

# Krystyna Kralkowska-Gątkowska

---

"Narcyz : rzecz o  
Zegadłowiczu-powieściopisarzu",  
Kornel Szymanowski,  
Kraków-Wrocław 1986 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 80/1, 334-348

---

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

o Russowski model autobiografii, to nie utrzymał tej formy konsekwentnie do końca. Jan Jakub nie wymyślił nowego tytułu dla swojej „spowiedzi” — od czasu św. Augustyna spojrzenie na samego siebie „łączy się z chrześcijańską ascezą rachunku sumienia”<sup>24</sup>. Św. Augustyn nie cieszył się w tej epoce popularnością i trudno wymagać od Karpińskiego, by był wyjątkiem. Lecz może pod koniec życia zaglądał jednak do owych pierwszych *Wyznań*, a może przypomniały mu się jezuickie lektury z czasów lwowskich? Zarówno łaciński cytat („*O mundus immundus! a vita invita libera me, libera me!*”), jak i końcowe wyznanie ocierające się niemal o formułę spowiedzi pobrzmiwają augustyńskim echem.

Nie jest to jedyne w *Historii mego wieku* nawiązanie do tradycji literatury łacińskiej. Karpiński otwiera swój pamiętnik cytatem z pierwszego listu Horacego, a jest to tekst znaczący. U Horacego ów poetycki list był deklaracją diametralnej zmiany modelu twórczości, a także zasad życia, porzucenia lekkiej poezji lirycznej dla poważnej, refleksyjnej narracji.

W pamiętnikach XVIII w. opatrywanie tekstu mottem nie było rzadkością. W twórczości Karpińskiego — co zasługuje na uwagę — pojawia się ów dwuwiersz w sytuacji podobnej jak u Horacego. W *Żalach Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*, powstałych najprawdopodobniej w czasie, gdy autor podejmował pracę nad pamiętnikiem (1801), zawarta jest deklaracja zerwania z poezją liryczną, i rzeczywiście poza paroma wyjątkami pisał Karpiński już później tylko teksty, prozatorskie. To bardzo literackie motto wskazuje na nieco inne zadania i inną optykę pamiętnika. Przede wszystkim niedwuznacznie sugeruje zmianę tonacji twórczości Karpińskiego, a zatem jego nowe spojrzenie na własne wcześniejsze dokonania literackie. Oznacza również postawienie pytania o ogólny sens życia, jego „prawdę” i „wartość”, na które poeta był wrażliwy i odnosił się do nich z całym zaangażowaniem, jest próbą odtworzenia przeszłości i nadania jej sensu poprzez odnalezienie motywu przewodniego własnego życia u jego schyłku. Tak widziany pamiętnik jest owocem kompromisu, być może nawet nieświadomego, pomiędzy chęcią odczytania „prawdy” życia, znalezienia tego, co stanowi o jego godności i moralnej wartości — a zupełnie zrozumiałym pragnieniem przedstawienia siebie takiego, jakim jest się we własnym wyobrażeniu. Chyba żaden z XVIII-wiecznych pamiętników nie jest tak uwikłany w meandry autorskiej samowiedzy, pragnień i emocji, jak właśnie *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*. Bez wątplenia „Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych” wzbogaciła się kolejnym dziełem, ważnym nie tylko z punktu widzenia dziejów piśmiennictwa wieku Oświecenia.

Tomasz Chachulski

Kornel Szymanowski, NARCYZ. RZECZ O ZEGADŁOWICZU-POWIEŚCIOPISARZU. Kraków—Wrocław 1986. Wydawnictwo Literackie, ss. 336.

Książka Szymanowskiego jest czwartą z kolei publikacją powojenną poświęconą w całości dorobkowi Zegadłowicza. Przypomnę, że poprzedziły ją: *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza* pióra Władysława Studenckiego (Wrocław 1962), *Studia o Zegadłowiczu* pod redakcją Jerzego Paszka (Katowice 1981) oraz *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza* pod redakcją Zbigniewa Andresa (Rzeszów 1985). Gdy do wymienionych opracowań dodamy reedycje najśłynniejszych powieści Zegadłowicza, *Zmór* i *Motorów*, w Wydawnictwie Łódzkim oraz świeżo opublikowany

<sup>24</sup> Gusdorf, *op. cit.*, s. 265—266.

przez Państwowy Instytut Wydawniczy *Wybór poezji* tego autora przygotowany przez Irenę Maciejewską, wtedy okazało się, że lata osiemdziesiąte są szczególnie łaskawe dla pisarza ciągle kontrowersyjnego, a także — niedostatecznie znanego.

Tak przynajmniej utrzymuje Kornel Szymanowski, uzasadniając swoją decyzję zajęcia się twórczością prozatorską Zegadłowicza, nie będącą dotychczas przedmiotem monografii. Czy zatem mamy do czynienia z renesansem tej twórczości, z efektownym powrotem po latach zapomnienia? Wątpię, zresztą także autor monografii pięciu powieści Emila Zegadłowicza nie zdradza chęci do daleko idącego przewartościowania opinii ustalonych już w dwudziestolecu międzywojennym przez krytykę współczesną pisarzowi. Myślę natomiast, że bodźcem do podjęcia tematu zarówno przez autorów tomów zbiorowych, jak i przez monografistę, jest żywotność Zegadłowiczowskiej legendy przy wyraźnym odczuwanym braku naukowej syntezy i beznamiętnej oceny jego dorobku.

Wkroczyliśmy w tę najbardziej wartościową fazę fascynacji, która nie zadowala się już powtarzaniem smakowitych plotek o obyczajowym i społecznym anarchiście. Cechą tej fazy jest penetrowanie przede wszystkim literackich źródeł dużej popularności beskidzkiego pisarza. *Narcyza* Szymanowskiego całkowicie spełnia hipotetyczne warunki owej „fazy” — stanowiąc jej swoiste podsumowanie. Przy większej sprawności naszej poligrafii recenzowany tom powinien znaleźć się niemal na czele listy wymienionych tu opracowań spuścizny literackiej Zegadłowicza. Jest to bowiem — przepisuję z autorskiej notatki zamykającej książkę — „zmieniona wersja rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. dra Zygmunta Szweykowskiego i przedstawionej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w roku 1974. Tekst złożono w Wydawnictwie Literackim w 1975 roku, stąd stan badań w zasadzie nie sięga poza tę datę” (s. 324).

Książkę opublikowano w r. 1986, zatem od powierzenia rozprawy wydawnictwu upłynęło 11 lat! Rozpaczliwie świadczy to o możliwościach naszych oficyn wydawniczych. Niewiele lepiej — o stosunku do efektów żmudnej, często wieloletniej pracy badacza, które udostępnia się później niż zbiory studiów powstałych już w latach osiemdziesiątych. Stawia to autora *Narcyza* w paradoksalnej i niezbyt korzystnej sytuacji. Recenzent automatycznie — choć niejako bezprawnie — zestawia propozycje interpretacyjne *Narcyza* z pisanymi później, pod wpływem nowszych inspiracji teoretycznych, tekstami badaczy prozy Zegadłowicza. Jaki będzie wynik tej konfrontacji? Oto jedno z pytań, na które poszukam odpowiedzi w tej recenzji.

Do momentu wydania monografii Szymanowskiego pojawiły się próby interpretacji i omówienia poetyki wszystkich (oprócz pozostających w maszynopisie *Progów*) powieści Zegadłowicza<sup>1</sup>. Z oczywistych względów części z nich monografista znać nie mógł. Stan badań, przedstawiony na wstępie omawianej pracy, oraz dokumentacja bibliograficzna do poszczególnych rozdziałów obejmują głównie liczne publikacje przedwojenne i skromniejsze ilościowo powojenne mniej więcej do r. 1977 (z czego większość przypada na lata sześćdziesiąte). Odnosi się wrażenie, że autor, lojalnie oddawszy sprawiedliwość kilku bardziej zasłużonym badaczom spuścizny Zegadłowicza, korzysta później przede wszystkim z rezultatów swoich własnych, specyficznych poszukiwań bibliografa-dokumentalisty. Stąd wynikają zarówno niewątpliwe osiągnięcia, jak i pewne braki tej pionierskiej książki.

Po raz pierwszy bowiem autor *Narcyza* bierze na warsztat bibliografa, socjologa życia literackiego i historyka literatury wszystkie pięć powieści Emila Zegadłowicza.

