

Grzegorz Grochowski

"Gody życia" Adolfa Dygasińskiego : od naturalizmu do młodopolskiej ornamentyki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/2, 17-35

1994

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

GRZEGORZ GROCHOWSKI

„GODY ŻYCIA” ADOLFA DYGASIŃSKIEGO: OD NATURALIZMU DO MŁODOPOLSKIEJ ORNAMENTYKI

Wprowadzenie

Chciałbym w niniejszym artykule przypomnieć *Gody życia* — nieco zapomnianą dziś książkę, w której spotykają się dwa przeciwstawne kierunki: naturalizm i symbolizm¹. Jest to utwór Adolfa Dygasińskiego, a więc pisarza uważanego powszechnie (mimo poszczególnych prób przyznania wyższej rangi jego dorobkowi) za autora raczej drugorzędnego, rangą artystyczną nie dorównującego z jednej strony klasykom powieści realistycznej (Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa), z drugiej — młodszemu pokoleniu modernistów (od Reymonta, przez Żeromskiego, do Berenta). *Gody życia* są jednak warte uwagi jako wyrazisty przykład krzyżowania się wątków i motywów przewodnich, które na przełomie stuleci dynamizowały życie artystyczne. Stanowią jakby model „polifonii epoki”². Przeważnie dominuje w nich reprodukcja stereotypów, schematów stylistycznych i kompozycyjnych typowych dla całego okresu, czasem jednak pojawiają się twórcze rozwiązania. Trzeba też zwrócić uwagę, że *Gody życia* zajmują miejsce szczególne w twórczości Dygasińskiego — są jego ostatnim utworem, a więc dają się odczytywać jako rodzaj testamentu artystycznego, jednocześnie zaś znacznie odbiegają od wcześniejszych dokonań autora.

Kolejnym powodem, by zająć się *Godami życia*, jest ich miejsce w procesie historycznoliterackim. Rok 1900 został przez Michała Głowińskiego — za Kazimierzem Wyką — uznany za punkt krystalizacji powieści młodopolskiej³. Książka ukazała się w r. 1901, na przełomie wieków, a więc w momencie, gdy proces rozwoju Młodej Polski był daleko posunięty. Może być odbierana jako symboliczne zamknięcie stulecia XIX, gromadzące w sobie główne wątki tego wieku. Jednocześnie poprzez elementy „muzyczności” stanowią *Gody życia* zapowiedź istotnego nurtu w powieści XX-wiecznej. Są też dziełem autora ukształtowanego w tradycji realistyczno-naturalistycznej, wciąż nie tak odle-

¹ O splocie tych dwóch kierunków można mówić w twórczości pokaźnej liczby ówczesnych i późniejszych autorów. E. Wiegandt (*Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980, s. 103) twierdzi nawet, że: „Powieść dwudziestowieczna wyrosła ze spotkania naturalizmu z symbolizmem”.

² O polifonii epoki zob. Z. Łempicki, *Kultura, epoka, styl*, w: *Wybór pism*. T. 2. Warszawa 1966, s. 318. — M. Głowiński, *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969, s. 38.

³ Głowiński, *op. cit.*, s. 275.

głej czasowo — około r. 1895 ukazują się *Emancypantki* i *Rodzina Polanieckich*, a więc ostatnie wybitniejsze powieści współczesne realizmu krytycznego. Ale tło historycznoliterackie stanowią przede wszystkim dekadencje, estetyzujące manifesty i psychologiczne powieści Przybyszewskiego, naturalistyczno-liryczne powieści Żeromskiego czy Reymonta, a przede wszystkim *Hymny* Kasprowicza, *W mroku gwiazd* Micińskiego i *Wesele* Wyspiańskiego.

Z kolei kwestia rangi artystycznej rapsodu Dygasińskiego jest wciąż zagadnieniem dyskusyjnym. *Zając* czy *Beldonek* mają raczej ustaloną renomę, ciesząc się opinią utworów wartościowych i nieprzeciętnych, ale też nie odkrywczych. Z kolei *Na warszawskim bruku* zgodnie uznaje się za powieść całkiem nieudaną. Jeśli tamte utwory nie budzą gwałtownych kontrowersji, to opowieść o Mysikróliku doczekała się krańcowo różnych ocen, i to wśród poważnych krytyków, pisarzy, badaczy. Przeważają sądy wstrzemięźliwe lub jawnie niechętne — np. Jana Józefa Lipskiego, Jana Zygmunta Jakubowskiego, Henryka Markiewicza, Zygmunta Szweykowskiego⁴. Ale punktem wyjścia do rozważań nad wartością tego utworu może być przede wszystkim konfrontacja świadectw lektury całkiem sprzecznych. W recenzjach z epoki uderza apologetyczny ton zachwytu — to stanowisko reprezentować mogą choćby Wilhelm Feldman, Piotr Włast (tj. Waldemar Osterloff) i Stefan Żeromski⁵. Natomiast na drugim biegunie umieścić można sąd Wacława Borowego zawarty w klasycznym już artykule *Jedna z legend krytyki literackiej*, odmawiający *Godom życia* wszelkich walorów artystycznych (artykuł to zresztą doskonały i sam w sobie godny uwagi)⁶. Nie da się chyba mówić o omawianej tu książce nie ustosunkowując się do tez Borowego.

Chciałbym podkreślić, że niniejsza analiza idzie do pewnego stopnia tropem wspomnianych opinii. Za Żeromskim, który podawał ten utwór jako przykład dzieła realizującego wartości uniwersalne, spróbuję wskazać jego związki z prądami europejskimi. Za Borowym natomiast („są mapą zawitych dróg umysłowych człowieka, który wyszedłszy od teorii darwinowskiej walki o byt — poprzez panteizm, poprzez manichejski jakiś dualizm — doszedł wreszcie do rodzaju filozoficznego <bo nie dogmatycznego> chrystianizmu. Rozważana dopiero jako taki dokument, książka ta staje się naprawdę ciekawa”) czytam *Gody życia* poprzez nawarstwienia kolejnych paradygmatów myślowych. Jednak Borowy, podobnie jak Szweykowski, traktował tekst jako indywidualną ekspresję mówiącego, w jej uwikłaniu sytuacyjnym. Tu jednak chcę przyjąć nieco odmienną perspektywę: nie tyle śledzić duchowe rozterki pisarza, co raczej przyjąć strategię geologa, który odkrywa kolejne osady, i przyjrzeć się, jak nawarstwiają się w tekście kolejne style artystyczne. Chcę spojrzeć na

⁴ Z. Szweykowski, *Dramat Dygasińskiego*. Warszawa 1938. — J. J. Lipski, *Pożegnanie z „Godami życia”*. „Nowiny Literackie” 1948, nr 38. — J. Z. Jakubowski, *Zapomniane ogniwo. Studium o Adolfie Dygasińskim*. Warszawa 1967. — H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1978, s. 168–170.

⁵ P. Włast [W. Osterloff], rec. *Godów życia*. „Chimera” t. 6, z. 17 (listopad 1902). — W. Feldman, *Współczesna literatura polska*. Kraków 1930, s. 149. — S. Żeromski: *Literatura a życie polskie*. W: *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1957, s. 53; *Snobizm i postęp*, Warszawa 1926, s. 115–116. Żeromski umieszcza rapsod Dygasińskiego „w koronie arcydzieł świata”. Typowo młodopolska przesada.

⁶ W. Borowy, O „*Godach życia*”. *Jedna z legend krytyki literackiej*. „Twórczość” 1946, nr 11.

utwór jako na przykład kategorii ogólnych, ogniwo w ewolucji form. Zatem zadanie swoje pojmuję przede wszystkim jako uściślenie problemów już wzmiankowanych i pokazanie ich realizacji w konkretnym materiale.

„Uperfumowany darwinizm”?

W jakim stosunku pozostaje poetyka *Godów życia* do naturalizmu? Tytuł rozdziału zaczerpnąłem ze sformułowania Januarego Kołodziejczyka, spopularyzowanego następnie przez Borowego. Można oczywiście oponować wobec takiego przyporządkowania książki Dygasińskiego, wskazując, że na przełomie wieków kierunek ten był postrzegany jako martwy. W roku 1891 we Francji na ankietę Jules’a Hureta odpowiadano, że naturalizm się przeżył, w r. 1893 ukazała się zaś ostatnia z cyklu powieści Emile’a Zoli⁷. Ale w tym wypadku świadomość literacka epoki nie pokrywa się z rzeczywistością — kierunek, choć stracił na ekspansywności i przestał być zjawiskiem centralnym w życiu kulturalnym, niewątpliwie zachował żywotność. W Polsce ten styl tworzenia, importowany z niejakim opóźnieniem, przetrwał nieco dłużej — jego elementy są wyraźne w *Ludziach bezdomnych* z 1900 lub *Ziemi obiecanej* z 1898 roku. Ponadto pewne zdobycze tego nurtu na trwałe weszły do literatury XX-wiecznej (choćby tak znane przykłady jak proza Kadena-Bandrowskiego czy zespołu Przedmieście). Kolejny możliwy zarzut przeciw takiemu usytuowaniu to przynależność gatunkowa. Istotnie, naturalizm i proza poetycka mogą sprawiać wrażenie zjawisk biegunowo odległych. Chciałbym jednak rozpatrywać utwór Dygasińskiego w kontekście powieści, gdyż to właśnie powieść stanowi niewątpliwie dominujący gatunek narracji epickiej w kulturze XIX wieku. Stąd inne formy tego rodzaju muszą być postrzegane na jej tle. Głowiński proponując termin „rapsod” również wskazywał, że znajduje się on „na pograniczach powieści”⁸.

