chłopczyka, którym on się zaopiekował i któremu przywiózł z Medjolanu czerwony kapelusik. Po śmierci tego chłopczyka prześladowała Korzeckiego wizja jego postaci, a zwłaszcza owego czerwonego kapelusika, który w formie czerwonej plamy przesuwiał się natrętnie wzdłuż ścian pokoju. Wizja ta była tak przykra, iż powodowała długotrwałą bezsenność Korzeckiego i oto, jak ostatecznie udało mu się uwolnić od niej? „No, i chwała Bogu, znikła czerwona plama... Będziecie się może śmieli ze mnie, ale tak było: ta czerwona plama została pokonana, starta przez zieloną, jasno-zieloną“ (str. 137). Kolor czerwony i zielony występuje tu zatem wyraźnie, jak dwie przeciwne antagonistyczne siły, z których jedna niweczy drugą. A co jeszcze jest ważne, obydwie antagonistyczne barwy wiążą się z uczuciami o przeciwnym nastroju. Walka tych barw, to równocześnie walka tych uczuć. Mówiliśmy przedtem już o uczuciowych synestezjach w twórczości Żeromskiego i tu właśnie spotykamy się

z należącym do tej sfery wypadkiem, bo smutek, którego doznaje Korzecki po śmierci chłopczyka przedstawia się mu jako „smutek czerwony (str. 137). Sytuacja jest tu jednak tem ciekawsza, iż nie tylko uczucia wyrażają się przy pomocy pewnych barw, lecz że ponadto walka tych uczuć dokonuje się za pośrednictwem walki przyporządkowanych im kolorów. Widzimy zatem, jak głęboko mechanizm synestezyjny tkwi w twórczości autora. W świetle tego, co w tej chwili powiedzieliśmy, stanie się może zrozumiałem dziwaczne nieco na pierwszy rzut oka wyznanie Judyma na temat jego uczuć do Joasi. „Tysiące bolesnych wzruszeń wdzierały się do jego serca. Niektóre w i d o k i i d ź w i ę k i, zdało się, p o c h ł o n ę ł y tęsknotę za Joasią, z z a r ł y ją olbrzymiami gardłami...” („Ludzie bezdomni“, t. II, str. 141). Tak, jak u Korzeckiego uczucia przykre zostały jakgdyby pochłonięte i zdławione przez kolor antagonistyczny, tak samo u Judyma dźwięki i widoki mają moc pochłaniać i niwelować uczucia. Fakt ten zdaje nam się ważnym z następującego względu. Omówiwszy fenomeny ejdetyczne u Żeromskiego w tym sensie, w którym mówi o nich Jaensch i jego szkoła, przeszliśmy do mechanizmu wiązania kontrastów u naszego autora, mając poczucie, iż spotykamy się tu ze zjawiskami w pewnym sensie pokrewnymi, wypływającymi z tych samych głębszych źródeł. Otóż skonstatowany przez nas przed chwilą fakt, iż u Żeromskiego synestezje uczuciowe tak ściśle wiążą się z kontrastami kolorów, jest dla

nas właśnie wskazówką, że są to fenomeny pozostające ze sobą, przynajmniej u Żeromskiego, w ścisłym pokrewieństwie.

W uzupełnieniu poprzednich uwag trzeba jeszcze dodać, iż Żeromskiego pociągają nie tylko kontrasty kolorowe, powyżej przez nas omówione, lecz także kontrast barw neutralnych. Ograniczymy się tu do przytoczenia kilku przykładów: „Chmury nad wodą jeziora przepływały ciemne a białe“ („Wiatr od morza“, str. 141). „...Ów mnich czarnobiały biegł...“ („Wiatr od morza“, str. 177). „Włosy tego młodzieńca o atlasowym połysku były zaczesane na bok i tworzyły świetny kontrast z jego bladą twarzą, jakby wyrzeźbioną z białego marmuru“ („Nawracanie Judasza“, str. 245). Widzieliśmy przedtem, iż kontrast kolorowy spostrzegał Żeromski łatwo w postaci ludzkiej. Tu spotykamy to samo w odniesieniu do kontrastu czarnobiałego. Oto jeszcze jeden przykład, odnoszący się, tak samo jak poprzedni, do twarzy ludzkiej: „Oczy Tatjany... zamigotały w owej chwili niemal brylantowym połyskiem, zaśniły ową turkusową przemianą swoją. Po chwili były to znowu oczy czarne... ciemne. Ich barwa głęboka jednoczyła się, czy sprzeczała z białością policzków, tak, jak czarodziejski ton muzyczny jednoczy się czy sprzecza z ciszą, która jest przed nim i po nim“ („Uroda życia“, t. I, str. 61). Ten ostatni przykład zasługuje specjalnie na uwagę. Autor sam prześwieśla swoistą dynamikę kontrastu tak, jak on ją odczuwa. Oba człony stosunku kontra-

stowego „sprzecząją się” a równocześnie „jednoczą”. Warto zaznaczyć, iż autor generalizuje tutaj ową dynamikę stosunku kontrastowego, podając, iż w sferze słuchowej jest ona taka sama jak w sferze wzrokowej.

Czas będzie teraz wszystko to, o czym dotychczas mówiliśmy w tym rozdziale, sprowadzić do jakiegoś wspólnego mianownika. Oczywiście idzie nam tu o zasadnicze rysy osobowości twórczej, która wyraża się w zjawiskach przez nas powyżej zestawionych. Dobrze będzie może w tym celu oprzeć się na którymś z szematów struktury osobowości, jakimi posługuje się psychologia współczesna. Szematów tych jest kilka i każdy z nich nadaje się dobrze do innego celu. Dla naszych celów będzie rzeczą, jak się zdaje, najwłaściwszą posłużyć się tym szematem struktury osobowości, który wyróżnia w niej szereg w a r s t w. Z autorów zagranicznych szemat ten rozwija między innymi Hans Prinzhorn, z polskich Stefan Szuman. Zjawisko psychiczne, świadome czy nieświadome, dokonuje się według tego szematu zawsze w obrębie pewnej sfery psychicznej. Jego bezpośrednie oddziaływanie i promieniowanie rozprzestrzenia się przede wszystkim w tej właśnie sferze, w obrębie której ono się zjawiało. Oczywiście, działanie jego promieniuje także w sąsiednie i dalsze warstwy psychiczne, ale już w stopniu słabszym, gdyż sfery psychiczne oddzielone są od siebie jakgdyby pewną przegrodą, której przekroczenie wymaga pokonania pewnego oporu. Dlatego



też tylko zjawiska psychiczne silniejsze posiadają dość energii, ażeby z obrębu właściwej im warstwy pobudzić do współdzwięku sfery inne. Ilość tych sfer oraz wzajemna pozycja i oddalenie jest przypuszczalnie czemś zależnem od czynników wrodzonych i w pewnych granicach wspólnem wszystkim osobowościom ludzkim. Musimy jednak przyjąć, iż zachodzą pod tym względem różnice między poszczególnymi jednostkami. Musimy przypuścić, iż granice, dzielące od siebie poszczególne warstwy osobowości, nie są u wszystkich ludzi jednakowo ostro zarysowane, że w pewnych wypadkach sfery takie mogą się wzajemnie mniej lub więcej przenikać, zachodząc częściowo na siebie, tak, iż dzielące je przegrody na pewnych punktach jakgdyby całkowicie znikwały. W takich warunkach zwiększy się łatwość promieniowania danego zjawiska psychicznego na różne tereny. Potwierzą się wtedy łatwiej drogi i powiązania, łączące sfery odległe.

A priori będzie jednak rzeczą prawdopodobną, że takie odrębne właściwości struktury osobowościowej nie ograniczą się jedynie do wzajemnego kontaktu poszczególnych sfer. Obrazowo mówiąc, można rzecz pomyśleć sobie tak, iż większa łatwość „komunikacji“ między poszczególnymi sferami jest rezultatem swoistej konsystencji całej „masy“, z której uformowane są wszystkie warstwy psychiki. Odmiennie zasady przewodnictwa międzywarstwowego znajdują prawdopodobnie swój odpowiednik także w odmiennych zasadach przewodnictwa w obrębie jednej i tej samej war-

stwy psychicznej. Łatwości przedostawania się oddziaływania psychicznego z jednej sfery do drugiej odpowiadać będzie ewentualnie zwiększona łatwość promieniowania w obrębie sfery własnej, co pozwoli podniecie dotrzeć bez trudności z jednego jej bieguna na biegun przeciwny.

„Synestezyjność“ da się właśnie pojąć jako rezultat odmiennej struktury osobowości w sensie przez nas podanym. Byłaby ona mianowicie produktem swoistego stosunku sfer osobowości, innego, aniżeli to się dzieje w typie przeciętnym. Fakt, iż podnieta wzrokowa daje oprócz wrażenia wzrokowego równocześnie wrażenie węchowe, smakowe, czy głosowe, co jest charakterystyczne dla synestezyj, dowodzi właśnie objawu ułatwionej komunikacji pomiędzy sferą wzrokową z jednej, a węchową, smakową, czy głosową z drugiej strony. Fakt, iż uczucie prezentuje się jako pewien kolor, dowodzi ułatwionego przewodnictwa między sferą doznań zmysłowych a sferą uczuciową. Zależnie od tego, między którymi warstwami izolacja jest zmniejszona, będziemy mieli różne rodzaje synestezyj. Być może, iż to, co dotychczas opisywano pod tą nazwą, są to poszczególne wypadki i odmiany takiego właśnie rodzaju struktury osobowości. W takim razie to, co dotychczas wiemy o synestezjach, byłoby tylko początkiem poznania struktury pewnej swoistej odmiany osobowości. To też stanowi niewątpliwą zasługę Jaenscha, że zamiast mówić o synestezjach, jako o jakichś odosobnionych i poniekąd przypadkowych „wyjątkach“ życia psychicznego, rozwinął pojęcie typu synestezyjnego, dla którego syne-

stezyjność jest zasadą wewnętrzną struktury osobowościowej.

Otóż osobowość twórczą Żeromskiego pojąć można w myśl poprzednich naszych rozważań i cytatach jako należącą do typu synestezyjnego w tem, przed chwilą rozwiniętem, szerokim ujęciu tego terminu. O Żeromskim jako twórcy możemy powiedzieć, że jego synestezyjność jest wielokształtna i poniekąd powszechna. Widzieliśmy przede wszystkim, iż charakteryzują ją synestezje zmysłowe i że w tym zakresie działają wyłącznie nietylko dwie jakieś sfery zmysłowe, pozostające w współbrzmieniu, lecz tyczy się to sfer wszystkich zmysłów. Widzieliśmy, iż sfera wzrokowa komunikuje się ze sferą słuchową, ale również ze smakową, węchową i t. d. Skonstatowaliśmy także bardzo żywe synestezje uczuciowe, opisane jako specjalny rodzaj po raz pierwszy przez Jaenscha. Spotkaliśmy też w stopniu bardzo obfitym t. zw. synestezje złożone, oraz symbole pojęciowe, które Jaensch uważa również za objawy synestezyjności. Widzieliśmy ponadto wszelkiego rodzaju przyrównania, zestawienia i identyfikacje, zespalające ze sobą elementy sfer odległych, co wskazuje na działanie analogicznego mechanizmu. Spotkaliśmy się wreszcie z fenomenem „kontrastowania“, co do którego mogłyby być podniesione wątpliwości, czy ma on charakter zjawiska synestezyjnego. Sądzieliśmy, że mamy prawo i ten objaw uznać za symptom tej samej zasadniczej struktury osobowości w szerszym jej ujęciu. Powiązanie, które się tu do-

konuje, zdaje się łączyć elementy należące nie do odmiennych sfer psychicznych lecz do tej samej sfery. Tak kiedy kolor czerwony postuluje natychmiast kolor zielony, to oba należą do tej samej sfery zmysłowej, a mianowicie wzrokowej. Połączenie dokonuje się tu więc w obrębie elementów tej samej wprawdzie sfery, leżących jednak jakgdyby na jej przeciwległych biegunach. Mamy tu zatem do czynienia z ułatwionem przewodnictwem nie z jednej sfery do drugiej, lecz w obrębie tej samej sfery. Widzieliśmy, iż to zespalanie biegunowych przeciwieństw dokonuje się u Żeromskiego łatwo nie tylko w obrębie sfer zmysłowych, lecz także w sferze uczuciowej. Tu także uczucia przeciwne: zachwyty i wstręty, radość i ból, postulują się nawzajem i splatają w jedną całość. Te kontrastowe wiązania obejmują również sferę pojęciową, gdzie spotkaliśmy się ze zjawiskiem spływania się ze sobą pojęć dobra i zła, mądrości i głupoty.

Zdaje nam się, że dla pojętej w ten sposób synestezyjnej struktury osobowości Żeromski jest poniekąd przykładem klasycznym. Tem tłumaczy się to ogólne wrażenie, które się ciągle odnosi, czytając dzieła Żeromskiego, że w jego twórczości wszystko jest jakoś połączone, powiązane, stopione, że się nawzajem zlewa i przenika i że dotknięcie jakiegoś jednego dowolnego elementu wywołuje natychmiast tysiące ech i odgłosów we wszystkich sferach bliższych i dalszych. W czem jednak, nasuwa się teraz pytanie, tkwić może poza osobliwością w sensie niezwykłości, genialność takiej

struktury, jeżeli ta ewentualność ma miejsce? Wszak synestetyków jest wielu, ale synestezyjność, odróżniając ich wśród gromady, nie wynosi ich tem samem odrazu ponad nią. Otóż sprawa zdaje się przedstawiać w ten sposób. Łatwość przenikania podnięt z jednej sfery do drugiej może być powodem chaosu i pomieszania wszelkich elementów psychicznych. Może też ona, dając poszczególnym podniętom liczne echa, przecieź w rezultacie ich istotnego działania nie powiększać, lecz osłabiać. Zamiast bowiem pozostać w obrębie danej sfery i wyładować się tu w wyraźniejszym efekcie, podniety, korzystając z łatwych dróg, rozpraszają się po wszystkich sferach duszy i wskutek tego w rezultacie nie pozostawiają wyraźniejszego śladu po sobie. Genjalność jednostki przy synestezyjnej strukturze jej osobowości polegać może z jednej strony na tem, iż rozporządza ona ogromną ilością energii psychicznej, którą wyzwalają poszczególne podniety. Energiji tej starczy wobec tego i na to, ażeby podnieta, dotarwszy do dalszych sfer, wywołała tam głośne echa, nie zmniejszając wydatności efektu w tej sferze, z której wyszła. Genjalność polegać może poza tem prawdopodobnie także na samej jakości struktury, na rozmieszczeniu linii przewodnictwa, owych jakgdyby „kanałów“, wiodących energię z jednej sfery do drugiej. Ich sieć, mimo powikłań, musi przebiegać tak, ażeby różne podniety przy ustawicznem mijaniu się nie pogmatwały się ze sobą i nie zatarły swoich odrębnych jakości. Musi dokonać się na tej drodze ów cud, który polega na tem, iż „czarne i białe“ „sprze-

czają się“ i „jednoczą“ zarazem, tak, że mimo zespolenia nie zamazują siebie wzajemnie, nie osłabiają, nie dając w rezultacie, jak to się dzieje zazwyczaj w naturze przy zmieszaniu barwy białej i czarnej, wypadkowej barwy szarej. To zachowanie samodzielności i odrębności elementów mimo i wbrew ich wielokrotnych powiązań i przenikań wzajemnych, to jest ta druga właściwość synestezyjności genialnej, dająca efekt nie tylko niezwykły, ale zarazem wartościowy.

Jeżeli jednak przyjmiemy, że „synestezyjność“ osobowości twórczej Żeromskiego była poniekąd wyjątkową i doskonałą, że ona nie niszczyła twórczości, nadając jej przytem swoisty charakter, to mimo to można postawić pytanie, czy nie wynikało z takiej struktury w sposób konieczny pewne zahamowanie twórczego pędu. Otóż zdaje się, iż tak jest istotnie, zwłaszcza, jeżeli mamy prawo zaliczyć na rachunek synestezyjności także owo zanalizowane przez nas „kontrastowanie“. Czy nie musiało to prowadzić ostatecznie do hamowania twórczego prądu wyobrażeń, uczuć, myśli i pojęć, skoro każde „tak“ wywoływało automatycznie na zasadzie kontrastu zaprzeczenie i negację? Jak mogła rozwijać się wiara, której odrazu przeciwstawiało się zwątpienie, zachwyt, na którego dnie czaiło się ironiczne szyderstwo, miłość, której przeciwstawiała się nienawiść, rozkosz, która stale podszyta była smutkiem? Takie obawy nasuwają się a priori i trzeba przyznać, że w odniesieniu do twórczości Żeromskiego nie są one bez uzasadnienia. Wiemy o tem, iż tendencje

kontrastowe nie działały zawsze poza świadomością twórczą. Kontrast nie tylko był dany obiektywnie, lecz też często towarzyszyło mu subiektywne poczucie jego istnienia. Twórcza osobowość mówiła to sobie wyraźnie, iż ów kontrast zachodzi. Żeromski często mówi o kontraście, używając świadomie tego właśnie terminu na określenie faktów, które w trakcie procesu twórczego się wyłaniają. Refleksja usiłuje na drodze wtórnej zracjonalizować i jakgdyby usprawiedliwić zjawienie się równocześnie i tuż obok siebie dwu przeciwnych biegunów. Czasem przyjmuje ona kształt niejasnej, metafizycznej wiary, iż rzeczy przeciwne są w głębi bytu czemś jednym i tem samem, a czasem staje się sceptycyzmem, który waha się bezradnie między przeciwieństwami.

Pobudzając refleksję, może kontrast myśli i pojęć być czynnikiem twórczym. Jest rzeczą prawdopodobną, że napięcie dynamiczne, powstałe ze współistnienia przeciwstawnych biegunów, pobudzało siłę twórczą Żeromskiego niejednokrotnie i tam, gdzie świadoma refleksja nie była czynna. Sądzę nawet, iż możemy powstanie niektórych dzieł Żeromskiego pojąć jako wynik tendencji do zespolenia takich dwu sprzecznych biegunów, narzucających się świadomości równocześnie z tą samą siłą i wyrazistością. Tak było może z „Dziejami Grzechu“. Możemy pojąć dzieło to jako pewnego rodzaju próbę przewyciężenia antytezy pomiędzy świętością a grzechem. Jest to jakgdyby identyfikacja obu tych biegunów. Nie w ten sposób jednak, iż kładzie się je równocześnie obok siebie, jako równoważne,

lecz, iż wyszedłszy od jednego bieguna idzie się linją ciągłą, nieprzerwaną, wiodącą do bieguna przeciwnego tak, iż niema żadnej przerwy i przeskoku po drodze. To, co tak bardzo wstrząsa w powyższem dziele Żeromskiego, to owa fatalna konieczność, która od stanu czystości moralnej prowadzi krok za krokiem do największego moralnego upadku. Od uduchowionego stanu po odbytej spowiedzi, w którym spotykamy Ewę Pobratymską na początku powieści, prowadzi do dzieciobójstwa, do objęć Pochronia i do prostytutki linja tak prosto zarysowana, tak ściśle wiążąca ze sobą wyżyny moralne z dnem upadku, iż czytelnika ogarnia na chwilę przerażająca świadomość, iż niema wyraźnej przerwy między temi dwoma biegunami, iż przemiana dobra na zło jest czemś, co może stać się w każdej chwili. Czytelnik chciałby potępić Ewę, lecz czuje, iż nie ma do tego prawa. Rozgrzesza ją ostatecznie razem z autorem z tem tragicznem, zapewne, dla niego poczuciem, iż między świętym uczynkiem, a zbrodnią nie można położyć ścisłej granicy. Jeżeli nasza interpretacja jest słuszna, to „Dzieje Grzechu“ byłyby wynikiem, nieświadomej zapewne, potrzeby stworzenia mostu, łączącego przeciwieństwa, pociągające z równą siłą ku sobie świadomość twórczą. Spotkaliśmy się już poprzednio ze zjawiskiem, iż Żeromski identyfikował w pewien sposób czystą bezgrzeszną Joasię z Heleną, namiętą kochanką, zdradzającą swego męża i jakgdyby chęłpiącą się ze zdrady popełnionej. Tam jednak zrównanie obu przeciwnych biegunów dokonało się w sposób poniekąd symboliczny, poza



sferą jasnej świadomości. Sam autor zapewne nie zdawał sobie tu sprawy ze znaku równości, który stawiał. Inaczej przedstawia się sytuacja w „Dziejach Grzechu“. I tu wprawdzie tendencja do identyfikacji nie uświadamia się jasno autorowi. Świadomości twórczej narzucają się jedynie powiązania zjawisk i faktów, tworzących nieprzerwany łańcuch. Łańcuch ten jednak łączy w sposób zwarty, jasny dla twórcy i dla czytelnika dwa przeciwległe bieguny, ujawniając ich nierozzerwalność.

Jeżeli zatem antagonizm kontrastów mógł być czynnikiem, podniecającym proces twórczy, to jednak nie da się zaprzeczyć, iż takie wiązanie kontrastów wymagało ciągłego podnoszenia się wysiłku twórczego na poziom, na którym trudno mu było utrzymać się stale. Z tej racji w wielu wypadkach to rozszczepianie się świadomości twórczej w kontrastach i przeciwieństwach, ta, jak się wyrażają psychoanalitycy, „ambiwalencja“ paraliżowała twórczość. Podkreślano niejednokrotnie, iż utwory Żeromskiego pozostawiają nierzadko w umyśle czytelnika wrażenie czegoś niezdecydowanego i niezamkniętego. To niezdecydowanie jest niewątpliwie, przynajmniej częściowo, wynikiem właściwości przez nas rozpatrywanej. Z każdego punktu procesu twórczości zdają się wychodzić dwie rozstajne drogi, idące w dwie przeciwne strony, niezaopatrzone drogowskazem, który mówiłby niedwuznacznie, jaką z tych dróg obrać należy.

Jednakowoż fakt, iż prąd twórczy autora trafia na opory, ma, poza tendencją do rozszczepiania

się w synestezjach i kontrastach, niewątpliwie inne jeszcze źródło, którego działanie kombinuje się ze źródłem przez nas obecnie omawianem. To drugie źródło badaliśmy już poprzednio; jest niem tendencja perseweracyjna. Jak te dwie tendencje — dążność do perseweracji i dążność do kontrastowania — mogą zazębiać się o siebie i współdziałać ze sobą, widzimy bardzo dobrze na przykładzie omawianych już przez nas poprzednio kontrastów barwnych. Gdy zapytamy się, dlaczego tak bardzo często Żeromski obok barwy czerwonej umieszcza zieloną, to wytłumaczyć to można z jednej strony dążnością do kontrastowania, która każe barwę czerwoną uzupełnić zawsze jej przeciwieństwem. Można jednakowoż twierdzić także, iż skoro zestawienie barwy czerwonej z zieloną raz utkwilo w świadomości autora, to odtąd na podstawie zasady perseweracji zawsze już będą one występowały razem. Prawdopodobnie obie przyczyny były w rzeczywistości czynne obok siebie i dopiero ich współdziałaniu przypisać należy fakt, iż to połączenie kontrastowe ponawia się tak bardzo dużą ilość razy. Scharakteryzowane powyżej współdziałanie odnosi się jednak nietylko do drobnych względnie szczegółów, jak kontrastowe zestawienia kolorów, lecz tyczy się także większych składników twórczości.

Uprzytomnijmy sobie teraz jeszcze na kilku przykładach z „Ludzi bezdomnych“ to synestezyjne rozszczepienie się w kontrastach i wynikłe stąd skutki. W tym utworze, w którym, jak wiemy, tak często wracają kontrasty czerwono-zielone, a także

czarno-białe, spotykamy się co krok z zestawieniami kontrastowymi o szerszym zakresie. Oto zaraz na wstępie Judym podziwia Wenus Milońską, jej twarz „subtelną, wydelikacaną, nie do uwierzenia piękną“. Tworzy się w jego duszy nastrój podniosły, związany z kontemplacją „wizerunku bogini“. Nagle, „mimo woli“ przychodzi mu na myśl „nie-skromna legenda o przyczynie onej piany wód za sprawą Uranosa“, z której była poczęta Afrodyta. Drobny to szczegół, ale przecież bardzo charakterystyczny. I oto za chwilę przed pasągiem Afrodyty zjawia się pani Niewadzka z wnuczkami i ich nauczycielką. Powstaje kontrast, który autor bardzo silnie i boleśnie podkreśla. Dystyngowane, pewne siebie arystokratki z jednej strony i onieśmielony syn pijaka szewca z Ciepłej ulicy z drugiej. Idźmy dalej. Z Paryża wraca Judym do Warszawy i występuje przed gronem lekarzy warszawskich z odczytem, w którym ma rozwinąć nowe idee, dotyczące higieny społecznej. I znowu mamy kontrast. Wzniosła myśl wysokiego posłannictwa społecznego z jednej i lekceważące szyderstwo z drugiej strony. Antyteza ta ma jednak swoistą jeszcze strukturę, która wymaga osobnego podkreślenia. Antyteza powyższa, choć przykra, nie byłaby tak bolesna, gdyby wzniosłość i szyderstwo rozdzielone były tak, iż cała wzniosłość tkwiłaby w ideach Judyma, a lekceważące szyderstwo jedynie w ograniczeniu umysłowym jego słuchaczy. Tu jednak sprawa przedstawia się o wiele tragiczniej. Śmieszność zdaje się leżeć w Judymie samym, jakgdyby odwrotna strona jego wzniosłych idei. Śmieszny robi się Judym nie-

tylko w oczach jego słuchaczy, ale także w oczach własnych i czytelnika, za sugestją samego autora. „Lekcja (Judyma) ani była dość silna, żeby rozjątrzyć i wstrząsnąć, ani dość nowa, ażeby czemkolwiek olśnić“. Autor sam zdaje się stać po stronie idei Judyma, opuszcza go jednak i okazuje śmieszność, tkwiącą w tychże ideach, czy też w sposobie ich przedstawienia. „Zbazaranie się prelegenta zupełne“ było wynikiem wad jego prelekcji. Idea, zdaje się, droga samemu autorowi, nie może zabłysnąć jasno tak, ażeby nie padł na nią cień szyderstwa. A dalej ciekawy szczegół. Speszony prelegent popada później w fazę smutku, którego opis zajmuje w książce cały jeden rozdział. Czy znajdzie się jakiś kontrast do tego smutku, jak należałoby się tego spodziewać w myśl sformułowanej przez nas zasady? Musimy przyznać, iż w sprawie stosunku smutku do radości istnieje u Żeromskiego jakby pewna asymetria i brak równowagi. Autor pomawiany jest stale o to, iż nastrój pesymistyczny przeważa u niego nad optymizmem. Jest to fakt, niedający się zaprzeczyć. Śledząc jednak bacznie; bieg myśli twórczej, widzimy przecież i w tym zakresie dążenie do kontrastu. Oto co mówi autor, rozwodząc się nad Judymowym smutkiem: „cicho szumiały srebrne długowłose wierzby, co patrzą w obumarłe wody kanału, — i świerki, jak posępne mnichy w czarnych habitach, zamykające rozległe widoki, marzyły w samotności. Powiew śmiertelny obszedł już wokoło te drzewa i na straży ich postawił wylęklą ciszę“. („Ludzie bezdomni“, t. I, str. 99). Mamy zatem nastrój smutku i ci-

szy grobowej. A zaraz dalej czytamy: „Gdy w pewnej chwili rozległ się gwar i śmiech dziecięcy, wydał się czemś dziwnem i rażącym wśród surowego szeptu, który mówił o śmierci“ (str. 99). Tak zatem ciszy i smutkowi przeciwstawia się „gwar i śmiech dziecięcy“. Razi on tu wprawdzie, nuta jego odzywa się słabo, ale przecież odzywa się. Tendencja kontrastująca jest zatem czynna i w tym wypadku.

Nie możemy analizować w ten sposób całego dzieła, zwrócimy więc uwagę już tylko na niektóre jeszcze, ważniejsze antytezy, należące do rzędu powyżej przez nas poznanych. „Ludzie Bezdomni“ wydają się poniekąd apoteozą poświęcenia bez granic dla dobra społecznego, posuniętego do idealnej, absolutnej, nadludzkiej prawie formy. Jest tam jakgdyby postawiona teza, iż praca dla drugich jest najwyższym obowiązkiem, dla którego wszystko inne poświęcić należy. Wartości moralne są tu podniesione do najwyższej wyzyny. Ale ten kategoryczny imperatyw moralny nie brzmi w „Ludziach Bezdomnych“ jak głos jedyny, jak prawda niewzruszona i niezaprzeczalna. Przed oczami czytelnika staje w pewnym momencie „kwiat tuberozy“, Karbowski, który jest, mimo swego moralnego upadku, w oczach Judyma, — a czytelnik ma wrażenie, iż także w oczach autora — czemś doskonałym i godnym podziwu: „czyż Karbowski nie zrozumiał życia tak, jak je rozumieć należy?... Wszystko w Karbowskim zdało się Judymowi doskonałe i logiczne, nawet karciarstwo i szacherki“ („Ludzie Bezdomni“, t. II, str. 173,

174). Idei poświęcania się dla dóbr moralnych przeciwstawia się myśl zupełnego ich lekceważenia, jak coś, co jest może tak samo usprawiedliwione.

