

Maria Dłuska

Modernistyczny barok Żeromskiego : studium prozy poetyckiej pisarza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/1, 109-152

1966

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

MARIA DŁUSKA

MODERNISTYCZNY BAROK ŻEROMSKIEGO

STUDIUM PROZY POETYCKIEJ PISARZA

1

Po świetnym studium Borowego o rytmice prozy Żeromskiego wszystko, co się o niej będzie pisało, będzie już tylko uzupełnieniem, niekiedy korekturą szczegółów. Pomimo jednak tego tak znakomitego i wielostronnego opracowania warto chyba zająć się bliżej modernistycznym barokiem prozy poetyckiej Żeromskiego. Tą specyficzną aurą stylu, która nigdy nie była gruntownie rozpatrywana i poddawana analizie, a która zabarwia wszystkie jego rapsody, klechdy, udratyzowane i nie udratyzowane poematy prozą, a także wszystkie niemal liryczne miejsca jego dzieł. Wiadomo, jak jest ich wiele w każdej powieści Żeromskiego. Chciałabym tu podkreślić od razu, że chodzi mi nie o stosunek jego do baroku XVII-wiecznego w *Dumie o Hetmanie*, ale o to, co świadomie nazwałam jego barokiem modernistycznym. To jest o przejawianie się cech powszechnie wiązanych z barokiem jako z okresem i kierunkiem artystycznym, w którym krzewiły się najbujniej i najjaskrawiej występowały, ale występujących również na tle norm i zwyczaju tego okresu naszego języka i literatury, w którym głównie żył i tworzył, a zarazem współtworzył go, Żeromski. Nie obchodzi mnie więc wcale, i nawet przy *Dumie o Hetmanie* nie będzie rozpatrywany stosunek szyku wyrazów tego utworu do przyjętych w retoryce i pisarstwie zwyczajów kształtowania go w w. XVII, a więc np., że gdy wówczas chętnie stawiano formę osobową czasownika na końcu zdania, to Żeromski, wręcz przeciwnie, w wielu wypadkach stawia ją na początku. Obchodzi mnie jednak to samo zjawisko: wysuwanie orzeczenia na czoło, jako zjawisko inwersji w stosunku do współczesnej Żeromskiemu literackiej polszczyzny. Bowiem inwersje, być może w związku z właściwością ogólniejszą nieoczekiwanego ruchu, kontrastowości i niespodziankowości w zestawie ele-

mentów, należą do wybitnych, nie dających się nie zauważyć cech naszego barokowego stylu. Znaczy to, że szyk wyrazów w zdaniach lub równoważnikach zdań mniej lub więcej odbiega od szyku uświęconego przeciętnym językowym zwyczajem. Nie ma chyba dobrego pisarza, który by się nie posługiwał inwersją: oddaje ona znakomite usługi (korektorzy i adiustatorzy ze skrupulatnością godną lepszej sprawy odwracają literatom i naukowcom ich ekspresywne inwersyjne zdania, doprowadzając ich do najczarniejszej rozpacz!), ale nasilenie tego chwytu stylistycznego bywa różne. Do cech baroku należy obfite i jaskrawe posługiwanie się przestawniami. Styl Żeromskiego zabarwiają one w sposób szczególnie intensywny i rzucający się w oczy.

Druga cecha barokowa, o którą mi chodzi u Żeromskiego, to wielosłowie. Zasada wręcz przeciwna zasadzie „najmniej słów”, z tym że właśnie ta ostatnia łączy się z tamtą genetycznie, jako jej przeciwieństwo. Wielosłowie wyraża się dwojako: przez gromadzenie wyrazów i wyrażen uzupełniających, dążących do zbliżenia się przez synonimikę lub opis do tego, co się jednym słowem wyrazić nie da, skąd narastają słynne „nagromadzenia” Żeromskiego (werbalne i nominalne), ogromna ilość wyliczeń w najszerszym znaczeniu słowa; z drugiej strony wielosłowie wyraża się refrenizacją, powtórzeniami dosłownymi lub z wariantami, zależnie od kompozycji tekstu pojawiającymi się w różnych pozycjach (na początku, na końcu, wewnątrz ustępów lub pierścieniowo).

Wreszcie trzecia cecha stylu barokowego, z cech uchwytnych na pierwszy rzut oka, to niezwykajny dobór słownictwa. Użycie słów niepowszednich, egzotycznych, archaizmów, gwaryzmów, neologizmów, a także krypto-neologizmów jako rzekomych gwaryzmów czy archaizmów. Użycie tego ponad konieczność, ponad tzw. miarę — to jedna z właściwości baroku, i znów wybitnie cechująca poetycką prozę Żeromskiego. Także użycie niezwykajnych form. Jednakże słownictwo Żeromskiego i używanie przez niego form gramatycznych nie będzie tutaj rozpatrywane, chyba ubocznie, w kontekście dwóch pierwszych spraw: szyku przestawnego i wielosłowania. Tym dwu sprawom jako głównym będzie poświęcone niniejsze studium.