Należy też wziąć pod uwagę, jak klasyfikuje swój utwór sam autor. Podtytuł *Godów życia* brzmi: „Opowieść”. W *Słowniku terminów literackich* możemy przeczytać, że:

Opowieść jest gatunkiem o mało wyrazistych założeniach morfologicznych; [...] jest kwalifikowany wyłącznie jako typ pośredni [...], obejmujący utwory bliskie bądź „krótkim powieściom”, bądź „długim opowiadaniom”⁹.

Sygnalizowana tu niejasność założeń kompozycyjnych znajduje zresztą potwierdzenie w budowie utworu. Jak sądzę, ma to dwie przesłanki: 1°, zorientowana na spontaniczny wyraz autorskich emocji kultura literacka Młodej Polski przywiązuje niewielką uwagę do wszelkich pojęć ponadindywidualnych, a więc i do klasyfikacji gatunkowych; 2°, *Gody życia* to wyrazisty przykład modernistycznego procesu wzajemnego przenikania prozy powieściowej i poezji lirycznej. Być może zresztą właśnie konflikt norm gatunkowych powieści i konwencji wypracowanych w obrębie liryki przesądza o niespójności utworu. Dokonało się tu wchłonięcie, ale jeszcze nie asymilacja i przetworzenie. I w koń-

⁷ Zob. Z. Markiewicz, *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*. Kraków 1947, s. 50–51.

⁸ Głowiński, *op. cit.*, s. 263.

⁹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 329–330.

cu naturalizm jest kierunkiem, z którym sam Dygasiński był blisko związany, m.in. poprzez współpracę z „Wędrowcem”.

Za podstawowe założenia programowe naturalizmu uznaje się przyznanie funkcjom poznawczym dzieła sztuki wyższości nad pozostałymi, postulat naukowego obiektywizmu w opisywaniu rzeczywistości oraz racjonalizacji procesu twórczego¹⁰. Minimalizm poznawczy oraz poszukiwanie empirycznych, pewnych podstaw dla legitymizacji dyskursu, skierowały naturalistów ku fizjologii. Jednym z podstawowych wyznaczników takiego przyrodniczego scjentyzmu jest konstruowanie postaci w oparciu o motywacje biologiczne. Dziś przywiązuje się do tego elementu w twórczości Zoli i jego następców mniejszą wagę. Znaczenie naturalizmu widzi się głównie w przekształceniach technik kompozycyjnych. Był to jednak punkt wyraźnie eksponowany w wypowiedziach animatorów kierunku. Służyć miał obronie przed rzeczywistościami urojonymi, przed fantazmatami zakłócającymi jasne widzenie świata. Demistyfikacyjna postawa prowadziła naturalistów do krytyki antropocentryzmu, do widzenia w człowieku jedynie fragmentu natury – skupiska materii. Takie monistyczne ujęcie jest jednym z dominujących wątków epoki. Zarówno Balzak, jak i Flaubert, Zola czy Prus porównywali pisarza jako obserwatora społeczeństwa z naukowcem – obserwatorem przyrody. Wyrazem tej postawy jest szerokie wykorzystanie animistycznej metafory.

Ale w *Godach życia* sprawa komplikuje się, gdyż pojedynczy trop porównania człowieka ze zwierzęciem (występujący np. u Zoli czy Żeromskiego) rozrasta się i w swej zaborczości organizuje całą semantykę dzieła. Ścisłej: mamy tu do czynienia z dwoma ujęciami. W pierwszym wypadku tekst daje rzeczywiście opisy fauny obok opisów sytuacji z życia społecznego. Metoda ta jest wyraźną kontynuacją rozwiązań stosowanych już we wcześniejszych utworach Dygasińskiego (np. *Zajac*), gdzie przedstawia on paralelnie zachowania ludzi i zwierząt. Taka konstrukcja świata sugeruje, że nie ma zasadniczej różnicy między obiema rzeczywistościami – biologiczną i społeczną. Już sam tytuł efektownie antycypuje ich tożsamość. „Gody” to uroczystości połączone z wystawną zabawą, ludowe obrzędy. W tekście opisywane są np. dożynki czy Dziady, a więc gody ku czci natury i zmarłych przodków. Ale gody to także godowy okres w życiu zwierząt, „wiosenne gody ptactwa”. To znaczenie również znajduje uzasadnienie w tekście. Tym samym tytuł jest izomorficzny wobec drugiego z zastosowanych chwytów. W opowieści o Mysikróliku dominuje bowiem ujęcie nowe dla tego autora, a znane przede wszystkim z tradycji bajki, tzn. forma, w której przedstawione zwierzęta występują jako maski określonych typów ludzkich, a relacje między nimi są odpowiednikiem społecznych stosunków i instytucji. Porównanie jest zastąpione identyfikacją. Mamy tu ostateczną konsekwencję monizmu: skoro te same cechy określają i jedną, i drugą rzeczywistość równocześnie, to nie ma potrzeby wprowadzania rozróżnień.

Filozoficzne zaplecze czy może raczej naukową podbudowę takiej wizji świata stanowi niewątpliwie teoria ewolucji Darwina (warto wspomnieć, że Dygasiński należał do głównych propagatorów tego uczonego w Polsce). Teo-

¹⁰ Z korespondencji Dygasińskiego wynika, że próbował rzeczywiście realizować postulat unaukowania procesu twórczego w ramach swojego warsztatu pisarskiego.

ria ewolucji manifestuje się w utworze dwojako: poprzez fabułę oraz poprzez wtrącone w tok narracji aforyzmy, np.:

Kto pierwszy przybył, ma się za gospodarza i wzbrania innym prawa pobytu. Stąd walki zażarte, przelew krwi o każdy zakątek. [135]¹¹.

Każdy ptak z żółtka jaja macierzyńskiego wysłał odpowiedni sposób walki z wrogiem gatunku. [11]

Frazeologia ta występuje już w prezentacji głównego bohatera, gdy mówi się o „Odziedziczonej wadliwości skrzydeł” i wpływie środowiska: „wyrobił w sobie zręczność, sprawność przemykania przez kręte a ciasne labirynty puszczy nad Prądnikiem” (7–8). Modelowymi przedstawicielami silnych, bezlitosnych drapieżników są jastrząb i wrona. Jednak narrator wydaje się niezdecydowany co do swojego stosunku względem opisywanych sytuacji. Dostrzega w nich aspekty pozytywne, środek doskonalenia się świata:

Pasibrzuchy zbytecznie roztyłe wśród wygód są wstrętne dla przyrody, która lubi wdzięk pracy dzielnej i skazuje na zagładę niewieściuchów tłustych, zwyrodniałych. [27]

Drapieżnicy podług istoty swojej są to surowi mistrzowie rozumu i dzielności: bez nich nie byłoby na świecie mysikrólików. Takie dzieło chowu idzie naprzód... Jeżeli zaś ten i ów zginie, to jednak nie nie ubywa pod słońcem, a tylko zmiana na lepsze postępuje. [28]

Z tymi aprobatywnymi uwagami kontrastują ekspresywne, pełne oburzenia wykrzykniki, gdy już nie mówi się o biernych pasożytach, ale o słabych i niewinnych ofiarach. Ale sprzeczności potęgują się, gdy porównać bezpośrednio wyrażony pogląd narratora i sposób jego konkretyzacji w świecie przedstawionym, dominujący przecież w procesie lektury.

Po wygłoszonych *ex cathedra* uogólnieniach następują przeważnie sceny mające stanowić fabularne egzemplifikacje teorii. Analogicznie jak w przewodzie naukowym — po wygłoszeniu hipotezy przeprowadza się eksperyment. Najbardziej jednoznaczny przykład prymatu brutalnej siły to wątek kukulczego podrzutka pasożytującego na rodzinie Mysikrólika i w końcu gubiącego swoich żywicieli. Jest on o tyle interesujący, że sam Darwin w *O powstawaniu gatunków* posługiwał się przykładem tego właśnie ptaka¹².