Jest dalej w „Ludziach Bezdomnych“ z jednej strony Joasia, uosobienie czystości niepokalanej, a jest też z drugiej Natalja Niewadzka, na której ustach zjawiał się „uśmiech pełen jadu i swawoli“, która umiała raz „śmiało, badawczo i upajająco“ patrzeć w oczy, a innym razem „wbić się“ w partnera „wzrokiem hetmańskim“, „szarpiąc“ go „na sztuki“, „rozdzierając na strzępy, podobnie jak pazury orlicy ćwiartują żywą zdobycz“. Kontrast obu postaci nie jest jednak zarysowany w tym celu, ażeby np. postać Joasi nabrała przez to większego blasku, jak coś, co swoją wartością przewyższa antagonistę. Judym zwraca się wcześniej do Natalji, niż do Joasi. Ta druga pociąga go silniej dopiero wtedy, gdy odtrąciła go pierwsza. I nigdy też w umyśle jego nie zjawia się refleksja, żeby Joasia w jakiś sposób, jako istota ludzka, posiadała wartość wyższą od Natalji. Natalja zjawia się jako pełna antyteza Joasi, lecz równocześnie jako coś, co ma prawo do bytu nie mniejsze, aniżeli postać kontrastowa.

W dyskusji między Korzeckim a Judymem padają następujące słowa: „częstokroć mówienie a nawet wyznawanie kłamstwa jest najwyższą cnotą, zasługą i bohaterstwem. Jest ono zupełnie takie samo, jak mówienie prawdy“ (t. II, str. 166). Słowa te nie pozostają wprawdzie bez zaprzeczenia, ale za-

przeczenie nie niszczy ich siły. Brzmia one jak teza, przeciwstawiająca się potępieniu kłamstwa, jako grzechu, ale nadają się równie dobrze do dyskusji jak i antyteza.

Oczywiście, takie ciągłe dzielenie się osobowości twórczej pomiędzy przeciwległe, kontrastujące bieguny nie mogło dać jednolitego, prostego rezultatu. Ostatecznie wprawdzie Judym decyduje się na krok bohaterski, „idea moralna“ „triumfuje“, ale ślad tych wszystkich rozszczepień i wahań tkwi w sposób niezatarty w owym „triumfie“ i czyni go jakimś niepewnym, wątpliwym. Wszystkie poprzednie wahania odebrały mu moc, która mogłaby całkowicie ująć i przekonać czytelnika. Czuje on pewną niejasność i bezradność wobec ostatecznego efektu. Ocena Judyma przez czytelnika waha się między uznaniem go za bohatera, mogącego być przykładem dla drugich, a widzeniem w nim człowieka w gruncie rzeczy słabego, chwiejnego, plebejusza, który mimo szlachetnych porywów, bywa równie śmieszny, jak godny politowania.

W odniesieniu do powyższego rodzaju antytez musimy powtórzyć to samo, co przedtem skonstatowaliśmy w odniesieniu do kontrastu kolorów. Zjawiawszy się raz, powtarzają się one potem poniekąd bez zmiany przez całą twórczość. Z jednej strony fakt, iż oba człony antytezy utrzymują się w równej sile i żaden z nich nie uzyskuje całkowitej przewagi, pozostawia konflikt ich nierozwiązany, tak, iż może on przy każdej odpowiedniej sposobności odezwać się ponownie. Z drugiej zaś strony tendencja perseweracyjna dąży do tego, ażeby owe pary kontrasto-

we, raz uformowane w świadomości twórczej, powracały jak najczęściej. Musi to oczywiście nadać pędowi twórczemu, częściowo przynajmniej, wygląd czegoś, co obraca się wkółko, nie poruszając się zdecydowanie naprzód. Antytezy, zarysowujące się w „Ludziach Bezdomnych“, wracają potem niejednokrotnie w dalszej twórczości autora. Ów czar pogański, nie uznający praw etyki, grzeszny, lecz pełen powabu, okrutny, lecz pociągający swoją potęgą, reprezentowany w „Ludziach Bezdomnych“ postacią Natalji, wracać będzie później jako „uroda życia“ czy to pod postacią Tatjany, czy też Xenii Granowskiej, Teresy z „Wiatru od morza“, czy też wreszcie Laury Kościenieckiej, jako siła fatalna, która wdziera się do dusz bohaterów, rozdwarzając je kontrastem tkwiących w nich równocześnie moralnych imperatywów. Będą oni konstатовali w sobie to rozszczepienie słowami Nienaskiego: „Zdrowy sens, dobre zasady moralne i nieomyłne doświadczenie patrzyły na ów daleki brzeg, jako na miejsce zguby jej duszy. A jednocześnie dziki wichur uczuć popychał całego człowieka w obłąd tęsknoty za tamtem wszystkim, uznanem jako złe“ („Nawracanie Judasza“, str. 290). Konflikt tych dwóch sił jednak, choć powracający w różnych formach przez twórczość całą, nie zostaje nigdzie ostatecznie rozstrzygnięty i przewyciężony. A to samo tyczy się innych kontrastów i antagonizmów,



#### IV. EMOCJONALIZM ŻEROMSKIEGO.

##### A. Wybujalność instynktów.

Jaensch twierdzi, że charakterystyczną cechą typu synestezyjnego jest wzruszeniowość. Jeżeli zatem Żeromski, jako twórca, należy do synestetyków, w twórczości jego wzruszenia odgrywać powinny wybitną rolę. Nie trzeba jednak iść aż tą okrężną drogą, by dotrzeć do wzruszeniowych składników twórczości autora. Są one tak obfite, że czytelnikowi bardziej rzucają się w oczy, aniżeli fenomeny synestezyjne.

Jeżeli jednak skonstatowanie wzruszeniowego charakteru osobowości twórczej Żeromskiego jest prawdą banalną, oczywistą dla każdego czytelnika jego utworów, to dokładniejsza analiza tej właściwości jest rzeczą niewątpliwie wcale trudną. Nie możemy tu pokusić się o to, by badać gruntownie i wyczerpująco rolę czynnika wzruszeniowego w twórczości autora. Naszym zamiarem jest jedynie oświetlić ją z niektórych stron i wskazać na zagadnienia, które jeszcze czekają rozwiązań,

Celem uniknięcia nieporozumień musimy dać krótkie wyjaśnienie znaczenia, w jakim posługujemy się tu terminem „wzruszenie” (emocja) i „wzruszeniowość” (emocjonalizm). Niektórzy psychologowie przeciwstawiają uczucia i wzruszenia. Różnica ma polegać na tem, iż wzruszenia posiadają zawsze charakter wstrząsu, który wywołuje w organizmie pewne zaburzenia, zakłócające świadomość pod postacią różnych wrażeń organicznych (np. poczucie bicia serca przy przestkach). Natomiast uczucia miałyby być wolne od tych organicznych domieszek i z tego powodu nie miałyby świadomości doznającego ich podmiotu. Rozróżnienie to jest nieistotne, dlatego w dalszych wywodach będziemy mówili o wzruszeniach w znaczeniu szerszem, obejmującym również t. zw. uczucia.

Wracając do twórczości Żeromskiego, zaczniemy od tych cech jego emocjonalizmu, które są najłatwiej widoczne i najmniej sporne. Tem, co najbardziej zwraca uwagę przy wzruszeniach, rozsianych w utworach Żeromskiego, jest, obok obfitości, ich intensywność. Szczegół ten podnoszono niejednokrotnie. Ta intensywność właśnie nadaje twórczości Żeromskiego charakter superlatywizmu, ekstremizmu. Wzruszenia dobiegają łatwo do najwyższej miary i do ostatnich granic możliwości. Wystarczy przypomnieć sobie krótki epizod spotkania Natalji z Karbowskiem u księdza w „Ludziach bezdomnych”, ażeby uświadomić sobie ów superlatywizm. On (Karbowski) „wlepia” w twarz Natalji „oszałałe, bezmyślne, dzikie z miłości oczy” (t. I, str. 171). Na pytanie Natalji odpowiada „z uśmiechem prawdziwie śmiertelnym” (str. 171). Oboje ich łączą „morza bezdenne tęsknoty” (str. 172). Gdy mieli się rozstać, oczy Natalji zrobiły się „srogie, skamieniałe

z żalu, a jednak wydające jakgdyby krzyk rozpaczny“ (str. 172).

Nasuwa się pytanie, jakiego rodzaju uczuć dotyczy ów ekstremizm i jakie są jego ostateczne źródła.

Celem orientacji zrobmy przegląd głównego terenu, na którym występują intensywne wzruszenia w twórczości Żeromskiego.

Otóż intensywne są u Żeromskiego przede wszystkim wzruszenia, związane z podstawowymi instynktami ludzkimi, i to zarówno osobniczymi, jak też gatunkowymi. Zaczniemy od pierwszych.

Że instynkt płciowy przebija się bardzo silnie w twórczości Żeromskiego, to podnoszono już niejednokrotnie. Mniej natomiast podkreślano fakt, że u Żeromskiego często daje znać o sobie z dużą siłą także drugi „animalny“ instynkt, należący do instynktów samozachowawczych, a mianowicie, instynkt odżywiania. Czynność spożywania pokarmu wcale nie jest pomijana przez Żeromskiego, owszem, mówi się o niej często, a nie rzadko dość obszernie. Niekiedy bohaterowie Żeromskiego przeżywają straszny głód, a potem doznają rozkoszy żarłocznego nasycania się. Wystarczy przypomnieć sobie losy Rafała Olbromskiego po wyjściu z więzienia, łącznie ze sceną zjadania się w przydrożnej karczmie. W innych wypadkach jedzenie, które obszernie opisuje autor, nietyle jest jedzeniem z głodu, ile środkiem doznawania rozkoszy ze spożywania ulubionych, smakowicie przyprawionych potraw. Przypominamy ucztę w domu rodziców Krzysztofa Cedry

po powrocie Krzysztofa z Wiednia, oraz spożywanie smacznych potraw w domu Wielosławskich w „Przedwiośniu“. Nietylko charakteryzując Xenię Granowską powiada autor, iż „komplimenty i arcy-dowcipy mniej ją... nęciły, niż samo jedzenie i picie“ („Nawracanie Judasza“, str. 214), że „pożądliwie“ lubiła „czekoladki i ciastka“, że jadła ze smakiem „doskonale kolacje w najpierwszych restauracjach miejskich i podmiejskich“ i „piła przedniego szampana i burgunda“ (str. 214), ale nawet idealista Judym, gdy jako lekarz wybrał się do chorej beznadziejnie suchotniczki i wzruszył się jej losem, mimo tragicznej sytuacji „zjadł na kolację mnóstwo kurcząt i sałaty ze śmietaną...“ („Ludzie Bezdomni“, t. II, str. 188). Dwukrotnie też występuje u Żeromskiego typ księdza-smakosza: w „Urodzie Życia“ i w „Przedwiośniu“.

Z podstawowych wzruszeń instynktowych, które wyrażają się u Żeromskiego w formie niezwykle intensywnych przeżyć, wymienimy teraz z kolei wzruszenie gniewu, „wściekłości“. Bohaterowie Żeromskiego przeżywają dość często formalne napady furji, w której zdolni są do postępków, nieobliczalnych w następstwach. Najjaskrawszym jest może przykład Cezarego Baryki w „Przedwiośniu“, którego mimo miłości do matki opanowywał z powodu przeciwstawiania się jego poglądom czasami tak silny gniew, „iż świerzbiała go ręka, żeby ją... poprostu zdzielić potężnie i raz na zawsze oduczyć reakcji“ („Przedwiośnie“, str. 30). Chwile wściekłości przeżywa często Judym. Przypomnę zachowanie się jego po odczycie u d-ra Czernisza, kiedy to, zaba-

wiany uprzejmie przez doktorową Czerniszową: „chwilami czuł d z i k ą w ś c i e k ł o ś ć, miał formalny impuls, ażeby powstać i zdzielić tę piękną kobietę pięścią między oczy“ („Ludzie Bezdomni“, t. I, str. 91). Przypominamy sobie dalej scenę ze swawolnym Dyziem, którego Judym obił, rozdrażniony jego zachowaniem się. Jest zresztą w „Ludziach Bezdomnych“ osobny rozdział zatytułowany „szewska pasja“, w którym opowiada się o tem, jak to Judym, popadłszy w złość tak, iż: „oczy mu zasłyły wściekłością, jak bielmem“, pchnął swego antagonistę administratora tak silnie, iż ten wpadł do stawu. Niezapomniana też jest scena z „Popiołów“, kiedy to Olbromski, uderzony różgą przez księżniczkę za zbyt śmiałe zachowanie się, popada w taką zawziętość, iż nietylko nie przychodzi na pomoc katowanemu okropnie Michcikowi, chociaż świadkowie egzekucji proszą go o interwencję, lecz jeszcze ponadto zaczyna niemilosiernie smagać szpicrutą konia, na którym jedzie. Co się tyczy Cezarego Baryki, to wprawdzie w stosunku do matki skończyło się tylko na chęci „zdzielenia jej“, natomiast w szale gniewu potrafił on później uderzyć szpicrutą Laurę, którą kochał tak bardzo.

„Instynkt“ gniewu pozostaje w ścisłym związku z instynktem walki. Gniew jest może tylko pewną specjalną manifestacją tego drugiego instynktu. Otóż trzeba skonstatować, że instynkt walki jest u Żeromskiego reprezentowany może nie mniej wydatnie, aniżeli skłonność do współczuwania i do litości. Wszak słowo walka należy, jak to już wiemy, do najczęściej używanych

w słownictwie autora. A bardzo liczne opisy wojen i walk niełatwo dadzą się wytłumaczyć bez przypuszczenia, iż fenomen walki sam jako taki pociągał osobowość twórczą Żeromskiego. Obok łaski miłosierdzia mówi się u Żeromskiego o „łasce walki“ („Popioły“, t. III, str. 66). Wystarczy przypomnieć sobie zresztą chociażby tylko opisy czynów Olbromskiego jako żołnierza. „Podporucznik Olbromski wciął się w ten zwarty żołnierski tłum. Miał szablę i wśród świstu szabel począł w nie siec z f u r j ą i z r o z k o s z ą“ (ibidem str. 157). I nieco dalej: „Rafał podjął karabin zabitego grenadjera, przypasał jego ładownicę i nachyliwszy się pod sterzącą ścianę zaczął nabijać i walić. Dzika żądza w nim była, jak ten nabój w rozpalonej lufie“.

W związku z instynktem walki pozostaje skłonność do dumy i do przekory. Duma cechuje u Żeromskiego nie tylko ludzi, ale też i martwą naturę. Tak np. w „Popiołach“ mówi autor o ziemi „borem opasanej“, że „miała w sobie grozę i wspaniałą dumę“ („Popioły“, t. I, str. 22). Duma nie występuje jednak u Żeromskiego z reguły jako stała właściwość pewnych ludzi, lecz raczej jako stan przejściowy, choć gwałtowny, zjawiający się w odpowiednich sytuacjach. Tak np. o Rafale Olbromskim opowiada autor, iż gdy jego preceptor zaczął go przyciskać do muru niemilemi pytaniami, „nagle d u m a i f u r j a wydzwignęła się z nicości w pierśiach Rafała“ („Popioły“, t. I, str. 97). Podobnie później, śledząc niesłuszną jego zdaniem pokorę swego brata wobec ks. Gintuła, uczuwa w sobie

nagle „wściekły... g n i e w i taki poryw d u m y.....“ („Popioły“, t. I, str. 190). „Płomienisty wybuch d u m y“ konstatuje autor u Rozłuckiego („Uroda Życia“, t. I, str. 235).

Przekorność jest właściwością bardzo wybitną u wielu postaci Żeromskiego, jakkolwiek nie zawsze bywa ona nazwana po imieniu, a tylko domyślać się jej można ze sposobu ich postępowania. Niekiedy jednak autor wyraźnie wymienia tę cechę, zaznaczając, iż pozostaje ona w związku z chęcią walki i ryzyka. Tak się dzieje np. w odniesieniu do Piotra Rozłuckiego: „Piotr poczuł w sobie p r z e k o r n o ś ć, która była cechą jego natury, — żądzą ryzyka, pasją, żeby wszystko postawić na ostrzu noża“ („Uroda Życia“, t. I, str. 77, 78). O Tomaszu, bracie Judyma, czytamy, że „wiedział, jakby być mogło, coby należało zrobić, ale dzikie myśli i uparte trzymanie się tego, co one już splodziły, powstrzymywały go od zmiany trybu postępowania“ („Ludzie Bezdumni“, t. I, str. 113). W „Dziejach Grzechu“ mówi się o tendencji, by „na złość sobie, na złość słuchaczowi do góry nogami wywracać za pomocą drwiny tkliwe tchnienie duszy“ (I, str. 90).

Z instynktem walki pozostaje w związku dalej popęd do zemsty i nienawiści. Przypominamy nienawiść, którą odczuwał Cezary Baryka do Barwickiego, Wawelski do męża swojej kochanki, pani Zofji. Zemsta jest tematem osobnej noweli „Oko za oko“, a poza tem spotykamy sporadyczne objawy jej na wielu miejscach. Tak np. w silnych wyrazach opisane jest uczucie zemsty, którego Nie-

naski doznawał w pewnym momencie wobec Xeni: „Nie. Nie można było przebaczyć. Czuł wciąż jeszcze ogień z e m s t y. Wznosiła się w nim z e m s t a bardziej olbrzymia niż ocean i mocniejsza niż jego siła“ („Zamieć“, str. 175). Fale morskie, oglądane w tym stanie, wydawały się Nienaskiemu otchłanią zemsty. Widział on w ich huku i szumie „z e m s t ę za z e m s t ę, której dokonał na Xeni“ (ibid. str.174). Uczucie to kojarzy się u Żeromskiego z obrazem szponów jastrzębich („dziokość czucia... jakby szpony z e m ś c i w e g o j a s t r z ę b i a...“, „Przedwiośnie“, str. 381). W „Oko za oko“ mówi autor o „okrutnej, ślepej i bezrozumnej m ś c i w o ś c i“, która wzbudziła się w duszy Wawelskiego („Rozdziobią...“, str. 227).

Nienawiść i zemsta mają u Żeromskiego często swe źródło w zazdrości, która w jego postaciach występuje z niezwykle intensywnością. Tak np. w duszy Judyma, gdy myślał o powabach Karbowskiego, budził się „żał gorzki i nienasycona zazdrość“ („Ludzie Bezdomni“, t. I, str. 174). Całą symfonię zazdrości spotykamy w „Urodzie Życia“ i w „Zamieci“. Stosunek Rozłuckiego do Tattjany, a Nienaskiego do Xeni jest prawie stale przepojony tem uczuciem. W „Urodzie Życia“ znajdziemy stronicę, na których słowo zazdrość powtórzone jest kilkakrotnie. I tak na str. 129 t. I mówi się o Piotrze, iż „znał dobrze szpony z a z d r o ś c i“. Mówi się tam dalej o „nocy bolesnej pełnej strzyg z a z d r o ś c i“. Na tejże samej stronie mówi się o tem samym uczuciu u Tattjany, która „z a z d r o ś c i ła o każdy daw-



ny uśmiech, każdy pocałunek“. Takie same uczucie przeżywa wielokrotnie Nienaski wobec Xenii. Jego ostrość przedstawia autor w jaskrawych słowach: „spazm z zazdrości ścisnął pięście, jadem śmiertelnym napełnił serce“. („Zamięć“, str. 58). Paroksyzm zazdrości o Barwickiego przeżywa, jak wiemy, także Cezary Baryka.

Instynkty i wypływające z nich podstawowe wzruszenia, które omawialiśmy dotychczas, miały charakter steniczny. Wypowiada się w nich żywotność organizmu, chęć i potrzeba ekspansji. Wyraża się w nich to, co określane bywa niekiedy jako t. zw. instynkt mocy, dążenie do potęgi. Charakteryzując swoich bohaterów, Żeromski nierzadko podkreśla ów pierwiastek rozpędu i mocy w ich osobowości. Oto jak mówi o Judymie: „młodość kipiała w żyłach doktora. Czuł w sobie uśpioną siłę, jak człowiek, który jest u podnóża wielkiej góry, stawia krok pierwszy, żeby wstąpić na jej szczyt daleki i wie, że wejdzie“ („Ludzie bezdomni“, t. I, str. 35). „Jestem człowiekiem silnym“, powiada o sobie Niepołomski w „Dziejach Grzechu“ (t. I, str. 109). A dalej: „jestem jednym z najsilniejszych ludzi na świecie, nie, nie, jestem najsilniejszy ze wszystkich mężczyzn na ziemi“. Siłę rozmachu odczuwa w sobie Ryszard Nienaski, u którego moment siły jest przez autora podkreślony już przez same nadanie mu imienia. Wszak Nienaski otrzymał imię Ryszarda „jako pamiątkę a może zwiastowanie siła cza Lwie-Serce“ („Nawracanie Judasza“ str. 9). O predylekcji Żeromskiego do Ryszarda Lwie-Serce jako uosobienia siły świadczy

fakt, że i w „Wietrze od morza“ mówi on o „wigo-  
rze Kyszarda Lwie-Serce“ (str. 513).

Jest jednak rzeczą znamioną, że w twórczo-  
ści Żeromskiego owe tak mocno zarysowane stenic-  
ne instynkty i uczucia nie są w stanie stłumić ani  
też zdobyć zdecydowanej przewagi nad instynkta-  
mi i wzruszeniami astenicznymi. Strach, przeraże-  
nie, lęk niemniej często i niemniej intensywnie  
zjawiają się w twórczości Żeromskiego jak odwa-  
ga, poczucie siły i chęć walki. Wyrazy, w których  
autor kreśli przeżycia instynktu strachu, są nie-  
mniej jaskrawe i dosadne aniżeli te, w których  
wyrażają się przejawy instynktów agresywnych.  
Oto Judymowa „pytała się głębin nocnych“  
„w niewysłowionem strachleniu“;  
Ewę Pobratymską spychała wieść o zranieniu Łu-  
kasza „w otchłan lęku“; mając niemiłe  
przeczcucie w odniesieniu do Łukasza, popadała  
w „iurję przerażenia“. Instynktowi  
walki przeciwstawia się niemniej silny instynkt  
współczucia tak bardzo widoczny w twórczości  
Żeromskiego, że byłoby rzeczą zbyteczną udawad-  
niać to osobnymi cytatami.

Charakterystyczną jest dalej okoliczność, iż  
te przeciwstawne instynkty nietylko wogóle prze-  
jawiają się obok siebie w twórczości Żeromskiego,  
lecz że miejscem ich zetknięcia się bywa często du-  
sza jednego i tego samego człowieka. Ten sam bo-  
hater miotany bywa kolejno przez przeciwne in-  
stynkty, raz będąc pełnym poczucia mocy, to zno-  
wu popadając w trwogę, raz czując się odważnym,  
a potem znowu pogrążając się w poczucie onieśmie-

lenia. Te same osoby (Judym, Nienaski), które nam służyły poprzednio jako przykłady, gdy cytowaliśmy objawy instynktu mocy, mogą być przytoczone, gdy chodzi o cytowanie objawów bezsilności, depresji i onieśmienia.

W pewnych wypadkach instynkty antagonistyczne nie tylko współlistnieją w jednej i tej samej osobie, lecz jakgdyby częściowo zachodzą na siebie, przykrywają się nawzajem, nie niszcząc siebie jednak przez to i nie przytępiając. I tak nawet najbardziej altruistyczne uczucia, które prowadzą do najofiarniejszego poświęcenia się, występują u Żeromskiego jakgdyby pod maską uczuć przeciwnych, a mianowicie nienawiści i wzgardy. Interesująco zwłaszcza przedstawia się ta rzecz w „Ludziach Bezdomych“. Autor stawia Judyma ciągle wobec sytuacji, które prowokują najgłębsze współczucie człowieka. Możemy domyślać się też, że uczucie takie budzi się w duszy Judyma. Autor jednak, który tak szczegółowo i dosadnie opisuje uczucie zazdrości, gniewu i chęci zemsty u swego bohatera, przeżyć współczucia i miłosierdzia nie nazywa nigdzie po imieniu. A kiedy w końcu powieści Judym, poznawszy nędzę górników w kopalni, decyduje się złożyć na ich rachunek ofiarę z szczęścia osobistego, to autor nie mówi nam nic o tem, jakoby motywem jego postępuku było współczucie dla ich niedoli. Przedstawia on rzecz tak, jakgdyby popędem do działania były w tym wypadku uczucia odwrotne: nienawiść i wzgarda. „Nad wieczorem ujrzał przed sobą w polu szkielet zabudowań kopalni. Straszna nienawiść do te-

go widoku i wyniosła w z g a r d a jak pysk w kły uzbrojony otwarła się w jego piersiach“. („Ludzie Bezdomni“, t. II, str. 208). — W „Nawracaniu Judasza“ mówi się o szczególnym stanie psychicznym, w który popadał Nienaski, „doświadczając szczególniejszego podniecenia, zarazem wzgardy i entuzjazmu“ (str. 408). Wzgarda i entuzjazm — to stany uczuciowe, które powszechnie nie chodzą w parze.

Zanim przejdziemy do pewnych uogólnień na podstawie faktów skonstatowanych powyżej, musimy jeszcze zająć się na chwilę instynktem płciowym w twórczości Żeromskiego. Daje on tu znać o sobie z niepohamowaną siłą. Siła ta wyraża się zarówno od strony pozytywnej w paroksyzmie rozkoszy, jaką daje zaspokojenie instynktu, jak też w otchłani cierpienia, powstającego wtedy, gdy to zaspokojenie natrafia na przeszkody. Przykłady, które przytoczyliśmy na początku tego rozdziału jako dowód intensywności wzruszeń u Żeromskiego, wzięte były właśnie z zakresu doznań płciowych.

Manifestacje instynktu płciowego w utworach Żeromskiego nasuwają cały szereg zagadnień, które teraz chcielibyśmy poruszyć. Mówi się nierzadko o przesadnie wybujałym erotyzmie u Żeromskiego. Otóż, na podstawie naszego dotychczasowego przeglądu widzimy, iż popęd płciowy nie stanowi u Żeromskiego pod względem siły osobliwego wyjątku. Wszystkie pierwiastkowe, animalne popędy występują w twórczości Żeromskiego z siłą gwałtowną i niepohamowaną. Wszystkie mają żywiołowy, nieokiełznany charakter. Popęd płciowy jest tu

więc tylko raczej specjalnym przypadkiem ogólnej reguły. Ale przyznać trzeba, iż o objawach tego właśnie instynktu mówi się w utworach względnie częściej, niż o popędach innych. Ponieważ zaś objawy instynktu płciowego są obłożone większem „tabu“ w poczuciu moralności potocznej, aniżeli objawy instynktów innych przy tym samym stopniu ich jaskrawości, dlatego bardziej wpadają w oczy, usprawiedliwiając pozornie przeświadczenie o wybujałym erotyzmie u Żeromskiego. W gruncie rzeczy można nawet powiedzieć, iż siła instynktu płciowego, tak jak on przedstawia się w twórczości Żeromskiego, jest często siłą wtórną, zapożyczoną od innych instynktów i popędów. Uwidocznia się to przede wszystkim na stosunku instynktu płciowego do instynktu walki. Widzieliśmy, iż ów instynkt walki występuje u Żeromskiego w dużej bardzo intensywności i to zupełnie niezależnie od sfery płciowych doznań. „Żądza ryzyka, pasja, żeby wszystko postawić na ostrzu noża“ jest cechą, która charakteryzuje Judyma, Rozłuckiego, Nienaskiego i Cezarego Barykę w różnych sytuacjach poza płciową sferą. Lecz przecież trudno pomyśleć, ażeby wobec ciągłości jaźni jakiś silny instynkt z poza sfery życia płciowego nie przedostał się do niej i nie zaznaczył jakoś swojej obecności. Ktoś, kto wogóle lubi walczyć, ten zachowa się agresywnie także w odniesieniu do podniet instynktu płciowego.

Jeżeli Rafał Olbromski, narażając się na niebezpieczeństwo życia i na okropny gniew ojca, wśród szalonej zamieci skrada się nocą, ażeby zo-

baczyć się z Heleną, to postępek ten tłumaczy się siłą popędu płciowego w tym samym stopniu, jak i wspomnianą właśnie przed chwilą chęcią ryzyka i walki z niebezpieczeństwem. To samo dotyczy nocnych skradań się do Laury. Baryka bowiem, podobnie jak Olbromski, był urodzonym żołnierzem, skłonny do niecofania się przed niebezpieczeństwem. Z tego samego punktu widzenia rozpatrywać można pewne, brutalne może, wybuchy pasji, które w pierwszej chwili wydają się świadectwem tak silnego popędu płciowego, że aż przechodzącego w perversję. Mam na myśli wypadek uderzenia szpicrutą Laury Kościenieckiej przez Cezarego Barykę. Scena ta razić może wrażliwego czytelnika, który posądzić może Barykę, a pośrednio samego autora, o skłonności sadystyczne. Otóż, trzeba uprzytomnić sobie, że Baryka jest wogóle człowiekiem pochopnym do wybuchów niepohamowanej złości. Jeżeli ktoś, jak właśnie Baryka, jest w tym stopniu zdolny do napadów pasji, iż może odczuwać chętkę „zdzielenia“ rodzonej matki, to nie można dziwić się bardzo, iż w drażliwej sytuacji wykona to właśnie na swojej kochance. Nie jest to zatem sama pasja miłosna, która ponosi odpowiedzialność za tego rodzaju wyczyn, lecz wogóle wybuchowy, nieokiełznany temperament. Fakt, iż postacie męskie Żeromskiego dość często stosunkowo są uwodzicielami kobiet zamężnych, czy też narzeczonych, tłumaczy się, częściowo przynajmniej, ową właściwą tym osobom, pasją do ryzyka.

Psychologja genetyczna wykazuje, że instynkt płciowy i instynkt walki pozostają ze sobą

w ścisłym związku. Zdobywanie partnera płciowego ma wśród wielu gatunków istot żyjących charakter walki. To też nie zdziwimy się, jeżeli tam, gdzie instynkt ten jest wybujały już poza sferą życia płciowego, a wniknie przy odpowiedniej sposobności także i w zakres przeżyć erotycznych, nada mu specjalne zabarwienie. Tak jest właśnie u Żeromskiego. Bardzo charakterystycznie pod tym względem przedstawia się opis sceny miłosnej pomiędzy Olbromskim a księżniczką. Oto kiedy dopadł ją na koniu, a ona spojrzała na niego wielkimi oczyma ze zdumieniem, on „pierwszy raz utopił w nią dziób i pazury oczu. Czuł to, że ją przeszywa potężnym, ślicznym wzrokiem“ („Popioły“ t. I, str. 234). Mamy tu wyraźne przeniesienie instynktu walki na teren miłosny.