Stwierdzenie obecności pewnych zjawisk stylistycznych — czy to dla jakiegoś okresu, dla autora, czy poszczególnego utworu — to dopiero odskocznia do wyjaśnienia sprawy następnej, nie mniej doniosłej: funkcjonowania tego zjawiska. Inwersja ma swoją właściwość funkcjonalną towarzyszącą jej zawsze. Jest nią niezwykowanie, a w związku z tym potęgowanie ekspresji wypowiedzi. Ta cecha wspólna jest wszystkim zmianom szyku wyrazów, sprawiającym, że wypowiedzenie odbiega od przeciętnego nienacechowanego wzorca. Jest więc wspólna Żeromskiemu i poezji baroku XVII-wiecznego, i pseudoklasykom, i wszelkiemu tokowi

inwersyjnemu w jakiegokolwiek literaturze. Z chwilą jednak, kiedy się zjawia tok przestawniowy, powstaje pytanie: czemu jeszcze on służy? Czy tylko przyciąganiu uwagi, koncentrowaniu jej i potęgowaniu, tj. ekspresji *sensu stricto*, czy też jest przez autora wykorzystywany jeszcze do innych, dalszych celów, a jeżeli, to do jakich? — W tym właśnie punkcie zaczynają się różnice u poszczególnych autorów, a także w poetyce poszczególnych okresów, i w tym punkcie kończy się podobieństwo między barokiem XVII-wiecznym a barokiem Żeromskiego. Najłatwiej to pokażą przykłady.

Triumf miłości, w polski kopieniak ubrany,
Za twoim rozkazaniem, o gwiazdo zimnego
Trionu, tu przywiodłem do progu twojego
Zewleczony z tuszkańskiej ślicznej palandrany.

Wprawdzie prostym przejmowan piórem, niezrównany
On Apollo ode mnie Parnasu włoskiego:
Tyś mi sam ducha dodał, żem się ważył tego,
Aby był teraz do nóg twych ofiarowany¹.

Jeszcze jeden przykład, szczególnie wymowny.

Gdzie za bogatą rozliczne krainą
Wschodni ocean liże wyspy Chiną
I zaś szczęśliwe na końcu
Świata przy zachodnim słońcu².

Jeden i drugi przytoczony *passus*, ten z sonetu Jagodyńskiego i ten z wiersza Zbigniewa Morsztyna, to istne łamigłówki. Jeszcze Jagodyński jest stosunkowo łatwiejszy do rozszyfrowania, ale nad strofą Morsztyna trzeba się dobrze nabiedzić, żeby zrozumieć, że za bogatą krainą Chiną wschodni ocean liże rozliczne szczęśliwe wyspy na końcu świata przy zachodnim słońcu. Zarówno u Morsztyna, jak i u Jagodyńskiego, a także innych, nie cytowanych tu poetów XVII-wiecza, np. u Potockiego, nie widać tendencji uwypuklania inwersją treści, czy to jej poszczególnych tkwiących w zdaniu elementów, czy też podtekstu. Nie widać żadnego związku między myślą przewodnią autora a przestawniowym szykiem zdań. Analizując powyższe przestawnie i mnóstwo im podobnych, zestawiając je z sensem odnośnych fragmentów i odszukując ich sens, dochodzi się do przekonania, że w tej epoce przestawnie nie miały

¹ S. S. Jagodyński, Do Władysława Zygmunta Królewica. (Poświęcając mu tłumaczenie poematu Petrarcki „Triumf miłości”). W: Sonet polski. Wybór tekstów. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski. Kraków 1925, s. 24. BN I, 82.

² Z. Morsztyn, *Myśl ludzka*. W: Muza domowa. Wydanie krytyczne spuścizny poetyckiej opracował J. Dürr-Durski. T. 1. Warszawa 1954, s. 305.

innego wytyczonego celu jak być znamieniem artyzmu. Pokazać, że poeta potrafi nagromadzić potrzebne wyrazy, przeplatać je z sobą w sposób najdziwniejszy, a przy tym użyć każdego z nich we właściwym przypadku, nie zgubić się w nich, ustawić je czytelnikowi jak osobliwy bieg z przeszkodami, w którym trzeba nie tylko dotrzeć do mety, ale jeszcze ją znaleźć. Autor wydaje się przy tym być pewien, że im zawilszy labirynt i bieg czytelnika, tym większy jego, poety, kunszt, zasługa i tytuł do sławy na Parnasie.