Inną ilustracją formuły o przetrwaniu silniejszego ma być opis napaści wrony i jastrzębia na zająca. W dość prostoduszny sposób eksponuje się w nim rolę elementarnych popędów („Żreć! żreć! żreć!” <37>). Jednocześnie pojawiają się wykrzykniki, które uderzają melodramatycznym patosem:

Zdradca, tak myślał w głębi czarnej duszy, a nie wydał okrzyku...! Nędznik, gdybyż przynajmniej zamierzał to zrobić *pro publico bono!* [36–38]

Można uznać te ekspresywne komentarze za skamielinę i relikw anachronicznej konwencji — sposobu pisania praktykowanego w powieści realistycznej z wszechwiedzącym narratorem. Natomiast pozostają one w sprzeczności z podstawowym postulatem naturalizmu — unaukowania literatury, z założeniem, że pisarz powinien wyzbyć się swych osobistych uprzedzeń i oczekiwań, unikać podporządkowywania opisywanego obrazu świata jakiegokolwiek ten-

¹¹ Liczby w nawiasach odsyłają do wyd.: A. Dygasiński, *Gody życia. Opowieść*. Wyd. 2. Warszawa 1910.

¹² K. Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli utrzymaniu się doskonalszych ras w walce o byt*. Przełożyli Sz. Dickstein i J. Nusbaum. Warszawa 1959, s. 257.

dencji. W myśl poglądów Taine'a, Darwina i Zoli kultura to tylko zespół iluzji służących celom praktycznym, przedłużenie biologicznych narzędzi adaptacyjnych. Rzeczywistość nie jest wyposażona w pozadoświadczalne wartości, a pojęcia aksjologiczne nacechowane są jedynie ekspresją subiektywnych emocji (w relatywistycznej refleksji etycznej bywają określane jako „wykrzyknikowe”). Zatem nie powinny znaleźć się w dziele sztuki, które ma ustalać prawdy obiektywne. Inna sprawa, że w wersji radykalnej program taki graniczy z językową utopią. Wymaga bowiem mowy ściśle przedmiotowej i przeniesienia wszelkich kwestii ogólniejszych w zakres prezentacji poprzez sceny bądź zastąpienia zawartych w języku naturalnym wyrazów nacechowanych formułami analitycznymi. Zola wydawał się tego świadom, o czym świadczy przedmowa do *Teresy Raquin*:

To wreszcie, co zmuszony byłem nazwać ich wyrzutami sumienia, polega na zwykłym rozregulowaniu ich organizmu, na buncie systemu nerwowego, napiętego do ostateczności¹³.

O trudności wykonania takiego projektu świadczy stosunkowo niewielka liczba rozwiązań zbliżających się do ideału (np. w *Emancypantkach* mowa konsekwentnie przedmiotowa sprawia, że od naszej hierarchii wartości zależy, jak ocenimy wstąpienie Madzi do klasztoru — jako zbawienie czy jako kapitulację i ucieczkę od świata; podobnie w wypadku Emmy Bovary — czytelnik sam decyduje, czy jest ona nie zrozumianą, wrażliwą ofiarą bezmyślnego otoczenia, czy też nieczułą i zaślepioną swoimi fantazjami egoistką; przedmiotem akceptacji czy ironii). Tymczasem pisarska praktyka naturalistów francuskich nie respektuje zasady pełnej neutralności aksjologicznej. Wartościowanie jest sprzeczne jedynie z doktryną kierunku, świadcząc pośrednio o jej utopijności. Co natomiast wydaje się całkowitym naruszeniem konwencji, to emfaticzny, niemal histeryczny ton komentarza; brak umiaru w dawkowaniu oceniających epitetów i bezapelacyjność sądów¹⁴.

Niekonsekwencja natomiast tkwi jeszcze gdzie indziej. Otóż przebieg opisywanej sytuacji nie odzwierciedla wyrażonych uprzednio założeń. Ani nie widzimy w niej doskonalenia gatunku, ani nie pokazuje ona konkurencji zakończonej przetrwaniem lepiej przystosowanego. Scenę nieudanego polowania lepiej definiuje formuła: „silniejsi czasem zjadają słabszych, ale równie często im się to nie udaje”. Tym samym Dygasiński zdaje się kwestionować Darwinowskie prawa, sprowadzając ich zasięg do rangi przypadkowych zjawisk.

Z biologiczną orientacją kierunku wiąże się też zainteresowanie erotyką. Tematyka ta pojawia się i w *Godach życia*. Zgodnie z naturalistycznymi założeniami pokazuje się biologiczne determinanty tej sfery życia (np. uzależnienie od pory roku, zakamuflowana rywalizacja samców jednego gatunku <57>). Chwilami można nawet mówić o panerotyzmie (81). Podkreśla się wszechobecność płodnych sił witalnych — zwierzęta ogarnięte miłosnym szałem nie śpią i nie jedzą, a każde miejsce, każdy zakamarek staje się miejscem schadzki. Opisy

¹³ E. Zola, *Teresa Raquin*. Przełożyła H. Kowzan. Opracował J. Kowzan, Wrocław 1974, s. XVII. BN II 180.

¹⁴ Charakterystyczne, że J. Kulczycka-Saloni (*Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*. Wrocław 1974, s. 268) mówiąc o wcześniejszych utworach Dygasińskiego podkreśla: „całkowity spokój uczonego, konstatującego fakty i nie pozwalającego sobie na ujawnienie żadnego emocjonalnego wobec nich stanowiska”.

godów zwierzęcych utrzymane są ponadto w związanej z darwinizmem estetyce obfitości, wyrażają oszołomienie wielością i różnorodnością form życia, to samo oszołomienie, które tak często dochodzi do głosu w pracach angielskiego przyrodnika: „Co za rozmaitość głosów, barw w szatach, kształtów szyj, dziobów, skrzydeł, nóg, ogonów!” (121).

Ale zaproponowane przez Dygasińskiego ujęcie znowu przekracza koncepcje naturalistyczne:

Kogóż w tej chwili myśl śmierci przeraża?... Sprawa miłości jest dzisiaj pierwszorzędną sprawą życia i bramy piekielne jej nie przemogą. [61]

Tymczasem omamienie zwodnicze tkwi w złudnych obietnicach promieni słonecznych, w powołaniu nas do szczęścia. Bóstwo ma w tem cel swój własny, samolubny. Czyżbyśmy tak chciwie przykładali usta do czary szczęścia, gdybyśmy wiedzieli, że na dnie jest zdradna gorycz rozczarowania? [119]

Wśród ekstatycznych zachwyty pojawia się ponure ostrzeżenie. Widać tu bezpośrednie oddziaływanie też Schopenhauera — miłość jest maską popędu natury dbałej o utrzymanie gatunku. Potężna siła czyni z człowieka reproduktora¹⁵. Równolegle Przybyszewski pisze: „na początku była chuć”. Problematyka seksualności została zaadoptowana w ramach koncepcji metafizyczno-spi rytualistycznych. A więc następuje tu przesunięcie od naturalizmu, który umożliwił pełne wysłowienie tej problematyki, do modernizmu, który nadał jej swoją rangę światopoglądową.

Widać tu ciągłość myśli między Schopenhauerem, Darwinem i Dygasińskim. Dygasiński pisze o bóstwie, które posługuje się jednostkami jak bezwolnymi narzędziami. Bóstwo to pełni u niego analogiczną funkcję co u Schopenhauera ślepa, irracjonalna wola życia. Mimo teistycznych konotacji związanych z samym tym słowem dalekie jest ono od tradycyjnej, teologicznej Opatrzności. Należy jednak zauważyć, że ujęcie takie występuje w zakamuflowanej postaci również u Darwina. Zwracano nieraz uwagę, że jego teoria implikuje jednak aktywność jakiejś irracjonalnej, substancjalnej, esencjonalnej siły. Wskazywano na skłonność Darwina do metaforyczności i antropomorfizującego mówienia o Naturze¹⁶.

Podsumowując: budowę świata przedstawionego w *Godach życia* cechują wyraźnie związki z myślą Darwina, rozumianą mniej schematycznie i dogmatycznie niż w manifestach naturalistów. Choć odbiegają od teorii tego kierunku, wykazują też liczne zbieżności z praktyką literacką Zoli i jego kontynuatorów.

Nie można jednak redukować naturalizmu do postulatu jednoznacznie biologicznego ujmowania świata. Najistotniejsze przekształcenia wniesione przez ten kierunek dotyczyły zagadnień kompozycji, narracji i fabuły. W strukturze *Godów życia* występują pewne elementy poetyki naturalistycznej, jak i realistycznej. W zasadzie jednak dochodzi tu do dezintegracji tradycyjnej perspektywy — podobnie jak w powieściach Tadeusza Micińskiego. Tak np. przy próbie naszkicowania sylwetki podmiotu mówiącego napotykamy szereg niekonsekwencji, podleganie swobodnym zmianom dystansu uzależnionym jedy-

¹⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*. „Teksty” 1974, nr 1.