Jeżeli w ten sposób rozkielznanie erotyki u Żeromskiego jest fenomenem poniekąd wtórnym, tłumaczącym się nie samą tylko intensywnością płciowego popędu, lecz ścisłym splątaniem się z popędami innymi, to przecież czytelnikowi dzieł Żeromskiego nasuną się na pamięć takie powiedzenia i sytuacje z zakresu świata płciowego, dla których powyższe wytłumaczenie nie wyda się wystarczające. Bo jak rozumieć takie opisy: „z jaką rozkoszą byłby (Rafał) ją (księżniczkę) zato rozszarpał, z jaką nienawiścią zdusiłby pocałunkami owe zaziemskie troski i radości prawdziwie anielskie“ („Popioły“, t. I, str. 231)? Albo: „rozpętała się (w Nienaskim) dzika rozkosz do duszenia w garściach tego rajskiego ptaka (Xeni), tego motyla, który z przestworzów tajemnicy nadleciał“ („Zamieć“, str. 79). Wprawdzie

i tu przy owej chęci „rozszarpania“ i „duszenia“ odgrywa rolę zazdrość i chęć zemsty, mimo to jednak nasuwa się wrażenie, jakgdyby samo owo „rozszarpywanie“ i „duszenie“, bez względu na poprzednie motywy, dawało jakąś specjalną satysfakcję. Sprawa staje się bardziej powikłana. Znowu jednak musimy naprzód uprzytomnić sobie, że owa rozkosz, płynąca z zadawania, czy też z samego tylko spostrzegania bólu i męki, nie jest u Żeromskiego czemś ograniczonem do samej tylko sfery płciowej. Przypomnijmy sobie chociażby tylko cytowane już przez nas dawniej przeżycie małego Rafałka na widok postrzelonej wiwilgi („Popioły“, t. I, str. 6 i 7)). Wszak wtedy to, patrząc na krwawiącego ptaka, chłopczyk odczuwał obok „niewysłowionego, dziecięcego bólu“ zarazem także „strach, radość, zemstę, rozkosz“. Widzimy tu zatem, jak silny wstrząs wywołuje u dziecka niejako wszystkie wogóle możliwe wzruszenia jednocześnie. Mamy tam oprócz bólu radość, a oprócz strachu przeżycie zemsty. Mamy więc skojarzenie cierpienia i rozkoszy, które leży poza płciową sferą, jeżeli oczywiście pominiemy hipotezę, iż już w tem dziecięcym przeżyciu był czynny element płciowy w „podświadomości“ czy też „nieświadomości“. To odzywanie się naraz najróżnorodniejszych uczuć, wzajemne ich jakgdyby podsycanie się, jest u Żeromskiego zjawiskiem natury ogólniejszej, które w sferze płciowej można rozpatrywać jako specjalny wypadek.

I oto nasuną się nam niewątpliwie pewne analogje z tem, o czem była mowa w poprzednim rozdziale na temat „synestezyjności“ Żeromskiego.



Spotkaliśmy się tam z faktem, iż podnieta, która godzi w jedną sferę psychiczną, budzi echa odrazu w wielu sferach innych, bliższych i dalszych, a zarazem daje efekty bodźca kontrastowego. W przykładach powyższych mamy zjawisko podobne. Nasuwa się myśl, że nie zachodzi tu tylko podobieństwo, lecz równorzędność, że są to dalsze objawy tej samej zasadniczej cechy strukturalnej osobowości twórczej. Podnieta uczuciowa, jeżeli tylko jest dostatecznie silną, nie ogranicza się do wywołania efektu w jednej warstwie sfery uczuciowej. Wywołuje ona odrazu całą gamę uczuć z warstw sąsiednich, uczuć jakościowo różnych i nawet uczuć kontrastowych. Jest to, jak to już tłumaczyliśmy, poniekąd to samo, jak kiedy dana podnieta wzrokowa wywołuje obok wrażenia pewnego określonego koloru dodatkowe przeżycie koloru kontrastowego. Otóż, jeżeli tak jest istotnie, jeżeli w odniesieniu do osobowości twórczej Żeromskiego zachodzi takie prawo uwielokrotnienia się reakcji psychicznej na daną podniecię i przeradzanie się jej w kontrast, to byłoby nawet rzeczą dziwną, gdybyśmy fenomenowi tego nie spostrzegli w zakresie podnieć płciowych, gdyby wzruszenie płciowe nie kojarzyło się z całą gamą innych wzruszeń, a miłość nie była bliską nienawiści.

Jakkolwiek powyższe rozważania nasze rzucają może pewne światło na t. zw. erotyzm Żeromskiego i jego „perwersyjność“, to nie sądzimy bynajmniej, ażeby zagadnienia, do których on prowadzi, były tem samem wyczerpane bez reszty. Wrócimy do nich raz jeszcze nieco później.

Dotychczasowe uwagi o wzruszeniach w twórczości Żeromskiego nie uwzględniły całego ich bogactwa. Szło nam głównie o uprzytomnienie sobie faktu zarysowywania się w twórczości autora bardzo silnego życia popędowego i o rozpatrzenie roli, którą w jego ramach odgrywają wzruszenia płciowe. Nie dotykaliśmy zupełnie wzruszeń estetycznych, religijnych i intelektualnych. Nie mamy jednak zamiaru zkolei teraz niemi jeszcze się zajmować, chociażby tylko pobieżnie. Przypomnimy tylko, iż pewne właściwości życia uczuciowego w zakresie tych właśnie sfer, poruszone już były w rozdziale poprzednim. Tam też poruszona była skłonność do wczuwania się nietylko w ludzi, lecz także w zwierzęta, rośliny, oraz przedmioty natury martwej. Tu zaś przejdziemy jeszcze do omówienia pewnych konsekwencji, wypływających z faktów powyżej wyłuszczonych. W tym celu będzie jednak rzeczą konieczną uzupełnić prawo wielokrotnej reakcji w osobowości twórczej Żeromskiego jednym szczegółem, o którym nie było dotychczas mowy przy rozpatrywaniu tego prawa. Wielokrotne echa danej podniety w różnych sferach psychicznych, zmysłowych, pojęciowych i uczuciowych mogą ściśle współlistnieć czasowo, mogą też jednak następować po sobie w krótkich interwałach. Być może zresztą, iż samo tylko wyraźniejsze uświadomienie ich sobie dokonuje się w pewnej czasowej kolejności. Przedstawia się to nazewnątrż jako szybka oscylacja pomiędzy stanami psychicznymi bardzo odmiennymi, względnie kontrastowymi. Nie będzie między temi dwoma wypadkami jakiejś zasadniczej różnicy.

Wiemy np., iż zjawiska kontrastu barw mogą występować w dwu odmiennych formach, a mianowicie jako t. zw. kontrast współczesny i jako kontrast następczy. Plama czerwona otacza się na obwodzie zieloną aureolą już podczas wpatrywania się w nią przez widza. Jest to kontrast współczesny. Ponadto jednak, gdy już zostanie usunięta, wywołuje, jako ślad po sobie, zielone zabarwienie na tem samym miejscu, które poprzednio zajmowała. Jest to kontrast następczy. Tam, gdzie istnieje tendencja do powstawania fenomenów kontrastowych, będą one przebiegały jużto pod formą współczesności, jużto następstwa, zachowując w istocie tę samą naturę.

Tego rodzaju struktura dyspozycyj wzruszeniowych nadaje specjalne piętno całemu szeregowi postaci z utworów Żeromskiego, formując w swoisty sposób rytm ich przeżyć, ich pragnień i ich postanowień. Dusza ich jest często rozdarta między dwa kontrastowe przeżycia, przechodzą też oni w szybkiej kolejności przez cały szereg najróżnorodniejszych stanów psychicznych. Są nadmiernie szczęśliwi i zaraz potem popadają w rozpacz, roztkliwiają się i popadają w wyniosłą dumę, popełniają okrucieństwo, irytują się, za chwilę mszczą się gwałtownie i zaraz potem wybaczą. Z tego to powodu, przykładając do nich przeciętną ludzką miarę, trudno jest czasem rozstrzygnąć, czy w gruncie rzeczy są oni raczej szczęśliwi, czy nieszczęśliwi, odważni czy lękliwi, dobrzy czy źli, stanowczy czy niezdecydowani. Stąd trudności w skreśleniu charakteru takich osób jak

Judym, Rafał Olbromski i Baryka. Tu mają swe źródło chwiejności i niezgodności w charakterystyce i ocenie tych postaci przez krytyków i czytelników. Wskutek takiej specyficznej struktury osobowości, która może łatwo dwoić się i z łatwością przechodzić pokolei do doznań najbardziej sprzecznych, postacie te w porównaniu z typem przeciętnym jakgdyby zyskują z jednej strony, a z drugiej tracą. Doznania ich mają w porównaniu z przeciętnością charakter bardziej wielostronny i wszechobejmujący. Ujęcie przedmiotu od jednej strony nie wyklucza u nich ujęcia tegoż przedmiotu od strony zupełnie przeciwnej. Widzą oni równie dobrze równocześnie, czy też w kolejnych chwilach, wszystkie jego złe i dobre strony. Przypomnijmy sobie chociażby tylko, jak Cezary Baryka po przyjeździe do Polski rozwija wszystkie pro i contra w dyskusji pomiędzy patryotyzmem polskim a bolszewickim komunizmem. Kiedy przeżywamy z nim razem wszystkie racje i wszystkie argumenty, przemawiające za rewolucją społeczną, odczuwamy ich siłę i czujemy to równocześnie, jak wzruszają one głęboko duszę Cezarego. Gdy już jednak sądzimy, że Cezary będzie jednym z bohaterów rewolucji bolszewickiej, dowiadujemy się po pewnym czasie, iż jako żołnierz polski wyrusza na walkę z bolszewikami. Wszystkie argumenty, przemawiające za rewolucją i wszystkie sympatje, zdawałoby się najgłębsze, dla hasła równości społecznej, nie przeszkadzają mu wejść całą istotą w entuzjazm społeczeństwa polskiego, występującego do walki z bolszewizmem, i przejąć się

szczerze hasłami narodowemi. I wreszcie później ten żołnierz polski z wojny bolszewickiej, który głęboko pokochał ojczyznę, w sposób poniekąd zagadkowy dla czytelnika staje we wspólnym szeregu z komunistą Lulkiem w pochodzie na Belweder. Ale właśnie u Baryki dzieje się to, co nie byłoby możliwe u wielu innych ludzi. Ktoś inny dałby się ostatecznie przekonać w walce argumentów i sympatyj i zajmąwszy jedną pozycję, wszystko jedno „patriotyczną“, czy też „komunistyczną“, stałby się głuchym na argumenty strony przeciwnej. Baryka zaś, odczuwając gorąco wszystkie motywy, przemawiające przeciwko postawie patriotycznej, równocześnie, względnie w następującej bezpośrednio fazie przeżyć, przeżywa głęboko wszystkie motywy uczuciowe, będące podstawą patriotyzmu. Nie widzimy ostatecznej, wyraźnej przewagi jednej z obu tych postaw rozumowo-uczuciowych, nie widzimy też jednak zniwelowania obydwu sprzecznych tendencji i wytworzenia się obojętności. Z powyższego punktu widzenia przeżycia Cezarego Baryki z końcowych rozdziałów „Przedwiośnia“, kiedy to np. obserwuje on posterunkowego, regulującego ruch uliczny, należą do wyjątkowych w literaturze, a pod względem psychologicznym niezwykle ciekawych przykładów równoważenia się w przeżyciu, bez wzajemnej niwelacji, dwóch nastawień uczuciowych zupełnie kontrastowych. Ów posterunkowy, przedstawiciel policji, o której tyle złego mówiło się przed chwilą na tajnym bolszewickim zebraniu, policji, która rzekomo stosuje okropne tortury wobec więźniów, katując ich niemiłosiernie,

zjawia się tu, jak ktoś, kto sam jest ofiarą losu, ktoś, komu żmuda obowiązku odbiera zwolna siły życiowe, kto cierpi i męczy się nieinaczej, aniżeli jego „ofiary“. Ale taka dwustronność odczuwania wiedzy za sobą także pewne ujemne konsekwencje. Człowiek, który równie dobrze odczuwa wszystkie pro i wszystkie contra, niełatwo zdecydować się może, w którą stronę powinien pójść ostatecznie. Decyzja jego będzie mieć w rezultacie charakter czegoś przypadkowego. Być może, iż dopiero jakieś uboczne, nienależące do samej rzeczy, względy pchną go w tę właśnie, a nie w inną stronę. Tak właśnie dzieje się u Baryki, którego ostateczna decyzja ma charakter czegoś przypadkowego, czegoś, co nie jest jasne dla wczuwającego się w sytuację czytelnika, niejasne też zapewne dla samego Baryki. To jest oczywiście ta ujemna strona takiego rodzaju struktury psychicznej.

Przykład Baryki pozwala nam zapoznać się ze specyficzną właściwością takiej struktury jeszcze od innej strony. Przypomnimy sobie jeden z przykładów synestezyjności Żeromskiego, omówionych w poprzednim rozdziale. Widzieliśmy tam, jak walka dwóch uczuć przeciwnych została rozstrzygnięta przez walkę kolorów, związanych z niemi na drodze synestezji. Zielona plama, kontrastowa do czerwonej, zniszczyła plamę czerwoną, a przez to także smutek z ową plamą czerwoną zrosnięty. Walka pomiędzy dwoma stanami psychicznymi dokonuje się zatem nie w obrębie sfery tych dwóch stanów, lecz w obrębie sfery innej, z tamtą synestezyjnie związanej. Podobne nieco zjawisko spotykamy i tu-

taj. Decyzja pomiędzy kontrastowymi nastawieniami Cezarego Baryki dokonuje się nie w sferze przeżyć społecznych, lecz w sferze doznań płciowych. Przypominamy sobie, iż kiedy uczucia Baryki wahały się ciągle pod wpływem argumentów Gajowca z jednej, a Lulka z drugiej strony, oraz pod wpływem jego własnych obserwacyj, rozumowań i wspomnień, ostateczna decyzja przychodzi po scenie z Laurą w parku. Cezary spotyka się z Laurą po długiej rozłące i pełen tęsknoty chciałby zatrzymać ją przy sobie, ale pod wpływem chwilowego wybuchu zazdrości, sam sobie naprzekór, odtrąca ją od siebie i zostaje sam. Po tem zdarzeniu, bezpośrednio następnego zaraz dnia, przychodzi decyzja w zakresie konfliktów polityczno-społecznych. Wstrząs w sferze erotycznej wywołuje w nim nagły przyływ energii i, idąc po tej samej linii przekory, zadawanej najgłębszym tęsknotom i pragnieniom własnym, Baryka przyłącza się do komunistycznego pochodu, jakgdyby mszcząc się w ten sposób na Laurze <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Takiemu przekornemu szarpnięciu towarzyszy zapewne rozpaczliwy żal, że się zadaje ból sobie i drugim. Słowacki, mówiąc o swoim stosunku do Polski, zapowiada, iż sięgnie do jej trzew i zatarga niemi. Niewątpliwie Żeromski robi to samo w odniesieniu do społeczeństwa polskiego w „Przedwiośniu”. Ale może nie stawia on sobie, tak jak Słowacki, całkiem wyraźnie takiego zamierzenia. „Przedwiośnie” to raczej wyraz zewnętrzny stanu uczuć, którym przepelniała się osobowość twórcza w momencie rozpamiętywań stosunku narodu polskiego i stosunku własnego do zagadnień

Takie połączenie sfery doznań z zakresu społecznego z doznaniem płciowym spotykamy u Rafała w „Popiołach”. Przypomnimy sobie, iż po niepowodzeniu miłosnym w spotkaniu z księżniczką, kiedy to został uderzony szpicrutą, Rafał trafia na scenę egzekucji Michcika. Mściwość jednak, która wzbudziła się w Rafale pod wpływem upokorzenia, przenosi się na nową sytuację, w której się teraz znalazł. Ona paraliżuje jego zdolność do współczucia i każe mu patrzeć obojętnie na zadawane męki; Rafał „mści się” na księżniczce, bijąc konia i odmawiając pomocy Michcikowi. Widzimy więc w obu wypadkach wyładowanie się energii sprowokowanej konfliktem płciowym na innym terenie.

Mówiąc poprzednio o typie synestezyjnym, wymienialiśmy jako charakterystyczną cechę tego typu skłonność do synestezyj. Powoływaliśmy się przy tem na Jaensch. Musimy teraz dodatkowo zaznaczyć, iż analizując strukturę typu synestezyjnego, Jaensch przesuwając czasem główny nacisk nie na zjawisko synestezyj, lecz na inną właściwość, jako charakterystyczną dla tego typu. Jaensch twierdzi, że wśród wszystkich form ludzkich obejmuje typ S najmniej zwarte, najbardziej chwiejne struktury psychiczne. Cechuje go plastyczność i miękkość wiązań psychicznych. Typ ten odznacza się tem, iż, jak się Jaensch wyraża, „przegrody kategorjalne” nie są nieprzenikliwe, co pozwala na dyfuzję, zmie-

---

społecznych i politycznych. Owo zjawienie się Baryki, w finale powieści, w pierwszych szeregach zrewoltowanych robotników, którzy może targną się za chwilę na polskie wojsko, jest właśnie aktem takiego bolesnego, przekornego rozdarcia duszy własnej i duszy czytelnika, roztopionego w wewnętrznym rozżaleniu.



szanie treści pojęciowych najróżnorodniejszego rodzaju. Jaensch wymienia tu zatem właściwości, z których pewne odszukaliśmy również w twórczości Żeromskiego. Otóż dodać jeszcze wypadnie, iż Jaensch, który rozbija typ S na szereg podtypów, wymienia wśród nich między innymi typ, który nazywa S<sub>11</sub>. Jest to t. zw. przez niego typ tuberkuliczny<sup>1)</sup>. Charakteryzuje go w wysokim stopniu to, iż jest on typem „litycznym”. Słowo lityczny, greckiego pochodzenia, wskazuje na rozwiązanie, rozluźnienie struktur psychicznych. Właściwość ta jest, jak już widzieliśmy, charakterystyczną dla całego typu S, jednakowoż w podtypie S<sub>11</sub> występuje ona w stopniu bardzo wzmożonym. Jaensch twierdzi, iż takie właściwości psychiczne spotykamy u jednostek, konstytucjonalnie skłonnych do gruźlicy. Otóż, ponieważ biografowie mówią o objawach gruźlicy u Żeromskiego, byłoby rzeczą może interesującą śledzić twórczość Żeromskiego specjalnie pod tym kątem widzenia, czy odpowiada ona cechom wymienianym przez Jaenscha, jako istotnym dla typu syntezyjno-tuberkulicznego. Można by zbadać, czy istnieją jakieś głębsze podobieństwa pomiędzy Żeromskim, a tymi autorami, których szkoła Jaenscha wymienia jako należących do typu S<sub>11</sub> (Christian Morgenstern). Zadanie takie nie całkiem byłoby łatwe ze względu na fakt, iż jaenschowskie określenia właściwości typu tuberkulicznego są nieco ogólnikowe. My sami, poza wypowiedzianymi już powyżej uwagami, nie podejmujemy się wykonania tego zadania.

## B. Zagadnienie cyklotymji u Żeromskiego.

W poprzednich rozważaniach interesował nas fakt, iż w twórczości Żeromskiego brzmia ciągle

---

<sup>1)</sup> Z rozpraw, w których Jaensch omawia właściwości typu synestezyjno-tuberkulicznego wymienimy na tem miejscu: *Erich Jaensch u. Edmund Schnieder, Der Berufstypus des Schauspielers*. Lipsk, 1932.

obok siebie najróżnorodniejsze tendencje uczuciowe, nawet najbardziej sprzeczne. Możliwość istnienia tego faktu tłumaczyliśmy specyficzną strukturą osobowości twórczej autora, ale to jeszcze nie wyczerpuje całej sprawy. Istnienie kontrastowych tendencji nie jest zjawiskiem zarezerwowanym dla samych tylko natur wyjątkowych. W zarodku tkwią takie stany przeciwstawne w duszy każdego człowieka. Każdy posiada w sobie skłonności egoistyczne obok altruistycznych, każdy zdolny jest zarówno do miłości jak do nienawiści, do współczucia i do szyderstwa. Ale u przeważnej ilości ludzi dochodzi czasem do pewnej równowagi pomiędzy owymi przeciwieństwami. Tworzą się pewne zasady, które regulują zjawienie się tych poszczególnych stanów psychicznych. W typowych, „normalnych“ sytuacjach jedne tendencje uczuciowe biorą przewagę nad drugimi i stłumiają je prawie bez śladu. W ten sposób rozszczepienie psychiki, walka przeciwstawnych tendencji nie dokonuje się w każdej chwili, a zjawia się raczej tylko w pewnych, niezwykłych, wyjątkowych sytuacjach. „Nienormalne“ są wypadki takie, w których takie wyrównanie i uporządkowanie przeciwnych tendencji nie może się dokonać. Tu zaś możliwe są znowu dwie ewentualności szczegółowe. Jedna polega na tem, iż przeciwne tendencje niejako stale kłócą się ze sobą, rozszczepiają duszę, względnie opanowują ją kolejno na krótki bardzo moment czasu. Możliwa jest jeszcze inna ewentualność, którą znamy dobrze z psychopatologii, jakkolwiek nie ograni-

cza się ona niewątpliwie do patologicznej sfery. Przykładem tej właśnie ewentualności jest cyklotymja, względnie, w cięższych wypadkach, choroba manjakałno-depresyjna. U cyklotymika spotykamy dwie zasadniczo odmienne tendencje: z jednej strony tendencję do aktywności oraz wesołego nastroju, a z drugiej tendencję do apatii, depresji i nastroju smutnego. Są to tendencje sprzeczne. Otóż, w jaki sposób w ramach osobowości te dwie dążności dochodzą do ujawnienia się i do wyżycia? U osobników takich bywają wprawdzie krótkie fazy, w których obydwie one wyładowują się równocześnie, dając przejściową pstrokaciznę podniecenia i depresji, entuzjazmu i zniechęcenia. Zazwyczaj jednak dzieje się inaczej. W życiu takiej osobowości widzimy fazy, w obrębie których na czas nieco dłuższy jedna tylko z tych tendencyj przychodzi do głosu, a druga pozostaje w ukryciu, zupełnie niewidoczna. Zczasem dopiero ta pierwsza tendencja, która górowała, wyczerpuje się niejako, a miejsce jej zajmuje niepodzielnie tendencja przeciwna. Fazy takie, względnie cykle takich faz, mogą być przedzielone okresami życia „normalnego“, w których obydwie te tendencje paraliżują się wzajemnie, czy też pozostają nieczynne.

Występowanie takich kołowych faz w życiu psychicznem skonstatowano nietylko w pewnym typie jednostek psychicznie chorych. Podlega im, w sposób mniej lub więcej widoczny, także wielu normalnych ludzi. Nas specjalnie obchodzi tu jednak fakt, iż takich okresów cyklicznych zaczęto

dopatrywać się także w twórczości genialnej. Zauważono, że twórczość artystyczna podlegać może takim wahaniom, że mogą istnieć w jej przebiegu prawidłowo następujące po sobie fazy wzmożenia i upadku i że tak samo jakościowy charakter owej twórczości może ulegać perjodycznym oscylacjom. Znane są w tym względzie badania Moebiusa nad perjodyką twórczości u Goethego, oraz badania szkoły Kretschmerowskiej nad ludźmi genialnymi. Trzeba jednak zaznaczyć, iż jak z jednej strony, o ile chodzi o okresowe wahania u cyklotymików, sprawa jest już dość szczegółowo zbadaną i nie podlegającą dyskusji, tak z drugiej strony, gdy chodzi o perjodyczne wahania poza tą domeną, sprawa jest jeszcze bardzo daleką od wyklarowania. Nie możemy tu zatem oprzeć się na jakichś pewnych psychologicznych podstawach.

Mimo to jednak nasuwa się myśl, ażeby ostrożnie i tylko na próbę stosować ową koncepcję falowań i cyklicznych zmian do innych typów, aniżeli te, które są właściwą domeną psychopatologii. W tym wypadku szłoby nam właśnie o twórczość Żeromskiego.

Wiemy już, że kontrastowe tendencje, współistniejące w osobowości twórczej, wyżywają się u Żeromskiego tak, iż dochodzą do głosu równocześnie, względnie pod formą szybkiej oscylacji. Czy jednak wyładowanie się ich dokonywuje się tylko na tej właśnie drodze, czy oprócz tej możliwości ujawniania się tendencyj kontrastowych nie realizuje się u Żeromskiego jeszcze możliwość in-

na, ta właśnie, której dotknęliśmy przed chwilą? Czy nie jest właśnie tak, iż u Żeromskiego w niektórych okresach, w niektórych fazach jego twórczości przychodzą do głosu raczej pewne tendencje, a w innych okresach, czy fazach, tendencje przeciwstawne, mimo że w jakichś rozmiarach są one stale czynne obok siebie i równocześnie dają znać o sobie?

Dać zdeklarowaną odpowiedź na powyższe pytanie jest zapewne rzeczą bardzo trudną, raz ze względu na wspomniane już braki dzisiejszej psychologicznej wiedzy, a drugi raz ze względu na brak szczegółowych danych o czasowym przebiegu twórczości Żeromskiego. Wiemy, kiedy wyszły poszczególne jego dzieła, nie wiemy dokładnie, w jakim porządku były pisane i czy nie składają się z części tworzonych oddzielnie i powstałych w odmiennych fazach twórczości, a później dopiero sztucznie zespolonych w jedną całość. Możliwy przy rozstrzygnięciu tego zagadnienia myśleć o innej jeszcze pomocy. W dotychczasowych rozważaniach analizowaliśmy osobowość twórczą Żeromskiego jedynie tak, jak ona objawia się w jego dziełach, nie opierając się na danych biograficznych. Możliwy jednak w takiej trudnej kwestji odwołać się do tego właśnie źródła. Gdyby udało się skonstatować, iż Żeromski jako człowiek, w życiu codziennym, poza sferą twórczości, przechodził przez pewne fazy usposobienia i gdyby nadto udało się stwierdzić, jakie jest ich źródło, a więc przede wszystkim, czy mają one charakter konstytucjonalny, czy też są wynikiem jakichś czynników zewnętrznych, od-

działających na organizm (zmiana warunków bytu, choroba i t. p.), to mogłoby na tej drodze paść także światło na zagadnienie węższe, nas w tej chwili interesujące. Można by bowiem przypuścić, iż fazy takie, obejmując całą psychikę, odzwierciedliłyby się także w twórczości. Niestety, dane dostępne dla nas pod tym względem są bardzo szczupłe. Będziemy więc usiłovali zrezygnować z nich na tem miejscu i ograniczyć się do analizy samej twórczości, zaznaczając jednak odrazu, iż to, co możemy uzyskać na tej drodze, mieć będzie charakter jedynie bardzo szkicowy i prowizoryczny.

Najprostszy wypadek zachodziłby wtedy, gdybyśmy mogli przyjąć, iż wahania, które ewentualnie znalazłyby się w twórczości Żeromskiego, miały charakter wahań właściwych cyklotymji, a więc wahań pomiędzy postawą czynną, podnieconą, radosną, a postawą apatyczną, depresyjną, melancholiczną. Wtedy bowiem mielibyśmy do czynienia z czemś, co z literatury psychologicznej i psychiatrycznej jest nam już więcej znane, a jako pewna faktyczna możliwość nie podlegające dyskusji. Czy jednak mamy jakieś podstawy do tego, ażeby twórczości Żeromskiego przypisywać cechy właściwe temperamentom cyklotymicznym? Jak wiadomo, cyklotymji przeciwstawiana bywa schizotymja, w której zakresie takie perjodyczne wahanie się jest zjawiskiem mniej widocznem, mniej znanem i może wogóle nawet wątpliwem. Otóż pierwszy rzut oka na twórczość Żeromskiego zdaje się podsuwać wrażenie, iż ma ona cha-

rakter właśnie raczej schizotypiczny. Perseweracyjność jest, jak o tem była wzmianka, według zdania wielu autorów cechą schizotypiczną, zbiegającą się z pewną swoistą „sztywnością“ takich natur. Co jednak głównie charakteryzuje schizotypików? Przedewszystkiem okoliczność, iż są oni skłonni do t. zw. autyzmu, a więc do zamykania się w sobie, do odcinania się od reszty świata, do przebywania w samotności. Otóż wiemy, iż element samotności odgrywa bardzo dużą rolę w twórczości Żeromskiego. Omawialiśmy już przecież poprzednio samotność jako jeden z podstawowych motywów jego twórczości. Nie jest wprawdzie objawem schizotypji samotność narzucona. Intensywne przeżywanie samotności, w sensie przykrym, charakteryzować będzie właśnie cyklotypików, którzy szukają ciągle kontaktu z drugimi i odosobnienia nie znoszą. Otóż u Żeromskiego samotność występuje wprawdzie z jednej strony jako kara i męka, z drugiej strony jednak szereg postaci jego utworów wyraźnie stwierdza o sobie, iż lubią samotność (porównaj cytaty, przytoczone przez nas poprzednio tam, gdzie omawialiśmy rozrost poszczególnych motywów twórczości autora). Stosunek twórczości Żeromskiego do samotności jest zatem, zgodnie z ogólną zasadą struktury jego osobowości twórczej, ambiwalentny, dwoisty. Sytuacja staje się wobec tego powikłaną. Przypomnimy sobie jednak, iż psychopatologja dopuszcza wypadki splełtania cyklotypji ze schizotypją. Przyjmuje się, iż bywają wypadki, w których u danego osob-

nika występują okresy zaburzeń psychicznych, których treść jest pod względem etjologicznym niejasna i niejednolita. Miewają one szereg cech, które kazałyby dopatrywać się w tych zaburzeniach objawów schizotypji (względnie schizofrenji), jednakowoż właśnie okresowość zjawiania się i pewne elementy nastrojów, któremi te zaburzenia są zabarwione, wskazują na udział składników cyklotymicznych<sup>2)</sup>.

