

# Stefan Lichański

---

## Od realizmu do ekspresjonizmu : powieści Tadeusza Żuk-Skarszewskiego

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 36, 83-96

---

1980

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.

STEFAN LICHAŃSKI

OD REALIZMU DO EKSPRESJONIZMU  
POWIEŚCI TADEUSZA ŻUK-SKARSZEWSKIEGO

Tadeusz Żuk-Skarszewski (1858—1933) debiutował jako beletrysta przekroczywszy już pięćdziesiątkę, a więc w wieku, kiedy niejedynemu z utalentowanych nawet pisarzy zaczyna powielać dawniejsze osiągnięcia, przechodząc w fazę „umacniania się na zdobytych pozycjach”. Obie powieści Skarszewskiego, *Pustka* i *Rumak Światowida*, powstają w latach 1910—1914, a ukazują się drukiem u świtu drugiej niepodległości<sup>1</sup>.

Dwie zatem tylko książki, niemało jednak w dorobku naszej prozy ważne, a tym bardziej godne przypomnienia, że i krytyka potraktowała je dość zdawkowo, i historia literatury zbyła komplementami ostrożnie enigmatycznymi. Feldman np. określa Skarszewskiego jako pisarza „o odrębnym obliczu duchowym”<sup>2</sup>, Czachowski zaś przyznaje mu „oryginalność arcyzmu”<sup>3</sup>. Więcej uwagi poświęca autorowi *Pustki* dopiero Krzyżanowski w *Neoromantyzmie polskim*<sup>4</sup>. On też, wskazując na powiązania jego twórczości z Berentem, a zarazem Weysenhoffem, sygnalizuje jej stylowe skomplikowanie, jej artystyczną pograniczność, która przysporzy krytyce mnóstwo trudności w rozszyfrowywaniu charakteru i znaczenia prozy Skarszewskiego.

Nie sugerujemy się bowiem zbyt datą napisania i ogłoszenia tych książek. Zważmy, że autor ich jest człowiekiem o kilkanaście lat młodszym od wielkich prozaików doby realizmu, a starszym nieco od najstarszych nawet przedstawicieli Młodej Polski. Dojrzał więc w kręgu oddziaływań prądów umysłowych i artystycznych poprzedzających reakcję antypozytywistyczną i przełom mo-

<sup>1</sup> T. Żuk-Skarszewski: *Pustka. Opowieść na tle Kartaginy współczesnej*, Poznań 1918; *Rumak Światowida. Karykatura wczorajsza*, Kraków 1919 (dalej *Pustka* i *Rumak*).

<sup>2</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 3, Warszawa—Kraków 1919, s. 163.

<sup>3</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 2, Lwów 1934, s. 276.

<sup>4</sup> J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, Wrocław 1963, s. 277—279.

dernistyczny. I chociaż gdy po latach przymusowego (wskutek ruiny majątkowej) globtroterstwa, osiadłszy na dobre w Krakowie, wzył się w tamtejsze środowisko młodopolskie i z wielu jego przedstawicielami nawiązał serdeczne przyjaźnie<sup>5</sup>, to przecież nie z młodopolszczył się bez reszty i spadku duchowego swojej młodości nie wyżył tak lekko, jak dziedzicznego majątku w Limanowskiem. Pogłosy kultu pracy organicznej odzywają się wyraźnie w *Pustce* (zwłaszcza w jej epilogu), a także w *Rumaku Światowida* (inżynierstwo Skowryry, jego ambicje uprzemysłowienia Galicji, jego działalność oświatowo-kulturalna na terenie wiejskim). Działały jednak na Skarszewskiego idee te załamane w pryzmacie twórczości wielkich realistów, przede wszystkim Prusa i Orzeszkowej, a więc wcielone w określoną konkretyzację artystyczną. I ta właśnie konkretyzacja stanowiła fundament znamiennej dla jego utworów formy powieściopisarskiej.

Trudno jednak, przystępując do pisania w roku 1910, kontynuować bezpośrednio wzory sztuki prozatorskiej, który najpełniejszy rozkwit osiągnął w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. I to wcale nie dlatego, że — jak chcą niektórzy — te wzory się jakoś, tak same z siebie „zużyły”, „straciły atrakcyjność”, niczym modele damskich kapeluszy. Decydują tu chyba przyczyny poważniejsze i głębsze, natury ściśle treściowej. Od chwili gdy powstały *Lalka*, *Nad Niemnem*, *Trylogia*, „Bóg czasu znów postąpił krokiem”, przynosząc nowe problemy, dla których wypowiedzenia w języku sztuki dawne formy wyrazu okazały się niewystarczające. Jeżeli jednak oddziaływały one silnie na czyjś gust literacki, na wyobraźnię, utrwaliły się mocno w pamięci, to trudno je było potraktować we własnych próbach twórczych jako nie istniejące; ale trudno było też wykorzystać je bez daleko posuniętej dezintegracji.

I w tym tkwi przyczyna licznych nieporozumień między krytyką a autorem. Irzykowski np. dostrzega w *Pustce* przede wszystkim ową dezintegrację klasycznych form powieści realistycznej, przesłania natomiast całkowicie artystyczną nowość i odrębność tej książki<sup>6</sup>. Grzymała-Siedlecki natomiast, chociaż — w przeciwieństwie do pisanych złością zarządzeń Irzykowskiego — wypowiada się o Skarszewskim z uznaniem i sympatią, uwydatnia w jego utworach przede wszystkim pokrewieństwa z dawną powieścią obyczajową, realizm rodzajowy, dydaktykę obywatelską w duchu staropozytywistycznym, najzupełniej opacznie odczytując wymowę

<sup>5</sup> Wspominają o nich m. in. A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 50—51, 203—204; T. Boy-Zeleński: *Znaszli ten kraj?* Warszawa 1932, s. 56, 61—62; *Płotki, plotki...*, Warszawa 1927, s. 176.