U Żeromskiego jest biegunowo inaczej. U niego inwersja, po pierwsze, nigdy nie zaciemnia sensu; po wtóre, nie jest też sztuką dla sztuki. Zawsze czemuś służy, ma określoną funkcję. Zasadniczo jest ich dwie: *primo*, z pomocą inwersji Żeromski wysuwa na plan pierwszy i sugeruje czytelnikowi to, co uważa za najważniejsze; *secundo*, posługuje się inwersją dla stylizacji. Niejednokrotnie przy tym to pierwsze łączy się z drugim, tj. inwersja służy ogólnie stylizacji, a w szczegółowym rozłożeniu i ukształtowaniu jednocześnie wysuwa na plan pierwszy to, co najistotniejsze. Najczęstszą przy tym postacią inwersji u Żeromskiego jest wysuwanie orzeczenia lub członu orzeczenia na początek, w przeciwieństwie do przeciętnego szyku zdania, które się zwykle zaczyna od podmiotu i jego członu. Oto przykład.

Zastawił hetman strażami wyjście z obozu.
 Lecz o ciemnej nocy uciekł z obozu Gracjan gospodar.
 Uciekł z obozu Walenty Kalinowski, starosta, uprowadzając ze sobą tysiąc
 pięćset podjuzzonego żołnierza.
 Uciekł mężny Jan Odrzywolski z chorągwią.
 Uciekł Stefan Chmielecki z chorągwią.
 Uciekł w noc ciemną piorun na Turki, Samuel książę Koreckie.
 Uciekł Janusz Tyszkiewicz ze swoimi.
 Uciekł Moskwy najeźdnik i krwiożerca Mikołaj z Komarowa Struś hali-
 ki. [D 131]³

Wszędzie tu orzeczenie stoi na pierwszym miejscu. Bo najważniejsze jest to, że zastawił hetman strażami wyjście, a jednak uciekali. O ciemnej nocy. Następuje szereg anaforyczny aż 6-krotny. Powtarza się na naczelnym miejscu zdania najważniejszy element sytuacji: *u c i e k ł*. W charakterystyce jej tragizmu i grozy mało nam znane historyczne nazwiska, imiona i herby są najmniej ważne. Istotny jest goły fakt ucieczki każdego z nich. Złowrogość jej, paniczność, uplastycznia się

³ S. Żeromski, *Dzieła*. Pod redakcją S. Pigonia. Wstęp H. Markiewicz. [Dział] I, t. 3, 5; [dział] III, t. 1. Warszawa 1957, 1956. Wszystkie cytaty z Żeromskiego pochodzą z tego wydania. Dla uproszczenia zapisu przyjęto następujące skróty: A = *Aryman mści się*; D = *Duma o Hetmanie*; G = *Godzina*; P = *Powieść o Udałym Walgierzu*; R = *Róża*; W = *Wiatr od morza*. Liczby oznaczają stronę. Wszystkie podkreślenia M. D.

dodatkowo, jeżeli uciekającymi są wodzowie znani ze swego bojowego męstwa, dlatego przed nazwiskiem, a nie po — idą takie określenia, jak „piorun na Turki” albo „Moskwy najeźdnik i krwiożerca”. Elementy treści uszeregowane są w porządku ważności, z wysunięciem na czoło najistotniejszych, a odsuwaniem coraz mniej ważnych coraz dalej ku końcowi. Jednakże tak proste wyzyskanie przestawni, wykorzystanie ich dla narzucenia czytelnikowi hierarchii znaczeń tak elementarnej — to tylko jedna z możliwości zbliżenia go do intencji autora, do jego myślowej i kompozycyjnej koncepcji. Jest to też wyzyskanie najprymitywniejsze. W wielu wypadkach Żeromski oddaje inwersję na usługi treści i sensu utworu w sposób o wiele szerszy, subtelniejszy i jakby zakamuflowany. Trzeba się uciekać do dokładnej analizy, ażeby się ujawniło właściwe funkcjonowanie przestawni w danym fragmencie, a zwłaszcza rola jej w sugerowaniu podtekstu i nastroju, w jaki autor chce swego czytelnika wprowadzić.

Taką grę inwersjami, niezmiernie subtelną i pełną znaczenia, odkrywać można w wielu miejscach prozą poetycką pisanych utworów Żeromskiego. Najpełniejszy swój wyraz, tak co do swoich postaci, jak i co do funkcjonowania, znajduje styl inwersyjny w *Dumie o Hetmanie* — podobnie zresztą rzecz się ma i z instrumentacją wielosłownia, która w *Dumie* osiąga szczyty. Przy czym obie te właściwości ujawniają się zaraz od pierwszych zdań Prologu. Zwłaszcza inwersja. Owe pierwsze zdania są niemal tak znane, cytowane i pamiętane, jak sławny jambiczny początek *Popiołów*: „Ogary poszły w las”, ale grają one też tak niewątpliwą rolę pałeczki dyrygenta dla stylu utworu, że warto raz jeszcze się im przyjrzeć. Już nie tyle ich rytmice, co szykowi wyrazów, wielosłowiu, sposobowi używania słów i konsekwencjom artystycznym stąd wynikającym. Do tego celu będą poniżej zacytowane pierwsze zdania Prologu, a obok każdego z nich te same słowa, ale ułożone w kształt wzorka gramatycznego, w jaki by je ułożył sumienny i gorliwy adiustator. (Na szczęście nie dane mu było!)