Otóż, jak sądzimy, szereg właściwości utworów Żeromskiego nasuwa hipotezę, iż twórczość jego można pojąć jako schizotypiczną z dużą cyklotymiczną domieszką. Zastrzegając się raz jeszcze, iż to, co teraz mówimy, ma charakter tylko pewnej próbnej koncepcji, sądzimy, że wśród dzieł Żeromskiego możemy wyróżnić trzy kategorie. Pierwszą stanowią utwory, względnie rozdziały utworów, o charakterze „normalnym”. Są to te utwory, które krytyka chwali, jako posiadające przejrzystą strukturę i zwartą kompozycję. Przykładami takich utworów są „Dzieje grzechu”, „Wiarna rzeka”. Są to utwory „prawidłowe”, odpowiadające formułom i wzorom, jakie stawia się w odniesieniu do utworów literackich. Utwory podobne mogłoby w zasadzie napisać wielu innych autorów. Nie znaczy to, jakoby nie zawierały one w sobie wielu specyficznych właściwości cechujących Żeromskiego. Synestezyjność, skłonność do poruszania się w kontrastach, znajdują się i w tych

---

<sup>2)</sup> Przypadki takie analizuje bliżej *E. Kretschmer* w znanem dziele „*Körperbau und Charakter*”.



utworach. Ale nie podnoszą się one tam do tak dużego stopnia nasilenia, do takiej jaskrawości i ostrości, jak to się dzieje naprzykład w „Popiołach“, w „Ludziach Bezdomnych“ i w „Przedwiosniu“. Mamy i tu przeżycia uczuciowe o dużej sile. Rozwijają się jednak jedne z drugich w sposób jasny, według zasad logiki powszechnie zrozumiałych. Inaczej dzieje się w „Popiołach“ i w „Ludziach Bezdomnych“, gdzie stany uczuciowe przybierają formę paroksyzmów, nieokiełznanymi wybuchów, biegnących zygzakowatą linią, którą trudniej już iść czytelnikowi, usiłującemu wżyć się w ich dynamikę. W związku z tem nić wewnętrzna takich utworów jak „Popioły“, czy „Ludzie Bezdomni“ rwie się, dając całość niejednolitą, jakgdyby z oddzielnych fragmentów złożoną.

Mamy zatem z jednej strony utwory, wynikłe z twórczości artystycznej autora w jej „normalnym“ napięciu, z drugiej zaś strony utwory, zdradzające objawy wprowadzenia osobowości twórczej w stan jakgdyby „pozanormalny“, wyjątkowy. Byłoby to więc tak, jak to się dzieje u cyklotymika, który miewa swoje okresy życia normalne, nie wyróżniające go niczem specjalnem od innych ludzi, oraz okresy, w których równowaga osobowości zostaje zaburzona.

W fazach pozanormalnych realizują się, jak już wiemy, u cyklotymików dwie antagonistyczne możliwości: podniecenia i depresji. Możliwości te ujawniają się w pewnej kolejności jedna po drugiej. Otóż czy zdołamy teraz w tych utworach Żeromskiego, które moglibyśmy uważać jako pro-

dukt zaburzonej w pewnym sensie twórczości artystycznej, wyróżnić owe dwa kontrastowe bieguny? Bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, zwłaszcza, iż, jak to już zaznaczyliśmy, poszczególne utwory Żeromskiego i to właśnie głównie dzieła tej drugiej kategorii, mają niejednolity charakter i mogą nasuwać podejrzenie, iż składają się z fragmentów, pochodzących z różnych momentów działania osobowości twórczej.

W każdym razie spotykamy w tej właśnie drugiej kategorii utworów Żeromskiego mniejsze lub większe części, w których dominuje atmosfera beznadziejnej rozpacz, przygnębienia i smutku. Przepelnione są one bólem i rozpaczą prawie nie do zniesienia. Przykładem posłużyć mogą ostatnie rozdziały „Ludzi Bezdomych“ wraz z finałem. Niewątpliwie także „Wierna Rzeka“ posiada „smutne zakończenie“. Jest to smutek przejmujący, nawet dotkliwy, ale nie tak szarpiący duszę i okropny, jak ten, który wionie z pożegnania ostatecznego Judyma z Joasią i z widoku rozdartej sosny. Czujemy, iż smutek w „Wiernej Rzece“, mimo swej głębokości, jest przeciw smutkiem „normalnym“, w „Ludziach bezdomnych“ natomiast ma charakter jakiejś bezdennej, beznadziejnej otchłani, przez którą przechodzić może człowiek jedynie w jakimś stanie wyjątkowym. Moglibyśmy więc powiedzieć, iż owe końcowe rozdziały „Ludzi Bezdomych“ są objawem depresyjnej fali w przebiegu twórczości. Podobny charakter zdają się mieć końcowe rozdziały powieści „Charitas“. Mam głównie na myśli scenę z małą Zosią, która,

zobaczywszy trupa powieszzonego Granowkiego. w obłądnym strachu pędzi naoslep przez pola. Jest to fragment prawie że zupełnie nie zrosły z całością utworu i mógłby być całkowicie bez straty kompozycji usunięty stamtąd i przeniesiony w jakieś inne miejsce w tym samym utworze albo przerzucony do jakiegoś utworu innego. Posiada on jednak pewien swoisty charakter. Wylewa się w nim jakaś bezbrzeżna rozpacz, jakiś obłądny strach, tak okropny, iż zdaje się przekraczać wszystko, co umysł normalny wytworzyć i znieść potrafi.

Fragmenty o innym nastroju spotykamy częściej w „Popiołach“. „Popioły“ są powieścią pod tym względem poniekąd wyjątkową u Żeromskiego, że niema w niej żalosego zakończenia. W ten już sposób powieść, jako całość, wykazuje charakter bardziej pogodny. W toku powieści zaś spotykamy się z całym szeregiem opisów różnych wyczynów Olbromskiego, który zachowuje się nierzadko, jak cyklotymik w fazie podniecenia, a odpowiedni nastrój udziela się tym częściom powieści, w których wyczyny te przychodzą do głosu. Przypomnimy scenę z czasów szkolnych Olbromskiego i Cedry, kiedy to oni wybierają się śmiało w podróż łódką po wzburzonej rzece, przypomnimy opisy żartów i figli szkolnych, wojenne przygody Olbromskiego, opisy walk, które on stacza, jego zuchwałych przygód miłosnych. Jest w nim coś trochę zawadjackiego, jest coś z owej beztroski życiowej, z owego niefrasobliwego optymizmu, który spotykamy

u cyklotymików w fazach ich manjakalnego podniecenia. Moglibyśmy więc na tej podstawie znaczną część „Popiołów“ uważać za wytwór „manjakalnej“ fazy, względnie manjakalnych faz w przebiegu twórczości.

Jeszcze jedno trzeba zauważyć. Podniecenia manjakalne, a więc owe dodatnie fazy cyklotymji, nie ukazują nam cyklotymika bez przerwy w nastroju pogody i wesela. Charakterystyczną dla fazy manjakalnej jest bowiem raczej ciągle podniecenie, ruchliwość, przedsiębiorczość, aniżeli pogodność nastroju. Owa aktywność niezawsze musi mieć charakter radosny. Niekiedy rodzi ona ze siebie irytację i gniew. Mówi się przecież o istnieniu t. zw. gniewliwej manji. Jest to ta faza aktywności cyklotymicznej, w której osobnik łatwo popada w złość, rozwścieczenie i staje się agresywnym w stosunku do otoczenia. Otóż elementy takiej „gniewliwej“ manji znajdujemy zarówno w zachowaniu się Olbromskiego, jak też w większym może jeszcze stopniu w zachowaniu się Cezarego Baryki.

Wspomnieliśmy już, iż uważamy za rzecz prawdopodobną — przyjmując w dalszym ciągu postawioną poprzednio hipotezę — że poszczególne części różnych utworów Żeromskiego są produktem różnych faz jego twórczości. Nie możemy jednak wchodzić w tę rzecz szczegółowo. Dla przykładu tylko wspomnimy, iż właśnie „Ludzie Bezdomni“ zdają się być taką poniekąd wtórną całością, złożoną z części, będących produktem odmiennych twórczych fal. Judym i jego losy z I-go tomu i Judym i jego losy z końca tomu II, to są

jakgdyby dwa odmienne światy. Judym z I-go tomu, to przy swoich wadach i zaletach „normalny“ człowiek, widziany normalnem okiem i obserwowany w normalnym nastroju ducha. Jest on tam raczej „podobny do innych ludzi“, a czynności jego są dla przeciętnego czytelnika zrozumiałe i „wczuwalne“. Współczujemy mu, albo się z niego śmiejemy, widzimy w nim jednak przytem kogoś w pewnym sensie przeciętnego. Inaczej przedstawia się rzecz z postępками Judyma przy końcu II-go tomu. Judym na oczach naszych nagle jakoś zmienia się. Ukazuje się nam jakgdyby w innej perspektywie. Dystans pomiędzy nim a nami nagle się zwiększył. Z zwykłego człowieka staje się istotą poniekąd nadludzką, prawie chrystusową. Jego czyny wstrząsają nami, przejmują nas do głębi, stają się jednak dla nas jakąś zagadką, którą przedstawiamy należycie rozumieć. Otóż, jak przypuszczamy, to przeciwieństwo obydwu części „Ludzi Bezdomych“ stąd się bierze, iż podczas gdy część druga jest, jakeśmy to już mówili, produktem nastroju depresyjnego, to część pierwsza wyrasta z normalnej atmosfery psychicznej, ewentualnie może z pewnemi domieszkami nastroju manjakałnego.

Jakie znaczenie dla zrozumienia twórczości Żeromskiego mogłaby mieć powyższa hipoteza, gdyby okazała się słuszną? Przedewszystkiem pozwoliłaby, niezależnie od omówionej już przez nas synestezyjnej struktury twórczości, pojąć, w jaki sposób wszelakie przeciwstawne popędy, tendencje i nastawienia mogły u Żeromskiego, nie stępując siebie nawzajem, dojść do głosu. Hipoteza po-

wyższa przynieść może ewentualnie inną jeszcze korzyść, którą teraz właśnie chcemy poruszyć.

Psychopatologowie stoją na owem słusznym stanowisku, iż przy radości i przy depresji cyklotymika pierwotną jest nietyle treść wyobrażeniowa, która wypełnia umysł danych osobników w jednej czy drugiej fazie, lecz jakość właściwego dla niej nastroju. Istotną przyczyną melancholji nie są myśli o winach i grzechach własnych, które odszukać możemy w świadomości melancholika. Myśli tych nie byłoby bowiem zupełnie, gdyby nie było płynącej z głębi tendencji do smutku i depresji. Melancholik, wszedłszy w odpowiedni depresyjny stan, szuka niejako treści myślowych, które na drodze wtórnej nadawałyby treść i przedmiot depresyjnym uczuciom. Psychopatologja poucza nas, iż istnieją pewne typowe treści, które występują u wszelkich prawie melancholików jako rzekoma podstawa ich uczuć. Są to właśnie wspomniane już idee win własnych i grzechów. Analogicznie przedstawia się sytuacja w odniesieniu do fazy przeciwnej, fazy podniecenia i wesołego nastroju<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Co się tyczy ostatecznych, „prawdziwych” źródeł takich uczuć, to istnieją dwa poglądy. Jedni widzą tu źródło organiczne, konstytucjonalne, drudzy natomiast, nie wykluczając wpływu dyspozycji wrodzonych, dopatrują się działania pewnych motywów nieświadomych, pewnych utajonych „kompleksów”, w odniesieniu do których jawne przedmioty uczuć mają charakter jedynie pewnych symbolów. O możliwości takiej interpretacji także w odniesieniu do nastrojów Żeromskiego będzie mowa w związku z zastosowaniem do jego twórczości psychoanalitycznego punktu widzenia.

Otóż gdyby wolno było znane nam już fale przyływu i odpływu w twórczości Żeromskiego przyrównać do faz cyklotymji i uznać pokrewieństwo ich natury, to wypłynęłyby stąd pewne ważne konsekwencje dla zrozumienia niektórych objawów twórczości autora. Mielibyśmy wtedy mianowicie podstawę do przyjęcia, że kiedy twórczość wchodziła w depresyjną fazę, uczucia przykre brały w swe ręce wodze fantazji i narzucały jej przymusowo obrazy, odpowiadające owemu nastrojowi. W chwili takiej zjawiał się pewien przymus psychiczny, który w sposób nieodparty, jakgdyby natrętny, narzucał wyobraźni twórczej pomysły i wizje treścią swą dostosowane do nastroju. Jakież to treści nasuwały się wyobraźni twórczej Żeromskiego w takich ostrzejszych depresyjnych momentach? Sądzimy, że nie jest trudno wskazać najważniejsze z pośród nich. Są to przede wszystkim obrazy beznadziejnej pustki i strasznej samotności. Przytoczymy tu dla przykładu jeden bardzo typowy: „Usiada ze skurczonemi nogami na łóżku i dziwnie się przeistacza. Zdaje mu się, że leży s a m j e d e n n a j a k i e j s n i e z m i e r n e j p u s t y n i, na nagim, zrytym i spustoszonej gruncie, pozbawionym drzew, roślin i mieszkań, gdzie nie przebywa żadne istnienie, nad którym przemija tylko czas, w nieskończoności swej nieugięty i straszliwy. Tam leży dusza jego umierająca w męce bezsilnej, jak robak na grzbiet przewrócony, wije się, woła ostatnim jękiem na tę istotę ukochaną, której już nie ujrzeć...” („Źródło“ ze zbioru „Rozdzio-

bią nas kruki, wrony“, str. 149 i 150). Większą ilość przykładów przytoczyliśmy już przy omawianiu motywu „samotności“ u Żeromskiego. Tutaj przypomnimy tylko obraz rozpaczliwej samotności Piotra Cydzyny po opuszczeniu go przez syna z noweli „Doktor Piotr“, obraz samotnie idącej po opuszczeniu domu żony urzędnika pocztowego z „Ananke“ i wreszcie świeżo wzmiankowany przez nas obraz maleńkiej Zosi, wychowanki Granowskiego, która po jego powieszeniu w panicznym strachu pędzi samotnie przez dalekie pola. Zdaje nam się, iż obrazy takie są typową i stale powtarzającą się reakcją wyobraźni twórczej Żeromskiego na nastrój depresyjny. Nie sądzimy jednak, ażeby w każdym wypadku obrazowi takiemu odpowiadał bez wyjątku głębszy stan depresji u autora. Przedstawiamy sobie tę sprawę inaczej, opierając się na tem wszystkim, co mówiliśmy poprzednio o skłonności Żeromskiego do perseweracji. Obraz pewien, wyległy w momencie depresji, utrzymywał się potem w pamięci autora i na podstawie tendencji perseweracyjnej wracał przy różnych okazjach, podlegając przytem różnym modyfikacjom.

Powyższe ujęcie rzuciłoby pewne światło na zagadkową dla czytelnika strukturę utworów, w których tego rodzaju obrazy stanowią integralną część całości. Widzi się to najlepiej na utworach drobniejszej miary, a więc na niektórych nowelach autora. Przykładem posłużyć mogą obydwie nowele, wymienione przez nas przed chwilą. W noweli „Ananke“ stawia autor przed oczy czytelnika nie jeden właściwie, lecz dwa



obrazy bolesnych, duszę rozdierających osamotnień. Jest to z jednej strony osamotnienie urzędnika pocztowego, bohatera noweli, porzuconego przez żonę, a z drugiej strony owej żony, która, rzuciwszy męża, odchodzi sama w daleki świat. Skoro jednakowoż czytelnik usiłuje zrozumieć dobrze powód porzucenia, to okazuje się, iż powód ten niecałkiem jest jasny. Autor nie odsłania nam tajemnic duszy bohaterki noweli, nie tłumaczy zupełnie, jak to stać się mogło, iż tak niemilośnie postąpiła z mężem, choć ten klęczał przed nią i zaklinał ją, czemu usiłowała wtedy nawet ugodzić go kamieniem. Wszystkiego tego autor nie czyni, to też czytelnikowi narzuca się duża dysproporcja pomiędzy przyczyną a skutkiem, a właściwie nawet nie widzi dobrze przyczyny, a ogląda tylko straszliwy jej skutek. Otóż odrazu się tu spostrzega, iż cały punkt ciężkości przy procesie tworzenia leży tylko na skutku, przyczyna jest czemś drugorzędnem, obojętnem. Chodzi o obraz osamotnienia i o nastrój z niem związany, wszystko jedno, jakie są tego osamotnienia zewnętrzne źródła.

Zupełnie tak samo przedstawia się sytuacja w „Doktorze Piotrze“. Punkt ciężkości i właściwy ośrodek twórczy leży tu w obrazie końcowym, a mianowicie w obrazie zrozpaczonego ojca, który w strasznym osamotnieniu ogląda na śniegu ślady stóp, pozostawione przez ukochanego syna, straconego na zawsze. Obraz osamotnionego ojca, oto jest to, o co głównie chodzi, reszta ma mniejsze znaczenie. Nie widzimy powodu, dla

którego syn rzuca ojca swego w sposób tak bezwzględny, nie zdobywszy się na jakieś słowa pożegnania, czy chociażby na list, usprawiedliwiający jego postępowanie. To też interpretacja owej noweli sprawiała pewien kłopot. Punktu ciężkości starano się szukać gdzieindziej, a mianowicie w rygoryzmie etycznym syna Piotra, a analogicznym motywem tłumaczono także przebieg akcji w noweli „Ananke“. Twierdzono, iż jest to rygoryzm etyczny autora, który w ten sposób dochodzi do głosu. Nie chcę twierdzić, jakoby ten moment nie odgrywał w tym wypadku żadnej wogóle roli<sup>1)</sup>. Rola jego jest jednak raczej wtórna. Przemawia za tem cały układ noweli i ostateczne wrażenie, które zostawia po sobie jako całość. Autor nie kładzie przecież specjalnego nacisku na przeżycia syna. Nie odsłania nam bliżej przebiegu jego uczuć. Etyczność jego natury i bohaterskość decyzji jest czemś, czego domyślamy się raczej, aniżeli widzimy jasno w przedstawieniu autora. Widzimy też, jak autor zapomina jakgdyby zupełnie przy końcu noweli o synu, a stawia nam przed oczy to, co z punktu widzenia celowości kompozycji byłoby zupełnie drugorzędne, gdyby naprawdę „myśl przewodnią“ stanowiła moralna zasada. Wrażenie, które odnosi czytelnik, jest takie, że w rezultacie większe ma może współczucie dla „niemoralnego“ ojca, aniżeli uznanie dla „moralnego“ syna.

---

<sup>1)</sup> Zachowanie się syna doktora Piotra oraz żony urzędnika z „Ananke“ ilustruje dobrze bezwzględność schizotypiczną.

W podobny sposób przedstawia się, zdaniem naszym, sytuacja w „Ludziach Bezdomnych“. Jeżeli Judym odtrąca ostatecznie Joasię, to z psychologicznego punktu widzenia dzieje się to w ostatecznej instancji nie po to jedynie, ażeby triumfowały moralne imperatywy, lecz poniekąd odwrotnie imperatywy te odzywają się z taką surową bezwzględnością poto, ażeby Judym musiał zostać sam i ażeby samą musiała pozostać Joasia. Nastrój twórczy podsuwa wizję samotności i wobec tego akcja powieści musi w ostatnim chociażby momencie skierować się tak, ażeby ten efekt był osiągnięty. Judym wysuwa wprawdzie postulaty moralne, jako motywy swego kroku. Sugeruje on też takie zrozumienie sytuacji czytelnikowi. Judym ulega tu jednak takiemu samemu złudzeniu jak melancholik, który twierdzi, iż dlatego odosobnił się w ciemnym kącie i nie chce przyjąć żadnego pożywienia, bo nie ma prawa do niego, naskutek popełnionych grzechów, podczas gdy w gruncie rzeczy to odsuwanie się w samotność i owa abnegacja powabów życiowych jest czemś pierwotnem, a owe grzechy i winy czemś raczej wtórnem. Nie sądzimy oczywiście, jakoby sam autor oczekiwał takiej interpretacji ze strony czytelnika i sam w ten sposób rzecz pojmował. Autor, układając ową scenę końcową, ulegał prawdopodobnie takiemu samemu złudzeniu, jak Judym.

Na powyższym przykładzie widzimy, jaki to jeszcze jeden pożytek mógłby płynąć dla zrozumienia struktury pewnych utworów Żeromskiego z powyższej hipotezy. Tłumaczyłaby ona te

skoki w przebiegu akcji niektórych utworów i „zwroty“ w postępowaniu niektórych postaci, psychologicznie trudne do zrozumienia. Daje też ona nową podstawę zrozumienia, w jaki sposób u Żeromskiego współistnieć mogą dwie tendencje, które zdają się wykluczać wzajemnie: tendencja altruistyczna, hiperetyczna, sięgająca do najdalej posuniętych granic poświęcenia, a z drugiej strony pochop do łamania etycznych norm, do brawury życiowej, która nie respektuje dóbr bliźniego. Współistnienie ich umożliwione jest przez kolejne ujawnianie się ich w obydwu fazach twórczości. Mechanizm byłby tu taki sam, jak u chorego na cykliczną psychozę, który w fazie depresji jest właśnie, w związku ze stanem depresyjnym, pełen wygórowanych żądań etycznych i przesadnych skrupułów moralnych, podczas gdy w fazie aktywnej wyżywa się szumnie i śmiało, nie przejmując się zbytnio wymaganiami etyki. Analogicznie rzecz przedstawiałaby się u Żeromskiego. Fala depresji, wiejąca z ostatnich rozdziałów „Ludzi Bezdomnych“, czyni Judyma etycznie nadwrażliwym i każe mu składać ze siebie ofiarę dla drugich, podczas gdy faza podniecenia, uwidaczniająca się z wielu kart „Popiołów“, wprowadza Rafała Olbromskiego w stan rozpędu życiowego, który każe mu być zdobywcą i mimo prawdziwego bohaterstwa używać niekiedy życia bez zbytniego oglądania się na dobro drugich.

Chciałbym jeszcze zaznaczyć, iż wypowiedziane przez nas powyżej przypuszczenie co do

genezy psychologicznej niektórych utworów Żeromskiego nie jest z konieczności uzależnione od hipotezy istnienia oddzielnych faz cyklicznych w twórczości autora. Idzie nam przedewszystkiem o to, ażeby w powstawaniu pewnych produktów wyobraźni twórczej Żeromskiego i tem samem pewnych fragmentów jego utworów uznać prymat tendencji uczuciowej nad treścią wyobrażeniową. Kto chce, może przyjąć, iż powstawanie nagłych i silnych uczuć, które zmuszały wyobraźnię do określonego kierunku produkcji, było następstwem swoistej konstytucji psychicznej autora, nie wchodząc bliżej w zagadnienie przynależności typologicznej owej konstytucji i jej normalności czy też patologiczności. To jest już, jak zaznaczyliśmy, rzecz dalsza; rzeczą istotną jest stosunek treści wyobrażeniowej do tendencji uczuciowych, które z niemi współlistnieją.

### C. Objawy psychasteniczne.

Poprzednio już, przy omawianiu struktury przeżyć wzruszeniowych u Żeromskiego, natrafiiliśmy na zagadnienie „pozanormalnych“ objawów twórczości autora na tym terenie. Wypowiedzieliśmy wtedy na ten temat kilka uwag, nie podejmując się rozpatrywania tych spraw w całej ich rozciągłości. Teraz na zakończenie chcemy dotknąć jeszcze jednego rodzaju fenomenów w twórczości Żeromskiego, którą zaliczyliby ktoś mógł do tej kategorii. Mam tu na myśli niektóre psychasteniczne objawy rozsiane tu i owdzie w utworach autora i zwracające

na siebie uwagę, zwłaszcza czytelnika wykształconego psychiatrycznie. Objawy te nie są wcale „groźne“, ani zbyt częste, w każdym razie nadają one twórczości Żeromskiego pewien swoisty posmak, który, jak zobaczymy, harmonizuje dobrze z właściwościami przez nas już omówionemi. Z tej to właśnie racji chcielibyśmy o tych fenomenach wypowiedzieć teraz kilka słów. Zaznaczamy jeszcze tylko, że fenomeny te nie należą wyłącznie do uczuciowej sfery. Stoją one na pograniczu uczucia i intelektu.

Co to jest psychastenja? Według Janet'a, francuskiego badacza, który specjalnie studjował ten rodzaj nerwicy, istota psychastenji polega na zbyt słabem napięciu, a tem samem niedomaganiu „funkcji rzeczywistości“. Funkcja ta, jeżeli przebiega normalnie, pozwala człowiekowi chwytać rzeczywistość taką, jaką ona mu się obiektywnie narzuca. Również w sposób racjonalny potrafi on ustosunkować się do faktów przeszłych i do zapowiadającej się przyszłości. Natomiast psychastenik jest w zetknięciu się z rzeczywistością często pełen wątpliwości, niepewności i wszelkiego rodzaju złudzeń. Gdy coś widzi przed sobą, nie jest pewny, czy ono jest w rzeczywistości takim, jakim mu się przedstawia, uczuwa też potrzebę ciągłego sprawdzania realności swoich doznań, nie mogąc się pod tym względem uwolnić od natrętnych skrupułów. Stając wobec rzeczywistości, miewa wrażenie, jakby była dla niego jakąś obcą, niezwykłą lub też nawet jakby wogóle nie była naprawdę rzeczywistością, a tylko snem lub zjawą. Wobec zjawisk nowych

ma dziwaczne poczucie, jakgdyby spotykał się z niemi i przeżywał je już kiedyś dawniej; a na odwrót zjawiska, z któremi spotyka się codziennie, robią na nim nagle wrażenie czegoś absolutnie nowego, tak jakby doznawał ich po raz pierwszy. Dręczą go też różne przecucia i przesady.

Otóż u Żeromskiego znajdziemy dość liczne objawy, świadczące o zaburzeniu funkcji rzeczywistości jego bohaterów w znaczeniu scharakteryzowanym powyżej, a więc objawy psychasteniczne. Wymienimy na pierwszym miejscu znany i dość powszechny objaw zaburzenia funkcji rzeczywistości w formie t. zw. fałszywego odpoznaniania, określanego przez Francuzów terminem „*sentiment du déjà vu*”. Zaburzenie to polega na tem, iż ktoś, stojąc wobec danej sytuacji niewątpliwie pierwszy raz w swoim życiu, ma „poczucie”, jakgdyby sytuację tę już kiedyś dawniej przeżywał. W sposób wyraźny przeżycie takie spotykamy u Żeromskiego w „Przedwiośniu”. Oto Cezary Baryka, znalazłszy się poraz pierwszy w życiu z Karoliną nad stawem w Nawłoci, doznaje wrażenia, że widział go już kiedyś dawniej: „Cezary został wprost uderzony przez wrażenie, że już to miejsce zna, że już je widział niegdyś, — że już tu był” („Przedwiośnie”, str. 189). Podobnie Judymowej, gdy patrzyła na jezioro Wallensee, wydało się, że już dawniej „we śnie” widziała ów staw, chociaż była nad nim po raz pierwszy w życiu („Ludzie bezdomni”, t. II, str. 55). Podobnego wrażenia doznał także Judym, idąc z Joasią przez pole („Ludzie bezdomni”, t. II, str. 93), a tak samo Olbromski, wdrapując się na

turnie („Popioły“, t. II, str. 118). W wypadkach sentiment du déjà vu osoba, przeżywająca je, może mieć poczucie, iż dany obraz czy dana myśl widziała czy przeżywała nie jeden raz dawniej, lecz bardzo wiele razy. Taki specjalny wypadek powyższego złudzenia znajdziemy również u Żeromskiego. Tak Krzysztofowi Cedrze wydaje się w pewnym momencie, iż myśl, która mu właśnie przyszła do głowy, powtarza się już sto tysięczny raz: „Przecie ja to tyśiąc... co mówię... sto tyśięcy razy myślałem“ („Popioły“, t. II, str. 268). Mniej częste są u Żeromskiego wypadki odwrotne, kiedy rzecz znana od dawna przybiera charakter czegoś nowego, obcego, występującego po raz pierwszy. Przykładem posłużyć może przeżycie Piotra Rozłuckiego, któremu w pewnym momencie brzmią słowa bardzo znanej modlitwy jak coś zupełnie nowego: „słowa te (Ojciec nasz) uderzyły Piotra, jakgdyby pierwszy raz słyszane“ („Uroda życia“, t. II, str. 37). Do tej kategorii przeżyć należą też wypadki, gdy w świadomości zjawia się nagle obraz, którego pochodzenie wydaje się osobie przeżywającej zupełnie nieznanie i który wobec tego robi wrażenie czegoś tajemniczego, niezwykłego, a okazuje się później, że jest to właściwie wspomnienie z dawnych czasów. Wypadki takie zdarzają się u Żeromskiego często; przytoczymy jeden dla przykładu. „Czasami przychodzi skądś taki obraz nieoczekiwany, uczucie jakby z pod ziemi...“ powiada Korzecki w „Bezdomnych“ t. II, str. 128). Otóż obraz ten, jak się dowiadujemy później, jest odnową pewnych przeżyć Korzeckiego z jego lat dziecięcych. Mamy też u Żeromskiego wypad-



ki, kiedy rzeczywistość traci swój realny byt, schodząc do roli symbolu: „daleko zostało miasto, rysując się nikłymi linjami, jak symbol czegoś niejasny, a pełen boleści i takiego żalu, takiego żalu...” („Ludzie bezdomni“, t. II, str. 41). I tak samo: „Kształty i szczegóły gmachu zacierały się w mroku i nabierały cech symbolu, tracąc swą brzydotę i piętno użyteczności“ („Nawracanie Judasza“, str. 127). Bohaterowie Żeromskiego doznają często niejasnych przeczuć. Tak Ryszard Nienaski „na widok pewnych zdarzeń i miejsc... zapadał w lochy smutku i dostrzegał smugi przeczuć, wydostające się niby z za drzwi zawartych“ („Nawracanie Judasza“, str. 243 i 244). Wchodząc do domu Elżbiety Ołowskiej, Rafał Olbromski ma „mistyczne“ uczucie, że to, co się teraz dzieje, jest rezultatem dawnego, nieodmiennego przeznaczenia („Popioły“, t. II, str. 264).