<sup>6</sup> K. Irzykowski, *Pustka T. Żuk-Skarszewskiego*, „Maski” 1918, nr 23.

ideową *Pustki* <sup>7</sup>, o której ukazała się już poprzednio w „Tygodniku” bezimienna recenzja, ujmująca tę powieść daleko zgodniej z zamierzeniem autora <sup>8</sup>.

Co wszakże uniemożliwiało Skarszewskiemu bezpośrednią kontynuację tradycji pozytywizmu warszawskiego i literatury, na której w tej lub innej mierze odcisnęły się oddziaływania tego kierunku? Przede wszystkim już to, że pierwsza fala pozytywizmu galicyjskiego to ściśle polityczny pozytywizm obozu stańczykowskiego, z jego hasłem „polityki realnej”, tzn. trójjózalizmu, ugody z zaborcami w imię „kastowych interesów warstw tzw. historycznych. Temu nurtowi przeciwstawi się inny, bliski pozytywizmowi w swoim programie społeczno-ekonomicznym, ale inspiracji ideowych szukający w tradycjach polskiego romantyzmu. Jego sztandarową postacią jest Stanisław Szczepanowski, polityk, działacz społeczny, nieprzeciętnej miary publicysta, którego dwie książki: *Nędza Galicji* (1888) i *Idea polska wobec prądów kosmopolitycznych* (1901), odegrały doniosłą rolę w kształtowaniu się samowiedzy narodowej na ziemiach zaboru austriackiego. Nawet więc główne idee pozytywizmu, jak hasło pracy od podstaw, rozwoju gospodarczego, oświaty powszechnej, działając w odmiennym niż w Królestwie układzie stosunków, nabierały tu innego charakteru.

Niezależnie zaś od lokalnych różnic między Galicją a ówczesnym Prywisliniem następuje wyraźna zmiana w traktowaniu sprawy ludowej. Dla pozytywizmu warszawskiego — przy całej jego postępowości — lud to przedmiot zabiegów wychowawczo-oświatowych, to rezerwuarn sił, które należy wprzeznąć w pracę nad odbudową ekonomiczną, kulturalną, a w przyszłości również polityczną bytu narodowego. W programie pozytywizmu solidaryzm społeczny idzie w parze w instrumentalistycznym właściwie stosunkiem do mas ludowych. A chociaż trudno objąć tą formułą również Prusa, Orzeszkową, Konopnicką, to trzeba przecież stwierdzić, że mimo ich autorytetu osobistego nie oni nadawali dominujący ton myśleniu pozytywistycznemu.

Tymczasem jednak działalność Chałubińskiego, Witkiewicza (łącznie z jego pisarstwem), prace naukowe Władysława Matlakowskiego (*Budownictwo ludowe na Podhalu*, 1892; *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, 1901), Kazimierza Mokłowskiego (*Sztuka ludowa w Polsce*, 1903), twórczość Kasprowicza, Tetmajera, Wyspiańskiego, Reymonta, Orkana, renesans Norwida, widzącego w twórczości ludu nie egzotyczne powaby zaściankowej subkultu-

<sup>7</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Powieści Żuka-Skarszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 14. W ogóle recenzję tę znakomity krytyk pisał na kolanie, czego dowodem, że chwali autora za świetny opis Berlina, którego w *Rumaku Światowida* darmo by szukać: jest tam istotnie znakomity opis, ale... Nicei (s. 272—277).

<sup>8</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 20.

ry, lecz fundamentalną warstwę kultury narodowej, zmieniły gruntownie stosunek do sprawy ludowej. Wywołały wprawdzie — jako skutek uboczny — falę rozmiłowanego w większości modnisiostwa i sentymentalnego chłopomanstwa, ale przyczyniły się waleńie i do emancypacji mas ludowych, i do pogłębionego zrozumienia ich społecznej oraz kulturowej samoistności. Proces ten nie pozostał bez wpływu również na dawnych szermierzy pozytywizmu: wskaźmy choćby na drogę poetycką Konopnickiej, wiodącą od elegijno-filantropijnych *Obrazków* do chłopskiego poematu *Pan Balcer w Brazylii* z dumnym stwierdzeniem „nie jedno liczba my, ale i siła”.

Przesuwają się punkty widzenia w kwestiach politycznych, społecznych, ekonomicznych, ale także kulturalnych. W krąg świadomości elity umysłowej wchodzą zagadnienia związków z tradycją ludową oraz — przez jej pośrednictwo — z przyrodą i ziemią, traktowanymi nie jako tło dla człowieka i przedmiot jego manipulacji, ale jako samoistne żywiołowe potęgi, zdolne oddziaływać na niego nie tylko mechanicznie, ale również w sposób daleko bardziej skomplikowany i subtelny. Nie bez znaczenia jest również rozwój etnologii i zainteresowań starymi kulturami ludowymi, zwrot psychologii ku zagadnieniom życia podświadomego i zjawisk paranormalnych, a wreszcie popularność kierunków filozoficznych nader rozbieżnych, ale zgodnych w przeciwstawianiu się supremacji pozytywistycznego scjentyzmu i użylitaryzmu (Fechner, Nietzsche, Bergson, James).