¹⁶ Zob. G. Levine, *Darwin and the novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*. Harvard 1988, s. 101.

nie od arbitralnych decyzji autorskich. Gdziekolwiek występuje zainicjowana przez naturalizm mowa przedmiotowa, przylegająca do rzeczy i sytuacji, język faktografii. W jednym miejscu narrator przypomina postulowanego przez naturalistów naukowca-observatora, gdy jak ornitolog charakteryzuje poszczególne gatunki zwierząt (59). Ale z drugiej strony — bardzo często posługuje się ekspresywnymi wykrzyknikami, językiem moralistyki i interpretacji. Można też spotkać rozdziały, gdzie pojawia się jako członek wiejskiej, słowiańskiej gromady. Kiedy indziej manifestuje swą wszechwiedzę i jak narrator powieści realistycznej zamyka poszczególne sekwencje fabularne interpretacyjną konkluzją metatekstową. Co gorsze, nieraz brak logicznych powiązań między tymi wnioskami a rozwojem wypadków. Czasem narrator wprowadza ograniczenie swojej wszechwiedzy, zdając się na przytoczenie środowiskowych opinii (np.: wtrącając słówko: „pono” <157>). Wydaje się, że zarysowuje się w tych momentach nie wykorzystana możliwość relatywizacji wypowiedzianych prawd, pozbawienia ich autorytatywności. Inne przykłady samoredukcji to fragmenty opisowe, formułowane z pozycji obserwacyjnej, w których snuje się niepewne hipotezy.

Często narrator zachowuje się jak konferansjer, np. gdy inicjuje przejście od relacji do prezentacji scenicznej: „Spojrzyjmy na życie i jego zapasy w dzień godów zimowych” (28). Formą często stosowaną w utworze, a uprzywilejowaną w estetyce naturalizmu jest mowa pozornie zależna.

Amorfizm, który próbowałem pokazać w konstrukcji narratora, widać też w fabule opowieści. Dwie utrwalone w tradycji XIX-wiecznej strategii kompozycyjne to znów powieść realistyczna i jej naturalistyczna transformacja. W *Godach życia* współistnieją obydwie techniki kompozycyjne. Całość zaczyna się ekspozycją — przedstawieniem genealogii (mniej z tym, czy utrzymanej — jak chce Borowy — w tonie groteskowym) głównego bohatera, skróto- wym nakreśleniem jego charakterystyki, dotychczasowych doświadczeń życiowych i światopoglądu, po czym narrator przechodzi do przedstawienia tła: opisu czasu i miejsca akcji oraz bohaterów — mieszkańców lasu. Również zakończenie służy wyraźnemu podkreśleniu symetrycznej ramy.

W zasadzie jednak zdaje się dominować druga opcja. Trudno w utworze wyodrębnić główny wątek. Nieznacznie zbliżają się *Gody życia* do cyklu nowelistycznego. Oczywiście nawet przy pobieżnej lekturze rzuca się w oczy częstość występowania sytuacji związanych z Mysikrólikiem (jego postać eksponował również pierwotny tytuł: *Mysikrólik, albo Gody życia*), lecz jest to tylko pozorna dominanta fabularna. Sekwencja zdarzeń powiązanych z tym bohaterem nie ma przewagi nad pozostałymi i obejmuje właściwie tylko budowę gniazda, założenie rodziny, śmierć bliskich. Nieznaczne rozproszenie tych zdarzeń w tekście może stwarzać wrażenie częstości ich powracania, jednak objętościowo nie zajmują one więcej miejsca niż opisy polowań, mitycznych zmagani i ludowych rytuałów. Natomiast wszechobecność postaci Mysikrólika ma inną istotną motywację — jest on raczej czysto dekoratywnym, werbalnym lejtmotywem i depozytariuszem „pieśni”.

Inny motyw przewodni to obecność antropomorficznie traktowanej pary — Nieba i Ziemi — jako świadków kolejnych zdarzeń. Sam chwyt lejtmotywu, o genealogii Wagnerowskiej, podkreśla związek każdej okalającej go sytuacji z całością utworu, stwarza wrażenie ciągłości kompozycyjnej. W przeci-

wieństwie do np. puenty nie wynika z logiki tekstu. Pojawia się bardzo często w utworach zbudowanych (tak jak i *Gody życia*) na zasadzie luźnego, niespoistego zapisu (np. *O bohaterskim koniu i walącym się domu* czy *Dies irae* Kasprowicza, *Duma o hetmanie Żeromskiego*). O roli tego chwytu w powieści współczesnej mówili m.in. tak wybitni twórcy jak Proust czy Mann.

Budowę *Godów życia* charakteryzuje również swobodna kompozycja; tekst stanowi zlepek autonomicznych scen – nie ma właściwie żadnego związku przyczynowo-skutkowego między polowaniem na niedźwiedzia, śmiercią ptasiej rodziny czy walką bóstw pogańskich¹⁷.

Z naturalizmem wiąże się poemat Dygasińskiego także przez zwrócenie uwagi na bohatera zbiorowego i rolę opisu. Zgodnie z naturalistycznym fenomenalizmem opisy te wyraźnie eksponują punkt widzenia subiektywnego obserwatora, ramą zaś są dla nich czasowniki percepcyjne:

Spojrzał w górę, widział poprzez oponę liści skrawki niebios ciemno błękitnych, nie pokalanych żadną plamą mroku. Deszcz promieni światła lał zewsząd, wpadał przez okna sieci listnej, rozsiewał jasności po ziemi, odbijał w falach Prądnika blaskiem olśniewającym. [65]

Również wprowadzenie do opisu polowania jest zgodne z porządkiem wrażeń, a nie faktów – najpierw słyhać niejasny krzyk, który potem konkretyzuje się w mieszaninę głosów psich i ludzkich, narrator w międzyczasie zaczyna snuć przypuszczenia („może wojna?”), następnie widać niedźwiedzia, psy, a na końcu ludzi. Poznawczy fenomenalizm manifestuje się też w stwierdzeniach takich jak np. „Znać z jego postawy...”. Stąd już tylko krok do impresjonizmu, który nieraz określa się jako mutacja naturalizmu. Arnold Hauser pisze:

Impresjonizm jako styl literacki jest zjawiskiem samym w sobie niezbyt wyraźnie określonym, jego początki są w ogólnym kompleksie naturalizmu ledwie rozpoznawalne, a jego późniejsze formy rozwoju zlewają się całkowicie ze zjawiskami symbolizmu¹⁸.

Przyjęło się zatem mówić o impresjonizmie w literaturze jako o technice eksponującej ułamkowe, drobne spostrzeżenia, zatrzymującej się na notowaniu zjawisk. W podanych przykładach technika deskrypcji przeciwstawia się konwencji realistycznej. Opis balzakowski bywał określany jako „przygotowawczy i skalający”. Tymczasem impresjonizm odejmuje od przedmiotów jakości wynikające z sądu o nich, z ich funkcji, a pozostawia zespół właściwości dotykowych i zapachowych, traktuje je jako opór optyczny¹⁹.

Jak pisze Bally, dalekie szczerkanie kojarzy się z obrazem psa tylko przez przypomnienie licznych złożonych doświadczeń. To nie sam słuch pozwala nam sformułować sąd „dzwon dzwoni”²⁰. Znaczy to, że nawyki myślowe odgrywają dużą rolę. Impresjonizm jest odświeżaniem percepcji przez „zawiesz-

¹⁷ To, co tutaj interpretuję w kontekście przekształceń gatunku, Szweykowski (*op. cit.*, s. 115) opisywał jako indywidualne dyspozycje autora: „talent Dygasińskiego nie ma szerokiego tchu, autor rzadko umie organicznie zespolic duże bloki zagadnień [...]”. Nie ma tu sprzeczności, ale widać, jak pewne kierunki sprzyjają danym temperamentom artystycznym lub utrudniają oryginalne rozwiązania.

¹⁸ A. Hauser, *Spoleczna historia literatury i sztuki*. Przełożyła J. Ruszczyćówna. T. 2. Warszawa 1974, s. 323.

¹⁹ Kontynuację i rozwinięcie takiej techniki opisu można znaleźć u A. Robbe-Grilleta.

²⁰ Ch. Bally, *Impresjonizm i gramatyka*. W: *Stylistyka Bally'go. Wybór tekstów*. Redaktor tomu M. R. Mayenowa. Przełożyła U. Dąbbska-Prokop. Warszawa 1966, s. 193.

nie” tychże nawyków. Tak np. w następującym urywku: „Wśród ómy zmierzchu nikt nie rozpozna ptaków o pierzu świetnym — to raczej kamienie, krzaki ruchome” (61) — podkreśla się rozbieżność między „widzieć” a „wiedzieć”.