Jeżeli wspominaemy na tem miejscu krótko o fenomenach psychastenicznych w twórczości Żeromskiego, to nie robimy tego jedynie w tym celu, ażeby charakterystykę tej twórczości wzbogacić o nowy rys. Idzie nam raczej o pewne rozszerzenie i pogłębienie tego, co skonstatowaliśmy już poprzednio. Psychastenia pozostaje mianowicie niewątpliwie w pewnej koneksji z perseweracyjnością. Moznaby nawet twierdzić, iż objawy perseweracyjne są w pewnym stopniu następstwem psychastencji. Jednym z podstawowych objawów psychastencji jest mianowicie natręctwo myślowe. Nie mogąc dojść do poczucia pewności, umysł psychastenika zatrzymuje się na jednym szczególe niepomieranie długo, względnie nieustannie do niego powraca.

Psychastenik nie jest w stanie oswobodzić się od myśli przymusowej, natrętnej. Stąd oczywiście wynika perseweracja. To ciągle powracanie do tej samej myśli, to nagłe i nieoczekiwane wtrącanie się jej w obce jej przebiegi myślowe bywa właśnie rezultatem konstytucji psychastenicznej.

Że chwiejność psychasteniczna, niemożność zdecydowania się na jeden z członów alternatywy („folie du doute”) zazębiać się może także o synestezyjność, szerzej ujętą, to odrazu rzuca się w oczy.

Skoro więc mówimy o perseweracjach u Żeromskiego i staramy się wykryć ich źródło, nie można pominąć momentu psychastenji. Jeżeli twórczość Żeromskiego jest w pewnym procencie psychasteniczną, to można przyjąć, że także pewien procent perseweracyj trzeba położyć na karb psychastenji. Nie sądzimy jednak, jakoby to było owych perseweracyj źródło jedyne, główne. Wydaje nam się raczej rzeczą prawdopodobną, iż tendencja perseweracyjna jest w osobowości Żeromskiego cechą pierwotną, od skłonności psychastenicznych genetycznie niezależną, chociaż w pewnym stopniu przez nie wspomagana.

I jeszcze jeden szczegół trzeba podkreślić. Rozwijaliśmy myśl, iż w twórczości Żeromskiego dopatrywać się można faz cyklicznych podniecenia i depresji. Otóż wiemy, iż skłonności depresyjne i psychasteniczne nierzadko idą w parze. Skonstatowanie cech psychastenji u Żeromskiego mogłoby być zatem przytoczone jako pewnego rodzaju poparcie rozwijanej poprzednio myśli <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Niektórzy badacze wiążą jednak psychastenję raczej ze schizotymją.

## V. SFERA NIEŚWIADOMA W TWÓRCZOŚCI ŻEROMSKIEGO

### A. Symptomy działania czynników nieświadomych.

Już w poprzednich rozdziałach niejednokrotnie posługiwaliśmy się terminem „nieświadomy“, czy też „podświadomy“, mówiąc o niektórych objawach twórczości Żeromskiego. Obecnie czas będzie zająć się tą sprawą obszerniej. Robimy to zaś nie ze względu na panujący obecnie zwyczaj, ażeby przy rozpatrywaniu genezy utworów literackich nie zapominać o nieświadomych, czy też podświadomych motywach. Twórczość Żeromskiego posiada pewne cechy, które same wskazują na działanie podświadomych czynników, niezależnie od panujących teoryj na genezę artystycznych utworów. Pozwolę sobie wrócić do myśli, którą wypowiedziałem dawniej przy sposobności analizy pewnych objawów w twórczości Słowackiego. Nadmieniałem wtedy, iż utwory niektórych artystów zdają się posiadać jakgdyby podwójną głębię. Jedną, która pokrywa się z treścią utworu, i drugą, niewidoczną odrazu, którą się jednak ciągle wyczuwa. Utwory takie robią

Osobowość twórcza Żeromskiego. 11

wrażenie jakgdyby marzeń sennych, w których mimo woli poza sensem, zawartym w samej treści snu, doszukujemy się jeszcze sensu drugiego, ukrytego. Otóż taką to właściwość zdają się posiadać utwory niektórych artystów. Niektórych tylko, gdyż u innych, niemniej wielkich, niemniej genialnych, owa potrzeba „wykładania“, szukania drugiej głębi, sama przez się nie zjawia się. Utwory te zdają się posiadać jeden tylko sens, który wprost, bez sztucznej interpretacji, zamknięty jest w formie utworu. Twórczość Mickiewicza np. należy do tej ostatniej kategorii, twórczość Słowackiego, a tak samo Wyspiańskiego — do pierwszej. Do niej także należy twórczość Żeromskiego.

Sugestję do takiego ustosunkowania się wobec twórczości podsuwa nam Żeromski sam dzięki sposobowi, w jaki on, a z jego woli postaci jego utworów, traktują przedmioty doświadczenia. Jak często widzą one w tem, co ich otacza, jakiś ukryty, głęboki sens, niedający się jednak łatwo ująć i uchwycić! Jak często napotykanne przedmioty natury martwej i żywej ukazują bohaterom Żeromskiego podwójne oblicze! Ujawniając oczom patrzącego dane kształty i barwy, stają się one równocześnie symbolami jakichś mistycznych tajemnic i prawd. Jeżeli więc autor sam, patrząc na świat, dostrzega dwie jego strony, czy warstwy, jedną, zewnętrzną niejako, dostępną zmysłowi wzroku, i drugą wewnętrzną, głębszą, ukrytą, dostrzegalną jedynie okiem duszy, to nie będzie rzeczą dziwną, iż także jego twórczość napraszać się będzie o takie podwójne oglądanie.

Lecz nie są to tylko refleksje ogólnej natury, które każą nam w twórczości Żeromskiego doszukiwać się ukrytych, podświadomych tendencji, motywów i sprężyn działania. Czytanie jego dzieł co chwila zwraca uwagę na pewne frapujące szczegóły, których jednak autor sam jakgdyby nie widzi, nie nadając im żadnego wyraźnego znaczenia. Nasuwa się nam ciągle myśl, skąd one się biorą? Czy wprowadził je świadomie sam autor, nie informując jednak o tem czytelnika, czy też może powstały one poza jego świadomą wolą i wiedzą? Czy mamy tu do czynienia tylko z „przypadkiem“, czy też działają tu pewne swoiste motywy, pewna nieświadoma logika?

Konkretne przykłady wyjaśnią najlepiej, o co nam tu idzie. Jest u Żeromskiego wiele nazwisk i nazw, zaczynających się od „nie“: Niepołomski, Nienaski, Niewadzki, Nietymkin, Niezdoły, Nienascyszki, Nitouche, Unreclaimed („niereklamowany“, nazwa konia księżniczki). Jak się to stało? Czy jest to tylko przypadek czy też, używając takich „przeczących“ nazwisk, autor zdawał sobie sprawę z ich budowy i czy ewentualnie miał przy tem na myśli jakiś cel, czy też nie miał żadnego? A jeżeli autor postępował tu nieświadomie, to czy przecież mimo to tworzenie tego rodzaju nazwisk nie odpowiada jakiejś tendencji choć niewyraźnie uświadomionej? Oto jedno z takich drobnych zagadnień, które się tu nasuwa. Punktem wyjścia jest swoiste brzmienie nazwisk, które zwracają na siebie uwagę mimowoli, jakkolwiek właściwie nie powinnyby do tego dawać powodu. Przecież takie czy inne nazwi-

sko bohatera powieści wydaje się rzeczą przypadkową i pozbawioną większego znaczenia. Jednak brzmienie nasuwa chętkę „interpretacji“ tych nazwisk, podobnie jak interpretujemy nazwy, występujące we śnie. W odniesieniu do pierwszego z tych nazwisk: Niepołomskiego, przychodzi nam zaraz na myśl, iż żona Niepołomskiego, Róża, nazywa swego męża „nieposkromionym małżonkiem“ („Dzieje grzechu, t. I, str. 277). Wypowiada więc pewną cechę, która sformułowana jest negatywnie i ma treść podobną do treści zawartej w nazwisku. Przypomina nam się dalej cytowane już przez nas powiedzenie Niepołomskiego o sobie, parafrazowane później przez Ewę, iż Niepołomski jest „najsilniejszym człowiekiem na świecie“. Imię Niepołomskiego zdaje się więc nie tylko nazywać go, ale równocześnie oznaczać coś, co się do niego odnosi. Jest ono zatem otoczone jakgdyby atmosferą tajemniczego znaczenia.

Nieco podobnie przedstawia się sytuacja w odniesieniu do nazwiska: Nienaski Ryszard. I tutaj nazwa nie jest samą nazwą tylko, lecz zdradza intencję oznaczania jeszcze coś ponadto. Wiemy już, iż imię Ryszard wskazuje w tym wypadku na Ryszarda Lwie Serce (zobacz cytate str. 121) i zawiera w sobie pierwiastek siły (a więc podobnie jak u Niepołomskiego). A samo nazwisko? Autor omawia rodowód Ryszarda Nienaskiego, podkreślając, iż pochodzi on ze szlachty, jednak była to szlachta niearystokratyczna, sam zaś Ryszard był w swoim zachowaniu się zaprzeczeniem szlachcica w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Był więc szlachcicem, takim jednak, który nie kończy się na „ski“.

(Nie-na-ski; a może idzie tu raczej o znaczenie: obcy, nie-nasz?). Czy autor sam celowo i świadomie dał Nienaskiemu takie właśnie nazwisko, tego napewno nie wiemy, ale fakt, iż nazwiska przez niego dawane miewają często uboczne znaczenie, nasuwa myśl, że tak mogło być i w tym przypadku i że jeżeli autor nie robił tego świadomie, to mógł mimo to w sposób podświadomy ulec tendencji, która niewątpliwie u niego istnieje. Wszak autor lubił bawić się końcówkami nazwisk. Joasia z „Bezdomnych“ twierdzi, iż chciałaby słyszeć mówiącego jednego tylko „icza“ (Witkiewicza — „Ludzie bezdomni, t. I, str. 182). W „Wiernej rzece“ zongluje autor imieniem Salomea. W rozmowie z księciem Salomea Brynicka skarży się na brzydkie imię własne, przyczem księżę pociesza ją, iż „Salcze“ oznacza po włosku wierzbę, która jest ładnem drzewem, a Salomea z kolei zauważa, że jej stary sługa Szczepan jest głuchy, jak pień wierzbowy, czyli jest także „Salce“, podobnie jak ona. Dla autora mają zatem imiona funkcję podwójną, z których jedna jest widoczna odrazu, a druga jest czemś utajonem, domyślnem tylko, czemś, czego się odrazu nie dostrzega, co się tylko ewentualnie wyczuwa. Przy takiej dyspozycji autora mimowoli szukamy owej drugiej funkcji słów i tam, gdzie autor sam wyraźnie na nią nie wskazuje. Ot, chociażby w tym ostatnim przykładzie: wierzba jest drzewem zazwyczaj nad wodą stojącym, a opisując rzekę, autor wyraźnie wymienia wierzby wśród drzew, które nad nią stały. Czy zatem bohaterka utworu, której osoba pozostaje z ową rzeką w symbolicznym związku (wrzucenie złota do

rzeki) nie nazywa się Salomeą właśnie z tej racji, iż imię to oznacza wierzbę — drzewo nad rzeką stojące? Wyrażenie „Wierna rzeka“ brzmi, jak pewien symbol. Czy w związku z tem także nazwisko bohaterki powieści nie ma „tajemnego“, symbolicznego znaczenia <sup>1)</sup>).

A wracając teraz jeszcze do owej listy nazwisk u Żeromskiego, zaczynających się na „nie“, czy nie nasuwa się możliwość współdziałania przy ich genezie innej jeszcze tendencji? Była już mowa o tem poprzednio, jak dużą rolę w psychice postaci Żeromskiego odgrywa przekora, negacja. Widzieliśmy, jak łatwo u Żeromskiego każda rzecz przeradza się w kontrast, każda teza w antytezę, a każde twierdzenie w zaprzeczenie. Czy nie można więc w owych licznych terminach słownych, zaczynających się na „nie“, dopatrywać się nieświadomego dla autora działania tendencji do zaprzeczeń?

Gdy mowa o tendencjach napół świadomych i nieświadomych, czynnych przy tworzeniu nazwisk u Żeromskiego, nadających owym nazwiskom ukryty sens, to przypomną się nam rozważania przeprowadzone już przedtem przez nas nad genezą nazwisk w związku ze śledzeniem rozwoju persewerujących motywów w jego twórczości. Widzieliśmy, jak często imiona i nazwiska u Żeromskiego pozostają w związku genetycznym z wyrazami, które persewerują w jego słownictwie. Jest rzeczą mało

---

<sup>1)</sup> Nawet kanarki mają u Żeromskiego „tajemnicze nazwiska“: „Kanarek ów nosił, niewiadomo dlaczego, tajemnicze nazwisko — Pupinetti” („Wierna rzeka“, str. 73). — Jasne jest symboliczne znaczenie „Obrzydłówka” z „Silaczki”.



prawdopodobną, ażeby pokrewieństwo językowe tu zachodzące było zawsze autorowi świadome. Raczej przyjąć należy, iż tendencja do powtarzania pewnego słowa poddawała fantazji pokrewne mu brzmienie, gdy ta stanęła przed zadaniem tworzenia nazw i nazwisk, przyczem sugestia ta dokonywała się poza ramami świadomości. Nieświadomość autora bywa tu więc dwojakiego rodzaju. Nie zdaje on sobie często sprawy, iż urabia sztucznie dane nazwisko ze słowa, które powtarza na innych miejscach, a jeżeli nawet w pewnych wypadkach świadomie przeistacza pewne słowo tak, by brzmiało jak nazwisko, nie uświadamia sobie, iż pewien swoisty sens, który nazwisko to na tej drodze uzyskuje, jest odbłaskiem uprzedniej perseweracji tego słowa i tych wszystkich znaczeń, w których ono dawniej zostało użyte. Nazwawszy jedną ze swoich bohaterek „Smugoniową“ (w komedji: „Uciekła mi przepióreczka“), autor wprawdzie widocznie zdaje sobie sprawę z tego, iż nazwisko to urobił sztucznie ze słowa smuga; dowodem tego jest fakt, iż ustami jednej z osób w komedji informuje czytelnika, że Smugoniowa miała oczy „rzeczywiście smugoniowate“ (str. 4). Ale cóż znaczy słowo „smugoniowaty“? Samo przez się dla kogoś, kto nie zna słownictwa Żeromskiego, wogóle pozbawione jest wyraźniejszego sensu. Sens, o który tu chodzi, może mieć ten termin tylko wtedy, skoro się uwzględni znaczenia, w których autor używa słowa smuga na różnych miejscach swoich utworów (porównaj cytaty przytoczone przez nas poprzednio na str. 56). Znaczenia te współdzwięczą teraz w wyrazie „smu-

goniowaty“, nadając przez to i nazwisku Smugoniowej jakiegoś specyficznego zabarwienia. Nic jednak nie wskazuje na to, jakoby autor zdawał sobie sprawę, iż słowo smuga często powtarza i że stworzenie w tym wypadku takiego nazwiska i owianie go taką specjalną atmosferą jest produktem owej perseweracyjnej tendencji.

Wymieniając poprzednio często powtarzające się u Żeromskiego słowa, przytoczyliśmy między innymi słowo „wilgoć“ i „wilgotny“<sup>1)</sup>. Otóż, skoro raz skonstatowaną została tendencja tworzenia nazwisk ze słów ulubionych, wyda się rzeczą dziwną, iż słowo powyższe stanowi na pierwszy rzut oka jakgdyby pewien wyjątek. Nie znajdujemy bowiem nazwiska, które byłoby parafrazą tego słowa. Znane już nam nazwisko Wilgościński raczej od wilgi zdaje się pochodzić, aniżeli od wilgoci. A przecież powyższa tendencja i w tym wypadku prawdopodobnie nie pozostała bez echa, chociaż na drodze pośredniej. I tak w „Róży“ spotykamy się z nazwiskiem Zagozda, które odgrywa tam nawet większą rolę, jako należące do więźnia, przebywającego razem z Czarowicem. Otóż skąd bierze się nazwisko Zagozdy? Autor sam w „Snobizmie i Postępie“ podaje, iż wśród nazwisk wieśniaków z rodzinnych jego stron znalazł między innymi także nazwisko Zagozda. Wydać się zatem może rzeczą przypadku, iż właśnie jedno ze znanych mu nazwisk dał jednemu z bohaterów swojej powieści. Ale autor daje od siebie przy wyliczeniu owych nazwisk komentarz,

---

<sup>1)</sup> Patrz str. 56.

nawiązujący specjalnie do nazwiska Zagozda (ibidem, str. 149). Wypowiada on w tym komentarzu przypuszczenie, iż musiał istnieć rzeczownik „gozd” dla oznaczenia „niecieczy”, t. j. „kwiecistej w i l g o t n e j łąki, uroczyska zasłanego trawą”. Widzimy zatem, iż gozd, a tem samem Zagozda pozostaje połączony z wilgocią. A więc i tu znana nam już tendencja dochodzi do głosu. Zaznaczmy jeszcze, że podczas gdy w „Snobizmie i Postępie” autor wyraża jedynie przypuszczenie o istnieniu rzeczownika gozd, to sam w „Popiołach” użył już tego terminu właśnie na oznaczenie wilgotnego terenu: „...oschły między działkami chłopskiej nowiny m o k r e, zakisłe, nieprzebyte g o z d y, z których się wieczne w o d y sączyły” („Popioły”, t. I, str. 3). A skoro autor tak chętnie tworzy na zasadzie kontrastu, to nie dziwimy się, gdy wśród nazw miejscowości znajdują się Posuchy, miasteczko, do którego losy zagnały Ryszarda Nienaskiego<sup>1)</sup>.

Istnieją u Żeromskiego dwa nazwiska, brzmiące obydwoma nieco dziwnie, a mające wspólny trzon: Śnica i Wiesnicyn. Nazwisko pierwsze spotykamy w „Charitas”, nazwisko drugie w „Wiernej rzece”. Trudno mi dociec, jakie jest właściwie źródło obu tych nazwisk. Jest rzeczą wszakże niewątpliwą, że brzmią jakoś podobnie. Nie mamy prawa przypuszczać, iż podobieństwo to zauważył sam autor i że stworzył je celowo, a przecież obu postaciom, noszącym te nazwiska, nadał szereg podobnych cech

---

<sup>1)</sup> O Rafale i Helenie z „Popiołów” dowiadujemy się, że „odtręcali precz... suszę i wodę” (Tom II, str. 93).

zewewnętrznych i wewnętrznych. Wiesnicy, to oficer walczący z powstańcami. W pamięci czytelnika zostaje w odniesieniu do tej postaci jego gwałtowna miłość do Salomei i przygody doznane na wsi przy poszukiwaniu przechowywanych powstańców-zdrajców. Otóż Śnica, którego koleje w powieści Żeromskiego są znacznie szerzej potraktowane, występuje w „Charitas” także jako wojskowy porucznik, a w pamięci czytelnika pozostaje przede wszystkim epizod jego poszukiwań we wsi za ukrywanymi tamże „zdrajcami” i perypetje z chłopami, mieszkańcami tejże wioski. Pozostaje dalej moment pierwszy, erotyczny; otóż rozdział, w którym zapoznaje nas autor ze Śnicą, zawiera wzmiankę o dziękowej, niepohamowanej miłości, którą Śnica zapłonął ku Xeni. A więc jest to znowu podobieństwo z Wiesnicy. Podobieństwo nazwiska łączy się tu zatem z całym szeregiem podobieństw innego rodzaju, dotyczących losu i przeżyć osób, posiadaczy tych nazwisk, co znowu wskazuje na specyficzną, na podświadomych motywach opartą funkcję nazwisk u Żeromskiego.

Zatrzymaliśmy się zbyt długo może w dziedzinie słów i nazwisk w twórczości Żeromskiego. Dziedzina ta jednak, jak sądziliśmy, nadaje się bardzo dobrze do ujawnienia działania tendencji nieświadomych w procesach twórczych. Nie jest to jednak oczywiście jedyna dziedzina tych wpływów. Pokażniejsze skutki działania owych tendencji poznaliśmy już częściowo w poprzednich rozdziałach. Przypomnimy fenomen dwukrotnego powtórzenia tej samej akcji w „Popiołach”, omówiony już przez

nas szczegółowo. Wtedy też zaznaczyliśmy, iż wydaje się rzeczą wykluczoną, aby autor świadomie powtórzył taką samą akcję dwa razy. Powtórzenia takie są raczej wynikiem działania nieświadomych czynników. To, co się raz stało, a u t o m a t y c z n i e powtarza się łatwo jeszcze raz. Automatyzm jest mianowicie, jak na to specjalnie kładzie nacisk Janet, jednym z zasadniczych objawów działań nieświadomych. Niekontrolowane przez jasną świadomość czynności raz zaczęte kontynuują się i powtarzają bez zmiany. Dopiero jasna świadomość przerywa je, albo modyfikuje ich kolejne następstwo. Tak człowiek, którego świadomość zaabsorbowana jest pewną myślą, wykonuje nieświadomie ręką ciągle ten sam ruch lub grymas. Takie automatycznie powtarzające się ruchy znajdziemy także u człowieka zamroczonego lub śpiącego. Zjawiska senna posiada, jak to wykazuje Janet, różne cechy automatyzmu, stąd właśnie wynikłe, iż formuje się ona bez jasnego udziału świadomości; w związku z tem pozostaje fakt, iż jeden i ten sam sen może bez żadnych zmian powtarzać się u kogoś dużą ilość razy. Stwierdzono, iż w zamroczeniach, wyprzedzających ataki epileptyczne, będące, jak wiadomo, wyładowaniem się pewnych mechanizmów automatycznych, chorzy przeżywają często halucynacje, powtarzające się jota w jota.

To też wyraźne powtórzenia tej samej rzeczy, duplikaty wytworu artystycznego, pochodzące od jego autora, robią wrażenie czegoś niezwykłego i każą domyślać się jakichś specjalnych utajonych motywów, wyzyskujących mechanizm automatyzmu.

Znajdziemy je też raczej tylko u wizjonerów, którzy tworzą w stanie ekstatycznym, zbliżonym do stanu widziadeł sennych, wykluczającym pełną kontrolę świadomości. Tak np. „podwójny portret“ Wyspiańskiego, gdzie na tym samym obrazie mamy umieszczone obok siebie dwie podobizny tej samej postaci, robi wrażenie czegoś niezwykłego i każe nam myśleć o podświadomych czynnikach i motywach.

Żeromski mówi o Nienaskim, iż w jego duszy dokonywał się niekiedy „jedyny w swoim rodzaju fenomen“. Fenomen ten na tem polegał, iż przed Nienaskim zjawiał się chwilami odrębny jakby świat, „świat pogański“, w którym wszystko było inne od świata rzeczywistego. Żeromski dodaje, iż żadna siła nie mogła powstrzymać Nienaskiego „od marzeń, snów i wałęsań się tam, w czarodziejskiem, nowotnem pustkowiu“ („Nawracanie Judasza“, str. 290). Autor opisuje tu zatem pewien wyjątkowy stan duszy, który, nie będąc snem, jest przeciw naturą swą do snu zbliżony, a ma tę ze snem wspólną właściwość, iż może mieć charakter twórczy, dając bujne wizje i obrazy, wyłamujące się z pod praw rzeczywistości. Żeromski zaznacza, że także i prawa moralne traciły swój walor w odniesieniu do tej swoistej kategorii bytu. Można przyjąć, iż powyższa charakterystyka wyjątkowych stanów u Nienaskiego jest charakterystyką stanu osobowości twórczej autora w chwili tworzenia. Jeżeli jest to słuszne poniekąd w odniesieniu do wszystkich utworów, nawet do owych, które imponują jako „normalne“, to będzie to tembardziej słuszne w od-

niesieniu do tych, o których już mówiliśmy poprzednio, iż charakteryzuje je atmosfera gorączkowego podniecenia. Do tych utworów należą właśnie „Popioły“. One to mają, przynajmniej w niektórych swych częściach, postać „marzeń, snów i wałęsań się“ w czarodziejskim świecie. I tem się tłumaczy, iż w dziele tem mogą występować fenomeny, podlegające swoistej logice snów.

Na poparcie tego punktu widzenia można przytoczyć inne jeszcze momenty. I tak, charakteryzując ów stan wyjątkowy, Żeromski, jak widzieliśmy, zwraca uwagę na jego „amoralność“. Że sny bywają często amoralne, jest rzeczą wiadomą. Ludzie o bardzo subtelnym skrupułowatym etycznym mogą w snach dokonywać potwornych zbrodni, którym nie towarzyszą zupełnie wyrzuty sumienia. Otóż i pod tym względem „Popioły“ wykazują właściwości zjaw sennych. Jest rzeczą interesującą, iż Olbromski, powodując zdrady małżeńskie, nie ma przy tem wyrzutów sumienia, które przychodzą dopiero znacznie później. Wie, iż Helena de Vith i Elżbieta Ołowska mają mężów, nie myśli jednak o tem, że dokonuje względem nich jakichś niewłaściwości, wogóle jakaś refleksja na ten temat nie zjawia się u niego we właściwym momencie i nie hamuje czynu. Olbromski wydaje się tu jakgdyby amoralną osobą. Takie zachowanie się bohatera może wydawać się dziwnem na tle innych utworów Żeromskiego, w których postulatory etyczne królują niepodzielnie. Stanie się ono jednak zrozumiałem z punktu widzenia logiki snu, który nie respektuje praw etyki.

Nadmienić jeszcze trzeba, iż całe „Popioły” przesiąknięte są różnego rodzaju symbolami, przeczuciami i nagłymi objawieniami, które sugerują czytelnikowi nastrój jawy sennej. Autor otacza osoby działające (przedewszystkiem kobiety), a także otaczającą je przyrodę atmosferą niebieskiego koloru, który, jak obłok dymu, okrąża i przesłania wszystkie rzeczy, nadając im charakter wizji sennej (przypominamy przytoczone przez nas poprzednio cytaty, dotyczące niebieskich obłoków i dymu, otaczających postacie obu bohaterek powieści).

Powtórzenia snu niezawsze jednak bywają „dosłowne”. Ci, którzy badają sny i zajmują się ich interpretacją, a więc w pierwszym rzędzie psychoanalitycy, wiedzą dobrze o tem, iż dwa sny następujące po sobie kolejno jeden po drugim tej samej nocy lub też nocy następnej, mogą powtarzać tę samą myśl jednakowoż w odmiennej nieco formie. Zwykle dzieje się tak, iż sen drugi bywa „jaśniejszy” od snu pierwszego. Mówi wyraźniej to, o co szło w śnie pierwszym i w sposób pełniejszy realizuje jego intencje. Często możemy sen pierwszy tłumaczyć właśnie przy pomocy snu następnego. Psychoanalitik, skoro spotka się w praktyce u pacjenta ze snem, którego nie rozumie, czeka, czy nie zjawi się w krótkim czasie sen drugi, który sens snu poprzedniego wyrazi w sposób bardziej zdecydowany.

Otóż i ten rodzaj powtarzania się, snom właściwego, znajdziemy w takich utworach artystycznych, które mają pokrewieństwo z twórczością snu. Stosuje się to też do Żeromskiego.



Fakt ten unaocznia nam najlepiej przykłady. Przypomnijmy sobie z „Popiołów“ stosunek Zofji, siostry Rafała, do księcia Gintuła. Wiemy, iż nie widziawszy go nigdy, a słysząc tylko o nim z opowiadań, tęskni za nim i uczuwa do niego coś w rodzaju miłości. Imponuje jej w tym wypadku przedewszystkiem fakt, że jest to „książę“. Marzy też często o nim schowana w swojej skrytce. Marzenia jej realizują się, ale w sposób niezwykle i niezadawalający. Ma szczęście zobaczyć go, ale już jako ciężko rannego w chwili, gdy on kona a gdy ona sama zaszła w ciążę od innego, niemiłego jej człowieka. Wiadomo, iż tęsknota za tem, co jest „książęce“, „pańskie“, odgrywa w twórczości Żeromskiego dość dużą rolę. Wyraźnie ów moment „pańskości“ zaakcentowany jest naprzykład we wrażeniu, które robi na mężczyzn Xenia Granowska: „Uśmiech, słowo, spojrzenie, pewne niepochwytnie poruszenia, a nadewszystko coś wyższego, z pańska...“ („Charitas“, str. 70). Spotykamy go jednak w różnych formach na wielu miejscach. Epizod Zofki Olbromskiej i księcia Gintuła jest jedną z form uzewnętrzniania się tej właśnie tęsknoty. Widzieliśmy, iż realizuje się tam ona w stopniu tylko zaczątkowym. Otóż łatwo zorientować się, że historia Salomei Brynickiej z „Wiernej rzeki“ i jej stosunku do księcia Józefa Odrowąza ma również charakter fantazji na temat tego samego motywu. I tu także prosta szlachcianka, której niskie pochodzenie jest nawet podkreślone, staje wobec prawdziwego księcia. Tu jednak stosunek obu osób pogłębia

się o wiele więcej, realizuje się tu mianowicie to, o czym Zofka Olbromska wyraźnie może nawet marzyć nie miała odwagi, a do czego „podświadomie“ tęskniła. Salomea Brynicka zostaje faktycznie kochanką księcia; zachodzi też, podobnie jak Zofka, w ciążę ale od człowieka ukochanego. W ten sposób tęsknota za księciem, która w „Popiołach“ subtelnie tylko się zarysowuje, zostaje tu ziszczona w sposób pełny i realistyczny. Druga historia jest zatem jakgdyby realizacją tendencji ujawniającej się w historii pierwszej. Niestety, fantazja druga odbiera na końcu i niszczy to, czem obdarzyła istotę pragnącą. Powtarza się więc tutaj częściowo to, co było w fantazji pierwszej. Tam było odebranie utęsknionego przedmiotu przez śmierć, tu przez odjazd jego w dalekie kraje. A więc mamy tu ten sam temat, jakgdyby dwa razy opracowany, przyczem drugie rozwinięcie posuwa nieco dalej i realizuje tendencje zawarte w pierwszym rozwinięciu. Jednak zasadniczy szemat zostaje ten sam. Możliwość tę rzecz ująć jeszcze nieco inaczej. Skoro Zofka Olbromska zobaczyła księcia, jako człowieka starego już i umierającego, to jakie wtedy powstać mogło w jej głowie marzenie, korygujące nieprzychylną rzeczywistość? Marzyć się jej mogło, ażeby księżę, którego spotka, był młodym i ażeby spotkanie się ich nie było tylko platonicznym widzeniem się, lecz przemieniło się w stosunek miłosny. Treść „Wiernej rzeki“ jest jakgdyby przedstawieniem marzenia realizującego, które powstać mogło

w umyśle Zofki, względnie snu, który ona mogła mieć w odniesieniu do jego osoby.