Kształtuje się, słowem, konstelacja umysłowa narzucająca sztuce tematy i zagadnienia, z którymi niepodobna uporać się za pomocą środków wyrazu przejętych z powieści realistycznej dawnego typu. Stąd nieunikniona ich dezintegracja i konieczność wprowadzenia elementów nowych, gatunkowo odmiennych, co komplikuje strukturę utworu i nadaje mu charakter zjawiska granicznego, dla niektórych krytyków (jak np. Irzykowski) drażniący i uniemożliwiający zrozumienie dzieła. Bystrzej chwytą istotę rzeczy Grzymała-Siedlecki, gdy pisze: „W naturze, poniekąd i w stylu literackim — Żuk-Skarszewski jest pisarzem dawnej daty, za to idee jego, kultura wykształcenia, umysłowość znamionują człowieka na wskroś nowoczesnego”<sup>9</sup>. I dodajmy tu: w nowoczesności tej przekraczającego już orientacje intelektualne i artystyczne swego czasu, co — rzecz jasna — czyni te książki dla współczesnych tym trudniejszym orzechem do zgryzienia.

Przejdźmy jednak z kolei do samych książek. *Pustka* rozgrywa się na tle dźwigającej się z wielowiekowego upadku Kartaginy. Akcja utworu zbudowana jest na dwu kontrapunktowo uzupełniających się wątkach. Pierwszy z nich to dzieje budowy wielkiego

<sup>9</sup> Grzymała-Siedlecki, *Powieści Żuka-Skarszewskiego*.

nowoczesnego hotelu turystycznego — Grand Hôtel Hazdroubaâl — skupiającej wokół siebie liczne grono businessmanów, fachowców z różnych dziedzin oraz międzynarodowych aferzystów. Ośrodkiem drugiego wątku jest zagadkowa postać baronowej Elissy Rufos, złowrogiej wampirzycy niweczącej twórczą energię mężczyzn, a utożsamiającej się chwilami to z władczynią dawnej Kartaginy, Dydoną, to znów z boginią księżycy Tanit. Poza kręgiem jej niszczycielskiego uroku pozostają tylko dawni panowie tej ziemi, tylekroć podbijani przez obcą przemoc, a nigdy nie ujarzmieni Berberowie-Numidzi. Utwór ten nie ma głównego bohatera, bo też nie o losy jednostki w nim chodzi, ale o kryzys kultury współczesnej, którego wyrazem jest niezmierzony, choć w gruncie rzeczy bezkierunkowy aktywizm Napoleona businessu Mac Gregora, krótkowzroczna łapczywość aferzystów tego pokroju, co Spinelli czy „hrabia” Vieilleville, obłąkańczy w swej dekadenco-artystowskiej tanatofilii pościg Aksela Oxenstierny za widmami zaprzeszłej przeszłości, trucicielski czar Elissy-Dydony. Wali się ta kultura jak zbudowany nie na skalistym podłożu, lecz na starych punickich grobowcach Grand Hôtel Hazdroubaâl.

Słowem: jednoznaczny w swej katastroficznej wymowie obraz „ginącego świata”. Autor jednak nie chce zakończyć książki akordem minorowo-apokaliptycznym. Psując zatem jej artystyczną logikę dobudowuje do zamkniętej architektonicznie całości odmienną stylowo oficynkę — staroświecki epilog, w którym „wszystko się dobrze kończy”: źli zostają ukarani, dobrzy wynagrodzeni, a czarownica Elissa nie na miotle wprawdzie, lecz na księżycowym promieniu wyekspediowana do Tyru. Nie w formie moralistycznej tyrady, ale bądź co bądź zbytnie wymownych obrazów rozwija autor pochwałę cywilizacyjnej pracy Francuzów na obszarach Maghrebu oraz indywidualnej pracy i dzielności swoich pozytywnych bohaterów (mistrz Robin, J. J. Duval), uczniów Ruskina w kulcie artystycznego rzemiosła, przeciwstawianego sztuce-kapłaństwu i sztuce-zabawie.

Jeżeli tak szeroko rozpisują się o tym oficynowym epilogu, to dlatego, że stanowi on pewnego rodzaju zalegoryzowane przesłanie pod adresem rodaków, mające im przypomnieć: nie iść w służbę obcych bogów, zostać wiernym swym tradycjom i swojej ziemi, niczym ci głodujący a po królewsku dumni berberyjscy łachmaniarze. Ale żyć mimo wszystko nie wspomnieniami przeszłości, lecz zwróconą w stronę jutra wolą twórczą: „na grobach nie wspierać podwalin tego, co ma żyć i trwać” (s. 238).

W *Rumaku Światowida* akcja przenosi się z miejsca na miejsce: polska prowincja — od wsi deskami zabitej po magnackie pałace — Kraków. Wiedeń, Paryż, Riwiera, Londyn, wyspa Wight... Tok akcji powieściowej wyznaczają trzy wątki: dzieje hrabiego Oswalda Su-

lickiego, „austro-węgierskiego Talleyranda”, oraz losy jego synowca Wandalina, „drugiego Metternicha”; z osobą tego ostatniego zaś łączy się wątek zawiązanego jeszcze na szkolnej ławie triumwiratu zrzeszającego prócz młodego arystokraty potomka mieszczańskiej plutokracji, a w przyszłości poeęę, Żegotę Bittera, oraz chłopskiego syna Michała Skowyrę, późniejszego inżyniera i społecznika. Stryj Wandalina jest mężem opatrnościowym nie tylko dla rodu Habsburgów, ale również dla rodu hrabiów Perlickich, a ścięęę mówiąc dla pani hrabiny Wandy oraz jej trzech córek, których jedyny posag — poza arystokratycznym tytułem — stanowi nieprzeciętna uroda i które kolejno — jak to się podówczas mawiało — „robią partie”. Pierwsza zostaje żoną dziedzica ordynacji rendzińskiej, księcia Zbigniewa, degenerata i zbikowanego bigota, druga wychodzi za międzynarodowego aferzystę, barona Borsuka de Borgia („ze starszej linii, oczywiście” — s. 128), trzecia wreszcie, ze wszystkich najsprytniejsza, zostaje — po całym cyklu miłosnych eskapad — austro-węgierską Talleyrandową, przywiódłszy do ołtarza zramolałego już całkowicie hrabiego Oswalda.