---

<sup>1</sup> Zob. wymienione publikacje zbiorowe, a zwłaszcza bibliografię przedmiotową Zegadłowicza zamieszczoną w rzeszowskim tomie *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*.

wicza: *Żywot Mikołaja Srebrzempisanego* (1927—1929; wyd. 2, skrócone, pt. *Uśmiech. Kronika z zamierzczej przeszłości*: 1936), *Zmory* (1935 — cz. 2 cyklu *Żywot Mikołaja Srebrzempisanego*), *Motory* (1938), *Mortwe morze* (powst. 1936—1938, wyd. 1939), *Progi*. Ten ostatni utwór, powieść w listach, zachował się w maszynopisie. Surowy sąd Szymanowskiego o tym tekście nie wróży, by kiedykolwiek ukazał się on w druku.

Formuła tytułu: *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, wydaje się zbyt skromna w stosunku do zawartości kolejnych rozdziałów. Przedstawiono w nich, wprawdzie w ogólnych tylko zarysach, całą drogę twórczą pisarza — od początkowych tomów poetyckich poprzez dramaty aż do powieści. Szymanowski dokładnie zna cały bogaty ilościowo dorobek autora *Zmór*, co pozwala na efektowne zestawienia, śledzenie ewolucji poszczególnych postaw i motywów poprzez wszystkie uprawiane przez Zegadłowicza gatunki literackie i publicystyczne. Kompozycja tomu zasługuje na osobny komplement. Całość podzielono na zwężle, kilkunasturowe rozdziały, które łączą się w większe fragmenty, poświęcone poszczególnym utworom. Każdy rozdział zaopatrzone w przypisy. Książkę zamyka indeks nazwisk. Dzięki temu przejrzystemu układowi orientacja w ponad 300-stronicowym przewodniku po dorobku powieściowym Zegadłowicza nie sprawia czytelnikowi najmniejszych trudności.

Ponieważ byłoby nietaktem — wobec autora znakomicie skomponowanej i wdzięcznej w lekturze książki — pedantycznie streszczać kolejne jej partie, przestaną na zreferowaniu poglądów Szymanowskiego na sprawy najbardziej sporne, a czasem i bulwersujące w dziedzinie współczesnej „zegadłowiczoologii”.

Niewątpliwie jednym z częściej dyskutowanych — i najłatwiej rzucających się w oczy — problemów są osobliwości stylistyczno-typograficzne pisarstwa Zegadłowicza. Ich charakterystykę zestawia Szymanowski m.in. na przykładzie *Uśmiechu*. Zdaniem badacza styl tej powieści łączy cechy prozy poetyckiej, bardzo bliskiej upodobaniom modernizmu, z elementami stylu realistycznego. Manierizm składni Zegadłowicza, zauważalny już w poezji, zaznaczył się także w prozie. Szymanowski przytacza tu miarodajną opinię językoznawcy. Cechą składni *Uśmiechu* jest „swoista skłonność autora do wielocłonowych tworów syntaktycznych o powikłanej nieraz budowie”. Zdarza się, zdaniem Zenona Klemensiewicza, że owa składnia, odmieniona od logicznie uporządkowanej, istotnie sprzyja odwzorowaniu rzeczywistego przebiegu myśli i emocji. Częściej jednak obnaża manierę pisarską, będąc „objawem raczej niedostatecznej obróbki myślowej tworzywa” (cyt. na s. 63). W podobny sposób ocenia Szymanowski funkcjonalność Zegadłowiczowskich „udziwnień” graficznych. Język *Uśmiechu* — dopowiada monografista — odznacza się bogactwem leksykalnym. Neologizmy tworzy pisarz w sposób umiętny i celowy artystycznie. Wartością *Uśmiechu* jest zastosowanie gwary beskidzkiej zarówno w dialogach bohaterów, jak i w wypowiedziach narratora.

Odmiennej opinii na temat składni i grafiki Zegadłowicza wypowiedział we wspomnianym przeze mnie rzeszowskim tomie studiów Tomasz Budrewicz. Dodaje on, że nie tylko wyposażenie leksykalne, właściwości stylu, ale i przemyślana interpunkcja decyduje o oryginalności wszystkich wypowiedzi Zegadłowicza.

Budrewicz zwrócił uwagę na aktorski aspekt osobowości pisarza, obdarzonego pięknym głosem, dobrego odtwórcy własnych i cudzych tekstów. W swoim piarstwie dążył on do odtworzenia wszelkich subtelnych odcieni znaczeniowych, zauważalnych w dźwiękowej realizacji utworu. Interesowały go też możliwości oddania pożądaných sensów środkami typograficznymi (przykłady piktogramów). Budrewicz uważa, że „maniera interpunkcyjno-graficzna autora *Dziwanna* wypływa z rewolucji typograficznej, zapoczątkowanej w okresie Młodej Polski”. Badacz nie przecza

jednak możliwych wpływów interpunkcji futurystycznej, uzupełniając wstępną sugestię następująco: „opisywaną »manierę« poety da się ulokować na przecięciu się awangardystycznej tendencji do rozbijania gramatycznej spójności tekstu oraz ofensywy sztuki typograficznej”. Cele, które sobie przy tym stawia Zegadłowicz, różnią się od futurystycznej destrukcji, wypływającej z postawy buntu. Poprzez swoją oryginalną interpunkcję realizuje ten pisarz konstruktywny program dodatkowego nasemantyzowania tekstu. Znajduje przy tym oparcie w szacownej tradycji — można tu przytoczyć przykłady Mickiewicza, Norwida, Słowackiego<sup>2</sup>.

Przywołuję tę wypowiedź ze względu na zarysowaną w niej możliwość usytuowania poczyniń pisarskich Zegadłowicza także w orbicie wpływów szeroko pojętej awangardy, a zwłaszcza futuryzmu. Jest to bowiem trop nie kojarzący się raczej badaczom z autorem *Zmór*. Szymanowski także go omija, prowadząc linię ewolucji swego bohatera od modernizmu (z epizodem parnastowskim) poprzez ekspresjonizm do neonaturalizmu i realizmu. Nie zapomina przy tym o reliktach tematycznych i stylistycznych, które zamęczają „czystość” kolejnych faz.

W rozdziale IV (*Od „Uśmiechu” do „Zmór”*) monografista stara się wyjaśnić fenomen nieoczekiwanej „metamorfozy” ideologicznej i artystycznej Zegadłowicza w *Zmorach* (1935). Sądzi, że m.in. stanowisko „Wiadomości Literackich” (kampania obyczajowa prowadzona w dodatku pt. „Życie Świadome”) wpłynęło na zmianę po r. 1930 koncepcji powieści o dzieciństwie. Zaznacza się w niej wtedy wszechobecność seksu. Szymanowski rozpatruje także kolejną powieść Zegadłowicza w kontekście fali neonaturalizmu, która nawiedziła wówczas polską prozę. Oto jej charakterystyka: „pesymistyczny obraz świata prowadzący nieraz do katastrofizmu, upodobanie do analizy stanów patologicznych, hipertrofia seksu i śmiałość obyczajowa, postawa anty- lub areligijna, krytycyzm wobec aktualnej sytuacji polityczno-społecznej, sympatie lewicowe (a przynajmniej brak zaangażowania proprawicowego), antymilitaryzm” (s. 94).

Dla przedstawicieli szkoły neonaturalistycznej, dążących do bezwarunkowej szczerości i otwartości wypowiedzi literackiej, precedensem były znakomite powieści zachodnioeuropejskie: Celine’a *Podróż do kresu nocy*, Joyce’a *Portret artysty z czasów młodości*, Lawrence’a *Kochanek lady Chatterley*. Szymanowski zwraca uwagę na podobieństwo stylu enuncjacji polemicznych Lawrence’a i Zegadłowicza, którzy zmuszeni stanowiskiem krytyki do obrony swoich powieści występowali w sposób arbitralny i świadomie prowokacyjny.

Przeprowadzając tę interesującą paralelę, Szymanowski zdaje się jednak tracić z oczu inny możliwy (i chyba bardziej prawdopodobny) kontekst *Zmór*. Mianowicie kontekst młodopolski. Na młodopolszczyźnie w końcu wykarmił swoją wrażliwość bohater powieści — *alter ego* pisarza.