Zobaczmy teraz to wyraźniejsze klarowanie się „sensu“ pewnego zdarzenia w późniejszym epizodzie na innym nieco przykładzie. Wiemy, że Salomea Brynicka przyjmuje wprawdzie pieniądze ofiarowane jej jako „odszkodowanie“ przez matkę księcia Odrowąża, że jednak następnie wrzuca je do rzeki. Sensu tej czynności domyślić się można, nie jest on jednak podany w sposób wyraźny, lecz ubrany raczej w kształt pewnego symbolu. Otóż przypomnijmy sobie, iż analogiczny sposób zachowania się spotkamy u innej postaci Żeromskiego, która w twórczości jego zjawia się później, i to mianowicie u „Pipka“ (Herszka Pipelesa) z „Nawracania Judasza“. Żeromski opowiada o nim, że kiedy wzięto go do woj-ska, kazano mu wykonywać pewne czynności, które on uważał jako niezgodne z jego honorem, przyczem za czynności te płacono mu monetami miedzianymi i srebrnymi. Hersz przyjmował wprawdzie te monety, ale one „paliły“ go w dłoń i ostatecznie wychodził z tej zawilej sytuacji w ten sposób, iż pieniądze te każdorazowo rzucał do kloaki. („Nawracanie Judasza“, str. 28 i 29). Ryszardowi Nienaskiemu tłumaczył Hersz swoje postępowanie w ten sposób: „że to są monety przeklęte, niegodne“ i że nie mogą być użyte na żaden cel szlachetny. Widzimy zatem, iż Hersz znajduje się w sytuacji pod pewnemi względami takiej samej, jak Salomea Brynicka i że postępuje w sposób analogiczny. Jest przecież

jakaś różnica. Polega ona po pierwsze na tem, iż „sens“ postępowania, który w opowiadaniu pierwszego epizodu jest tylko domyślny, tu zostaje jasno sformułowany. Epizod pierwszy zostaje w ten sposób „wytlumaczony“ przez epizod drugi. A teraz druga różnica. Epizod drugi ma charakter bardziej dosadny, bardziej ostry, bardziej jaskrawy, aniżeli epizod pierwszy, tak jak bardziej jaskrawem jest okazanie pogardy pieniądzu przez rzucenie go do kloaki, aniżeli przez rzucenie go do rzecznej wody.

Bliższe rozejrzenie się w twórczości Żeromskiego wykaże, iż omawiane przez nas zjawisko, które zilustrowaliśmy powyższemi dwoma przykładami, realizuje się w jego utworach bardzo dużą ilość razy. Można powiedzieć, iż każda prawie akcja, przedstawiona w późniejszych utworach Żeromskiego, jest echem wydarzeń wcześniej opisanych, przyczem te wydarzenia późniejsze są jakby posunięciem dawniejszej akcji o krok naprzód, oraz rozwinięciem sensu, znaczenia czy też utajonego celu akcji wcześniejszej.

Uwidacznia się to wyraźnie, gdy porównamy akcję z „Urody Życia“ z akcją „Walki z szatanem“. Mówiliśmy już o tem, iż Nienaski jest w pewnym sensie sobowtórem Rozłuckiego, który podobnie jak tamten wśród paroksyzmów zazdrości zdobywa kobietę, ucieleśniającą „radość życia“. Otóż Rozłucki zdobywa kobietę jedynie na kochankę, a nie na żonę i nie udaje mu się pozyskać jej dla swoich ideałów. Natomiast kobieta, ukochana przez Nienaskiego, staje się jego żoną.

a po jego śmierci staje się strażniczką jego idealnych zamierzeń, zawartych w testamencie.

Chcielibyśmy jeszcze wrócić na chwilę do przykładu pierwszego, aby go oświetlić z innej jeszcze strony. Tematem jego było zdobywanie partnera płciowego, który stoi poniekąd na wyższym, „książęcym“ poziomie. Było to jakgdyby wywyższenie się przez miłość, jakgdyby bajka o kopciuszku i królewiczu. Otóż w obu dopełniających się przypadkach partnerem „niżej stojącym“ jest kobieta (Zofka i Salomea), a partnerem stojącym wyżej jest mężczyzna (książe Gintułt i książę Odrowąż). Istniało jednak u Żeromskiego, chociaż niezawsze się realizujące, prawo symetrii płciowej, polegające na tem, iż losy, które w jednym dziele przeżywa bohater mężczyzna, przeżywa w dziele innym kobieta. Otóż, nasuwa się na myśl, iż ta symetria realizuje się właśnie w odniesieniu do tematu przez nas teraz omawianego i to mianowicie w „Popiołach“. W tym wypadku symetria ta nawet była przez autora celowo pomyślana. Przypomnimy sobie mianowicie, iż zarówno Rafał, jak Zofka, patrząc na kwiat jaskółki, widzą w nim książęcą naturę. Przyczem Zofka widzi w nim swego księcia Gintułta, a Rafał swoją księżniczkę Elżbietę. Tęsknocie kobiety za księciem odpowiada więc symetrycznie tęsknota mężczyzny za księżniczką. Tęsknota mężczyzny osiąga pełną realizację w ramach „Popiołów“, podczas gdy, jak wiemy, tęsknota kobiety realizuje się tu w sposób jedynie symboliczny, pełniejszą zaś realizację tęsknoty takiej znajdujemy dopiero później w „Wiernej rzece“.

Temat „cudzołóstwa“, który przypomina nam osoba Rafała, podlega w utworach Żeromskiego również ewolucji, dokonującej się według poznanej już przez nas zasady snów powrotnych. Wystarczy w tym celu porównać stosunek Rafała do obu mężatek oraz ich stosunek do niego z wzajemnym stosunkiem hrabiego Ottona Arffberga i Teresy z „Wiatru od morza“. W „Popiołach“ dokonuje się cudzołóstwo, spełnia się ono jednak, jak już o tem była mowa, tak jakoś, iż czytelnik nie zdaje sobie z niego sprawy: nie wpada mu to bardzo w oczy. Inaczej przedstawia się rzecz w epizodzie z „Wiatru od morza“. Mąż Teresy wprowadzie już nie żyje, jednakowoż cała ona jest pogrążona, w chwili gdy nam ją autor pokazuje, we wspomnieniach o umarłym. Myśli tylko o nim, tęskni za nim i dochowuje mu wierności. I oto nagle zjawia się Otto, brat zmarłego. Pod jego wpływem następuje w duszy Teresy kompletny przewrót. Nietylko w tym sensie, że przestaje kochać swego męża i zakochuje się w Ottonie. Rzecz cała polega na tem, iż oboje, zarówno Otto, jak też ona, świadomie dokonują zdrady i że właśnie ta zdrada jest dla nich źródłem satysfakcji. Gdy stanęli nad mogiłą zmarłego Rudolfa, męża Teresy, to „głowa Ottona była bardzo zadarta“ i „śmiech pusty przenikał ich oboje na myśl, że niedawno tak tu cierpieć mogli“. Co więcej Teresa zaczęła rzucać kwiaty zimowe na płytę grobowca, „uśmiechając się w triumfie s w e j z d r a d y“ („Wiatr od morza“, str. 266). Rozkosz grzechu, która była w „Popiołach“ czemś raczej utajonem, domyślnem tylko, tu wy-

stępuje już całkiem jaskrawo. Epizod z „Wiatru od morza“ „tłumaczy“ więc poniekąd ukryty sens epizodu z „Popiołów“.

Można w tem miejscu zauważyć, iż już w „Oko za oko“, utworze znacznie wcześniejszym, Wawelski w sposób dość cyniczny popełnia cudzołóstwo. „Tryumf zdrady“ spotykamy tu jednak tylko u Wawelskiego, a nie u jego partnerki, pani Zofji. Ponadto trzeba zauważyć, iż Wawelski traktowany jest przez autora wogóle trochę ironicznie i nie na serjo. Fakt, iż jest on wychrztą, rzuca na niego, mimo całej tolerancyjności Żeromskiego, pewien cień. Psychoanalitik widziałby w takim potraktowaniu „bohatera“ pewien wybieg przed cenzurą moralną. Uznanie pewnej jednostki za małowartościową jest już a priori pewną dyskwalifikacją jej czynów.

Dodatkowo zaznaczymy, że również epizod stosunku Baryki do Laury może być rozpatrywany z tego samego punktu widzenia, jako „rozwińnięcia tematu“, zawartego w „Popiołach“.

Analogicznie stosunek Rozłuckiego do Tatjana w „Urodzie Życia“ może być traktowany jako dalszy rozwój miłosnego epizodu między Marcinkiem, a Rosjanką z „Syzyfowych Prac“.

Psychologowie snów zgodnie stwierdzają, iż zjawy senne mają nierzadko charakter zbitek. Kilka elementów zaczerpniętych z rzeczywistości stapia się tu w jedną całość. Otóż, skoro raz już zastosowaliśmy do tłumaczenia genezy niektórych utworów Żeromskiego prawa widziadeł sen-

nych, to jeszcze zauważyć musimy, że również właściwości snów, ostatnio wymienione, realizują się w jego utworach. Jego dzieła późniejsze, w zestawieniu z tematami dzieł poprzednich, robią wrażenie zbitek, z których wszystkie dawniejsze tematy przychodzą do głosu, splatając się ze sobą i przenikając wzajemnie. Weźmy dla przykładu „Przepióreczkę”. Odszukamy tam z łatwością echa tematów nam już znanych. A więc najprzód motyw „kopciuszka”, zresztą w formie bardziej „zaawansowanej”, aniżeli w zawierających go epizodach dawniejszych. Tam trzeba było księcia czy księżnę zdobywać jakoś. Wyglądało to na rzecz trudną. Tu jest to rzeczą tak łatwą, iż bohater poprostu nie ma ochoty korzystać ze sposobności. Cała sprawa okazuje się w komicznym oświetleniu. Wszak jest w „Przepióreczce” księżna, otoczona „blaskiem” czegoś wyższego w porównaniu z nauczycielami i docentami uniwersytetu, z którymi się styka w tym dramacie. Jest też ów „niższy partner” Przełęcki. Nie musi jednak walczyć o serce księżnej, gdyż ta sama darowuje mu swój zamek i daje do poznania, co dobrze dostrzega Smugoniowa, iż chętnie została by jego żoną. Zdobycie księżny mogłoby się zatem odbyć bez trudu, ale partner rezygnuje z okazji. Znajdziemy tu dalej motyw zdobycia obcej żony. Sprawa ta wymaga pewnego oświetlenia. Niewątpliwie Przełęcki, bohater dramatu, ten, który odrzuca ofiarowany mu zamek księżnej, jest w pewnym sensie „sobowtorem” Judyma. Zwracała na to uwagę krytyka. Zasadnicze podo-



bieństwo polega na tem, iż Przełęcki jak Judym odtrąca zakochaną w nim kobietę, którą sam kocha, ażeby przez to nie ucierpiało publiczne dobro. Akcja „Ludzi Bezdomych“ zostaje tu więc w pewien sposób powtórzoną. Przełęcki nie jest jednak dokładną kopją Judyma. Przedewszystkiem znikło z postaci Judyma to, co charakteryzuje go w „Ludziach Bezdomych“, jako pochodzącego z „motłochu“. „Szewska natura“ Judyma odszczepia się tu od niego, ucieleśniając się w postaci Smugonia, nauczyciela ludowego, który mówił o sobie: „jestem prosty, jak dąbczak w lesie, głupi, jak pień, prostolinijny, ordynarny, wiejski belfer“ („Przezióreczka“, str. 75). Przełęcki ma w sobie coś ze szlachcica, nie brak mu pewności siebie, odwagi, obrotności i pod tym względem jest on poniekąd zbitką Judyma z całym szeregiem późniejszych bohaterów powieści Żeromskiego takich jak Olbromski, Rozłucki, Nienaski, którzy, nie będąc arystokratami, nie pochodzą przecież z szweców, mieszkających na Ciepłej ulicy. A teraz pani Smugoniowa. Kobieta, którą odtrącił Judym, była panną o sercu czystem i bezgrzesznem, była naturą miękką, tkliwą, zdolną do poświęceń. Pod tym względem jest Smugoniowa jakgdyby siostrą Joasi. Zachodzi tu jednak pewna, zdawałoby się drobna, różnica, a przecież z punktu widzenia tendencyj twórczych Żeromskiego niepozahawiona znaczenia. Smugoniowa jest mianowicie mężatką. Omawialiśmy poprzednio już ów „kompleks“ kobiety zameżnej, zarysowujący się wyraźnie w utworach autora. Widzieliśmy, jak bohatero-

wie Żeromskiego zdobywają kobiety zamężne (Olbromski) i jak, mając do wyboru niezamężną pannę i mężatkę, wybierają tę ostatnią (Wawelski w „Oko za oko“, dający pierwszeństwo pani Zofji Świerkowskiej przed panną Wandą, Baryka, dający pierwszeństwo Laurze Kościenieckiej przed Karusią). Pod tym względem Smugoniowa zbliża się do owej serji kobiet zamężnych, które zdolne są zdradzić męża dla kochanka. Przedstawia się ona zatem jak zbitka tych dwu rodzajów postaci kobiecych. A teraz jeszcze jeden drobniejszy, ale może interesujący szczegół. Jest w „Przepióreczce“ mowa o wieży zamku. Wieża ta proponowana jest przez Przełęckiego jako miejsce, skąd dawane będą sygnały świetlne o burzy. Na temat tej wieży wywiązuje się wymiana słów pomiędzy Przełęckim a księżniczką, przyczem Przełęcki wypowiada myśl, iż na szczyt owej wieży wchodzić będą „damy“ „dla oddawania się lubieżnej tęsknocie“. Dowiadujemy się dalej, iż jest to w zamku wieża najwyższa i że księżniczka postanawia ją nazwać imieniem Przełęckiego, chociaż on zrzeka się wszelkiej pracy w zamku. Ten dziwny epizod wydaje się czemś wtrąconem w akcję dramatu, niezwiązanem z nią w sposób organiczny. Bliższe rozejrzenie się wykazuje jednak, iż fragment wieży ma, podobnie jak dramat sam, charakter zbitki, w której stapiają się różne elementy o treści pokrewnej z elementami, składającymi się na całość dramatu.

Więc przedewszystkiem przypomnimy sobie, iż uwagę Żeromskiego zaprzątują niejednokrotnie

w jego twórczości wieże samotne. Wystarczy wskazać na cytaty, przytoczone już przez nas przy omawianiu motywu samotności. Można twierdzić, że wieża jest dla Żeromskiego jednym z symboli osamotnienia. W ramach „Przepióreczki“ jest więc ona jakgdyby znakiem osamotnienia, na które skaże siebie bohater dramatu. Ma jednak wieża u Żeromskiego inne jeszcze znaczenie. Przypomnimy sobie, iż Nienaski, wykształciwszy się w sztuce budownictwa, a znalazłszy się w Posuchach, „opętany został przez rąbiesz architektoniczną“, tę samą, która w „Przedwiośniu“ daje fantazję domów szklanych budowanych z piasku. Ten pierwiastek budownictwa, najszerszej pojętego, łączy się z motywem wieży i jego echa doszukiwać się można również w wieży z „Przepióreczki“. Lecz wzniosła myśl, zawarta w wyobrażeniu wieży, nie pozostała bez przeciwności. Nastrój podniosły, wywołany jej obrazem, mącą słowa dramatu o „lubieżnej tęsknocie“. Jaki łańcuch kojarzeniowy mógł myśl tę przyłączyć do wieży? Zrobiły to prawdopodobnie owe sygnały świetlne, które mają padać z jej szczytu, jako sygnały meteorologiczne. Przypomną nam się tu zaraz „sygnały miłosne“, które z okien pałacyku przy pomocy światła dawała Laura Kościeniecka narzeczonemu Barwickiemu, czekając, aż znikną latarnie jego wolta, podczas gdy równocześnie gościła u siebie kochanka, Cezarego. Zachodzące tu skojarzenie między latarnią a wieżą uwidacznia się wyraźnie u Żeromskiego na innym miejscu. Mówi on mianowicie o Rozłuckim, iż ten, przyjechawszy do Za-

toki, ulokowany tam został w „narożnej wieży dworu“ w „pokoiku jak latarnia“ („Uroda Życia“, t. II, str. 39). A wieża arjańska z „Nawracania Judasza“ skojarzona jest z erotyczną przygodą Nienskiego w dorożce z paniami Lentą i Sabiną, zbierającymi fundusze na odnowienie wieży. Można jeszcze dodać, iż „Arjanka“ z „Przedwiośnia“, dom gościnny dworu w Nawłoci, skojarzona jest z nocną przygodą Cezarego z Karoliną podczas odprowadzania Cezarego do Arjanki przez Karolinę. Widzimy więc, iż wieża posiada u Żeromskiego ambiwalentne skojarzenia. Jedne, idące do rzeczy „wzniosłych“ i drugie idące ku sprawom „zmysłowym“. W ten sposób wieża staje się poniekąd symbolem treści dramatu, w której wyżywają się obok siebie obydwie pierwiastki: wzniosły, reprezentowany przez górne aspiracje Przełęckiego i jego kolegów-profesorów, oraz pierwiastek erotyczny reprezentowany z jednej strony przez umizgi księżniczki do Przełęckiego, a z drugiej strony przez gotowość do „zdrady“ małżeńskiej u Smugniowej. Tak zatem wieża w „Przepióreczce“ okazuje się zbitką reminiscencyj wszelkiego rodzaju i dopiero uprzytomnienie sobie ich wszystkich czyni zrozumiałym jej pełny symboliczny sens w ramach dramatu.

Zasada snów powrotnych, znamionująca działanie sfery niewiadomej, spletała się w ten sposób z dążnością perseweracyjną. Zaś atmosferę wizyj sennych podtrzymywały cykliczne fazy podniecenia i depresji, zwężające samokontrolę jaźni twórczej.

## B. „Infantylnizm“ osobowości twórczej — i „kompleks Edypa“.

Wszystko, co mówiliśmy w ostatnim rozdziale, miało być dowodem, iż twórczość Żeromskiego podlega w swym procesie formacyjnym czynnikom nieświadomym w stopniu wybitnym, większym, aniżeli to się dzieje u wielu innych autorów. Mówiąc jednak o tendencjach nieświadomych, nie określaliśmy bliżej samej ich istoty, nie mówiliśmy dokładnie, jakie są te dążenia, które kierują twórczością. Obchodził nas raczej sposób, w jaki one są czynne.

Nasuwałoby się teraz właśnie to trudne zadanie, ażeby owe tendencje bliżej zbadać i określić. Otóż przychodzi nam zaraz na myśl, że istnieją gotowe już teorie, wymieniające motywy i czynniki, które zazwyczaj czynne są tam, gdzie pewne wytwory płyną z nieświadomych źródeł. Jedną taką teorią jest wspomniana już przez nas niejednokrotnie psychoanaliza, tłumacząca genezę takich wytworów działaniem utajonych „kompleksów“. Skoro zatem mowa o roli nieświadomości u Żeromskiego, to nasuwałaby się myśl zastosowania do jego twórczości interpretacji psychoanalitycznej. Wprawdzie nadmienićby można, iż stosowanie tej teorii uwarunkowane jest wiarą w jej prawdziwość. Sądzę jednak, iż ten nawet, kto nie wierzy bez zastrzeżeń w słuszność freudowskiej interpretacji, chętnie zapoznałby się z tego właśnie rodzaju ujęciem twórczości Żeromskiego. Niewątpliwie twórczość Żeromskiego „nadaje się“ do

tego rodzaju tłumaczenia. Gdyby nawet nie chwyciła ono całej prawdy istotnej, bez wątpienia rzuciłoby na tę twórczość dużo światła i pozwoliło pogrupować i powiązać ze sobą szereg fenomenów, rozsypanych w jej ramach. Nie możemy podejmować się na tem miejscu takiego zadania w sposób wyczerpujący, a ograniczymy się do zwrócenia uwagi na pewne punkty w twórczości Żeromskiego, które same poniekąd nasuwają myśl o psychoanalitycznej interpretacji i mogłyby stać się punktem wyjścia gruntowniejszego psychoanalitycznego ujęcia całej jego twórczości. Przekonamy się może na tej małej próbie, iż koncepcje psychoanalityczne mogłyby rzeczywiście oddać pewne usługi interpretatorom twórczości tego autora. Gdy zaś nasuną się także względy, wykazujące trudności dla interpretacji psychoanalitycznej, to nie będziemy mieli powodu przemileczać je lub ukrywać.

Zacniemy od najczęściej i najobszerniej zazwyczaj traktowanego przez psychoanalitików przy analizie snów, nerwic i dzieł sztuki „kompleksu Edypa”. Ponieważ w kompleksie tym chodzi o stosunek dziecka do rodziców, a w szczególności syna do matki i córki do ojca, przeto, traktując rzecz nieco szerzej, postaramy się zorientować, jaką rolę odgrywa dziecko w utworach Żeromskiego i w jaki sposób nakreślony jest tam obraz matki. Zkolei dopiero zastanowimy się nad pytaniem, czy „matka” odgrywa w twórczości Żeromskiego jakąś rolę specjalną, która wskazywałaby na powyższy kompleks.

Zacniemy od tego, do czego doprowadziły nas już poprzednie rozważania. Analizując w rozdziale I-szym „motywy“ w twórczości Żeromskiego, przekonaliśmy się, że wszystkie one prawie związane są w jakiś sposób z dzieciństwem. Tak było z motywem „hyzopu“, „wilgi“, „skrytki“, „rękawiczki“, „samotności“ i „róży“. Mielśmy już tam zatem dowód dużej roli, jaką pierwiastek dzieciństwa odgrywa w twórczości Żeromskiego.

Już przy omawianiu motywów kładliśmy nacisk na ich stronę słownikową. Teraz, gdy do nich wracamy w związku ze sprawą dzieciństwa, wypadnie nam skonstatować, iż słownik Żeromskiego obfituje w stopniu wyraźnym w wszelkiego rodzaju słowa, odnoszące się do wieku dziecięcego i młodzieńczego. Pewne z tych wyrażenń wyraźnie persewerują. Zwraca to uwagę specjalnie w odniesieniu do słowa „młody“, które bywa używane przez Żeromskiego często w zestawieniach językowych niezwykłych. Przykładami posłużyć mogą wyrażenia: „młody śpiew“ („Róża“, str. 223), „młode skrzypce“ (tamże, str. 224), „młode góry morza“ („Popioły“, t. II, str. 127), „chwila młoda“ (ibid. str. 266).

Żywy udział dziecięctwa w twórczości Żeromskiego objawia się dalej w ten sposób, iż postacie powieści i nowel jego często wracają wspomnieniami do lat dziecięcych, przeżywając je jakby na nowo w sposób bardzo intensywny (doktor Piotr, Judym, Joasia, Rafał Olbromski, Baryka i t. d.).

Często też bardzo zjawiają się w utworach Żeromskiego dzieci, czy to jako osoby żywe, bio-

rażące udział w akcji, czy to jako przedmioty refleksyj i wizyj osób dojrzałych. Mogą to być dzieci swawolne, dokuczliwe, których postacie traktowane są przez autora z pewnym humorem, (mały Dyzio z „Bezdomnych“) częściej jednak będą to dzieci biedne, opuszczone, cierpiące. Była już o tem mowa, iż w fantazji twórczej Żeromskiego poważniejszą rolę zdaje się odgrywać wizja takiego właśnie typu dziecka. Przypomnimy raz jeszcze małą Zosię, wychowanicę Granowskiego, oraz wdziało małej dziewczynki z jeszcze mniejszym chłopczykiem na ręku, które prześladuje „młodzieńca“ z noweli „Godzina“ i staje się ostatecznie powodem przewrotu w jego psychice.

Dzieciństwo wyciska jednak swoje piętno na twórczości Żeromskiego pod innym jeszcze ważnym względem. Mianowicie nietylko, jak widzieliśmy, w opowieściach Żeromskiego często zjawiają się dzieci, nietylko dorośli wracają często wspomnieniami do lat dziecięcych. Dzieje się tak, iż nawet owe osoby dorosłe objawiają chwilami, czy też trwale, pewne cechy dziecięce, względnie zachowują się jak dzieci. Są one jakgdyby dużymi dziećmi. Przypomnimy dla przykładu, iż książkę Gintuł ma w sobie według przedstawienia Żeromskiego coś dziecięcego. W „Popiołach“ w t. II mówi się o nim, iż „wzruszył po dziecięcemu swą wielką głową“ (str. 137). O Judymie dowiadujemy się, iż po rozmowie z Joasią, która odeszła, „połykał lzy, jak dziecko“ („Ludzie Bezdomni“, t. II str. 82). Cedro, zwracając się do Rafała z prośbą, ażeby udał się z nim w gościnę do domu jego rodziców, pro-



śbę swoją wypowiedział „głosem dawnym, dziecięcym, sandomierskim“ („Popioły“, t. II, str. 162). O Wyżce z „Wiatru od morza“ dowiadujemy się, iż „brzmiały w nim, — nie w uchu, w głębi duszy, — głosy dzieci“ (str. 148). — Doktor Piotr „doznawał przez chwilę uczuć małego chłopca, który w pięknym dworze siedzi obok matki, pięknej, dobrej, kochanej matki“ („Doktor Piotr“, opowiadanie, str. 194).

Udział elementu dziecięcego jest zatem, jak z tego wszystkiego wynika, tak wydatny, iż mielibyśmy prawo mówić o pewnego rodzaju „infantyлизmie“<sup>1)</sup>, względnie „juwenilizmie“ twórczości autora.

Przejdźmy teraz od dziecka do rodziców, a więc matki i ojca i ich do niego stosunku. Obraz matki zjawia się u Żeromskiego może nieco rzadziej, aniżeli obraz dziecka, w każdym razie wcale często. Obszernie uwzględniony został stosunek matki do syna w dwóch utworach Żeromskiego, w jednym z początkowych i w jednym z końcowych. W „Syzyfowych Pracach“ opisany jest wzajemny stosunek pani Borowiczowej i jej syna, Marcinka. Następnie w „Przedwiośni“ szeroko potraktowany jest stosunek Cezarego i jego mat-

---

<sup>1)</sup> Terminy „infantyлизм“ i „juwenilizm“ wzięte w cudzysłów, nie mają tu zatem tego ujemnego znaczenia, w którym posługują się niemi lekarze. Jest to znaczenie szersze, pokrewne do tego, w którym mówi się np. o „juwenilizmie“ twórczości Schillera. Zaznaczamy jeszcze, iż termin „infantyлизм“ stosujemy do osobowości twórczej Żeromskiego, a nie do niego samego jako człowieka.

ki. Trzeba skonstatować, iż w obu tych wypadkach miłość wzajemna syna i matki jest bardzo głęboka i niezmiernie tkliwa. Wprawdzie w „Przedwiośni“ nastawienie syna do matki nie odrazu przyjmuje ten charakter. Cezary jest na początku względem matki krnąbrny i dokuczliwy. Stosunek ten jednak zmienia się jeszcze przed śmiercią matki, a pogłębia się z niezwykłą siłą po jej zgonie. Poza tem w całej twórczości Żeromskiego rozsiane są drobniejsze i drobniutkie epizody, których tematem jest miłość matki do dzieci. Przypomnimy stosunek księżny Odrowążowej do jej syna w „Wiernej Rzece“, drobniutki, ale niezwykle wzruszający epizodzik odszukania przez panią Rudecką w szafie dziecięcego ubranka jej syna Gucia (również w „Wiernej rzece“), wzruszającą troskę Walkowej w „Zmierzchu“ o pozostawione w domu niemowlę, przejmujący opis matki-wrony, usiłującej obronić zagrożone pisklę (w „Zapomnieniu“) i t. d. Można powiedzieć, iż miłość matki do dzieci ujawnia się w twórczości Żeromskiego jako siła żywiołowa, niesłabsza od siły płciowego pożądania, jakkolwiek w opisach nie wysuwa się w tym samym stopniu na plan pierwszy. Wypadnie jeszcze zauważyć, iż Żeromski przedstawia raczej uczucia miłości matki do syna, a nie do córki. Wypadków, w których Żeromski opisywałby dokładniej tę drugą postać miłości matczynej, zacytować nie możemy.