Poszczególne wątki krzyżują się i splatają przede wszystkim dzięki aferom i romansom, wiążąc się w konstrukcję pozornie luźną, w gruncie rzeczy zwartą i logiczną. bo dającą wszechstronny obraz sytuacji kraju i ludu polskiego jako przedmiotu w grze prowadzonej przez tzw. warstwy historyczne oraz piracko-gangsterską elitę międzynarodowej finansjery. W tle — niczym obszarpani Berberowie z *Pustki* — zjawia się nasze chłopstwo, mieszkańcy przeludnionych wiosek, wędrujący za zarobkiem „na saksy” lub na emigrację, daremnie z niesytą łapczywością czyhający na ziemię bankrutującego ziemiaństwa, którą zagarniają nienaruszalne ordynacje lub dobra martwej ręki.

Czekali my, jak Ugory poczną rozprzedawać, bo nieboszczka krewniaków nie miała żadnych; cóż, kiedy zapisała je zakonnicom francuskim za dawne ponoęę grzechy: jej grzechy, ziemia zakonnic, a pokuta nasza! (*Rumak*, s. 169).

Jedyny człowiek, dla którego sprawa tej udręczonej biedoty jest jego własną sprawą, Michał Skowyrę, miota się wśród gromady próżniaków, głupców i hochsztaplerów, łudząc się przez moment, że znajdzie zajęcie dla wielu zbędnych na wsi rąk, gdy zacznie działać fundowana przez barona Borsuka Société Internationale de Kozia Górka. Ostatecznie jednak cała ta historia okazuje się jeszcze jednym szwindlem sprytnego oszusta, a pan Michał, wciągnięty w koszmarne-idiotyczne afery małżeńskie i finansowe swoich tytułowanych rodaków, musi wrywać resztki Borsukowej fortuny z pazurów jeszcze sprytniejszego niż jego mocodawca aferzysty. pułkownika Van der Stratten d'Oultremont, adoratora hrabiny Wandy, który zbil majątek w Kongu, przypiekając pięty Murzynom.

Ledwo się zaś uporawszy z tym przedsiębiorczym cywilizatorem Afryki, rusza Skowyrą na odsiecz pani baronowej, uganiającej się po obydwu Amerykach za swoim Borsukiem, który — łącząc przyjemne z pożytecznym — czmychnął przed nią i przed wierzycielami.

Na losy bohaterów *Pustki* fatalny wpływ wywiera Elissa-Dydoną-Tanit. Innego rodzaju czynnik niszczycielski pojawia się w drugiej powieści: ów tytułowy rumak Światowida, demoniczne *vacuum*, negatywna potęga, w której wyraża się brak mocy scalającej i organizującej, brak „boga ziemi”. Jak mówi jeden z bohaterów książki, dawny nauczyciel Wandalina, Żegoty i Skowiry:

A wy, czy znacie prawa boga ziemi? Słuchajcie słowa — rzecz święta! Ażali znacie? ażali wielbicie chwałę boga ziemi? ziemi rodzinnej, dzie-dzicznej, ojczyznej? wy boga swego zaprzacie! [...] W prochu Świadowid powalony. Ani po nim znaku na ziemi, której świecił, której był władcą i bogiem — ale rumak jego żyw i hula, zwolniony od kielzna! Brakło boga, więc jego rumak wami włada! Rumak Świadowida rozpętany, roz-kielznany, wyzwolony z karności i ładu, biega, szaleje, ponosi [...] i was po wszystkich ziemiach świata włości za sobą tułaczko! [...] Kto go powstrzyma? Kto nim zawładnie, nim kopytami rozszałymi ziemię rodzinną roztrątuje, do cna zniszczy, wypustoszy, rozniesie, grudą jej i błotem obryzga kraje wszystkie! [...] Boga ziemi nie ma: kto ujmie ude, kto chwyci za kielzno? (s. 215—216).

Słowem: rumak Światowida, tak samo jak tytułowa pustka poprzedniej powieści, symbolizuje brak, nieistnienie czynnika integrującego życie, nadającego mu sens i zwartość. Tam chodziło nie tylko o pustkę kartagińskich ruin, ale również o wewnętrzną pustkę ludzi pozbawionych związku z określoną wspólnotą narodową, z ziemią, ze współudziałem w działaniu twórczym, a nie obliczo-nym tylko na takie czy inne zyski i korzyści. Tutaj chodzi o kosmo-polityzm i kastowy egoizm warstw „historycznych”, o ich oderwanie od wszelkich związków z realnym życiem kraju i ludu<sup>10</sup>.