Prawo artysty do nieskrępowanego wyrażania siebie głosili wówczas i realizowali Przybyszewski, Miciński, Komornicka, inspirowani indywidualistycznymi etykami końca wieku. Ich manifesty i teksty literackie nie wolne były od mizantropii (akcentowali osamotnienie, ekscentryczność artysty wśród filisterskiego otoczenia) i zabiegów autoheroizacyjnych. Megalomania bohatera była często *panaceum* na kompleks niższości autora, zdającego sobie sprawę z faktu, że w społeczeństwie zajmuje pozycję poślednią i peryferyjną. Prawo do twórczej swobody traktowano właściwie jako obowiązek, *condicio sine qua non* bycia pisarzem. Rzecznikiem „kultury szczerości” był reprezentant młodszego pokolenia młodopolan, późniejszy świetny krytyk, uważający się za jedynego konsekwentnego modernistę — Karol

<sup>2</sup> Zob. T. Budrewicz, *Maniera interpunkcyjna Emila Zegadłowicza*. W zbiorze: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Rzeszów 1985, s. 155—156 i passim.

Irzykowski. Bez modernistycznego przygotowania nie do pomyślenia byłaby lawina obrazoburczych wystąpień polskich futurystów, odsyłających do lamusa konwencjonalne świętości i — z szokującą prostotą podchodzących do spraw seksu.

Po drodze nie sposób nie natknąć się na Żeromskiego, o którym Gombrowicz powiada lapidarnie, dosadnie i trafnie, że jest to „pomieszanie płci z Ojczyzną”<sup>3</sup>. Predestynowany do opiewania porywów instynktu, objawia się jako niezrównany erotysta w *Dziennikach*. Powieści są pod tym względem bardziej powściągliwe, niemniej nie brak i w nich fragmentów kolidujących z powszechnie obowiązującą w momencie ich publikacji normą przyzwoitości (z czego Żeromski zdaje sobie sprawę i przeciw czemu się buntuje — zob. słynny przypis w *Przedwiośnie*). Srokowski w przereklamowanym *Kulcie ciała* wskrzesza modernistyczną wersję mitu Pigmaliona, adorującego „modliszkę”. Śmiałość obyczajowa Kadena w *Łuku* zasiała się — obok świeżej tradycji młodopolskiej — obserwacją społecznych zachowań gwałtownie zmieniających się pod wpływem pierwszej wojny. Wspomniany przez Szymanowskiego Boy, autor cyklu szkiców pt. *Mózg i płeć* (inspirujących jakoby Zegadłowicza), reaktywuje tylko jeden z tematów modernizmu europejskiego. Wystarczy powołać się tu na kategoryczne dychotomie Schopenhauera i Nietzschego, bulwersujące analizy literackie Strindberga i Przybyszewskiego i nade wszystko — na dzieło Ottona Weiningerera pt. *Geschlecht und Character* (1903). Pisarze XX-wieczni traktują sprawy seksu trzeźwo i bez słudzeń; pozornie otrząsnęli się z modernistycznych mistyfikacji. Napastliwą, podejrzliwą „*Hassliebe*” mizogyna zastąpiła postawa przyjazna, partnerska i obrończa wobec kobiety. Reformatorzy erotycznego obyczaju widzą w popędzie płciowym źródło naturalnej ekspresji człowieka, konstruktywny i optymistycznie postrzegany składnik życia społecznego. Ku takiej konkluzji zmierza Zegadłowicz w finale *Zmór*, uznanym przez Szymanowskiego za sztuczny, nie wynikający logicznie z całościowej koncepcji. Gdzie indziej jednak (*Motor*) bohater wyrzeka na „zmowę wulw”, ujawniając kompleksy godne Weiningerera. Kobieta to uosobienie seksualizmu, *bios* przeciwstawiony *ethosowi*, pustka żądna wypełnienia sensem, którego sama nie posiada. Z drugiej strony owa nicosć zdolna jest wytwarzać dobro — otwierając męczyznę jako artystę. Tu Zegadłowicz odchodzi od tragicznej wizji Weiningerera na korzyść teorii procesu twórczego, głoszonej przez Przybyszewskiego. Kobieta kontaktuje męczyznę z autentycznymi treściami życia; poprzez doświadczenie zła i cierpienia, szau i chaosu budzi w nim artystę.

Opinia Szymanowskiego, który twierdzi, że Zegadłowicz „beletryzował jedynie pewne tezy Freuda lub jego kontynuatorów” (s. 164—165), wydaje się w świetle tych przypomnień nieco uproszczona. Bliżej tu przy tym do Junga niż do Freuda, choć wyłożona w *Motorach* i udowodniona na wszystkich piętrach powieściowej struktury teza autora i zarazem narratora powieści o „motoryzacji mózgu płcią”, tzn. o istnieniu bezpośredniej, sprawczej zależności pomiędzy życiem erotycznym artysty a jego potencją twórczą, świadczy na pozór o czymś odwrotnym.

Szymanowski, tropiący analogie między światem przedstawionym powieści a potwierdzonymi faktami z życia Zegadłowicza oraz przykładający dosyć rygorystyczną (chciałoby się powiedzieć — klasyczną) miarę do ekspresjonistycznie kapryśnych konstrukcji, nie wykorzystuje tu do końca swojej imponującej wiedzy o frekwencji i ewolucji charakterystycznych motywów tego pisarstwa.

Nie dość dokładnie także przygląda się rozmontowanym „częściom” powieściowych mechanizmów. Nie dostrzega np. funkcji frapującego i wzbogacającego sensy

<sup>3</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953—1956*. Redakcja naukowa tekstu J. Błosiński. Kraków 1988, s. 241. *Dzieła*. T. 7.

wszystkich opublikowanych powieści toposu Dionizosa. A przecież powoływał się wcześniej na *Pochwałę pogaństwa* Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego jako trafną charakterystykę apollińsko-dionizyjskiego temperamentu pisarza.

Aluzje do owych mitów rozsiiane są w poezji Zegadłowicza. W *III Przedmowie do Powsinogów beskidzkich* nabierają wartości ideowej deklaracji (1929). Z kolei powracają w obrazach rajskich, nagich kąpiele Mikołaja i Włodka ze *Zmór*. Nagość Mikołaja w finałowej scenie powieści nie jest więc efektem jednorazowym. Zostaje wcześniej zapowiedziana, stanowi element systemu semantycznego, budowanego w oparciu o mit dionizyjski. Bohater, uświadamiając sobie w przeżyciu miłosnym swoją nagość, dostępuje niejako ponownych narodzin: „Odmieniony, nowy, inny — idzie drogą odwieczną do Poręby Murowanej”. A oto przekonująca interpretacja tego ujęcia:

„Nieprzypadkowo odkrycie nagości własnej jest dla bohatera równoznaczne z wejściem na drogę odwieczną, drogę powtórnych narodzin. Bo kim jest owa tajemnicza pani, księżycowa bohaterka? [...] to Semele [...], bogini księżycy, matka Dionizosa. Powtórne narodziny młodzieńca, jak w starożytnym micie, wiążą Semele z jego ojcem, i on jest uczestnikiem symbolicznej sceny. »Panie Michale, dobry stary przyjacielu! twoja to droga«.

Zegadłowicz reaktywuje charakterystyczny dla epoki motyw dionizyjski, dając mu interpretację podobną jak u powieściopisarzy lat dwudziestych (np. Jerzy M. Rytard: *Wniebowstąpienie*, Jerzy Brzękowski — *Ludzie legendy*)<sup>4</sup>.

Aluzja do Dionizosa symbolizuje tu również erupcję treści podświadomych, upostaciowanych w spektakularnym regresie do dzieciństwa<sup>5</sup>. Psychika bohatera wyzwała się z otamowań, narzucanych jej przez środowisko; jesteśmy świadkami jego charakterologicznej, a nawet fizycznej transformacji: „Idzie — młode zwierzę z iskierką świadomości obejmującą drogę i pola, i góry — niebo, gwiazdy i wszechświat [...]. Kroczy powierzchnią planety pędzącej wraz z słońcem w przestrzeń nieodgadłą ku jakimś celom — — [...] Jest — to jest wszystko —: jest —”<sup>6</sup>.