Podobnie w *Godach życia* wyraźnie dostrzegalne są takie elementy budowy opisów jak: nagromadzenie epitetów, luźna, „kapryśna” budowa, osłabienie ciągłości i eksponowanie ulotnych właściwości, traktowanie zjawisk jako jednorazowych konstelacji opanowanych przez wrażenia emocjonalne, podkreślanie gry refleksów, blasków, cieni, np.:

Oparty białe wisiły rozpięte nad polanami, nad rzeką, jeziorem i mokradłem. [14]

Lekkuchne pyłki śnieżne bują na powietrzu, pod borem i cisza niezmacona panuje wokoło. Z niskości ziemskich nie widać jeszcze twarzy słońca wschodzącego [19]

Za impresjonistyczną cechę opisu możemy również uznać jego dynamizację poprzez częste wprowadzanie form czasownikowych, podkreślenie zachodzących zmian i czasowego usytuowania, np.:

Spomiędzy kolców tarniny kulki ciemno modre jaśniejają czerstwością. Czarne paciorki jałowców zapachem wabią kwiczoła. [...] Włosy brzozy nadobnej utraciły wraz z liśćmi ów połysk cudownie zielony i szczerzniały na słotach: wiszą jak ongi, kołyszą się wdzięcznie od powiewów wiatru [...]. [150; podkreśl. G. G.]

W przytoczonych opisach zwraca uwagę odwoływanie się do różnych zmysłów. Ponadto w tekście pojawiają się bardziej rozbudowane opisy tego typu, co z kolei może stanowić punkt wyjścia dla metafor synestezyjnych. Począwszy od wycień:

Tak jasno, tak ciepło, tak wonnie wszędy! [...] Było pełno ruchu, brzęku, śpiewu, świegotu i blasku barw przeróżnych. [86]

— do form nieco bardziej wyszukanych:

Skwar słoneczny niezmierny wypraża z sosen wiekowych zapachy żywiczne. Lipy cieniste napęniają puszcę wonią cudną, miodową kwiatu. Przyparek dopieka. Turkawki gruchają w cieniu dębu rozłożystego, a dzięcioł opukuje jego korę. Mucha się roi, brzęczy niespokojnie. Żabka zielona [...] rzekocze. [130]

O związkach takich opisów ze sztuką Wagnera pisze ciekawie m.in. Hans H. Hofstätter²¹.

Ze względu na linearny tok wykładu i dla jasności musiałem przyjąć w przedstawieniu opisów pewne uporządkowanie w czasie. Pozwoliłem sobie na skromny eksperyment szeregując je chronologicznie (przy założeniu, że wymienione kierunki rodziły się i rozwijały w takiej właśnie kolejności): naturalistyczne, impresjonistyczne, symbolistyczne. Opis naturalistyczny ma wyraźne funkcje mimetyczne — jest swoistą potencją wyobraźniową, ikonizowaną w toku lektury. Impresjonistyczny służy już nie tyle wywołaniu iluzji obcowania z przedmiotem, co wytworzeniu kontekstu emocjonalnego — można więc mówić o *mimesis* częściowej. Natomiast symbolistyczne synestezje są już narzędziem wykrywania niedostępnych potocznemu doświadczeniu tajemniczych powinowactw, rzekomo ożywiających naturę. Chciałem poprzez takie uporządkowanie zasugerować przypuszczalną ewolucję, wynikającą z wewnętrznej logi-

²¹ H. H. Hofstätter, *Symbolizm*. Przełożył S. Błażut, Warszawa 1987, s. 155–160. Zob. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Warszawa 1975, s. 290–297.

ki rozwoju form literackich. Należy jednak pamiętać, że w tekście występują one przemieszane równocześnie, synchronicznie.

Symbolizm

Opis naturalistyczny wprowadził obok subiektywizacji jeszcze jedną istotną innowację – ekspansję obrazów odrażających bądź wstrząsających, szokujących i drastycznych. Elementy takiego obrazowania można dostrzec również w *Godach życia*. Najwyrazistszym przykładem jest opis agonii rodziny Mysi-królika:

Pisklęta drobne, powyrzucane z gniazda, poniewierały się wokoło. Jedno z nich, spadając, zawisło na wylot przebite na ostrym kolcu tarniny: broczyło krwią, wiło się w boleści, piszczało przeraźliwie. Inne sroka sąsiadka, przygniotła stopą i chciwie szarpała dziobem. [97–98]

Ale pojawiają się też fragmenty odsyłające do innej estetyki – obrazy chorobliwego wynaturzenia i degeneracji, swoiste pandemonium, np.:

Narodziła osobliwe, jakie brodawice czy wrzody z niemocy chorobliwej, a może z długiej pracy życiowej [...] stoczone przez robactwo, umarły [...]. Olbrzymy wiekowe odarte z liści, wypłukane na deszczach, [...] sterane, pogarbione, powykrzywiane, obrosłe mchem siwym, grzybami, pełne próchna wewnątrz, ponuro patrzą w świat dziuplami czarnymi. [151 – 152]

Drastyczność tych opisów różni się od równie epatujących fragmentów naturalistycznych brakiem aktywnego napięcia, ekspresji, metaforyzacją i rezygnacją z dosłowności. Mamy zatem znów do czynienia z sytuacją podobną jak przy opisach i erotyce – składniki poetyki wprowadzonej przez naturalizm zaczynają odsyłać do innego kontekstu. Inna hierarchia wartości powoduje i w naturalizmie, i w symbolizmie pojawienie się pokrewnych motywów, lecz inaczej sfunkcjonalizowanych.

Obok obrazów rozkładu i erotycznej ekstazy zawierają *Gody życia* szereg innych przedstawień zaczerpniętych ze sztafażu symbolistycznego. Najbardziej szablonowe to zestawienia Miłości i Śmierci, napomnienia: „*memento mori*” (61), refleksy trywialnie rozumianego satanizmu (15, 128) albo stereotypowe deklaracje poczucia schyłkowości. Zresztą generacyjna przynależność autora nie usprawiedliwia podobnych deklamacji, dlatego można w nich widzieć koniunkturalne inkrustowanie własnej wypowiedzi sloganami współtworzącymi komunikacyjny kod epoki.

Wymienione elementy pełnią funkcję jedynie zdobniczą, można by je bez straty dla rozumienia całości usunąć z tekstu. Jednak symbolizm występuje także na wyższych piętach organizacji tekstu. Przede wszystkim ukształtowanie językowe dalekie jest zarówno od postulatu naukowej obiektywności, jak i od nastawienia na iluzję obcowania ze światem empirycznym (tzn. od norm potocznego wysłowienia, nasycenia języka prozaizmami)²². Wręcz przeciwnie – językowa strona tekstu podlega radykalnej autonomizacji i waloryzacji estetycznej. Wyraźnie dostrzegalne są w wielu miejscach czynniki rytmizowania wypowiedzi. Najłatwiej uchwytym, ale i najprymitywniejszym sposobem

²² Zob. W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 401–405.

wprowadzania powtarzalności ekwiwalentnych segmentów są bardzo częste wyliczenia, np.: „miewał nieraz spotkanie oko w oko z myślą, jaszczurką, wężem, kretem, jeżem” (8); „Niektórzy jęczą, mruczą, klną, warczą, złorzeczą. [...]” (22). To wielosłowie, stanowiące właściwość stylistyczną wspólną całej epoce, znajduje się jednak wciąż na pograniczu wysłowień potocznych²³. Podobnie jest z budowaniem zdań na zasadzie symetrycznej opozycji, np.: „Mysi-królik żył w dzień, lękał się nocy” (9); „Trudno, matka-ziemia i ojciec-słońce nie użala się [...]” (27); „Ludzie odbywają toki [...], o miłości ptaków słońce wyrokuje” (109). To zestawianie przeciwieństw parami nieraz uwidacznia się na obszarze większych całości – akapitów. Skłonność do dychotomicznego ujmowania zjawisk jest zresztą odbiciem stematyzowanych w tekście perspektyw filozoficznych (odniesień do manicheizmu).

Ale chyba jeszcze częstszym i wyrazistszym elementem budowania ekwiwalencji jest rytm trójkowy. Zestawienia triad pojawiają się prawie na każdej stronie, np. na s. 17 jest aż 5 takich powtórzeń: „Królu dni jarowych, panie godów miłości, słońce najświętsze, stwórz ptaka bohatera...”; „My oto osłepieni brakiem światła, zgębnieni strachem, przykuci łańcuchem miłości”; *etc.* Na stronie 64 nawet 7. Nie mówiąc już o skonwencjonalizowanym zapisie onomatopei: „Żreć, żreć, żreć!”, „Kraść, kraść, kraść!” (krakanie wrony) albo: „Czy-yk, czy-yk, czy-yk!”. Podobnie z ekspresywnymi wykrzyknikami: „Kochać, kochać, kochać!” Częste są też formuły w rodzaju: „Trzej rycerze staczają bój namiętny” (57) albo: „Słońce trójpotem znojów namaszcza czoło życia [...]” (103). Obok tych prostych uszeregowień wyrazów mamy również nieco bardziej wyrafinowane przykłady „trójdzielnego uporządkowania naddanego” – choćby obraz roślin:

Okazały krzew leszczyny zrósł się po bratersku z krzakiem bzu i kaliny od spodu, w ich podszewce, dzika róża i tarnina powiązane jeżyną uściśnęły stopy tej trójcy. [68]