Bawimy jeszcze w Paryżu przejazdem — naucza hrabia Oswald — ale wielkich domów polskich w Paryżu próżno szukać; przeniosły się do Wiednia, Berlina i Petersburga: siła węzłów politycznych okazała się mocniejszą od sympatii i upodobań, i to do tego stopnia, że dziś dla myśli polskiej Ren jest najdalszą granicą, której już nie przekracza (*Rumak*, s. 52).

<sup>10</sup> J. Weyssenhoff, daleko życzliwiej ustosunkowany do arystokracji polskiej, zarzuca jej również, „że nie umiała potwierdzić swych tytułów i pretensji jakimś nowożytnym działaniem, świetnym i pożytecznym, że stawała się niby egzotyczna, cieplarniana flora nie zanurzona w grunt swojski, jakąś koterią iluzorycznie wywyższoną ponad własną ojczyznę, grawitująca raczej do podobnych grup obcych i łącząca się z nimi dla wspólnych interesów klasowych. Hasło: »arystokraci wszystkich krajów, łączcie się« — nie zostało wypowiedziane, ale istniało w instynktach, w porozumieniach międzynarodowych” (*Mój pamiętnik literacki*, Poznań 1925, s. 8—9).



A w innym znów miejscu taką oto apostołuje ewangelię swego stanu:

By żyć i rósć, arystokracja twarde winna mieć serca, sobkowskie, pięć twardą, zaciśniętą, a wzrok daleki, orli. Największe rody gnieździły się ongi na szczytach gór, skąd widok szeroki na to, co należało zagarnąć. [...] Nie Paryż jeden wartai mszy. Ostoja religii, szlachta religii wypierać się nieraz musi, musi zaprzecić się i ojczyzny, gdy chodzi o dobro rodziny: *suprema lex*. [...] Szlachta dobrodziejstwem jest narodom dlatego, że wyzbyła się horyzontów ciasnych i przyłgnać gotowa do narodu każdego, który potrzebuje szlachty. [Zgodnie z tą ewangelią] ks. Wallburg: wielki pan całą gębą (nalaną, wygoloną, znudzoną, opryskliwą, upstrzoną wybałuszonymi oczyma szklanymi) [...] mając dobra w różnych krajach, miał też pięć patriotyzmów (s. 269, 254).

Autor dał swej powieści podtytuł *Karykatura wczorajsza*. Zgodnie ze swoją istotą karykatura polega na uwydatnieniu i ośmieszającym wyolbrzymieniu cech rzeczywiście istniejących; inaczej wkraczałaby już w dziedzinę fantastycznej burleski. Oczywiście, nawet najlepiej urodzony głupiec nie wypowiedziałby się tak szczerze, jak hrabia Sulicki w zacytowanych wyżej fragmentach. Autor wszakże nie fantazjuje, wyprowadza po prostu na światło dzienne to, „co się komu w duszy gra”.

Prus usiłował się prawować z polską arystokracją o jej grzechy i zaniedbania społeczno-narodowe, próbował oddzielać w niej ziarno od plew Weyssenhoff, Skarszewski wraca w jej ocenie do Słowackiego:

— W tych magnatach serce chore:  
Waż im sercem, a proch rdzenia!

Z moralnej i umysłowej nicości całej tej warstwy zdaje sobie sprawę jedyny wśród jej przedstawicieli człowiek serio: księżna Kinga Rendzińska (o tyle serio, że z głową do interesów), z pochodzenia zresztą Czeszka, która by rada, „braci szlachtę” pominawszy, dogadywać się z „braćmi chłopami”. Ale i w jej przypadku to tylko *en passant* rzucona uwaga, bo nie wynikają z tego pomysłu choćby takie szlachecko-chłopskie flirty polityczne, jak w *Gromadzie* Weyssenhoffa.

A skoro nazwisko autora *Puszczy* zostało już znowu wymienione, to przypomnijmy sobie jego najlepszą obok biografii Podfilipskiego książkę — *Sobola i pannę* z tak plastycznie, a zarazem subtelnie odmalowaną idyllą miłosną Michała i Warszulki. Otóż Skarszewski w „wielkim świecie” nie widzi w ogóle możliwości takiej idylli. Jego zdaniem w grę wchodzi tylko względami „dynastycznymi” lub finansowymi dyktowane mariaże albo hedonistyczna i cyniczna a mimo pozorów wyrafinowania ordynarnie płaska donżuaneria. I jakże całkiem warci są siebie hrabia Perlicka, która poluje na zamożnych zięciów „obwożąc pilnie dorastające już teraz córki po wszystkich drogich, międzynarodowych targowiskach mał-

żeńskich”, i hrabia Oswald, który „nie był zgoła serca kochliwego i nawet wątpliwe, czy naprawdę zakochał się kiedykolwiek, choć rolę zakochanego wygrywać umiał na wszystkie tony po mistrzowsku” (*Rumak*, s. 15, 11). Dla niego, jak i dla jego synowca, hrabiego Wandalina, kobieta jest zwierzyną łowną; dla hrabiny Wandy, obciążonej trzema córkami, mężczyzna ważny jest jedynie jako „partia” i „pozycja”. A i w jednym, i w drugim przypadku jest to sposób myślenia nie prywatnie jednostkowy, lecz znamieny dla całej kasty. Ten porządek rzeczy zakłóca czasem coś tak esztraordynaryjnego, jak demonizm baronowej Elissy czy nimfomania hrabianki Olgi Perlickiej.