Przy okazji powołania się na ten cytat chcę zwrócić uwagę na zarysowaną w nim perspektywę „globową”, paralelną do użytej na szerszą skalę w rozdziale I (pojawia się ona również fragmentarycznie w kilku punktach powieściowej historii Mikołaja). Antynomia świata zuniformizowanego (prolog) i świata autentycznego (zakończenie) nie jest miarą przełomu, który przeszedł bohater. On po prostu powrócił do siebie, umocnił się w swoim indywidualizmie. Opisywana opozycja jest stała i niewzruszona. Zegadłowicz dziedziczy ją po równie bezwzględnie ustrukturyzowanym modernizmie i ekspresjonizmie.

W moim przekonaniu kontrast prologu i zakończenia świadczy o przemyślanej kompozycji utworu. Zdaniem Szymanowskiego zaś ekspresjonistyczna „uwertura” zapowiada bardziej reprezentatywną i ważką w swych treściach „operę” niż dzieje dojrzenia egotycznego artysty. Antyinstytucjonalizm i antimilitaryzm kronikarza z prologu znajdują w korpusie fabuły zbyt nikłe uzasadnienie fabularne.

<sup>4</sup> K. Kłosiński, *Od „Zmór” do „Motorów”. Czy jest możliwa literatura erotyczna?* W zbiorze: *Studia o Zegadłowiczu*. Katowice 1982, s. 60—61.

<sup>5</sup> Zob. C. G. Jung, *Zur Psychologie des Kind Archetypus*. W: C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen*. Cyt. za: J. Kwiatkowski, *Dionizje — ekspresjonizm i mitologia*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 119.

<sup>6</sup> E. Zegadłowicz, *Zmory*. Kraków 1957, s. 457.

Otóż sędzę, że dla Zegadłowicza namiastką i zapowiedzią instytucji państwa jest — wszechstronnie pokazana — szkoła. Relacja pedagoga—uczniowie prefiguruje stosunek państwa do obywatela, odznaczający się także bezdusznym formalizmem i kontrolą nad wszelkimi poczynaniami. W *Martwym morzu* owa zależność: system szkolny — system państwowy, wyrażona zostanie bezpośrednio przez narratora-bohatera<sup>7</sup>. Powróci tam także myśl o reprezentatywności sportretowanego w utworze miasteczka wobec cywilizacji ziemskiej, ludzkości i wszechświata.

Uporczywość, z jaką to metonimiczne traktowanie opisywanej rzeczywistości powtarza się w powieściach, jest według mnie dostatecznym dowodem świadomego zastosowania tego chwytu w prologu *Zmór*. Rodzaj reprezentatywności zaproponowany przez Zegadłowicza posiada proveniencję ekspresjonistyczną. Z aktywistycznego nurtu ekspresjonizmu pochodzi koncepcja jego bohatera — inteligentnego egocentryka, artysty o rozbudzonych skłonnościach reformatorskich i przywódczych<sup>8</sup>. Wariantowe wcielenia tej postaci przewijają się w twórczości Zegadłowicza od *Nocy Św. Jana Ewangelisty*, poprzez *Zmory*, *Motory* i *Martwe morze*. Wahają się one pomiędzy postawą totalnego buntu (przeciwko uniformizacji i zniewoleniu) a wszechogarniającą, sensualistyczną afirmacją świata naturalnego (zakończenie *Zmór*). Tak sprzeczne tendencje ideowe pozwalały się połączyć w ambiwalentnym symbolu Dionizosa. Patronował on chaosowi, destrukcji, śmierci — ale także uosabiał tendencje panteistyczne, przyjmując „rolę apostoła zgody [...] powodując, że serce człowieka bije w tym samym rytmie co świat”<sup>9</sup>. W tym punkcie wymowa symboliki dionizyjskiej przypomina franciszkańską (eksploatowaną wcześniej przez Zegadłowicza). Pisze Michał Głowiński: „Ów biedaczyna z Asyżu stał się jakby wcieleniem tego żywiołowego bożka o janusowej naturze. W obydwu wypadkach oba symbole wyrażały rezygnację z buntu na rzecz aprobaty”<sup>10</sup>.

Akceptacja świata w *Zmorach* nie przyszła w sposób konwencjonalny, jak to bywało w typowym *Entwickungs-* czy *Erziehungsroman*. Osiągnięto ją poprzez regres do prastarej materii topicznej<sup>11</sup>. Nagi wędrowiec z finału *Zmór* jest przyrodnim bratem franciszkańskich powsinogów i zapowiedzią apollinijsko-dionizyjskich fantazji erotycznych z *Motorów* oraz prototypem „człowieka nagiego w pogoni za

<sup>7</sup> E. Zegadłowicz, *Martwe morze*. Kraków 1954, s. 10—11.

<sup>8</sup> Zob. K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*. Wrocław 1977, s. 57—69.

<sup>9</sup> M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Kraków 1977, s. 397—399.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 398.

<sup>11</sup> Koncepcja człowieka dzikiego, barbarzyńcy, młodego zwierzęcia, wspólna całej awangardzie artystycznej lat dwudziestych, pochodzi od F. Nietzschego, który pisał (*Wola mocy*. Przekład K. Drzewieckiego. Warszawa 1911, s. 377—378): „Oswojenie (kultura) człowieka nie sięga głęboko... gdzie sięga głęboko, natychmiast staje się zwyrodnieniem (typ: chrześcijanin). Człowiek dziki jest powrotem do natury — i, w pewnym znaczeniu, powrotem do zdrowia, uleczeniem z kultury”. Okazuje się, że sformułowana tu wcześniej sugestia o ważności kontekstu futurystycznego dla Zegadłowicza uzyskuje w tym miejscu mocną podbudowę. Autora *Zmór* łączy z futurystami wiara w biologiczną odnowę — w dionizyjskość jako źródło duchowej równowagi i twórczości artystycznej. Jeden z animatorów awangardy, Tytus Czyżewski, proponował rozbudzenie zmysłowe i rehabilitację fizjologii. Był autorem *Śmierci Fauna* — zob. A. Lam, *Polska awangarda poetycka lat 1917—1923*. T. 1. Kraków 1969, s. 168. O apologii natury uwewnętrznionej



słońcem" — Rudolfa z *Martwego morza*. Mityczna wyobraźnia Zegadłowicza okazuje się strukturą logiczną i integralną.

Przy takiej interpretacji motywów franciszkańskiego i dionizyjskiego postawa twórcza Zegadłowicza wykazuje nie dostrzeżoną wcześniej konsekwencję. Problem przełomów ideologicznych zaś staje się w jakimś sensie drugorzędny. Stałą dyspozycją Zegadłowicza — człowieka i artysty — jest poszukiwanie harmonii ze światem; ten rzekomy buntownik i osławiony skandalista przemycą w głębinowych warstwach swoich utworów marzenie o byciu autentycznym, szczerym, prawdziwym — bez popadania w konflikt ze środowiskiem.

Realnie nie jest to możliwe — któż wie o tym lepiej od tak krytycznego obserwatora? — zatem porywy autentyzmu osławiane są zawsze w jego utworach i odgradzane od świata tkanką mitu. Dopiero w sferze mitu staje się możliwa nieskrepowana ekspresja i pełna afirmacja świata przez jego bohaterów. Afirmacja wyraża się w gestach ewangelicznych podyktowanych filozofią powszechnej miłości, w orgiastycznym doznawaniu rozkoszy — jak również w biernej zgodzie na zło i śmierć. I oto nasuwa się zaskakujący, lecz zgodny z prawdą wniosek: w powieściach Zegadłowicza motywacja mityczna (metafizyczna) bierze górę nad realistyczną, społeczno-psychologiczną czy historyczną. Dlatego ograniczenie, zawężenie ich lektury do warstwy zewnętrznej, współczesnej, realistyczno-naturalistycznej siłą rzeczy prowadzić musi do konkluzji nie w pełni tłumaczących fenomen i dramat tego piśarstwa. Bo jest ono przecież — przy złudnych pozorach aktualności i literackiej nowoczesności — anachroniczne w stosunku do swej epoki i epigoskie wobec samego siebie. Cała twórczość Zegadłowicza wychodzi z przesłanek *stricte* modernistycznych — i do nich powraca (ta prawidłowość nie dotyczy ostatnich trzech dramatów). Co więcej: droga po obwodzie koła do punktu wyjścia jest symbolem iluzorycznego „rozwoju” bohaterów *Zmór*, *Motorów* i *Martwego morza*<sup>12</sup>. Podobnie pozorna okaże się „ewolucja ideowa” w obrębie trzech parabolicznie ukształtowanych powieści: mistyczny Dionizos *Zmór* wciela się w orgiastycznego Dionizosa (Fauna) *Motorów* i pojawia się raz jeszcze jako ofiarniczy Dionizos-Chrystus w *Martwym morzu*. Gdy dopowiemy, że w *Martwym morzu* powrócą tendencje komunikacyjne żywe w okresie poezji i dramatu „czartakowskiego”, dalsza egzemplifikacja tezy o autoepigonizmie okaże się zbędna. Zegadłowicz zmienia tylko zewnętrzny sztafaż, zależnie od mód problemowych i aktualnych kierunków politycznych, substrat jego światopoglądu pozostaje nie zmieniony. W latach trzydziestych XX w. kontynuuje Zegadłowicz tradycję powieści modernistycznej, lirycznej,