Jakkolwiek w utworach Żeromskiego tyle jest dzieci i tyle jest matek kochających dzieci,

to przecież zastanawia fakt, iż droga do macierzyństwa przedstawia się w nich jako coś trudnego i obciążonego niezwykle przeszkodami, a w pewnym sensie tragicznego. Przypomnimy sobie ciążę Ewy, kończącą się zabiciem płodu, dalej ciążę Tatjany, która kończy się zastrzeleniem płodu wraz z matką. Niemniej tragiczna jest ciąża Salomei, o której dalszych losach wprawdzie autor nam nic nie mówi, ale które również zapowiadają się tragicznie. Zofka z „Popiołów“ zachodzi w ciążę, wprawdzie od męża, ale i ta ciąża ma charakter fatalny, gdyż pochodzi od nielubianego człowieka. Jest rzeczą interesującą, iż bohaterowie Żeromskiego, ci mianowicie, którzy w jego utworach wysuwają się na pierwszy plan, nie dochodzą w swoich perypetjach miłosnych do tego, by mieć dzieci. Judym wogóle odtrąca kobietę, wyrzeka się też dla celów idealnych kobiety Czarowic z „Róży“, Olbromski zdobywa kobiety cudze, Tatjana, kochanka Rozłuckiego, zachodzi w ciążę nie od niego, ciąża ta zresztą nie prowadzi do urodzenia się żywego dziecka, wreszcie Ryszard Nienaski poślubia wprawdzie w sposób „normalny“ Xenię Granowską, która zostaje jego żoną i spadkobierczynią jego ideałów, nie zostawia jednak po sobie potomstwa. Nie ma też dzieci Baryka. Nad sprawą przychodzenia dzieci na świat, powstawania nowego potomstwa, wisi zatem w twórczości Żeromskiego jakgdyby pewien cień.

Przejdźmy teraz z kolei do stosunku ojca do dzieci. Otóż sprawa przedstawia się tu nieco ina-

czej, aniżeli w stosunku matki do potomstwa. Matka zjawiała się zawsze jako ktoś, kto dzieci bezgranicznie kocha i udziela im wszelkiej pomocy. Co się zaś tyczy ojca, to bywa tu już inaczej. Z jednej strony spotykamy typ ojców czułych, może nadczułych, kochających swoje dzieci bezgraniczną miłością, niemniejszą zapewne, aniżeli matki Żeromskiego. Wystarczy dla przykładu przypomnieć sobie Piotra Cedzynę, starego Cedrę z „Popiołów“, doktora Zenona ze „Złego spojrzenia“ i wreszcie Granowskiego w jego stosunku do Xeni. Obok tego jednak spotykamy typy ojców tyranów, którzy w sposób despotyczny rządzą się swoimi synami, ujawniając w stosunku do nich raczej nienawiść, niż miłość. Jednym przykładem takiego typu jest „papa“ Zagrodzki w „Sidłach niewoli“. Drugim, bardziej interesującym ze względu na związek bohatera z osobą samego autora, jest ojciec Rafała Olbromskiego. Ojciec Rafała obchodzi się srogo ze starszym synem, Piotrem, niemiłosiernie wypędza go z domu i nie chce się z nim pojednać; również bardzo surowo obchodzi się on z samym Rafałem, którego matka i siostra muszą brać w obronę. Wprawdzie w toku opowiadania w „Popiołach“ dowiadujemy się później, iż stary Olbromski zmienia ostatecznie swój stosunek do syna, niemniej przecież pozostaje na jego postaci cień niedobrego ojca.

Żeromski wnika raczej w uczucia ojca do synów, względnie córki, aniżeli w uczucia dzieci do ojca. Jednak także uczucia dzieci do ojca bywają oświetlane, jak np. u Xeni Granowskiej lub u Pio-

tra, brata Rafała. Wzruszenia tu przedstawione mają charakter dodatni, niekiedy nawet tkliwy. Wyraźnej nienawiści dzieci do ojca nie spotykamy nigdzie.

Tak przedstawiają się fakty, niezależnie od wszelkiej ich interpretacji. A teraz postawimy sobie pytanie, czy w zakresie danych, odnoszących się do wzajemnego stosunku rodziców i dzieci, znajdziemy coś, co upoważniłoby do interpretowania ich w sensie psychoanalizy. Szłoby tu oczywiście głównie o ewentualne zaznaczanie się wśród manifestacyj osobowości twórczej „kompleksu Edypa“, względnie „kompleksu Elektry“. W założeniu obu tych kompleksów tkwi teza, iż stosunek syna do matki (kompleks Edypa), czy też córki do ojca (kompleks Elektry) wychodzi poza granice rodzinnego przywiązania, a nabiera charakteru pragnień, dyktowanych popędem płciowym. Podstawą kompleksu Edypa jest pewnego rodzaju identyfikacja matki i kochanki, a kompleksu Elektry — ojca i kochanka. Czy istnieją zatem, takie nasuwa się pytanie, jakieś względy, które pozwalałyby dopatrywać się w utworach Żeromskiego śladów obu tych kompleksów?

Pytanie powyższe rozumieć można w dwóch znaczeniach, stanowiących poniekąd dwa oddzielne zagadnienia. Mógłby po pierwsze ktoś chcieć wiedzieć, czy nie można doszukać się w utworach Żeromskiego symptomów kompleksu, tkwiącego w samym autorze. Rzecz jasna, iż w tym wypadku wchodziłby w grę właściwie jedynie kompleks Edypa, a więc stosunek Żeromskiego do jego matki. Możliwe

jednak, abstrahując narazie od osoby samego autora, pytać się, czy stosunek dzieci do rodziców, tak jak on przedstawiony jest w samych dziełach Żeromskiego, nie ma pewnych cech charakterystycznych dla któregoś z obu kompleksów. Oczywiście przy takim postawieniu sprawy mogłyby wchodzić w grę już oba kompleksy. Jest rzeczą naturalną, iż pozytywna odpowiedź na drugie pytanie mogłaby być uważana za wzgląd, przemawiający za pozytywną odpowiedzią na pytanie pierwsze.

Ponieważ naszym zadaniem jest analiza samej osobowości twórczej, więc obchodzić nas będzie przede wszystkim pytanie drugie. Przystępując teraz do tego zadania, zaznaczymy odrazu, iż pewne momenty, skłaniające do psychoanalitycznych interpretacyj, znajdziemy u Żeromskiego raczej, gdy idzie o stosunek syna do matki, aniżeli córki do ojca, jakkolwiek, zgodnie ze wspomnianym już przez nas prawem symetrii płciowej, nie brak u Żeromskiego także pewnych momentów, które mogą być łączone z kompleksem Elektry.

Przechodząc do rzeczy, musimy najprzód zaznaczyć, że już sam fakt omówionego przez nas poprzednio „infantylnizmu“ osobowości twórczej Żeromskiego, to bardzo obfite zjawianie się dzieci we wszystkich postaciach oraz wspomnień z lat dziecinnych może być poczytywane przez psychoanalityka jako objaw „regresji“ osobowości twórczej do lat dziecięcych i spraw z nimi związanych, względnie jako zatrzymanie, niemożność oderwania się od fazy dziecięcej; a to właśnie byłoby wskaźnikiem, iż kompleks Edypa, czy też

Elektry, który właśnie jest charakterystycznym wytworem lat dziecięcych i charakterystyczną dla tego okresu formą stosunku dziecka do rodziców, nie został wyparty, stłumiony, względnie po stłumieniu z pewnych powodów daje znać o sobie zpowrotem.

Ponadto również częste występowanie postaci matki i ojca w utworach Żeromskiego w czułym stosunku do dziecka wskazuje na to, iż twórcza myśl zaprzątnięta jest stale w stopniu intensywnym nie tylko dzieckiem jako takim, lecz zarazem także powiązaniem, które łączy dziecko z rodzicami.

Otóż czy owa nić serdeczna, która łączy u Żeromskiego syna z matką, względnie córkę z ojcem, przybiera kiedy zabarwienie, które każełoby nam myśleć o owych kompleksach?

Wśród dzieł Żeromskiego znajdujemy jeden epizod, w którym „identyfikacja“ matki i kochanki przez syna zwraca na siebie uwagę. Mamy na myśli epizod rozpamiętywań Cezarego Baryki z „Przedwiośnia“ wspólnie z Gajowcem na temat matki Cezarego. Przypomnijmy sobie, iż Gajowiec kochał się był w matce Baryki, zanim ona jeszcze wyszła za mąż. Kiedy później, już po jej śmierci. Gajowiec wraz z Cezarym przypominali sobie dawne czasy, to wtedy, podczas rozmowy, przed oczami fantazji obu rozmówców zjawiała się matka Cezarego, jako młoda „panna Jadwiga“. W odnośnym miejscu „Przedwiośnia“ czytamy, iż: „Cezary znajdował również szczególną rozkosz w tych rozmowach o matce. Zdawało

mu się nieraz, iż... „widzi ją młodzieńką, śliczną, wesolą, że ją poznaje, jako pannę Jadwigę“ („Przedwiośnie“, str. 119). Dalej autor dodaje jeszcze wiele mówiące wyjaśnienie: „Tak to z panem Gajowcem kochali się obadwaj nanowo w widmie panny Jadwigi“ (str. 119). Widzimy tu zatem, iż matka staje przed synem w postaci odmłodzonej jako panna i że on kocha się w „tem widmie“. „Identyfikacja“ matki i kochanki, czy też przemiana matki na kochankę, byłaby tu całkiem wyraźna.]

Ale, jak pouczają psychoanalitycy, kompleks Edypa nie musi zdradzać się w sposób tak widoczny. Z reguły trzeba go dopiero szukać, wiedząc, w jakich on ma zwyczaj ukrywać się maskach. Freud stara się wykazać, iż kompleksowe związanie z matką ujawniać się może u syna w ten sposób, że później, gdy dojrzeje, poszukiwać będzie na partnerki płciowe kobiet o cechach matczynych, jako poniekąd namiastkę („imago“) rodzonej matki. I tu przypomina nam się zaraz to wszystko, co mówiliśmy poprzednio o „kompleksie mężatki“ u Żeromskiego (porównaj str. 73). Bohaterowie Żeromskiego, jak widzieliśmy, przy wyborze między panną a mężatką odtrącają panny, a zwracają się raczej do kobiet zamężnych. Tworzy się wtedy specyficzna sytuacja, którą charakteryzują najlepiej refleksje Wandy z „Oko za oko“ o Wawelskim: „...kocham uczciwą mężatkę, matkę, porządną kobietę... Zawiąże się romans, romansik z mężatką“ („Opowiadania“, str. 200). Otóż właśnie ów ciekawy szczegół, tak bardzo charaktery-



styczny dla Żeromskiego, mógłby być niewątpliwie interpretowany jako wskaźnik działania kompleksu Edypa u jego bohaterów. Naodwrot oczywiście powyższe, psychoanalityczne oświetlenie, tłumaczyłoby fenomen swoistego zachowania się mężczyzny u Żeromskiego. Poruszony przez nas już dawniej element „cudzołóstwa“ w twórczości autora pozostaje niewątpliwie w związku z fenomenem obecnie omawianym i uzyskuje z tego punktu widzenia ciekawe i ważne oświetlenie. Cudzołóstwo, a więc stosunek z kobietą już zamężną, byłby symptomem tęsknoty za matką.

Następny z kolei szczegół twórczości Żeromskiego, w którym doszukiwać się można maskowanego udziału kompleksu Edypa, względnie Elektry, to duża rola, którą w stosunkach miłosnych bohaterów naszego autora odgrywa „książęćcość“. Była już o tem poprzednio obszerniej mowa (zobacz str. 177). Postaciom Żeromskiego marzy się jako partner płciowy ktoś, kto stoi „wyżej“, kto jest „księciem“<sup>1)</sup>. Otóż, psychoanalicy twierdzą, iż takie marzenie o księciu czy królu (księżnej czy królowej) jest marzeniem o rodzicach. Rodzice, jako ci, co stoją „wyżej“ od dziecka, co przedstawiają się dzieciom, jako osoby wszechpotężne, mogące „wszystko zrobić“, są we snach dzieci identyfikowani z królami, czy królowami, które to osobistości taką właśnie posiadają władzę. Sen

---

<sup>1)</sup> Możliwość oczywiście do tego szczegółu nawiązywać także koncepcje Adlera i jego „psychologii indywidualnej“.

chłopca o królowej, czy księżnej, będzie więc snem o matce. Dążenie do zdobycia księżniczki na kochankę będzie wyrazem stłumionej tendencji do zdobycia w tym charakterze matki. Tak zatem odnośne epizody w twórczości Żeromskiego, przy zastosowaniu do nich kryterjów, używanych przez psychoanalitików do interpretacji snów, mogą być tłumaczone jako objaw działania powyższych kompleksów. Widzieliśmy, iż nietylko mężczyzna Rafał dąży do tego, by zdobyć księżniczkę, lecz że także kobieta, siostra jego, Zofka, marzy o księciu, podobnie jak Salomea Brynicka; kompleks Elektry dawałby więc znać o sobie jako pendant do kompleksu Edypa.

Nasuwa się teraz zkolei moment, który w terminologii psychoanalitycznej określanany bywa jako „samoukaranie“, ekspiacja. Zaspokojenie tęsknoty edypowej, które ze względu na „cenzurę“ nie może dokonać się w sposób jawny, realizuje się, jak widzieliśmy, pod postacią pewnych masek, a więc za pośrednictwem pewnego, jeśli tak można powiedzieć, fortelu czy też wybiegu (księżniczka jako maska matki). Dalszy fortel polegać może na pewnego rodzaju kompromisie z „cenzurą“. Dzieje się mianowicie tak, iż wprawdzie nieświadoma tendencja doznaje częściowej realizacji, ale realizacja ta ma charakter niekompletny i pociąga za sobą jakieś przykre następstwa, tak jakby nad realizacją tego marzenia ciążyła klątwa, a jego spełnienie nie mogło ujść bezkarnie. Tu przypomnijmy sobie to wszystko, co mówiliśmy poprzednio o tragizmie stosunków miłosnych, które

występują u Żeromskiego. Widzieliśmy owe cięższe, które matek nie cieszą, lecz smućą, które dla nich są raczej przekleństwem, aniżeli błogosławieństwem. I dalej. Nietylko owoc miłości zjawia się, jak coś grzesznego, niepożądanego, jak coś, co jest przeznaczone na zgubę, zguba ta dosięga często także obu partnerów miłosnych, kobietę i mężczyznę. Nietylko ginie płód Tatjany, ale ginie też ona sama, ginie też Helena, kochanka Olbromskiego, a żona majora de Vith. Smutny los spotyka też mężczyzn kochanków. Z toku opowiadania nie widzi się wprawdzie zwykle bezpośredniego związku pomiędzy stosunkiem miłosnym a katastrofą. Niemniej jednak katastrofa ta przychodzi. Otóż w myśl zasad psychoanalitycznej interpretacji możnaby klątwę, która prześladowuje kochanków u Żeromskiego, uważać jako wyraz kary, która spotyka ich za „kazirodztwo“, o ile przyjęlibyśmy, że miłość, którą tu mamy przed sobą, jest miłością edypową<sup>1)</sup> W ten sposób tłumaczyłby się, przynajmniej częściowo, „pesymizm“ w twórczości omawianego autora<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Interpretacja różnych symptomów w sensie „samoukarania“ znajduje wśród psychoanalityków współczesnych coraz więcej zwolenników. Wymienimy dla przykładu: *A. Hesnard et R. Laforgue* „Les Procesus d' Auto-Punition“, Paris, 1931.

<sup>2)</sup> Por. str. 148. Motyw „kazirodztwa“ tłumaczyłby nietylko, dlaczego ulegają „karze“ związki miłosne już zawarte, lecz także dlaczego samo ich tworzenie się natrafia na przeszkody, jak to się dzieje np. w stosunku Judyma do Joasi. Tu leżałoby nieświadome źródło zerwania Judyma z Joasią. Psychoanalityk doszukiwałby się poza tem nieświadomej identyfikacji Judyma z Chrystusem, a Joasi z Jego Matką. Stąd słowa: „Co mnie i tobie niewiasto“. (Porównaj str. 42 i nast.).

Widzieliśmy, iż postać matki, tak samo zręszta jak ojca, kryć się może za pewnymi symbolami. Symbolem takim jest królowna, czy też księżniczka, może nim być też jakaś obca zamężna kobieta, lecz oczywiście takich symboli może być więcej. U Żeromskiego symbolem matki bywa także ziemia, puszcza, a najczęściej woda.

Tak w „Ludziach Bezdomnych“ Joasia mówi o sobie, że gdy znalazła się w miejscowości rodzinnej i po przeżyciu gwałtownych wzruszeń upadła, tracąc przytomność, na ziemię, to „wtedy z cementarzyska... moja matka przyszła do mnie z głębi ziemi. Wśród iltu, piasku, opoki przedarła się ziemią. Nie leżałam już na martwym ugorze. Uczułam się na łonie matki mojej, w którym jej serce uderzało. Szły we mnie głębokie, ziemne, ciche wzruszenia“ (t. I, str. 253). Widzimy tu, iż w pewien sposób dokonuje się identyfikacja pomiędzy ziemią a matką. Upadek na ziemię staje się jakgdyby powrotem na łono matki. W ścisły związek z ziemią może też wejść u Żeromskiego postać ojca. Oto na pogrzebie Tatjany w „Urodzie Życia“ Rozłucki „uczuł nieomylnie, że to ojciec z ziemią złączony, — ziemią doń przyszedł“ (t. I, str. 261). Rozłucki doznaje tu zatem takiego przeżycia w stosunku do ojca, jak Joasia do matki.

Niekiedy w analogicznem ujęciu mówi się nie o samej ziemi, lecz o puszczy leśnej, przyczem dokonuje się ciekawe z punktu widzenia psychoanalizy zrównanie matki z siostrą i z miłośnicą. Oto w „Popiołach“ czytamy: „knieja obejmowała go tajemniczem ramieniem swoim, puszcza go zno-

wu brała, matka rodzona, puszcza — dusza pra-ojcowska, puszcza — siostra miłośnica“ (t. I, str. 5).

W „Wietrze od morza“ mówi się o krzyku, pochodzącym z puszczy, którego echo „wpadało w obszar jeziora, nito w objęcia kojące, uciszające, jako matki łono“ (str. 142). Mamy tu zatem zrównanie wody jeziora z łonem matki.

Piękne przyrównanie wody i matki znajdujemy w „Wiernej rzece“. Oto kiedy zraniony powstaniec wszedł do rzeki, wtedy „tkliwem po tysiąckroć chlustaniem, pracowitem myciem woda oczyściła każdą ranę, a, jak matka ustami, wycalowała z niej srogość cierpienia“ (str. 15). W tej samej powieści znajdziemy na innym miejscu przyrównanie wody i łona: „Wtedy tajemnicza, skłębiona woda rozwarła swój czarny nurt, jakoby łono“ (str. 115).

Jako istota żywa, chociaż nie wyraźnie jako kobieta matka, przedstawiona jest woda w „Nawracaniu Judasza“. Bohater powieści tęskni tam do objęć wody: „stopy tęskniły do ciepłego piasku i do błotnistych wybrzeży stawu, — ramiona do objęć zimnej, głębokiej i wieczyście młodej wody rzecznej“ (str. 12).

Przyrównanie rzeki Wisły do matki i do siostry znajdujemy dwukrotnie w „Wietrze od morza“ (str. 189 i 198). Na str. 189 czytamy o Janie z Kolna: „Miał ją i czuł ją w sobie — matkę drugą pod czołnem, piastunkę pod paczyną ojcową — prąd siły wiekuistej“.

U Cezarego Baryki istnieje oparte na przeżyciach dziecięctwa skojarzenie matki ze stawem.

Znalazłszy się nad stawem w Nawłoci, doznał on dziwnego głębokiego wzruszenia. Miał poczucie, jakgdyby już kiedyś dawniej był nad tym stawem, chociaż to było niemożliwością. Aż wreszcie przypomniał sobie: „toż za takim stawem, za własną jakąś „sekułą“ moja matka przeplakała swoje życie“ („Przedwiośnie“, str. 189). |

Z powyższego punktu widzenia interesować będzie też następujące zestawienie słów: „oto mój rodzinny dom, lato na wsi, góry, staw, rzeka, cudowna moja matka“ („Dzieje Grzechu“, t. I, str. 110).

W cytowanym powyżej wypadku Baryki odgrywa pewną rolę „sentiment du déjà vu“. Otóż, warto zaznaczyć, iż inny wypadek fałszywego odpoznanania u Żeromskiego złączony jest również z wodą jeziora. Przypadek ten był już zresztą przez nas cytowany. Mianowicie Judymowa przejeżdżając nad jeziorem Wallensee uległa złudzeniu, „że widziała we śnie te wody, że przez nie szła z rozkoszą i że na ich dnie kamienistym leży ów sekret święty“ („Ludzie Bezdomnié“, t. II, str. 75). Godny podkreślenia jest tu szczególnie „świętego sekretu“, zawartego w wodzie.

Iż ziemia może być symbolem matki, nie wydaje się rzeczą niezwykłą, uwzględniając chociażby tylko to, co mówi nam mitologia. Nie tak prosto przedstawia się rzecz z wodą. Psychoanalitycy wiążą w interpretowaniu snów wodę z obrazem matki, przyczem specjalnie woda oznaczać ma według niektórych psychoanalitików wodę płodową, w której zanurzone jest dziecko przed urodze-

niem. Z punktu widzenia psychoanalizy zatem cytowane powyżej ustępy o ziemi i o wodzie przedstawiałyby się jako wyraz tęsknoty za powrotem do matki, a jeszcze ściślej do łona matki. Psychoanalitycy widzieliby nawet niewątpliwie w cytowanych przez nas identyfikacjach wody z matką u Żeromskiego dowód, iż hipoteza o symbolizowaniu matki przez wodę jest trafna. Zrozumiąły byłby z tego punktu widzenia „sekret święty“ w wodzie zawarty.

Matka, występująca pod postacią wody czy ziemi, nie zawsze jest, jak to wynika z przytoczonych przykładów, matką z edypowego kompleksu; tak np. kiedy matka Joasi zjawia się jako ziemia. Symbole, na które tu natrafiamy, mają zatem szerszy zakres zastosowania. Niemniej jednak spotykamy je często, jak widzieliśmy, w powiązaniach, wskazujących na kompleks Edypa:

W przypadkach przez nas rozpatrywanych symboliczne znaczenie ziemi czy wody, jako obrazu matki, było odrazu jasne. Sam autor symbole te tłumaczył. Wypadałoby jednak przyjąć, iż to samo znaczenie mogą mieć ziemia i woda wtedy także, gdy autor sam nie mówi o ich symbolicznem znaczeniu; i wtedy możemy domyślać się, że są one znakami rzeczy ukrytych. Możliwoby nawet w sensie psychoanalizy tłumaczyć niezwykłą częstość występowania w twórczości Żeromskiego wód w różnych postaciach tem właśnie ich symbolicznem znaczeniem. Być może, że i wspomniana przez nas już dawniej predylekcja Żeromskiego do „wilgoci“ miałaby tu częściowo swoje źródło;

„wilgotność“ łączy się często u Żeromskiego ze „smugą“, „smuga“ łączy się ze „Smugoniową“, która byłaby w sensie psychoanalizy jedną z imagines matki. (Zamiłowanie do wilgotności ma jednak zapewne inne jeszcze źródło w upodobaniu autora do „wilgotnego zapachu“, który zdaje się posiadać dla niego szczególny urok; porównaj str. 57).

Twierdzenie, iż pewne fantazje senne, objawy neurotyczne, a tak samo utwory artystyczne, są nieświadomym wyrazem pragnienia powrotu do łona matki i w ten sposób najściślejszego zespolenia się z nią, wydaje się bardzo wielu niepsychoanalitikom dziwaczne. Skoro jednak raz wspomnieliśmy o objawach twórczości Żeromskiego, które z punktu widzenia psychoanalizy nasuwają taką interpretację, to wypadnie wspomnieć o innych jeszcze fragmentach twórczości, któreby mogły być tłumaczone w ten sposób. W ostatnim przykładzie, dotyczącym wody, spotkaliśmy się z pojęciem „sekretu“. Otóż, omawiając dawniej rozrost „motywów“, zetknęliśmy się między innymi z motywem „sekretu“ i „skrytki“. Motyw ten, jak widzieliśmy, odgrywa u Żeromskiego dużą rolę i perseweruje w jego twórczości. Oczywiście „sekretnie“ zamykanie się w „skrytce“ interpretowane będzie z punktu widzenia psychoanalizy właśnie jako obraz zamknięcia w łonie matki<sup>1)</sup>. Marzenie

---

<sup>1)</sup> W związku z tym tokiem myślowym warto wskazać na szczegól, że Laura z „Przedwiośnia“ zamknęła Cezarego, kryjąc go przed służącą, w „skrytce“ (str. 228).



o skrytce będzie w ten sposób pojęte jako wyraz nieświadomej tęsknoty za powrotem do łona matczynego; będzie to zatem w swej treści istotnej takie same marzenie, jak marzenie na temat ziemi i wody <sup>1)</sup>). Nie zaszkodzi może dodać w związku z obecnym tokiem myśli, iż obraz porodu nie był obcy fantazji twórczej Żeromskiego. Przypomnijmy sobie, iż Nienaski w „Zamieci“, spostrzegłszy w morzu meduzy, „patrzył na jedną z nich, gdy ją morze w łonie swem nosiło. Była prześliczna, jak radosne dziecięce widzenie... Pod... kopułą jej ciała snuły się jakoweś pępowiny, ni to sznury wnętrzości ślicznej kobiety, która zdrowe dziecko porodziła“ (str. 179, 180).

W pismach Żeromskiego znajdziemy jeszcze jeden sposób ujęcia stosunku syna do matki, który zdaje się pozostawać w zgodzie z poglądami psychoanalityków. W „Przedwiośniu“, opowiadając o rozpamiętywaniach Cezarego Baryki na temat matki, autor podaje, iż Baryka doznawał znacznej przytem ulgi, „gdy ją tak w siebie wchłaniał“ („Przedwiośnie“, str. 45). Dodaje przytem autor, iż Cezary wchłaniał swą matkę „wszystką, z całym zasobem jej myśli, uczuć, ze wszystkimi

---

<sup>1)</sup> Motyw skrytki powstaje, jak już wiemy, w ścisłym związku z pierwiastkiem „tajemnicy“. Otóż warto wspomnieć, iż niektórzy psychoanalitycy np. Ch. Baudouin mówią o osobnym kompleksie „tajemnicy“ (Ch. Baudouin, „L'âme enfantine et la psychanalyse“, 1931). Pendant do kompleksu tajemnicy tworzy nadmierna ciekawość, której reprezentantką u Żeromskiego jest Xenia Granowska o wybujałej ciekawości widzenia i doznawania.

odnogami, odgałęzieniami i zazębieniami jej natury“ (ibid. str. 45 i 46<sup>1</sup>). Otóż takie „wchłanianie“, nazwane przez niektórych psychoanalityków terminem „introjectio“, odgrywa w ich teoriach dużą rolę. Freud w późniejszych swoich pismach, w których zajmuje się zagadnieniem powstawania ideału jaźni w człowieku, twierdzi, iż podstawą tego ideału jest właśnie takie wchłonięcie osobowości rodziców przez osobowość dziecka. Jaźń rodzicielska, wchłonięta przez dziecko, staje się właśnie zarodkiem „nadjaźni“, która w duszy człowieka odzywa się potem jako głos sumienia. To zatem, co mówi Żeromski, jest jakgdyby ilustracją i potwierdzeniem psychoanalitycznych teoryj.

Przy zastosowaniu do twórczości Żeromskiego psychoanalitycznego punktu widzenia będzie też zrozumiałą „identyfikacja“ Joasi w „Ludziach Bezdomnych“ z Heleną z „Popiołów“, o czym była mowa poprzednio (zobacz str. 77). Freud twierdzi, że gdy „libido“ syna, skierowane na matkę, zostanie z końcem wczesnego dzieciństwa wyparte ze świadomości, przychodzi potem faza utajenia; pociąg płciowy ulega złagodzeniu, „sublimacji“, ustępując miejsca wzruszeniom tkliwym i uczuciom szacunku. W okresie pokwitania, obok utrzymujących się zdolności do przeżyć tkliwych, budzi się prąd pożądania zmysłowego, którego przedmiotem nie powinna być już matka. Gdy jednak dojrzewający nie zdoła żadnej części swych uczuć

---

<sup>1</sup>) Przypomina się tu także poprzednio przytoczona cytata o Janie z Kolna, który „miał ją i czuł ją w sobie — matkę...” („Wiatr od morza”, str. 189).

oderwać od osoby matki, która w sferze nieświadomej utrzymuje się jako jedyny obiekt jego pragnień, wtedy przychodzi do kolizji między uczuciami tkliwymi a uczuciami zmysłowymi, mającymi wobec takiej sytuacji charakter czegoś „niecenzuralnego“. Wyniknie stąd rozszczepienie sfery uczuciowej, które doprowadzi do dwóch rodzajów nastawień miłosnych: jednego o charakterze czułym, a pozbawionym wszelkiej zmysłowości, a drugiego czysto zmysłowego. Ześrodkowanie obu tych nastawień na jednej osobie okaże się trudnym, skoro w sferze nieświadomej ich wspólnym przedmiotem jest matka. W sferze świadomej będą zatem te dwa nastawienia pozostawać w antagonizmie, szukając dla siebie oddzielnych obiektów<sup>1)</sup>.

W twórczości Żeromskiego pierwszy rodzaj nastawienia realizuje się w stosunku Judyńki do Joasi, drugi w stosunku Olbromskiego do Heleny. Skoro jednak zarówno Joasia, jak i Helena, są „obrazami“ tej samej postaci (matki), to nie będzie rzeczą dziwną, iż przy bliższem rozejrzeniu się odnajdziemy ślady identyfikacji obu tych „obrazów“, na co właśnie poprzednio wskazywaliśmy<sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Porównaj *Freud* „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, Wiedeń, 1926, str. 75.