Dla Weyssenhoffa artystokraci to ludzie autentyczni — lepsi, gorsi (tych niestety więcej), ale mimo wszystko ludzie. Skarszewski odmawia im wewnętrznej autentyczności. Dla niego są oni tylko sumą sytuacji, funkcji wyznaczonych pochodzeniem i majątkiem oraz konwencji właściwych środowisku, w którym się obracają. Dlatego nawet to, co powinno być w człowieku najbardziej własne i autentyczne: religijność — staje się u nich albo jeszcze jedną towarzyską konwencją, albo samooszukańczą farsą, jak modlitewna gorliwość hrabiny Perlickiej czy operetkowa w swej demonstracyjności bigoteria księcia Zbigniewa Rendzińskiego.

Z tego, co wspomnieliśmy już wyżej o przedstawicielach nuworzyskiej elity finansowej występujących w *Pustce* i *Rumaku Światowida*, widać dostatecznie jasno, że autor nie żywi dla nich ani cienia sympatii. Są to w jego oczach drapieżni piraci, pozbawieni najelementarniejszego poczucia przyzwoitości i godności.

Jeżeli jednak godzi w nich szyderstwem zgoła brutalnie ośmieszającym, to postać Żegoty Bittera, po francusku pisującego polskiego poety, ukazuje przez woal ironii kunsztownej i delikatnej. W opisie jego pracowni i jego osoby Skarszewski sięga po obrazy stylizowane według Huysmansa (*Na opak*) i Wilde’a (*Portret Doriany Graya*), ośmieszając manierę dekadentckiego pseudowyrafinowania sposobem najprostszym, ale i najskuteczniejszym: przez doprowadzenie jej do absurdu.

Ten sam krąg absurdu obejmuje życie duchowe trzech elit: ziemiańskiej, plutokratycznej i dekadentcko-artystycznej. Świadomość, że stoi się wobec świata, który się już przeżył, przeobraził we własną karykaturę, narzuca karykaturalność jego ujęcia. Powieści Skarszewskiego zachowują pozory kształtu artystycznego wypracowanego przez prozę doby realizmu. Ten kształt jednak ulega destrukcji: nie ma w powieści głównego bohatera, choć parę postaci zdaje się pretendować do tej roli. W budowaniu akcji, splataniu i krzyżowaniu się wątków, w wiązaniu układów personalnych zasada życiowego prawdopodobieństwa, obowiązująca w powieści realistycznej, nie zostaje radykalnie odrzucona, ale jakby poddana korektu-

rze ironizującego przypadku, który wprowadza element swoistej fantastyki, nie poetyzującej wszakże, lecz deprecjonującej ludzi i zdarzenia (zjazd obywatelski w Rendzinach, wiedeńska uczta księcia Maksymiliana, wspomniane już wyżej „partie” hrabianek Perlickich, tarapaty, w jakie z powodu ucieczki Borsuka z Olgą wpłątany zostaje Skowyra, jego wizyta w paryskim atelier Żegoty). Podobnie jest z narracją kształconą w zasadzie na wzorach powieści realistycznej, choć z pewnym odchyleniem w kierunku parodystyczno-karykaturalnym (odchyleniem nieobcym zresztą Prusowi, że wspomnę choćby drugi tom *Emancypantek*). W *Pustce* pewną przeciwwagę dla tej ironicznej tonacji opowiadania stwarza niesamowitość, jaką roztacza wokół siebie Elissa Rufos, oraz rapsodyczno-balladowe traktowanie motywów berberyjskich. W *Rumaku Światowida* przeciwwagi tej nie ma. Ścisłej mówiąc — umiejscawia ją autor w epizodach stanowiących „wysepki”, które okrąża i mija główny nurt powieści (miłość Skowyry i Doli Surmaczówny, jego dążenia społeczne, przemówienie profesora Bajdy, śmierć Oyczyca-Gniazdonia, duchowa przemiana Romualda Nizińskiego). Zabieg pozornie czysto formalny — nadanie paru epizodom charakteru luźnych wtętów, „wysp” kompozycyjnie wyłączonych — ma w tym przypadku charakter najściślej treściowy: oznacza, że światu rendzińsko-sulicko-perlicko-borsukowemu integralnie obce są wartości rzeczywiste. Toteż w powieści wszechwładnie panują parodia i karykatura. Nawet motywy, które wymagałyby czy to pogłębienia psychologicznego (dramat Muszki Perlickiej, przehandlowanej przez mamusię na żonę księcia-degenerata), czy też większej dozy realizmu rodzajowego (walka Skowyry z pełnomocnikami pułkownika Van der Strattena o resztki Borsukowej fortuny), są w powieści ledwo zaznaczone.

Słowem: punktem wyjścia jest w obu przypadkach wzorzec realistycznej powieści środowiskowo-obyczajowej i w obu też realizacja tego wzorca jest jego dezintegracją. Powieści rozpadają się na cykle epizodów zarysowanych realistycznie, ale w miarę rozwoju akcji coraz silniej nasycających się elementami wizyjności, czy to balladowej, jak w niektórych partiach *Pustki*, czy też parodystyczno-karykaturalnej. Epizody te wiąże „konferansjerka” utrzymana na ogół w tonie informacyjno-relacjonujących partii powieści realistycznej, choć często nasycona deprecjonującą swój przedmiot ironią. Ta ironia to stale obecny w narracji obu powieści akompaniament uwydatniający dezaprobatę autora wobec przedstawianego w nich świata. Oto np. relacja o pierwszej rozmowie ordynata Rendzińskiego z Borsukiem:

Jako gospodarz gościnny, ks. Maksymilian starał się wprowadzać rozmowę na tory finansowe, przypuszczając, że są goście najmilsi; ten zaś połapawszy się szybko w upodobaniach księcia, kierował ją znów ku

tematom artystycznym, iż wnet, ku zadowoleniu stron obu, rozmowa przybrała kierunek finansowo-artystyczny (*Rumak*, s. 133).