---

w kulcie ciała u futurystów pisze E. Balcerzan (*Futuryzm*. W zbiorze: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Kraków 1979, s. 113. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”). Odmiennie niż futuryści — Zegadłowicz odrzuca instytucjonalne formy cywilizacji. Niemniej jego bohaterowie — zwłaszcza Cyprian Fałn — swobodnie poruszają się w przestrzeni miasta, korzystając z jego urządzeń. Fałn można scharakteryzować słowami odnoszącymi się do poematu *Nagi człowiek w śródmieściu*; jest to „człowiek wyzwolony z wszelkich konwencji, manifestujący swoją biologiczną siłę i psychiczną niezależność, swobodny i żywiołowy, choć jednocześnie afirmujący prawa współczesnej cywilizacji, tworzący ją i w pewnej mierze jej ulegający” (H. Zaworska, *Przemiany polskiego futuryzmu*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Warszawa 1975, s. 353).

<sup>12</sup> Zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Symbolika przestrzeni artystycznej w „Martwym morzu”*. W zbiorze: *Studia o Zegadłowiczu*. Zob. też Kłosiński, *op. cit.*, — I. Skwarek, *Autobiograficzne powieści Zegadłowicza*. W zbiorze: *Studia o Zegadłowiczu*.

z egotycznym bohaterem-artystą, rejestrującym „zdarzenia” w obrębie własnej psychiki i mistyfikującym problematykę płci, którą, podobnie jak Przybyszewski, traktuje jako pierwszą zasadę bytu, kosmiczną siłę, determinującą ludzką egzystencję. Pozostawia bez zmian, ustanowioną arbitralnie przez Przybyszewskiego, relację sprawczą między aktem płciowym a aktem twórczości artystycznej, uzupełniając ją o własny element: teorię „motoryzacji mózgu płcią”<sup>13</sup>.

Takie wnioski nasuwają się badaczowi, który koncentruje się raczej na prawidłowościach struktur powieściowych i dla nich właśnie poszukuje adekwatnego kontekstu. Sugestie te mają w moim przekonaniu jedynie wartość uzupełnienia i nie uchylają efektów interpretacji i porównań przeprowadzonych przez Szymanowskiego. W wielu momentach można wskazać zbieżność skutków działania — np. biografa-dokumentalisty i historyka gatunku. Problem „narcyzmu”, zasygnalizowany już w tytule, obok aspektu biograficznego — pozwala się rozpatrywać w kontekście poetyki powieści młodopolskiej, której bohater, by wykonać swoje „zadania”, musiał być egocentrykiem i egotystą<sup>14</sup>.

Reasumując: przy spojrzeniu na pisarstwo Zegadłowicza z zewnątrz (taką optykę przyjął Szymanowski) częste i zaskakujące transformacje autora *Zmór* wydają się faktem bezspornym; natomiast próby porównywania struktur tekstów i frekwencji oraz funkcji naczelnych motywów prowadzą do sformułowania hipotezy o immanentnej jednolitości i zasadniczej niezmienności problematyki i jej artystycznego ujęcia w powieściach.

Rozdział dotyczący *Zmór*, najwidoczniej dla autora monografii bardzo ważny, zajmuje ponad jedną trzecią całego tekstu (131 stron). Dla porównania — część monografii poświęcona nie mniej głośnym *Motorom* osiągnęła tylko 49 stron; rozdział o słabej i szerzej nie znanej powieści — *Martwym morzu* — 28 stron; nie publikowane *Progi* absorbują autora na 32 stronach. Ostateczna opinia o *Zmórach* brzmi następująco:

„Rozgłos *Zmór* i entuzjastyczne oceny części krytyków nie mogą jednak przesłonić zasadniczych braków treściowych i konstrukcyjnych powieści. Przeprowadzone analizy wykazały nieprawdziwość obrazu szkolnictwa galicyjskiego, zbytętną drastyczość oraz pozorną tylko odkrywczosć fragmentów poświęconych procesowi dojrzewiania, mielizny krytyki religii, wreszcie brak pozytywnego programu polityczno-społecznego zastąpionego bezideowym anarchizmem. Zasadniczą wadą konstrukcyjną powieści jest jej nieświadoma polinarracyjność i związany z nią brak więzi między brutalizmem niektórych fragmentów a młodopolską poetyckością innych, między mizantropią prologu a optymistycznym wydzwiękiem zakończenia, między paszkwilanctwem i cynizmem narratora — gdy chodzi o innych — a heroizacją w odniesieniu do *alter ego* autora, wreszcie między ambicjami dokumentaryzmu i obiektywizmu a tendencją przekształcającą niekiedy rzeczywistość w karykaturę” (s. 219—220).

<sup>13</sup> Zegadłowicz posługuje się zredukowaną i zwulgaryzowaną koncepcją androgyniczną Przybyszewskiego. Młodopolska metafizyka miłości płciowej określa horyzonty ideologiczne ostatniego utworu pisarza — opublikowanej niedawno (we fragmentach) *Dziewczynny* (wybór i wstęp A. Z e g a d ł o w i c z. Bielsko-Biała 1987).

<sup>14</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim model powieści stworzony przez Przybyszewskiego — zob. K. K r a l k o w s k a - G ą t k o w s k a, *Kompozycja powieści Przybyszewskiego*. W zbiorze: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, Katowice 1987. — Szymanowski wymienia Falka z *Homo sapiens* jako jednego z protoplastów Cypriana Fałna; mówi też o patronacie Przybyszewskiego nad erotyczną sferą problematyki *Motorów* (s. 240). Moim zdaniem, patronat ten obejmuje także poetykę tej powieści jako utworu z tezą.

Część przywołanych tu zarzutów da się sprowadzić do krytyki „ekspresjonistycznego rozdrażnienia formy”, objawiającego się w nieuzasadnionej wielokształtności narracji i przesadnym bogactwie użytych stylów. Zdaniem cytowanego wcześniej Krzysztofa Kłosińskiego, zwornikiem owej dysharmonii uczynił Zegadłowicz mit dionizyjski. Zwracając uwagę na odmienność pozycji dwóch głównych mediów autorskich w *Zmorach* — bohatera (realizującego „monolog”) i narratora (wypowiadającego „traktat”) — Kłosiński konkluduje: „W mowie mitu monolog i traktat, »zmyry« i »słowa« tracą swoją przeciwstawność; rytualne znaki erotyzmu wywołują ideę płci i jednocześnie ją poskramiają”<sup>15</sup>.

Szymanowski w zasadzie zgadza się z poprzednikami w kwestii „pornograficzności” *Zmór* i *Motorów*. Motywacja, którą przytacza, to (za Morawskim) brak uzasadnienia konstrukcyjnego oraz ideowego dla wystąpienia inkryminowanych scen w takim nasileniu oraz (za Skwarczyńską) — szkodliwość pokazywania faktów etycznie ujemnych w oświetleniu estetycznie dodatnim, a także jednostronność wyłącznie fizjologicznego wizerunku człowieka (s. 169—171). Wbrew pogładowi monografisty wiele faktów wskazuje na to, że problem powieści pornograficznej, a raczej programowo erotycznej, istniał dla Zegadłowicza i żywo go zaprzętał.