Nieraz są to układy gradacyjne. Tak np. wstępny fragment rozdziału 4 stanowi kontaminację trójstopniowej gradacji i symetrycznej opozycji, tworząc jakby układ rozkwitający, w którym zasygnalizowane na początku pole napięcia obrasta potem w szeregi parafraz, opierając się na schemacie ABABAB:

Przed wiekami wieków król Ogień (A) i królowa Woda (B) wydali na świat córę-gwiazdę, naszą matkę Ziemię. Świeć i świeć się, Ogniu boski, żywy, czysty, w słońcu, w gwiazdach niebios, w zanadrzach ziemi, w błyskawicach obłoków, [...]. (A)

Cześć ci, Wodo żywa, czysta, któraś jest w morzu, rzekach, strumieniach, źródłach, w chmurach, w łzach żywnych dających ulgę niedoli, [...]. (B)

Ogniu ojcze, płoń i zapalaj wielkie pragnienia życia, świeć na ołtarzach serc naszych, wybuchaj płomieniami miłości, pożoga obróć w nicość sobkostwo, uszlachetnij zapalem wszechstworzenie! (A)

Wodo matko, daj płodność niwom naszym, krzep i orzeźwiają spragnionych, gaś pożary straszne zniszczenia, zalewaj łzami przebaczenia pożogę nienawiści i wroźdy! (B) [77–78]

W potrojeniach można widzieć izomorfizm wobec parokrotnie pojawiającego się odwołania do trzech cnót ewangelicznych (175, 122) lub element ludowej stylizacji.

²³ Głowiński (*op. cit.*, s. 128–130) określa to jako „dążenie do bogatego mówienia”, „styl persewerycyjny”, i podkreśla skłonność do gromadzenia synonimów, do intensyfikacji środków językowych.

Zastosowane są też w tekście tak tradycyjne środki poetyckie jak anafora i paralelizmy składniowe, np.:

To się wabiły głosem lęklwym, to świegotały, to śpiewały radośnie. [71]

Gil – trubadur ckliwo uczuciowy: stosunek z nim prędko się przejada, powszednieje.

Zięba – zarozumiałec waśniwy, ma zawsze swoje „ja” na ustach. Sikora – przewrotność uosobiona, nosi płaszcz na obu ramionach [...]. Wróbel – samolub domorośły, który nic już nie widzi poza sobą i swoją rodziną. [10]

Chciałbym tu podkreślić powtarzający się w kolejnych członach schemat: nazwa własna + rzeczownik określający dominującą cechę charakteru + epitet przymiotnikowy + rozwinięcie zdaniowe charakterystyki. Paralelizm formalny na poziomie ponadzdaniowym można dostrzec w odpowiedniości sytuacji fabularnych, np. gromadne świętowanie powraca trzykrotnie, polowanie – dwukrotnie. Na stronie 171 (rozdz. 8) znajduje się zaś parafraza zdarzeń mitycznych opisywanych w rozdziale 4 i 6 (s. 78 i 138). Należy też wspomnieć włączone teksty piosenek i rymowanek. Powtarzalność bywa stematyzowana, np.: „I znowu święto, święto nielada” (145).

Ze skłonnością do „bogatego mówienia” wiążą się rozbudowane konstrukcje składniowe. Do najczęstszych zaliczyć można zeugmę. W zdaniu:

Malec pomknął żwawo do tej zobi, dziobnął kilka owych czczynków leśnych, rażno derdnął raz, drugi i trzeci, podskoczył sobie wesoło, jał się pustacko trzpiotać po śniegu [...]. [20]

– podmiot wiąże ze sobą szereg współrzędnych logicznie i składniowo zdań składowych. Podobnie w następującym urywku:

słońce [...] pocznie podbijać państwo Czarnego, zwyciężać jego wojska i wznosić się na niebie tryumfalnie, [...]. [26]

Spośród innych środków poetyzacji charakterystycznych dla liryki trzeba wskazać rozbicie na wersy nie odpowiadające rozczłonkowaniu logiczno-składniowemu (znów analogia z Micińskim) oraz waloryzację warstwy fonicznej – onomatopeje: wspomniane już „Kraść, kraść, kraść” lub „Strach, strach, strach!” (40) jako krakanie wrony; paronomazje: np.: „Świeć się i święć się, Ogniu boski! W świecie, w chatach” (107); „w tych »stadach« zwykle kojarzą się »stadła«!” (109); „owies, pszenicę i wszelką pasznicę” (83); oraz asonanse: „Świątki” – „mąki” (146). „wiosna” – „pierwiosna” (83), „radosne” – „rozgłośne” (146); czy w końcu takie przykłady instrumentacji głoskowej, jak: „szparko [...] w ścierniach. Świerszcze [...] cierkają” (147).

Wszystkie te zabiegi służą poprzez swoją ostentacyjną autoteliczną osłabieniu referencyjności, uwydatnieniu pozasemantycznych – graficznych i brzmieniowych – aspektów języka i reifikacji słowa. Jednostki wypowiedzi są tym samym oswabdzane z funkcji odnoszenia się do świata. Tendencję tę można uznać za próbę wzbogacenia opowieści o walor „muzyczności”. Kwestia muzyczności literatury należy do najbardziej kontrowersyjnych w teorii literatury²⁴. Zastrzeżenia Tadeusza Szulca czy René Welleka i Austina Warrena właściwie wykluczają możliwość budowania takich hipotez. Jednak godząc się,

²⁴ Z bogatej literatury przedmiotu zob. m.in.: T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937. – C. S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Georgia 1963. – T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955. – M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992. – Wiegandt, *op. cit.*

że „literatura skłaniająca się ku muzyce nie może wykroczyć poza granice zakreślone przez możliwości tworzywa”²⁵, należy jednak pamiętać, że może się ku takiemu wykroczeniu skłaniać. Nie sugeruję, że nastąpiło tu przeniesienie konstrukcyjnych form muzycznych w obręb wypowiedzi literackiej (co pokazywał Jan Józef Lipski, porównując *Hymny Kasprowicza* do symfonii)²⁶, a jedynie próbuję wskazać dążenie autora do wejścia w tkanę brzmieniową i do zaakcentowania zabiegów kompozycyjnych o funkcji tylko konstrukcyjnej, formalnej.

Rezygnacja z mimetyczności, wyciszenie sygnałów iluzji referencjalnej, zdaje się należeć do podstawowych wyróżników nowej formacji kulturowej. Jeden z badaczy symbolizmu, Hans H. Hofstätter, podążając zresztą za Spenglerem, czyni przeciwstawienie imitacja – ornamentyka jednym z podstawowych wyróżników tego kierunku. Odtwarzaniu fizjonomii, kreowaniu złudzenia empirycznej materialności przeciwstawia akcentowanie symetrii, upraszczanie, typizowanie, operowanie kontrastem i paralelizmem²⁷. Wprawdzie formułował te uogólnienia na podstawie obserwacji dzieł plastycznych, lecz jego wywody przylegają również do wymienionych tu właściwości *Godów życia*.

Inny przejaw antimimetyczności to wyodrębniane graficznie partie chóru, np. chór ptaków:

Gdzieżecie wy jasne dobre bóstwa opiekuńcze życia? Świetnie potężne przy blasku słonecznym, jesteście jak i my, bezsilne w ćmach nocy! [16]

Nie związane bezpośrednio z narracją ani z fabułą, stanowią swoisty akompaniament uwydatniający aurę emocjonalną i nacechowanie światopoglądowe tekstu. Tu znowu może wystąpić skojarzenie z muzyką – Michał Głowiński w *Powieści młodopolskiej* zwracał uwagę na skrajną sztuczność podobnych wypowiedzi, porównując je do dialogów operowych²⁸.

Wprowadzenie tych chwytów stylistycznych umotywowane było, jak już wspominałem, świadomością literacką i estetyką symbolizmu (chyba nie trzeba tu przekonywać o znaczeniu postulatu – rozmaicie zresztą rozumianego – „umuzycznienia” literatury dla tego kierunku).

W oparciu o przedstawione tu spostrzeżenia chciałbym zaproponować hipotezę, w myśl której postawa symbolistyczna byłaby składnikiem dominującym w strukturze *Godów życia*. Wspomniana reifikacja słowa jest jednym ze środków przełamania konwencji językowej. Warto również zwrócić uwagę na pełniące podobną funkcję zasoby leksykalne tekstu. Dostrzegalna jest przede wszystkim skłonność do kształtowania „poetyckości koturnowej”. Częste są archaizmy, egzotyzy i wyrazy rzadkie. Pierwszą grupę opisał i scharakteryzował Borowy (wykorzystując również wcześniejsze ustalenia Wojciecha Wolerta z 1925 roku). Tutaj chciałbym zasygnalizować jedynie upodobanie Dygasińskiego do rekwizytów słownych związanych z kulturą feudalnego średniowiecza: „margraf”; „myto” (19); „po mieczu i kądzieli” (7); „zamek Niebios” (128); „szkarłat tronu słonecznego” (18); „znakowe rycerstwo sprawne” (130). Pojawia-

²⁵ Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, s. 322–323.