Albo powiedzenie o kimś, że jest „przebiegły jak cztery lisy, a gładki jak cztery węgorze, cieszący się posłuchem w Najwyższym uchu” (s. 254), załatwienie kogoś określeniem „złotousty a pustosłowy” (s. 253) czy informacja, że „wzruszony ks. Maksymilian uściskał mowcę własnoręcznie” (s. 266). Tą ironią obdarza autor również swoje figury, że przytoczę tu choćby *bon mot* hrabiego Oswalda o hrabim Drachenbergu: „To człowiek tak niegłupi, że dla zrobienia kariery gotów udawać głupiego” (s. 228)<sup>11</sup>.

W rysunku postaci Skarszewski oddala się od znamiennej dla realizmu ambicji kreślenia charakterów jako koncepcji typów. Pozostaje wszakże wierny zasadzie starannego cieniowania figur. Tylko że cieniowanie to jest jednostronne: wydobywa i podkreśla bogactwo niuansów cechy znamiennej i wyodrębniającej, a więc np. w przypadku księcia Maksymiliana głupoty (tak bogato i różnorodnie przedstawionej, a tak odmiennej niż głupota hrabiny Perlickiej), hedonistycznego egoizmu hrabiego Oswalda, dekadentckiego snobizmu Żegoty, zachłannej chciwości Borsuka.

Krzyżanowski łączy pisarstwo Skarszewskiego z Berentem. Owszem, istnieją niezaprzeczalne analogie i w stylu tych pisarzy, i w niektórych koncepcjach charakterologicznych (Hertenstein z *Próchna* i Oxenstierna z *Pustki*), i w generalnym stawianiu problemów (*Ozimina* i *Rumak Światowida*). Przede wszystkim jednak łączy ich przynależność do preekspresjonistycznego nurtu modernizmu, który najsilniejszy wyraz znalazł u Berenta w *Zywych kamieniach*. Skarszewski wszakże jest radykalniejszy niż Berent i fakt, że jego *Pustka* ukazała się nakładem „Ostoi” Hulewiczów, ma wymowę niemal symboliczną. On właściwie tylko się ociera o modernizm: wykorzystuje różne jego rekwizyty — stylizując np. obie swoje diablice, Elisę i Olgę, na podobieństwo perwersyjnych księżniczek Beardsleya, wykorzystując — o czym już wspomnieliśmy wyżej — motywy Huysmansa i Wilde’a w opisie atelier Żegoty, nadając ton maeterlinckowski wielkiemu dialogowi Oxenstierny z Elissą<sup>12</sup> i ich wyprawie do Tyru szlakiem wytyczonym na morzu przez światło księżycy. Odliczywszy mało istotne naloty moderni-

<sup>11</sup> Ponieważ hrabia Oswald to w znacznej mierze replika Podfilipskiego, warto może przypomnieć, co na temat dowcipu swego bohatera pisze Weyssenhoff: „Bo że Podfilipski powie od czasu do czasu coś błyskotliwego, dowcipnego lub nawet prawdziwego — to niezbędne. Inaczej by nikt nie mógł mieć o nim choćby chwilowego złudzenia, że jest to człowiek inteligentny i przyjemny” (*op. cit.*, s. 17). Nawet więc i to, co może byśmy w prostocie serca uznać gotowi za dodatni rys ujemnej w zasadzie figury, rodzi jedynie autorska perfidia... Podstępny naród ci literaci...

<sup>12</sup> *Pustka*, s. 244—252.

stycznej stylistyki oraz manieri obrazowania i „robienia nastroju” (dostrzegalne głównie w *Pustce*), można by Skarszewskiego określić jako outsidera modernizmu i poniekąd jego parodystę.

Dezorganizując swoście wzory powieści realistycznej zbliża się on już właściwie w swojej zacieklej negacji zastanego świata, w wizjonerstwie przechodzącym od podszytej swoistym tellurycznym mistycyzmem balladowości do pamfletowej parodii, w zastąpieniu charakterów typami do powieści ekspresjonistycznej. Ten ekspresjonizm należy, oczywiście, rozumieć w sensie rozszerzonym: nie jako nazwę szkoły literackiej, ale jako orientacyjne oznaczenie najbliższej pisarzowi konstelacji duchowej, ośrodka krystalizacyjnego, ku któremu się ciąży nie ze względu na jakiegokolwiek programy i teorie, lecz spontanicznie, pod presją znamienych właściwości swojego talentu.

Potraktujmy zresztą w tym przypadku określenie „ekspresjonistyczny” jako przybliżone i prowizoryczne. Rzeczą ważniejszą jest prekursorski charakter tych książek. Zwróćmy uwagę na kontrpunktowy związek motywu Elissy-Dydony-Tanit i Berberów. Powiedzieliśmy już wyżej, że *Pustka* to powieść o kryzysie współczesnej kultury. Dlaczego jednak symbolem owego kryzysu staje się niszczyielski wpływ bogini martwego księżyca, tej, która sama mówi o sobie: „Mnie wszystkie groby bliskie” (s. 119)? Ponieważ sam fakt, że temu wpływowi się ulega, oznacza znalezienie się w stanie wykorzenia, w sytuacji Anteusza oderwanego od ziemi.