Jerzy Paszek w eseju o *Motorach* dowodzi, przytaczając wypowiedzi samego pisarza, przypominając jego ekshibicjonistyczne posunięcia i korzystając ze świadectw przyjaciół Zegadłowicza, że zamierzał on stworzyć powieść wyłącznie erotyczną, programowo ekshibicjonistyczną, nie skrępowaną społecznym konwenansem<sup>16</sup>. Tę założoną „pornograficzność” uchyla często w *Motorach* humor i komizm. W rezultacie tekst balansuje pomiędzy pornograficznością a obscenicnością. Przymiotem Zegadłowicza-erotysty jest, zdaniem Paszka, wynalazczość sytuacyjna, swoboda i sprawność języka i stylu, zróżnicowanego zależnie od pozycji społecznej, kultury, inteligencji i fantazji osób portretowanych w okolicznościach intymnych. W literaturze powojennej istnieje tylko jedna książka o podobnym, wyłącznie erotycznym, celu narracji. W opinii Paszka jest nią *Miłosny atlas anatomiczny* Chormańskiego. Moim zdaniem byłyby to raczej głośne *Skiroławki* Zbigniewa Nienackiego czy jeszcze bliższy *Motorom* w skrycie kompensacyjnej intencji — *Uwodziciel* tego samego autora.

Też o nieświadomej, spontanicznej pornograficzności *Zmór* i *Motorów*, wynikającej z pisarskiej nieporadności Zegadłowicza, podważa Kłosiński. Odczytuje on *Zmory* jako „kryjącą się za deklarowanym dydaktyzmem narratora — propozycję powieści erotycznej, a zarazem w pewnym stopniu autotematycznej, która w miejsce tradycyjnego układu ideologicznego (dydaktycznego, psychologicznego itd.), motywującego na zasadzie nawiasu wprowadzenie wątków erotycznych, posługuje się mitem dionizyjskim”<sup>17</sup>. Badacz ten proponuje także podwójną lekturę kolejnego opisywanego tekstu. Pierwsza z nich pozwala sformułować hipotezę, że *Motory* są powieścią z tezą, panseksualną powieścią tendencyjną, „eksploatującą retorykę fabuły i [...] retorykę rezonującego bohatera”. Wynikiem drugiej lektury jest hipoteza psychoanalityczności powieści, obnażającej kompleksy seksualne autora — „producenta pisarskiego seksapilu”<sup>18</sup>. W tym ostatnim oświetleniu *Motory* okazują się koronnym argumentem na rzecz narcyzmu Zegadłowicza.

<sup>15</sup> Kłosiński, *op. cit.*, s. 61.

<sup>16</sup> J. Paszek, „*Motory*” i *pornografia*. W zbiorze: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, s. 161—163. Zob. też J. Szurek, *Zechowski i Zegadłowicz*. W zbiorze: *iw.*

<sup>17</sup> Kłosiński, *op. cit.*, s. 61.

<sup>18</sup> K. Kłosiński, *Jak czytać „Motory”*. W zbiorze: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, s. 97.

Szymanowski uzasadnia swoją opinię tym, że pisarz jakoby naruszył normy konstrukcji artystycznej, nasycając tekst erotyką ponad potrzeby „integracji całościowej” (termin S. Lema; cyt. na s. 170). Krytycy, których głosy wykorzystywał w próbie polemiki z autorem *Narcyza*, twierdzą, że *Motory* pozwalają się czytać jako powieść z tezą, wyłożoną *expressis verbis* w panseksualnych tyradach bohatera i zilustrowaną (bogato) inkryminowanymi „scenami miłosnymi”. Naturalnie — jak każda, tak i ta próba odczytania niesie ze sobą niebezpieczeństwo redukcyjności, zakłada np. nieistotność społecznych i politycznych gestów bohatera lub mechanicznie podporządkowuje je dyktatowi *libido*. Myślę jednak, że Zegadłowicz — autor następnych powieści: podskórnie perwersyjnego *Martwego morza* i otwarcie narcystycznych *Progów* — sam oddał nadmierne skrupuły czytelnika.

Panseksualna powieść tendencyjna — to może brzmieć szokująco i „nowo”, jednak i w tym przypadku Zegadłowicz okazuje się tylko pojętym uczniem, a nie prekursorem. Mistrza należy znowu szukać w okresie Młodej Polski. Jest nim Stanisław Przybyszewski. Swoje rapsody i utwory powieściowe uczynił on wehikułem panseksualistycznej filozofii<sup>19</sup>. Przybyszewski robi wrażenie mniej „pornograficznego” dzięki odrealniającej atmosferze swojej poetyckiej prozy, w której używa spetryfikowanego kanonu hiperbolicznych obrazów, kamuflujących drastyczności i patologię seksu.

Szymanowski wielokrotnie potwierdza patronat ideowy Przybyszewskiego nad problematyką *Motorów* i jego wpływ na stylistykę pewnych partii powieści; dostrzega też „analogie fabularne” pomiędzy *Homo sapiens* a powieścią o Cyprianie Fałnie, sprowadzając je do podobieństwa „perypetii erotycznych” amoralnych bohaterów (s. 240 i passim). Odnosi się wrażenie, że rejestruje okazjonalnie dostrzeżone zbieżności niejako „w rozsypce”, pomijając kwestię identyczności powieściowej koncepcji.

Aby sprawę jakoś podsumować — wydaje się, że w *Motorach* drażni i razi nie sama erotyka nadmiernie eksploatowana, jak to sugeruje Szymanowski. Nie chodzi też o przesadną „deticzność” opisów — bo tu, jak zgodnie twierdzą badacze (monografista również), notuje się wiele osiągnięć Zegadłowicza: bogatą synonimikę, naturalność, humor, wrażliwość na społeczne, środowiskowo-kulturowe determinanty zachowań erotycznych partnerek, zróżnicowanych i indywidualnych<sup>20</sup>. Pojawienie się w naszej jakże grzecznej, purytańskiej literaturze powieści erotycznej, napisanej tak sprawnie, powinno być raczej źródłem satysfakcji<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> K r a l k o w s k a - G ą t k o w s k a, *Kompozycja powieści Przybyszewskiego*, s. 11—13. Tezę tę uzasadniam szerzej w poszczególnych rozdziałach pracy doktorskiej pt. *Stanisława Przybyszewskiego powieść o człowieku idei: Świat postaci w powieściach Stanisława Przybyszewskiego* (w zbiorze: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, Katowice 1983); *Antymimesis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego* (w zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, Wrocław 1986); *Próba rekonstrukcji modelu dynamicznego prozy Stanisława Przybyszewskiego* (w zbiorze: *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi*, Warszawa 1988).

<sup>20</sup> Zob. J. Tynecki, wstęp w: E. Zegadłowicz, *Motory*. Łódź 1981, s. 6. Zob. też Paszek, „*Motory*” i pornografia.

<sup>21</sup> O trudnościach zdefiniowania „pornografii” i dziejach walki z nią w literaturze polskiej pisze interesująco i dowcipnie J. Jastrzębski (*Krajobraz antypornografii*. W: *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 157—158). Cytując Z. Pędzińskiego zauważa on, iż „wynikające z [...] absolutnego, deterministycznego biologizmu prądy i techniki literackie szczególnie są

Co zatem jest powodem swoistego „wstydu za autora”, który odczuwa się i dziś, w dobie znacznego spoufalenia z bulwersującą wtedy problematyką? Prawdopodobnie to, co możemy określić psychoanalitycznym aspektem utworu o ukrytej intencji autokompensacyjnej — kult męskiego bohatera<sup>22</sup>: kochanka, artysty, przenikliwego ideologa, zręcznego stratega i polityka. Żenujący nie tylko dlatego, że pojawia się w utworze autobiograficznym. Ułatwia on zdemaskowanie zarówno intymnych kompleksów autora, jak i mielizn jego „filozofii”, a szczególnie ostro obnaża jego brak orientacji w niuansach programu politycznego, który przyjmuje za własny.

Szymanowski omawia dokładnie tę kwestię w podrozdziale pt. *Prometeusz*. Niezmiernie frapująco przedstawia się tu i w innych fragmentach monografii przeprowadzona skrupulatnie, niemal dzień po dniu, rekonstrukcja poczynań „politycznych” autora oraz ich odpowiedników w powieści, wykazująca ich zadziwiająco niekoherencję.