<sup>2)</sup> W ostatnich czasach psychoanalicy wysunęli zagadnienie zależności, zachodzącej pomiędzy kompleksami danej jednostki, a jej religją. Postawiono przytem tezę, że istnieje odrębny typ „religji matczynej“ (Muter-Religion), dominujący u jednostek pozostających pod

Charakterystycznym dla kompleksu Edypa nie jest tylko stosunek syna do matki, lecz zarazem stosunek do ojca, który jednak ma zabarwienie uczuciowo odmienne. Ojciec odgrywa tu w stosunku do swego syna rolę „rywala“, co powoduje u obu wzajemne uczucia nieprzyjazne; miejsce miłości do ojca zajmuje u syna niechęć, która postać ojcowską łatwo widzi w niekorzystnym świetle. Psychoanaliza wykazuje w snach syna często nieświadome pragnienie śmierci ojca, która uwolniłaby go od rywala. Otóż, analizując poprzednio stosunek wzajemny dzieci i rodziców w twórczości Żeromskiego, widzieliśmy już, że, gdy chodzi o stosunek ojców i synów, to w przeciwieństwie do stosunku matek i synów, nie jest on wolny od akcentów ujemnych. Powoływaliśmy się zwłaszcza na stosunek starego Olbromskiego do obu jego synów, w którym to stosunku ojciec odgrywa rolę bezwzględego tyrańca, wypędzającego synów z własnego domu. Okoliczność, iż Żeromski sam identyfikuje siebie w pewien sposób z jednym z tych synów, z Rafałem, wydaje się tu specjalnie godną uwagi. Znajdowałaby zatem w twór-

---

przełożonym wpływem matki w kompleksie Edypa. Bliższe rozejście się w religijno-mistycznych pierwiastkach twórczości Żeromskiego wykazałoby może, że noszą one cechy tego właśnie typu religii. Nie możemy jednak zajmować się szerzej na tem miejscu tem zagadnieniem, odsyłając czytelnika do monografii „Über drei Haupttypen der religiösen Erlebnisformen und ihre psychologische Grundlage“ przez *Heralda i Krystjana Schjelderupa* (Berlin, 1932).

czości Żeromskiego odzwierciedlenie także i negatywna strona edypowego kompleksu, strona antagonizmu ojca i syna.

Widzimy zatem, iż materiał, nadający się na psychoanalityczną interpretację w utworach Żeromskiego, jest wcale obfity i że interpretacja taka rzucić może na twórczość naszego autora wiele światła, nawet gdybyśmy wątpili, czy teorie psychoanalityczne zawierają w sobie całą prawdę. I naodwrot, Żeromski należy do tych twórców, których psychoanaliza mogłaby wymieniać jako przykłady łatwej stosowalności jej teoryj. W odniesieniu do Żeromskiego nie trzeba bowiem silić się dopiero na „naciąganie“, by można było interpretować liczne fragmenty jego twórczości metodami psychoanalizy.

Gdyby teraz chciał ktoś tłumaczyć utwory Żeromskiego środkami psychoanalizy w ten sposób, by doszukiwać się w nich kompleksów samego autora, to nasuną się wtedy pewne trudności. Tak mianowicie w pojmowaniu twórczości Żeromskiego, jako wynikłej pod wpływem działania kompleksu edypowego, wiążącego autora z jego matką, przeciwstawić można fakt omawianej już przez nas „symetrii płciowej“, która pozwala widzieć w utworach Żeromskiego także ślady kompleksu Elektry. Trzeba jednak zauważyć, iż, jak to już widzieliśmy, symetria ta jest niezupełną, a manifestacje kompleksu Edypa wysuwają się raczej na pierwszy plan. Można podnosić też inną trudność. Ojciec w utworach Żeromskiego nie występuje zawsze jako tyran, znęcający się nad synem i jako jego „ry-

wał“, co odpowiadałoby kompleksowi Edypa. Można wszakże twierdzić, iż stosunek ujemny przeważa. A nawet tam, gdzie stosunek ojca do syna jest bardzo czuły (dr. Piotr, stary Cedro), syn pozostaje w opozycji do ojca, robiąc mu poniekąd naprzekór. Ostatecznie zatem zastosowanie metod psychoanalitycznych do twórczości Żeromskiego w sensie psychoanalizy samego autora może być próbą, obiecującą powodzenie.

### C. Inne koncepcje twórczości Żeromskiego, operujące pojęciem nieświadomości.

Interesowała nas powyżej sprawa możliwości oświecenia nieświadomych tendencji, ujawniających się w twórczości Żeromskiego, przez zastosowanie do niej psychoanalitycznych teorii. Do czynników nieświadomych, jako sił kierowniczych w tworzeniu u Żeromskiego, odwołują się w sposób mniej lub więcej wyraźny inne koncepcje jego twórczości, mające przedstawicieli wśród krytyków literackich. Jedna z nich mówi, iż utwory Żeromskiego są wyrazem wewnętrznych konfliktów, istniejących w jego duszy. Psychikę Żeromskiego cechuje, jak się tu twierdzi, napięcie dynamiczne, wynikłe z kontrastowego działania dwóch tendencji: jednej hiperetycznej, idealistycznej i drugiej amoralnej, realistycznej. Dwie te tendencje zmagają się ze sobą nieustannie w duszy twórcy, a utwory jego są odzwierciedleniem tego tragicznego konfliktu. Teoria ta tłumaczyłaby przynajmniej częściowo pe-

symistyczny nastrój utworów Żeromskiego. Tragiczny koniec przeważnej ilości bohaterów w powieściach Żeromskiego byłby nieświadomym wyrazem zwątpienia nie tylko w zwycięstwo dobra wogóle, ale również w korzystny wynik walki kontrastowych tendencji w duszy własnej. Można by nawet, idąc dalej w duchu tej teorii, pojmować owe katastrofy w zakończeniach utworów Żeromskiego jak rodzaj kary, którą wymierza sobie osobowość twórcza za sprzeniewierzenie się hiperetycznym postulatowi. Kto raz, identyfikując się z Judymem, wypowiedział się w ten sposób, iż idealny wódz mas uciśnionych i cierpiących powinien wyrzec się kobiety i szczęścia, jakie daje obcowanie miłosne, ten musi później odczuwać rozkosz miłosną jako grzech, za który należy się kara. Czy nie będzie on nawet wtedy, gdy jego cała świadomość zdaje się roztopioną w ekstazie miłosnej, nieświadomie spodziewać się katastrofy? Czy może być inaczej zmany ów grzech sprzeniewierzenia się zasadzie absolutnej czystości, jak na tej drodze, iż ten, kto skosztował niedozwolonego owocu, zostanie wypędzony z raju? Tak zatem i przy takiej interpretacji powiązań twórczych pojęcie kary, którą się sobie samemu nieświadomie wymierza, odgrywałoby pewną rolę tak, jak to już było przy psychoanalitycznej interpretacji, przyczem oczywiście sens tej kary nie byłby z punktu widzenia obydwu teorii identyczny. Rzecz jasna, że te obydwie interpretacje nie wykluczają jedna drugiej i że obie wskazują na motywy różne, działające jednak w tym samym kierunku.

Gdy mowa o smutnych zakończeniach, tak charakterystycznych dla większości utworów Żeromskiego, to oprócz wymienionych w tej chwili nieświadomych motywów, których logika takiego właśnie zakończenia się domagała, może być wymieniony czynnik „wrodzonej“ tendencji do „pesymizmu“. Sprawa ta omawiana była już przez nas częściowo na innem miejscu (zobacz str. 150). Skłoniliśmy się wtedy do przekonania, iż w okresach twórczości, zbieżnych z ujemną falą podstawowego nastroju, właśnie ów nastrój wyzywał się w smutnych obrazach. Oczywiście, działanie tego czynnika nie wyklucza działania innych wymienionych powyżej momentów. Można przyjąć, iż współdziałają one ze sobą, kumulują się nawzajem i że zwłaszcza czynnik, wymieniony na ostatniem miejscu, umożliwia i ułatwia grę czynników innych.

Z drugiej strony jednak trzeba pamiętać, iż wymienienie kilku czynników, działających w tym samym kierunku, uwalnia nas od konieczności składowania całej „odpowiedzialności“ na jeden z nich i tem samem przypisywania jemu przesadnie wielkiej roli. Chodzi mi tu głównie o ową czystą, niejako organiczną skłonność do pesymizmu. Tłumaczyć nią właśnie i nią jedynie katastrofalny przebieg fabuł powieściowych u Żeromskiego jest rzeczą bardzo prostą i łatwą, ale niekoniecznie słuszną. Wprowadzenie w grę czynników jeszcze innych czyni sytuację wprawdzie bardziej zawiłą, zbliża ją jednak prawdopodobnie bardziej do rzeczywistości.



Mówiliśmy powyżej o czynnikach nieświadomych w twórczości Żeromskiego, które pozwalają doszukiwać się pod zewnętrzną powierzchnią utworów ukrytego działania jaźni twórczej. Okazało się, iż te czynniki utajone zdają się odgrywać w procesie twórczym u Żeromskiego dominującą rolę. Ale, trzeba to zaznaczyć, jaźń autora nie manifestuje się w jego twórczości tylko w ten ukryty sposób, dostępny dopiero głębszej interpretacji. Twórca nie zrzeka się także bardziej bezpośredniego sposobu zaznaczania udziału swojej osobowości w utworach. Komentuje on nierzadko wprost od siebie takie czy inne zachowanie się swoich bohaterów, wypowiadając refleksje o charakterze wyraźnie osobistym. Nierzadko mówi prawie wprost albo całkiem wprost o sobie, czy też o osobach mu bliskich. Niekiedy znowu sam objaśnia czytelnika, iż któraś z postaci jego utworów jest specjalnie z nim samym związana i że on identyfikuje się z nią poniekąd (Wypowiedź Żeromskiego o Rafale Olbromskim w „Puszczy Jodłowej“). To wielokrotne i wielopostaciowe, świadome i nieświadome przenikanie jaźni przez dzieła cechuje całą twórczość Żeromskiego i nadaje jej specjalne piętno „egocentryzmu“.

## VI. OSTATECZNE WYNIKI.

W trzech poprzednich rozdziałach naszej pracy analizowaliśmy trzy, jak nam się wydawało, kardynalne właściwości osobowości twórczej Żeromskiego: „perseweracyjność“, „synestezyjność“ i wzruszeniowość. Chociaż o każdej z tych właściwości traktowaliśmy oddzielnie, nie można było ominąć sposobności przekonania się, iż wszystkie te trzy cechy splatają się ze sobą i współdziałają przy kształtowaniu się utworów Żeromskiego. Nasunie się jeszcze teraz pytanie, której z tych właściwości trzeba przyznać naczelne miejsce i czy któraś z nich nie da się sprowadzić do innych. Co się tyczy tej ostatniej kwestji, to, jak sądzimy, dotychczasowe nasze rozważania przemawiają za tem, iż mamy tu do czynienia raczej z trzema właściwościami pierwiastkowemi, które, przy dzisiejszym przynajmniej stanie badań psychologicznych muszą być uznane za cechy w zasadzie odrębne. A teraz sprawa ich hierarchji w procesie tworzenia. Otóż na pierwsze miejsce trzeba będzie, jak się zdaje, postawić cechę wzruszeniowości. Perseweracyjność

sprawia, iż pewna treść psychiczna staje się trwałym, niezniszczalnym depozytem w ramach osobowości twórczej. Sama jednak zasada perseweracyjności nie mówi nam o tem, jakiego rodzaju ma być owa treść persewerująca. Odpowiedź na to pytanie daje emocjonalizm. Tem, co przez bramę świadomości wnika do głębin duszy, będą pewne treści o uczuciowym zabarwieniu. Podniety, które przy innej konstytucji psychicznej, nastawionej np. bardziej intelektualistycznie, drobną tylko spowodowałyby reakcję, tu dzięki nadwrażliwości uczuciowej, wynikłej z siły instynktów, dają wstrząs wzruszeniowy, ogarniający całą psychikę. Te silne przeżycia wzruszeniowe petryfikują się następnie dzięki tendencji perseweracyjnej. A jaka teraz jest rola synestezyjności? Ona powoduje to, co określiliśmy jako wielokrotność, czy też wielowarstwowość reakcji psychicznej na dane podniety. Podnieta, przenikająca do świadomości, wywołuje nietylko — dzięki emocjonalności — intensywną reakcję uczuciową o pewnym określonym charakterze, zależnym od rodzaju podniety, lecz odbija się echem w różnych sferach doznań zmysłowych i powiązań myślowych, prowokując odrazu całą gamę doznań różnorodnych i częściowo nawet ze sobą antagonistycznych, kontrastowych. Stąd „ambiwalencja“ psychiki w jej stosunku do świata, owo mówienie jednym tchem „tak“ i „nie“, lub oscylacja między przeciwnymi biegunami pragnień i wartościowań. Synestezyjność daje ten efekt, iż rezonans psychiczny, silny już i tak z powodu wzmożonej wrażliwości uczuciowej, staje się przez uwielokrotnienie reakcji szer-

szy i wielostronniejszy, a równocześnie bardziej skomplikowany i trudny do scałkowania<sup>1)</sup>.

Wypadkowa działania tych trzech czynników, częściowo wspierających się nawzajem, niekiedy jednak wchodzących we wzajemny antagonizm, daje w rezultacie charakterystyczną fizjonomję twórczości Żeromskiego. Wrażliwość uczuciowa pozwala drobnym nawet fragmentom życia wedrzeć się w ramy twórczości. Przy współdziałaniu uwielokrotniającego czynnika synestezyjności fragmenty te urastają do rozmiarów intensywne i głębokie przeżyć. Z drobnego wątku rozwija się na tej drodze obfite bogactwo produktu artystycznego. Ale to łatwe i głębokie doznawanie staje się w pewnej mierze tragedją duszy twórczej, bo nie może ona już uwolnić się od tego, co raz wchłonęła. Zostaje jakgdyby przykuta na wieczność do tych wrażeń, które pierwsze wdarły się do jej wnętrza. Musi je stale przetrawiać, uwięziwszy w nich duży zapas energii twórczej. Te same rodzaje postawy uczuciowej wobec zjawisk bytu, te same zdziwienia, żale i obawy wraca-

---

<sup>1)</sup> Psychasteniczne zabarwienie twórczości pozostaje również w związku z wybujałym emocjonalizmem. Każde silne wzruszenie jest, jak to wykazuje Janet, pewnym zaburzeniem psychiki, pewnym wytrąceniem jej z normalnego biegu przeżyć. Przerost emocjonalizmu prowadzi wobec tego do wytworzenia się w strukturze psychicznej jakichś, chociażby drobnych skaz, których przykładem jest właśnie psychasteniczne nastawienie. Ze łączy się ono w pewien sposób także z synestezyjnością i z tendencją do wahań cyklotymicznych, na to zwracaliśmy już uwagę.

ją raz po raz. Konflikty, które się raz zarysowały, odzywają się nieustannie i dokuczają swoją ostrością, nie osiągając ostatecznego rozwiązania. Raz postawiony znak zapytania pozostaje na zawsze. Wątki przewijające się w twórczości Żeromskiego przedstawiają się jak coś, co swoim początkiem sięga do okresu wczesnego dzieciństwa, coś, co wstrząsnęło duszę w samym zaraniu jej istnienia i utkwilo w niej już odąd na stałe. W związku z tem pozostaje pewien „infantyizm“ twórczości, jej stały nawrót do przeżyć i wspomnień z dziecięcych lat. Nawrót ten dokonuje się częściowo w sposób świadomy, lecz w dużej mierze także poza świadomością twórczej jaźni, jako ukryty sens wizyj artystycznych, zbliżonych strukturą do marzeń sennych. Pod względem uczuciowego nastroju wizje te mają raz charakter podniecenia psychicznego, a drugi raz depresji. Przewaga depresyjnego nastroju, uwarunkowana w pewnych granicach momentem konstytucjonalnym, tłumaczy się częściowo jako wyraz nieziszczalnych stłumionych pragnień kompleksowych i tragizmu konfliktów wewnętrznych. W związku z „infantyлизmem“ twórczości pozostaje jej „egocentryzm“, który każe w wytworach artystycznych wyczuwać ciągle uczestnictwo samego twórcy.

Jednakowoż mimo wyraźnych objawów persewacyjnych nie można mówić o zastoju twórczości. Emocjonalizm, zasadnicza podstawa twórczości, jest z natury rzeczy pierwiastkiem płynnym, ruchliwym. Przeżycie uczuciowe, jeżeli było bardzo silne, zostawia wprawdzie trwałe ślad, nie

utrzymuje się jednak w pamięci w niezmięionej intensywności. Ulega ono stępieniu i zblednięciu, czyniąc duszę gotową do nowych wzruszeń. Skoro zatem dane wątki usiłują siłą perseweracyjności utrzymać się na trwałe w ramach osobowości twórczej i stale powracać, to muszą podlegać ciągłemu ożywianiu. Muszą szukać nowych podniet, które potrafią dawne przeżycia odświeżyć, musi dla dawnych wzruszeń, jeżeli mają być powtórzone z nie mniejszą siłą, zjawić się nowy bodziec o szerszym zasięgu i o większej mocy, by przeciwdziałać stępieniu. Ów proces walki perseweracji z prądem ruchliwości uczuć widzieliśmy na przykładzie analizowanych przez nas „motywów”. Na nich można było zademonstrować, w jaki sposób tendencja perseweracyjna i tendencja do ruchu naprzód walczą ze sobą, stwarzając ostatecznie, w sposób przedziwny, pewnego rodzaju kompromis, w którym obydwie zostają równocześnie zaspokojone. Raz nawiązany motyw perseweruje stale. Równocześnie jednak pęd twórczy rozszerza go niejako i podnosi ku górze, starając się otoczyć go atmosferą uczuciową o niezmięjszonym napięciu. W miarę, jak podstawa motywu rozszerza się, ulegają także wzruszenia z nim związane pewnej jakościowej zmianie. Stają się bardziej subtelne, przetkane symbolami, względnie bardziej rafinowane. Na tej drodze twórczość Żeromskiego rozwiązuje trudność, wobec której stawia ją antagonizm jej podstawowych cech. Ów sposób rozwiązania jest dla twórczości Żeromskiego niemniej charakterystyczny, aniżeli zasadnicze cechy, które leżą u jej podstawy.

## VII. UWAGI O LEKTURZE DZIEŁ ŻEROMSKIEGO.

Na zakończenie chciałbym dorzucić jeszcze kilka krótkich uwag, dotyczących lektury utworów Żeromskiego. Asumpt do nich dały mi dyskusje, prowadzone na ten temat z młodzieżą, a częściowo także refleksje, wypowiedziane przez czytelników dojrzałych. Żeromski stanowi ulubioną lekturę znacznej części młodzieży. Upodobanie to motywowane bywa różnie. Niektórzy upodają się rzekomo przede wszystkim i prawie wyłącznie językowemu bogactwem autora „Popiołów”. Odrzuć musimy przyjąć, że zapewnienia, należące do tej kategorii, w pewnym procencie nie są zupełnie szczere, przyczem nieszczerłość może ograniczać się do stosunku czytelnika do siebie samego. Inni wysuwają na pierwszy plan element bohaterski i patryjotyczny, względnie pierwiastek społeczny. Bywa też wymieniany stosunek Żeromskiego do przyrody jako główne źródło upodobania, przyczem już to podkreśla się bardziej malarskie piękno opisu, już to wczuwanie się w przyrodę. Pobudką do lektury, rzadko wymienianą przez czytelników samych, o którą pomawiają ich jednak rzekomi znawcy wpływów Żeromskiego na młodzież, jest możliwość wyżywiania się w obrazach o treści erotycznej.

Wielu jest również, chociaż niewątpliwie mniej, takich czytelników, którzy do książek Żeromskiego odnoszą się raczej niechętnie. Niektórzy z pośród tych ostat-

nich twierdzą nawet, iż czytanie jego dzieł jest dla nich wprost przykre i że trudno im przychodzi zmusić się do tego, ażeby doczytać do końca kilka jego powieści. Motyw erotyzmu, który drażni niektórych czytelników, nie zawsze bywa wymieniany jako główny powód niechęci. Wielu twierdzi, iż nieznośny jest dla nich pesymizm autora. Lektura jego utworów deprymuje ich, nie dając równocześnie takiego „oczyszczającego” wstrząsu, jaki wywołują np. tragedje Ajschylosa, czy Szekspira. Z kart książek Żeromskiego zdaje się wiać ku nim beznadziejna rozpacz, która paraliżuje wolę i zniechęca do życia.

Tkwi więc w lekturze Żeromskiego pewien problem. Okazuje się, iż nawet entuzjaści jego dzieł doznają często trudności przy asymilowaniu wszystkich wątków, które im te dzieła przynoszą. Te opory dokonują selekcji, która każe czytelnikom widzieć raczej tylko pewne składniki twórczości, przeocząc resztę. Nierzadko ustosunkowanie się wrażliwych czytelników ma „ambivalentny” charakter. Coś ich pociąga, a równocześnie coś odpycha.

Przyznać, zdaje się, trzeba, iż czytanie dzieł Żeromskiego, jest mimo ich beletrystycznego charakteru i mimo nieskomplikowanej pozornie treści, rzeczą raczej trudną. Idzie mi, rzecz prosta, nie o czytanie naiwne, jednostronne, które wchłania tylko pewne elementy twórczości, a o lekturę poważną, która na nie nie przymyka oczu i usiłuje reagować na wszystkie jej składniki. Są oczywiście wśród utworów Żeromskiego takie, których rozumienie nie nastęrcza poważniejszych przeszkód, inaczej jednak przedstawia się rzecz, gdy idzie o całość twórczości. Trudno ustosunkować się do niej należycie przeciętnemu czytelnikowi, zwłaszcza młodemu, skoro nawet fachowa krytyka wikła się i staje bezradną, gdy idzie o wyłonienie „sensu” czy też „przewodniej idei” naprz. takich utworów, jak „Przedwiośnie”.

Nie mam zamiaru zajmować się na tem miejscu w sposób bardziej szczegółowy pedagogją lektury Że-



romskiego. Nie będzie jednak może rzeczą zbyt cenną wskazać na pewne warunki, których spełnienie utorowałoby drogę do właściwego stanowiska przy studjowaniu takich autorów jak Żeromski i które uwzględnić by powinien jakiś ewentualny „wstęp” czy też „komentarz” do jego twórczości.

Musi się przedewszystkiem ugruntować bardziej naturalny, bardziej ludzki sposób patrzenia na produkty twórczości genialnej, aniżeli ten, który dominuje obecnie, zwłaszcza przy nauczaniu młodzieży. Trzeba wyzbyć się tendencji naiwnego idealizowania wytworów artysty, jakgdyby wylamywały się one z praw rzeczywistości. Trzeba przyzwyczaić się traktować osobowość twórczą podobnie jak całego człowieka, z którego ta twórczość wyrasta, a któremu nie może być obce z rzeczy ludzkich. Artysta może, jeżeli chce, maskować się w swojej twórczości, ujawniając w niej tylko pewną część swojej istoty. Ma jednak także prawo być zupełnie szczerym i nie tacić niczego, co w nim tkwi. Krytyk, pedagog, czy ktokolwiek inny, nie ma obowiązku, ani prawa zacierać jedne strony twórczości, a inne podkreślać, przeprowadzać retusz według pewnej zgóry powziętej zasady i sprowadzać sztucznie rzeczy rozbieżne do jednej formuły. W odniesieniu do Żeromskiego sprawa nie może być stawiana tak, że widzi się w nim albo wielkiego patriotę i społecznika, albo też wielbiciela miłosnej rozkoszy. Nie jest tak, iż jest on albo wyrazicielem hiperetycznych tendencji, albo też autorem, doznającym satysfakcji w przedstawianiu scen gwałtu i przemocy. Nie jest tak, że jest on albo piewą cnoty, albo też wielbicielem grzechu. Żeromskiego pociągają w jego twórczości w stopniu równym, a przynajmniej prawie równym, obydwie możliwości tych pozornych alternatyw. Jest to właśnie charakterystyczna i jedyna w swoim rodzaju właściwość jego twórczości. Żeromski, jako pewien fenomen twórczy, jest wyjątkowo ciekawy przez to właśnie, że twórczość jego realizuje w sobie i zespala pierwiastki kontrastowe. Fakt

ten trzeba przyjąć do wiadomości i pogodzić się z jego istnieniem. Prawdziwa wielkość Żeromskiego nie urosnie przez to, że wskazywać się będzie w jego utworach jedynie na obrazy malowane jednym kolorem. Przeciwnie, czytelnika wzruszyć może szczerze i nauczyć poznania głębin duszy ludzkiej uświadomienie sobie faktu, iż w człowieku współistnieć mogą i współdziałać obok siebie tendencje i popędy sobie wzajemnie przeciwstawne i że odkrycie w człowieku jakiejś jednej tendencji nie rozstrzyga o tem, czy nie znajdzie się równocześnie także tendencja antagonistyczna. Przy głębszem przeżywaniu twórczości Żeromskiego momentem powodującym wstrząs i katarzę u czytelnika jest fakt, że wielbiąc walkę aż do upajania się gwałtem, jest on, w ramach osobowości twórczej, istotą najbardziej na świecie współczującą ze słabymi i upośledzonymi, że wielbiąc rozkosz miłosną aż do perwersji, jest on równocześnie czułym na świętość kobiety czystej i na tkliwe wzruszenia matczyne. Pod tym względem Żeromski może nie ma sobie równego wśród twórców. Wszelki „komentarz” zatem do twórczości Żeromskiego nie powinien faktu tego przeoczać, lecz przeciwnie podkreślać. Być może, iż w odniesieniu do człowieka młodego, komentując w ten sposób twórczość Żeromskiego, popadlibyśmy w konflikt ze zdawkowym sposobem stylizowania ad hoc twórczości wielkich ludzi według pewnego szablonu. Ale nie popełnilibyśmy fałszu i pomogli otworzyć oczy na prawdziwe życie.

Przychodzi teraz jeszcze drugi moment, znacznie zawilszy. Idzie tu o omawiany przez nas w poprzednich rozdziałach fenomen „podwójnej głębi”. Żeromski należy do tych autorów, u których, jak to widzieliśmy, osobowość twórcza reguluje proces tworzenia na dwóch drogach, — świadomej i nieświadomej. Tak jest wprawdzie w zasadzie u wszystkich genialnych twórców, ale autor „Popiołów” jest jednym z tych, u których ów udział czynników nieuświadomionych jest szczególnie wybitny. Poza świadomymi zamierzeniami, jaźń twór-

cza realizuje w utworach Żeromskiego tendencje leżące poniżej progu świadomości. Z tego powodu głębszy kontakt z dziełami tego autora, ich pełne zrozumienie nie jest możliwe bez docierania do owego nieuświadomionego podkładu. W nim bowiem znajduje się klucz, otwierający tajemnice wielu przejawów twórczości. Czytelnik, którego obcowanie z dziełami Żeromskiego ma być pełne, musi wyczuwać przejawianie się w ich strukturze tego utajonego źródła. Musi wejść na drogę odcyfrowywania znaczeń ukrytych. Musi potrafić patrzeć na pewne fragmenty twórczości jak na zjawę snu, który śni twórca jaźń. Podziwiając swoistą logikę zjawy sennej, musi zarazem przeczuwać działanie ukrytych motywów, które w tym śnie znajdują swe ujście.

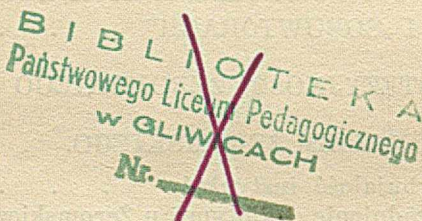
I dopiero, kiedy czytelnikowi uda się przeżywać utwory Żeromskiego w ten właśnie sposób, twórczość jego otworzy przed nim swoją prawdziwą głębię. Przestanie on wtedy „gorszyć się” i „brać za złe” różne przejawy twórcze, tak, jak nie poczytuje nikomu za złe jego wizyj sennych. Będzie poprzez warstwę słów i obrazów zawartych w dziełach autora patrzeć w dno twórczości, raz widząc je wyraźnie, a raz tylko odgadując jego kontur. Taka lektura nie będzie łatwa, ale bardzo ciekawa i naprawdę pouczająca.



## SPIS TREŚCI:

	Str.
Przedmowa . . . . .	5
I. „ <del>PERWERSYJNOŚĆ</del> ” JAKO CECHA OSO- BOWOŚCI TWÓRCZEJ ŻEROMSKIEGO.	
A. Powtórzenia słowne . . . . .	6
B. „Motywy” . . . . .	23
C. Dodatkowe uwagi o znaczeniu badań nad rozwojem poszczególnych motywów u Że- romskiego . . . . .	60
II. O POWROTNYCH ZDARZENIACH, SYTUA- CJACH I „SOBOWTÓRACH” . . . . .	64
III. „SYNESTEZYJNOŚĆ” ŻEROMSKIEGO . . . . .	78
IV. EMOCJONALIZM ŻEROMSKIEGO.	
A. Wybujalność instynktów . . . . .	111
B. Zagadnienie cyklotymji u Żeromskiego . . . . .	133
C. Objawy psychasteniczne . . . . .	155
V. SFERA NIEŚWIADOMA W TWÓRCZOŚCI ŻEROMSKIEGO.	
A. Symptomy działania czynników nieświa- domych . . . . .	161

B. „Infantyizm” osobowości twórczej — i „kompleks Edypa” . . . . .	187
C. Inne koncepcje twórczości Żeromskiego, operujące pojęciem nieświadomości . . . . .	212
VI. OSTATECZNE WYNIKI . . . . .	216
VII. UWAGI O LEKTURZE DZIEŁ ŻEROM- SKIEGO . . . . .	221



1993-01-20

1971.05.1999

2009-09-03

2011-11-28

2013-09-11

SH 19799

*Handwritten signature*