I dlatego Berberowie nie cofną się przed zamordowaniem doktora Zwanga, usiłującego otworzyć grobowiec Dydony. Im chodzi przede wszystkim o obronę swojej ziemi, nad którą władac mają prawo tylko bóstwa z niej wyłonione, rodzime bóstwa telluryczne. Dla autora jednak ta ich walka staje się symbolem innego problemu, uświadamiającego się nam dzisiaj bezpośrednio w utylitaro-higienicznym haśle „ochrony środowiska”, a który należałoby sformułować bardziej zasadniczo: niezbędnym warunkiem przewyciężenia poczucia wyobcowania i osiągnięcia integracji wewnętrznej jest mocny, trwały związek z ziemią i przyrodą. Mową mitologicznych symboli wypowiada Skarszewski myśli, z którymi spoufalila nas dopiero współczesna psychologia (przede wszystkim Jung z jego koncepcją podświadomości zbiorowej i trwających w niej wyobrażeń archetypicznych). Od tej też strony, a nie wyłącznie od strony walki z pokusami kosmopolityzmu, spojrzeć by należało na rozwinięty w *Rumaku Światowida* motyw „boga ziemi”, jednoczący w sobie pojęcie ojczyzny i ojcowizny.

Jeżeli *Opowieść na tle Kartaginy współczesnej* okazuje się w najgłębszej swej warstwie, w swych arcymotywach problemowych opowieścią mityczną, to *Rumak Światowida* jest dramatem narodowego losu ujętym w farsowe formy wyrazu, przetłumaczo-

nym na język ironicznej inwektywy. Ta ironia zostaje nie tylko podszeptana postaciom jako ich przerażająco szczerą w swej mimowolności autokompromitacja (wspomniana już wyżej mowa hrabiego Sulickiego na temat szlachty). Ironia zyskuje tu rangę czynnika organizującego świat przedstawiony w powieści, wyznacza i określa charakter pracy pisarza nad dziełem. Taka zaś supremacja ironii to zarazem supremacja intelektu, pod którego dyrektywy oddana zostaje twórcza energia wyobraźni. Toteż nie bez racji mówi Grzymała: „Mamy w literaturze naszej powieści pisane talentem, mamy powieści pisane natchnieniem, wreszcie uczuciem. Niewiele natomiast mamy beletrystyki pisanej inteligencją”<sup>13</sup>. Dziś, kiedy spłowiła już aktualność satyry politycznej i obyczajowej, a więc przysłał również tragizm tej książki, tym dobitniej uwydatnia się właściwa jej wirtuozeria ironii.

Te powieści, w których bohatera indywidualnego zastępują zbiorowości i idee, stają się mimowolnie i mimowiednie prekursorские w stosunku zarówno do teorii, jak i praktyki unanizmu. Nie dostrzegli ich jednak i nie przewertowali polscy reprezentanci tego kierunku, jak Kudliński (*Wygnańcy Ewy, Rumieńce wolności, Uroki*), czy Wołoszynowski (*Rok 1863, Było tak*). Pewne, (ale chyba przypadkowe) analogie można by dostrzec między *Rumakiem Swiatowida* a pamfletowymi partiami powieści Ulanowskiego (*Bank Chrystusa, Uczta dozorców, Ordynans Córui*). Szczególną uwagę chciałbym zwrócić na inne jeszcze analogie. Oto np. wielki, przyniatający wszystkich swoją potężną osobowością człowiek czynu Mac Gregor, a dalej parodystyczny jego odpowiednik hrabia Oswald, demoniczna wampirzyca Elissa Rufos, perwersyjne, diabłem podszyte pseudoniewiniątko Olga Perlicka, wytworny dekadent o artystycznych uzdolnieniach Żegota Bitter. Ależ to — jedna w drugą — reprezentacyjne figury dramatów i powieści Witkacego! Czemu przypisać te analogie? Wpływowi bezpośrednim? Witkacy jednak, na ogół bardzo sumiennie kwitujący cudze inspiracje, nigdy nie wspomina o rozczytywaniu się w Skarszewskim! Jakimś prawidłowościom rozwojowym współczesnej literatury? Hipoteza również wątpliwa jak ryzykowna. Pokrewieństwom typu wyobraźni za to przypuszczenie głowy bym nie dał. Czy tak jednak, czy inaczej zechcemy zbieżność tę wyjaśnić, zostaje ona przecież faktem. Poprzestaśmy więc na samym jej zasygnalizowaniu.

\*  
\*            \*

Otóż to: zasygnalizować. Gdy pora już kończyć, orientuję się, że tyle tylko zrobiłem. Nie wyczerpałem bowiem ani w jednej dziesiątej treściowego i artystycznego bogactwa tych dwu książek,

<sup>13</sup> Grzymała - Siedlecki, *Powieści Żuka-Skarszewskiego*.

które Grzymała jak najbardziej słusznie określił jako „niebanalne”<sup>14</sup>. Pociesza mnie to jedynie, że od czasu, jak się ukazały drukiem, nikt — poza Krzyżanowskim — i tyle dla nich nie zrobił. A są to nie cenne zabytki historycznoliterackie, lecz książki nadal żywe, które by nawet zasługiwały (zwłaszcza *Rumak Światowida*) na wznowienie (choćby w serii klasyki polskiej i obcej). Ze względu na swój pionierski, prekursorski charakter czytelników by znalazły na pewno. A czy nie warto by także zająć się bliżej ich autorem, człowiekiem równie niebanalnym? Znów tylko sygnalizuję. Ale ostatecznie i latarnia morska nie robi nic więcej.

---

<sup>14</sup> Grzymała - Siedlecki, *Niepospolici ludzie*, s. 203.