Ogólnie mówiąc — Zegadłowicz narzuca biografii swego *porte parole* ideologiczną konsekwencję, której brak odczuwał we własnych wyborach politycznych. Niestety słusznie — świadczy o tym i takie zestawienie dat, które podaje Szymanowski: 12 kwietnia 1936 Zegadłowicz wysyła do Hulki-Laskowskiego list z prośbą o artykuł do książki zbiorowej, którą redaguje, pt. *Twórcy współczesnej Polski* (rzecz o charakterze „panegiryku dla czołowych postaci obozu rządzącego”) — 16 maja 1936 bierze udział w Kongresie Pracowników Kultury we Lwowie, gdzie

---

narazone na zarzut i niebezpieczeństwo pornografii, jak to ma miejsce z dziewiętnastowiecznym naturalizmem czy dwudziestowiecznym — wywodzącym się z badań Freuda — psychologizmem. Przypadek zgodności między »pornograficzną« ideą i jej literacką prezentacją stawia pod znakiem zapytania sensowność jakichkolwiek formalnych (w przeciwieństwie do treściowych, historycznych) określeń pornografii w ogóle, a w szczególności zaprzecza pożytkowi z definicji funkcjonalnej, praktycznej wówczas pornografię legalizującej i rehabilitującej (skoro drastyczne sceny służą dobrze ekspozycji niemoralnej idei)”. Mam wrażenie, że opisany ewenement nastąpił w twórczości Zegadłowicza.

<sup>22</sup> Szymanowski idzie prawdopodobnie za Freudowską koncepcją narcyzmu; ja przyjmuję definicję K. Horney (*Nowe drogi w psychoanalizie*. Kraków 1986, s. 91—93), która pisze: „tendencje narcystyczne nie są pochodną instynktu, ale reprezentują neurotyczną tendencję, która polega w tym przypadku na próbie radzenia sobie ze swymi trudnościami na drodze wyolbrzymiania własnej wartości [...] narcyzm nie jest wyrazem miłości do siebie, lecz przejawem alienacji własnego »ja« [...] człowiek czepia się kurczowo wygodnych iluzji na swój temat w takim samym stopniu, w jakim zatracił własne »ja« [...] Freud [...] skłonność do przeceniania siebie traktował jako tendencję wypływającą z miłości do siebie i utrzymywał, iż osoba narcystyczna nie kocha innych, ponieważ nazbyt kocha siebie. Zgodnie z moim poglądem człowiek z tendencjami narcystycznymi jest wyalienowany ze swego prawdziwego »ja«, jak i spośród innych ludzi. Dlatego też, w stopniu, w jakim jest on opanowany przez narcyzm, nie potrafi prawdziwie kochać ani siebie, ani nikogo innego”.

Udałoby się na podstawie *Motorów* sporządzić rejestr wynurzeń bohatera świadczących o jego powątpiewaniu we własną wartość i moralną czystość swych posunięć, co najmniej równoważący manifestacje narcyzmu. W wypowiedziach pozaliterackich Zegadłowicz ujawniał często skłonności perfekcjonistyczne — typowe dla tego rodzaju neurozy — obok których pojawiają się charakterystyczne wynurzenia Narcyza. Koncepcja Horney tłumaczy również drażliwy problem ekshibicjonizmu Narcyza (s. 90).

wyglasza bojowe, rewolucyjne przemówienie (s. 287). W przypadku takich spektakularnych odchyień od manifestowanej aktualnie „linii” politycznej pisarz tłumaczył się „koniecznością zarobkową”.

Wyjaśnienia tego rodzaju były koncesją na rzecz otoczenia, rygorystycznie traktującego sprawę politycznej konsekwencji. Zegadłowicz takich obiekcji najwidoczniej nie odczuwał. Szymanowski przedstawia na to dostateczną ilość dowodów, częściowo zresztą rozgrzeszając pisarza z zarzutu koniunkturalizmu. Przypuszczam, że sekret owych irracjonalnych przełomów polega na zasadniczej jednolitości i niezmienności fundamentu światopoglądowego Zegadłowicza. Składa się on z młodopolskiej koncepcji sztuki i artysty skojarzonej z mglistym ekspresjonistycznym hasłem miłości powszechnej, którego spełnieniu służyć ma rewolucja socjalna w duchu marksistowskim — sprawiedliwy podział narzędzi pracy i dóbr — nieoczekiwanym zaś rezultatem teje ma być anarchia, całkowite wyzwolenie jednostki spod nacisku instytucji i wzmowień obyczajowych. Ten trzon niekoherentnego, wewnętrznje sprzecznego światopoglądu przesuwają się wraz z nosicielem poprzez wszystkie jego tzw. wybory ideologiczne. W każdej z tych faz Zegadłowicz znajduje w sobie, w swoich zasobach emocjonalno-intelektualnych dosyć materiału do budowy wiarygodnej autokreacji — beskidzkiego prostaczka, zbuntowanego reformatora obyczajów i przeciwnika sankcjonujących je instytucji, bezpartyjnego sympatyka sanacji, bojowego pisarza lewicy. Wystarczyło tylko wyeksponować odpowiednie, rzeczywiście posiadane treści. I jeszcze jedno. Regułą strategii pisarskiej Zegadłowicza jest bycie „poputczikiem”. Podejmuje on zawsze wzory już gdzieś sprawdzone, atrakcyjne dla czytelników i cenione przez krytykę. Szymanowski pisze: „Zegadłowicz [...] w początkach swej działalności literackiej nie wykazał ambicji prekursorskich. Tak zresztą, jak i w latach późniejszych” (s. 21). Autor *Zmór* każdorazowo optuje za programem, który w jego pojęciu robi „karierę”, cieszy się rozgłosem i społecznym poparciem, może więc zapewnić przyjmującemu go pisarzowi liczne i wdzięczne audytorium. Wiele miejsca poświęca Szymanowski omówieniu fenomenu „eksploatacji pomysłów” literackich, które szczególnie przypadły do gustu publiczności. Tak było z „powsinogami”, tak i z kolejnymi tomami cyklu autobiograficznego. Tę bluszczowatość i niesamoistność pisarską twórcy skądinąd utalentowanego można chyba tłumaczyć kompulsywną, neurotyczną potrzebą natychmiastowego sukcesu, bezwarunkowej aprobaty.

Wbrew obiegowym mniemaniom — Narcyzowi nie wystarcza własna adoracja, potrzebuje wielu zwierciadeł, potwierdzających jego doskonałość<sup>23</sup>.

Nie zawsze identyfikacja z przyjętą w takich warunkach „rolą” przebiegała u Zegadłowicza bez zakłóceń. Poronionym produktem współpracy z „Dziennikiem Popularnym” była pisana z odcinka na odcinek powieść proletariacka *Martwe morze* (pierwotne tytuły: *Biłoto po szyję*, *Wieloboki*). W samym swoim założeniu była ona obca lewicującemu pisarzowi, którego brzydził i „cudzy” tytuł, i niepozorny główny bohater, i narzucona sobie gwałtem przyzwoitość — w tej zresztą nie zdołał się utrzymać, tworząc dla przeciwwagi postać programowo „dionizyjską”. Szymanowski bardzo pomysłowo analizuje ten utwór dostrzegając w nim m.in. wpływy ówczesnego pamiętnikarstwa, popularnych wówczas powieści o „szarym człowieku”, ale i, silniejsze może, relikty — zwłaszcza w sferze postaciowania i stylistyki — literatury młodopolskiej (Strug, Żeromski). Ciekawa i prawdopodobna wydaje się supozycja dotycząca autopowtórzeń Zegadłowicza, który w *Martwym morzu* powiela chwytły kompozycyjne oraz motywy treściowe *Motorów*.

<sup>23</sup> Zob. Horney, *op. cit.*, s. 90: „osoba z wyraźnymi tendencjami narcystycznymi, choć niezdolna do miłości, potrzebuje jednak ludzi jako źródła podziwu i oparcia”.

Szymanowski sądzi, że nastąpiło to na skutek jednoczesnego pisania pewnych partii obu powieści. Dalsze wyjaśnienia dotyczące autopowtórzeń dowodzą jednak, że sięgają one i poza tekst *Motorów* — do *Zmór*, a nawet do *Łyżek i księżycy*. Znaczyłyby to raczej, że pewne motywy wędrują uporczywie z utworu do utworu, nawet jeśli ich występowanie tu i ówdzie wyda się sprzeczne z właśnie deklarowaną ideologią.