²⁶ J. J. Lipski, *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4, s. 411–439.

²⁷ Hofstätter, *op. cit.*, s. 119–121.

²⁸ Głowiński, *Powieść młodopolska*, s. 266.

ją się też często nazwy klejnotów i szlachetnych kruszców: „niebiosa szkarłatne bramowane złotem” (19); „Dla niej [tj. dla bogini Wandy] te szafiry nieskazitelnie czyste stropu niebios bez końca i początku, dla niej szkarłat, złoto rubiny i topazy, wśród których żegluj gwiazda poranna i wieczorna, dla niej bogactwo nieprzebrane światła” (80); „baby, niby okruchy diamentowe” (24); „Perły rosy zimnej drgają światłem gwiazd brylantowych” (61); „pędy szmaragdowe” (55). Te średniowieczne i jubilerskie motywy to przykład biernie przejmowanych schematów stylistycznych epoki, o których wspominałem na wstępie niniejszych rozważań. Takie słownictwo to kolejny przykład zwrotu ku antymimetyczności – pozostaje bowiem w sprzeczności z realistyczną dyrektywą wykorzystywania szczegółów pospolitych, znanych z codziennego doświadczenia.

Przede wszystkim jednak uderza hipertrofia pojęć abstrakcyjnych, ogólników, a zwłaszcza nazw uczuć i cech charakteru. Często powtarzają się takie słowa, jak: uczucie, byt, świat, cnoty, drapieżność, miłość, dobroć, szczęście, trwoga, przyjaźń, niepokój, rozczarowanie. Wiąże się to m.in. z wysoką częstotliwością występowania charakterystyk bezpośrednich. Znamienne, że w tym samym okresie można zauważyć podobny zalew zabijającego wzruszenie werbalizmu w liryce (np. u Tetmajera). Wyraźnie też zaznacza się skłonność do hiperbolizacji: „nieprzejrzane mroki” (17); „wielki rozmach” (37): „gwar nadzwyczajny” (57); „pośpiech największy” (70); „świat bezgraniczny” (64); „kto tylko żyje” (21); „gąszcze niedostępne” (13); „skał najwynioślejszych” (14); „trwoga niewysłowiona” (8); „słońce najjaśniejsze” (17); „otchłań bezdenna nieskończoności” (85) – chyba najbardziej wyeksploatowane frazesy epoki. Przedrostki naj-, nie-, roz-, bez- sugerują nieadekwatność języka wobec tajemniczości świata, dążenie do wykroczenia poza granice wysłowienia. Częste też są generalizujące określenia dotyczące czasu i przestrzeni: zawsze, nigdy, wszędzie, nigdzie, każdy, nikt. Nie sposób nie dostrzec częstej redundancji semantycznej tych monumentalizujących ujęć. Uniwersalizującym określeniom towarzyszą wyrazy silnie nacechowane emocjonalnie, jak „plugawy”, „podłość”, „szały”, „szaleńczy”, „rozpusta”, „wyrodził się”, „groza”. Na niektórych stronicach liczba wyrazów oznaczających uczucia zbliża się do 10 (!).

Należy wspomnieć jeszcze jedną osobliwość stylistyczną utworu, występującą również w innych dziełach z tej epoki, a mianowicie częste kontaminacje pojęć abstrakcyjnych i rzeczowników konkretnych, wśród których dominują zakrzepłe związki frazeologiczne, jak „łańcuch miłości” (17), „strzała złota kochania” (62) czy „blask nadziei” (9). Często też pojawiają się zderzenia różnych rejestrów językowych, np. monumentalnych poetyzmów i wyrażen potocznych lub zdrobnień i wulgaryzmów. Językowe hybrydy, które później zostały twórczo i konsekwentnie wykorzystane przez Stanisława Ignacego Witkiewicza dla wyrażenia dysharmonii świata, tutaj dają nie zamierzone efekty komiczne i sprawiają wrażenie nieporadności stylistycznej. Natomiast zupełnie niewyobrażalną w stylu potocznym częstotliwość występowania osiągają takie słowa jak: zły, dusza, posępne, życie, otchłanie. O niektórych fragmentach można powiedzieć, że graniczą z karykaturą.

Rzuca się tu w oczy sprzeczność z jednym z głównych założeń symbolizmu, który postulował wszak, by sugerować, a nie nazywać. Tym samym nie wykorzystane zostaje jedno z najciekawszych narzędzi tej poetyki – niedopowiedze-

nie. Z drugiej strony, abstrakcyjność pojęć, spekulatywność refleksji i silna ekspresywność wypowiedzeń kłócą się z naturalistyczno-realistycznym ideałem nie nacechowanej uczuciowo deskryptywności, charakterystycznym choćby dla Prusa kultem rzeczowników konkretnych.

Wydaje się, że źródłem tej niekonsekwencji jest rozdział między zamysłem artystycznym a doбором środków. Mamy do czynienia z sytuacją, gdy odczuwa się anachroniczność jednej konwencji, próbuje się wyrazić nową problematykę, ale nie wykrył się jeszcze adekwatny do niej język artystyczny. Doszło do uświadomienia ograniczeń doktryny naturalistycznej, do spostrzeżenia, że *quasi*-naukowe, atomizujące spojrzenie na rzeczywistość skazane jest na fragmentaryczność. Tymczasem myśl zdolna jest dostrzegać poza fragmentami nieskończoność, procesualność. Stąd potrzeba transcendencji, chęć obserwacji konkretnego w jego życiowym stawianiu się, przekroczenia optyki makroskopowej. Szczególnie istotną rolę zaczyna w tym momencie odgrywać metaforyka wegetatywna, tak istotna np. dla twórczości późnych symbolistów – Prousta czy Schulza. Metaforyka ta pojawia się już także w *Godach życia*, np.: „Soki twórcze grają w miadze, w rdzeniach, w pąkach, i nowe prądy życia ukazują się na świecie” (80).

Zresztą semantyka całego utworu świadczy raczej o związku z nowymi tendencjami, o zainteresowaniu dla niewyraźnego, dokumentuje chęć ukazania irracjonalnych aspektów bytu. Jednak zamiast stworzyć ekwiwalent obrazowy, który mógłby stać się dla czytelnika punktem krystalizacji, bodźcem dla rekonstrukcji stanów emocjonalnych analogicznych wobec „zaszyfrowanych” w strukturze dzieła, Dygasiński wymienia, nazywa czy też „inwentaryzuje” uczucia. Postępuje zatem jak naturalista, który wymienia nazwy przedmiotów, sporządza ich katalogi. Właśnie wprowadzenie pojęć abstrakcyjnych psuje konstrukcję epizodu opisującego wyprawę po kwiat paproci. Paraboliczna opowieść, i tak łatwo czytelna, jest wzbogacona o komentarze natrętnie dopowiadające jej sensy. Kiedy pojawiają się składniki symboliczne, narrator spieszy zaraz z ich przekładem na język pojęć. Dopowiedzenia te można by uznać za sygnały nieufności do deszyfracyjnej kompetencji czytelnika. Znow widać przejściowy charakter „opowieści”.

W kształtowaniu czasu i przestrzeni widoczne jest odejście od motywacji realistycznej. Duże nagromadzenie czasowników niedokonanych sugeruje uniwersalną beczasowość („zwykle tak się dzieje”), odwieczność i niezmienność, co potwierdzają odautorskie komentarze. Niemal banałem będzie stwierdzenie, że wyeliminowanie dat i godzin, podporządkowanie rytmu czasu porom roku mitologizuje sens utworu. W jednym z manifestów symbolizmu z r. 1889 czytamy: „poza epokami i datami poeta powołuje kwitnące ogrody”²⁹. Poza poracającym rytmem przyrody, również wtedy, gdy pojawia się społeczność ludzka, jest mowa o cyklach obrzędowych. Przy czym znow nieokreślona jest epoka. Najprawdopodobniej jest to wczesne średniowiecze, prastłowiańszczyzna (wyrocznia, niewolnicy), lecz potraktowana w sposób baśniowy.

Przeźren jest wyraźnie zlokalizowana topograficznie – wyżyna kielecko-sandomierska – ale regionalne realia podlegają uniwersalizacji: chodzi tu

²⁹ G. Vanor, *L'Art Symboliste*. Paryż 1889. Cyt. za: Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 81.

o „las w ogóle”, o uniwersalne prawa natury. Charakterystyczne jest zniesienie wymierności, zatarcie odległości i proporcji. Pejzaż jest narzędziem budowania duchowych opozycji i hierarchii, odwołujących się zresztą do wyobrażeń bardzo elementarnych i archetypicznych. I znów można tu dostrzec podobieństwo do głównych tendencji liryki reprezentowanych najlepiej przez Tetmajera – analogiczny jest dwuznaczny stosunek do krajobrazu, który na przemian wywołuje przelotną radość i zmysłowy zachwyt oraz pesymistyczną refleksję³⁰. W sumie jest to przestrzeń zagmatwana, niejednorodna, nie podporządkowana naczelnej idei, nie stanowiąca spójnej konstrukcji, wykraczająca poza empirię, otwarta na Nieskończoność, zuniwersalizowana, nie podlegająca racjonalnej kategoryzacji. Figurą najlepiej oddającą jej charakter może być metafora labiryntu (8).