Dlaczego w *Martwym morzu*, poświęconym historii dojrzewania drobnomieszczańskiego bohatera do komunizmu, w ostatnich scenach bohater wywołuje z przeszłości „dionizyjskiego wędrowca” Rudolfa? Szymanowski słusznie sugeruje, że postać ta, *alter ego* autora, w sposób nieoczekiwany koryguje założoną wymowę powieści. To, co w *Martwym morzu* było rezultatem „pęknięcia” artystycznej struktury i przyczyną ideowej niejednoznaczności, powraca w *Progach* jako kolejna fala problematyki prawie wyłącznie intymnej, kryptoautobiograficznej. W podsumowaniu uwag o temacie i stylistyce tej powieści w listach monografista stwierdza: „W swej ewolucji artystycznej Zegadłowicz doszedł tu, czy raczej: cofnął się, do wzorców z okresu »Zdroju« [...]. Z poetyką »Zdroju« i Młodej Polski łączy jeszcze *Progi* irracjonalizm filozoficzny, symbolizm i wizyjność” (s. 308). Szymanowski zarzuca tekstowi *Progów* dwa jeszcze poważne wykroczenia — bezwstydną zaiste erupcję autorskiego narcyzmu i melodramatyczne zakończenie. Pisze też o niespełnieniu czytelniczych oczekiwań. „Po deklaracjach politycznych *Motorów*, po antyegotystycznej próbie *Martwego morza* należało się spodziewać dalszych wysiłków skierowanych ku poznawaniu i interpretowaniu świata. Publicystyka Zegadłowicza z tego okresu pozwalała oczekiwać odeń powieści realistycznej, zaangażowanej politycznie po stronie lewicy. Tymczasem pisarz, porwany przez dawne predyspozycje i przyzwyczajenia, znów zaczyna *de se ipso*, o swoich — małych zresztą — sprawach” (s. 309).

Otóż nie! Zegadłowiczowi należą się raczej wyrazy wdzięczności, że pokazał się nam w ostatniej powieści w całej krasie i prawdzie, bez sztucznych przybudówek. Utwór ten, pisany z potrzeby serca, a nie na zamówienie jakiegokolwiek programu, możemy potraktować jako wiarygodny test, efektownie potwierdzający zgłaszaną tu (przez mnie) tezę o pozorności ewolucji tego pisarstwa.

Niewątpliwą wartością książki Szymanowskiego jest zachwianie aksjomatu o zmienności jako wyróżniku postawy życiowej i twórczej Zegadłowicza<sup>24</sup>. Być może jest to pewien naddatek, przez autora monografii nie zamierzony — świadczyłyby o tym pretensje kierowane pod adresem *Progów*. Także w zakończeniu Proteusz pojawia się obok Narcyza, Fauna i Prometeusza jako jeden z mitycznych patronów tej postawy życiowej i spuścizny literackiej. I tu jednak orszakowi greckich bóstw przewodzi Narcyz. Egocentryzm, zapatrzenie w siebie, potrzeba pisania o sobie, przymus mierzenia świata, otoczenia, problemów społecznych i politycznych subiektywną miarą — są to cechy wszystkich bohaterów i narratorów powieści Zegadłowicza. Narcyzm jest elementem jednoczącym i niwelującym powierzchowne różnice ideologiczne poszczególnych tekstów — dodałabym w tym momencie. Zastąpiłabym też Fauna bardziej będącym tu na miejscu Dionizosem, Proteusza i Prometeusza przesunąłabym zaś na dalszy plan.

Swoje działania określa Szymanowski mianem „rewizji legendy”; wyznaje, iż

<sup>24</sup> Hasło: *Zegadłowicz E.* w wyd. 1 *Encyklopedii powszechnej PWN* (t. 4. Warszawa 1976, s. 779), jak i (opracowane przez K. Szymanowskiego) to samo hasło w *Literaturze polskiej. Przewodniku encyklopedycznym* (t. 2. Warszawa 1985, s. 680) jednoznacznie akcentują fakt ewolucji ideologicznej tego pisarza, wskazują na momenty przełomowe w jego biografii myśliciela i społecznika. Liczne wspomnienia wrażenia to ugruntowują.

chciał „sprowadzić jej bohatera do właściwych wymiarów” (s. 322). I rzeczywiście: autor *Narcyza* jest mitoburcą, z tych cichych, nie czyniących wokół siebie publicystycznej wrzawy — a więc najbardziej skutecznym i groźnym dla mitu, który wziął pod lupę. *Narcyz* — na przekór tytułowi — zaleca się rzeczowością (nieoschłą zresztą), taktem, bezstronnością, która pozwala autorowi powoływać się na sądy całkowicie nieraz sprzeczne, która dyktuje mu zdania łagodzące bezapelacyjność już sformułowanego, surowego werdyktu. Jeśli nie jest to nawet ostatnie słowo w kwestii Zegadłowicza, to jest to na pewno słowo inspirujące i ważne.

*Krystyna Kralkowska-Gątkowska*

Aleksander Fiut, MOMENT WIECZNY. POEZJA CZESŁAWA MIŁOSZA. Paris (1987). „Libella”, ss. 258. „Historia i Teraźniejszość”. [T.] 14. Seria wydawana pod auspicjami Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Komitet Wydawniczy: Czesław Miłosz, University of California, Berkeley, Piotr Wandycz, Yale University, Henryk Wereszycki, Uniwersytet Jagielloński, Jacek Woźniakowski, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Czesław Zgorzelski, Katolicki Uniwersytet Lubelski.

Książkę Aleksandra Fiuta otwiera — przedrukowany w całości — wiersz Czesława Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem* (1953).

W słowie wstępnym badacz wyróżnia drobny fragment tego wiersza:

[...] Godzisz się co jest  
Niszczyc i z ruchu podjąć moment wieczny  
Jak blask na wodach czarnej rzeki? [...]

Onieśmielony, jak powiada, rozmiarami tajemnicy, która zatapia każdą próbę przeniknięcia Miłoszowego dzieła, dzieła rozwijającego się wspaniale nadal i każdej chwili grożącego unieważnieniem egzegez wcześniejszych, Fiut wyznaje, iż niczego nie pragnie więcej, jak tylko „pochylić się nad choćby jednym zdaniem z jego wiersza i przy pomocy dostępnych źródeł rozjaśnić jego ukryty sens” (s. 10). Nie sądzmy wszak, iż *Moment wieczny* to zaledwie przyczynek czy filologiczna glosa. Cytowane wersy, twierdzi Fiut, wyrażają najgłębszą istotę działalności poetyckiej autora *Campo di Fiori*, a zatem mogą być „kluczem do tej twórczości” (s. 10). Oczywiście, nie jest to klucz jedyny. Fiut ma do dyspozycji inne okrucy wierszy, w których zbiegają się główne linie myśli poety; np. w *Pamiętniku naturalisty* dostrzega „pytanie, na które odpowiedzi szuka cała poezja Miłosza” (s. 82, podkreśl. E. B.); znajduje też klucze mniej uniwersalne (jego zdaniem w liryku *Ty silna noc...* „zawarty jest niemal cały miłosny alfabet Miłosza”, s. 152, podkreśl. E. B.). Wszelako słowa o momencie wiecznym wydają mu się bezapelacyjnie najporęczniejszym instrumentem syntezy, a oksymoron „moment wieczny” — najtrafniejszym ujęciem tych sił, które konstytuują światopogląd poety.

„Momentałość” i „wieczność” to pojęcia z wysokiego pułapu abstrakcji; w impetach wyobraźni poetyckiej generują one trudną do ogarnięcia wielość sensów. Formuła z wiersza Miłosza oznacza chwilę unoszącą w sobie nieskończoność czasu (i zarazem nieskończoność czasu zamkniętą w chwili), trwanie uobecnione w mijaniu. Być może — na wysokim poziomie abstrakcji — dałoby się usystematyzować podstawowe warianty semantyczne „momentu wiecznego”, ustalić między nimi zależności. Fiut zbliża się raz po raz do zarysów takiego porządku, np. gdy rozróżnia formy zewnętrzną i wewnętrzną (psychologiczną) istnienia czasu oraz jego stanów czy skupień. Stwierdza: „Momentałością i wiecznością odznaczają się [...] nie tylko sama rzeczywistość, ale i każdy akt poznawczy oraz sztuka, która usiłuje go utrwalić” (s. 37). W poszczególnych rozdziałach książki wyodrębniane są roz-