Jak próbowałem pokazać, poetyka omawianego tu utworu posługuje się środkami konwencji realistycznej i naturalistycznej, wykorzystując je dla własnych celów. W takiej eklektycznej metodzie rozpoznajemy jeden z podstawowych rysów całego kierunku w sztuce.

Obok rozbicia realistycznej perspektywy występują w *Godach życia* obrazy *quasi*-religijne. Kilkakrotnie można też trafić na aluzje biblijne. W epoce tej inwazja postaw irracjonalnych, sprzeciw wobec utylitarnej trzeźwości i pragmatyzmu z jednej strony, a kryzys epistemologiczny i nieufność do ortodoksyjności wyznaniowej z drugiej, rodzą głód nowych form doświadczania transcendencji. Odpowiedzią na takie potrzeby jest splot różnych wątków spirytualistycznych, zbiegający się w projektach religii syntetycznej. Można tu wspomnieć choćby takie próby reaktywowania mitów w ramach dzieła sztuki lub aktywności kulturalnej, jak przedstawienia Chrystusa na Olimpie, sekciarskie wspólnoty alegoryzujących nazareńczyków, synkretyzm Micińskiego, mistycyzm grupy *Der Blaue Reiter*, gotycka katedra u Prousta, Dionizos u Nietzschego, świątynie Graala, góralszczyzna Witkiewicza, próby wskrzeszenia mitów germańskich u Wagnera. Przykłady można by mnożyć. Co natomiast jest interesujące, to dominacja wątków związanych ze średniowieczem. Kultura zawsze reinterpretuje przeszłość widząc w zjawiskach historycznych analogie do swojego własnego światopoglądu. Stąd symbolizm widzi w średniowieczu epokę przyznającą realność światu przedmiotowemu tylko jako reprezentacji lub indeksowi niewidzialnego świata idei (świat jako tekst w średniowieczu i u Prousta). Jeden z przedstawicieli epoki pisze: „artyści swoją pracą tworzą symbole swego czasu, których miejsce jest na ołtarzach przyszłej religii duchowej”³¹.

Jednak tym deklaracjom zdaje się towarzyszyć ambiwalencja – melancholicznej tęsknocie za Absolutem towarzyszy laicka nieufność i krytycyzm. Czy zatem religijna frazeologia zawarta w *Godach życia* to także „ołtarze bez Boga”? Spójrzmy na kilka urywków z zakończenia:

Życie zebrało swe siły najlepsze, otrzymane w posagu od bóstwa i poza światem pod-słonecznym stworzyło sobie świat własny [...]. Pragnienia niebotyczne [...]. [174]

Tak zaś miłujemy to życie dobre, że przeczmy śmierci i stwarzamy właśnie z niej nieśmiertelność. [158; podkreśl. G. G.]

³⁰ Zob. J. Błoński, *Kazimierz Tetmajer*. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria V.

³¹ F. Marc, cyt. za: Hofstätter, *op. cit.*, s. 173.

A więc trudno mówić na serio o neoplatonizmie. Mocniejsze podstawy ma interpretowanie owego raj, niemal „Nowego Jeruzalem”, jedynie jako sublimacji ludzkich dążeń i tęsknot. Jest to zatem symbolizm jedynie na pozór transcendentny — tworzenie znaków metafizycznych ma charakter autosugestii, realności znaczącego odpowiada pustka znaczonego. Absolut jest tylko poetyckim obrazem, słownym rekwizytem, korelatem emocji. Traktuje się go jako fikcję pomocną w oswojaniu świata, psychologiczny mechanizm obronny. Zadaniem utworu literackiego jest zaś właśnie wtrącenie czytelnika w nastrój metafizyczny na czas lektury. (Jak pisze Leśmian: „Bóg z takiego światopoglądu wyłoniony jest przedłużeniem w nieskończoność, rozrostem w błękity istoty ludzkiej [...]”³²).

Ciekawe natomiast wydaje się rozpoznanie sposobu rekonstrukcji w tekście składników mentalnych i kulturowych właściwych światopoglądowi mityczno-religijnemu oraz form wprowadzenia elementów stylu i poetyki podań. Sięganie do folkloru ma oczywiście również uzasadnienie światopoglądowe. Charles Maurice pisze w r. 1890:

Sztuka prymitywna wywodzi się z ducha i posługuje się naturą. Prawda tkwi w czystej sztuce duchowej, sztuce prymitywnej — największa znajduje się w Egipcie. Tam trzeba szukać podstaw. W naszej obecnej nędzy nie ma innego ratunku jak tylko rozważny i otwarty powrót do podstaw. Ten powrót jest niezbędnym czynem, którego musi dokonać symbolizm w sztuce i poezji³³.

Zatem folklorizm, który przedtem, w okresie pozytywizmu, stanowił jedynie program regionalno-społeczniowski, teraz przybiera postać mitologiczno-antropologiczną. Żeby zaś nie szukać tak daleko, można wskazać szkic Aleksandra Świętochowskiego z r. 1900 *Poeta jako człowiek pierwotny*. Znanе powiedzenie, że animizm zbliża Słowackiego do Irokeza, można odnieść i do Dygasińskiego.

W *Godach życia* niemal obsesyjnie powtarzają się animizujące, a nawet antropomorfizujące opisy. Księżyc błąka się jak pielgrzym, rozgląda się, dostaje zawrotu głowy (149), ziemia to nieboszczka w trumnie, a rosa to pośmiertny całun ofiarowany przez niebo (152), jodły i sosny rozmawiają (154), brodate jodły mruczą (132) — to tylko kilka przykładów zaczerpniętych z ostatnich stron książki. Czasami są to fragmenty bardzo sugestywne poetycko: „Gałęzie wiotkie brzoź [...] obnażyły ciało drzew piękne, białe, zdobne przepaskami czarnymi” (132). W tok narracji włączone są też legendy ajtiologiczne, podające fałszywe, ludowe wyjaśnienia co do pochodzenia różnych skał czy gatunków zwierząt albo ich nazw (129, 137). Ponadto w przebieg fabuły jest wmontowana *implicite* wiara w skuteczność przesądów — tragedia rodziny Mysikrólika, spowodowana przez kukulczego podrzutka, jest poprzedzona klątwą wron: „Bodaj ci kukulka podrzuciła w gniazdo rodzinne swe jaja!” (22). Można też znaleźć wyraz wiary w duchowe pokrewieństwo całej natury, wiary przypisującej przyrodzie nieożywionej cząstkę duchową:

Drzewa jęczą pod ciosami toporów: toż wiadomo, że mają duszę i onego czasu, jak ludzie, chadzały po świecie szerokim. [106; podkreśl. G. G.]

³² B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: *Poezje wybrane*. Wyd. 2. Wrocław 1983. BN I 217. Cyt. J. Trznadel we wstępie do tego wydania, s. XXX.

³³ Ch. Maurice, cyt. za: Hofstätter, *op. cit.*, s. 56–57.

Również zasada trychotomii, tak eksponowana w *Godach życia*, wiąże utwór z poetyką ludową.

Uwagi końcowe

W przedstawionej tu analizie próbowałem uchwycić dynamikę przekształcania się konstelacji kierunków i manier stanowiących o specyfice poszczególnych okresów literackich. Na przykładzie *Godów życia* starałem się pokazać, że jest to raczej zmiana hierarchii składników, a nie radykalny przeskok ku innemu myśleniu. Mechanizmem rozwoju wydaje się powtórzenie schematów wzbogacone o poszukiwanie czegoś nowego. Sądzę, że przy sporządzaniu bilansu wartości w obronie utworu można wskazać na jego miejsce w kontekście immanentnej logiki i dynamiki rozwoju form literackich. Warto może zwrócić uwagę, że – jak zauważa Ewa Wiegandt w swoim szkicu o prozie współczesnej –

„Muzyczność” jest dla prozy dwudziestowiecznej pojęciem wartościującym nacechowanym dodatnio i stanowi [...] oznakę pewnego ideału estetycznego, na jaki składa się idea autotematyczności i autonomii sztuki [...]³⁴.

Z tego punktu widzenia można dostrzec w utworze Dygasińskiego załączki zjawisk bardzo istotnych dla sztuki nowoczesnej. Podkreśla to w omawianym tekście aspekt poszukiwania. Zmiana stylów nie następuje w kulturze w sposób skokowy – ceną rozwoju jest istnienie etapów przejściowych. Wydaje się, że to jest właśnie sytuacja *Godów życia*.

³⁴ Wiegandt, *op. cit.*, s. 114.