1. W śniadym dymie i w chmurach
ponad morzem wyrosłych jesienne słoń-
ce połyska.

2. W gęstej kurzawie, wyrzuconej
ze stepu stratanego przez kopyta
tatarskich koni, mdłe światło gore.

3. Niezliczona ćma kruków, lecąca
niby skrzydła czarnego anioła, napeł-
niła szerokość niebieską i nad dzikim
kraży polem.

4. Głuchy tętent oddaje ziemia su-
cha.

Jesienne słońce połyska w śniadym
dymie i w chmurach wyrosłych ponad
morzem.

Mdłe światło gore w gęstej kurza-
wie, wyrzuconej ze stepu stratanego
przez kopyta tatarskich koni.

Niezliczona ćma kruków, lecąca ni-
by skrzydła czarnego anioła, napełniła
szerokość niebieską i kraży nad dzikim
polem.

Sucha ziemia oddaje głuchy tętent.

5. Daleki zgiełk niosą wiatry.

6. Prawica najjaśniejszego, największego Osmana, Mekki i Medyny cesarza, siedem monarchii i cztery kąty świata trzymająca, podniosła chorągiew w stronach dalekich.

7. Wrzask trąby zagrział nad morzem, między ładami.

8. Ciemnolice, posępnookie ludy rzuciły Eufrates, Nil, Dunaj.

9. Nad Archipelagu zielone morze, między Tracją i Azji wybrzeżem, ponad Cyklady, Sporady, Salaminę, Eubeę i Samotraccę padło hasło.

10. Z Kandii, Lemnos, Samos, Chios i Rodos uderzyli we wiosła galer greccy żeglarze, ku Bosforu dążąc cieśninie.

11. Z czarnej Kemi, znad kwiecistych grzęd Egiptu wyruszył Murzyn, fellach i Kopt.

12. Ze spiekłej, skalistej pustyni, z suchych wąwozów puszczy libijskiej ciemny Arab pomyka.

13. Zza nagich gór, z łożysk wichru, spod bezchmurnego nieba, z okręgów suszy wiecznie płonącej wybiegł Beduin, szeroko-białym osłonięty burnusem.

14. Ze stron, których deszcz nie nawiedza, brnie pod barwistym ciężarem garbaty wielbłąd, porożysty bawół i pracowity muł.

15. Seciny wołów ciągną szczękającą armatę.

16. Niedościągły rumak pustyni, co cienia drzew nie widuje, depce pachnący mrok w bukowych lasach serbskiej płaniny, pławi się w zimnych nurtach Dunaju, rozwiera nozdrza, wciągając jesienny wiatr zza Dniestru, i w miękkich łęgach Prutu lekko stawia kopyto.

17. Łśni nad pochodem plemion pyłem okrytych połysk złotego proporca.

18. Równymi korpusy dążą upierzone odzagi janczarów.

19. Błyska grot włóczni Persa, Kurda i Ormianina.

20. Albańczyk, Bułgar, Bośniak i Serb ściska w mściwej dłoni rusznicę, wecuje po nocy jatagan, handżar gotuje do ciosu.

Wiatry niosą daleki zgiełk.

Prawica najjaśniejszego, największego Osmana, cesarza Mekki i Medyny, trzymająca siedem monarchii i cztery kąty świata, podniosła chorągiew w dalekich stronach.

Hasło padło nad zielone morze Archipelagu, między Tracją i wybrzeżem Azji, ponad Cyklady, Sporady, Salaminę, Eubeę i Samotraccę.

Greccy żeglarze z Kandii, Lemnos, Samos, Chios i Rodos uderzyli we wiosła galer, dążąc ku cieśninie Bosforu.

Murzyn, fellach i Kopt wyruszył z czarnej Kemi, znad kwiecistych grzęd Egiptu.

Ciemny Arab pomyka ze spiekłej, skalistej pustyni, z suchych wąwozów libijskiej puszczy.

Beduin, osłonięty szeroko-białym burnusem, wybiegł zza nagich gór, z łożysk wichru, spod bezchmurnego nieba, z okręgów wiecznie płonącej suszy.

Garbaty wielbłąd, porożysty bawół i pracowity muł brnie pod barwistym ciężarem ze stron, których deszcz nie nawiedza.

Niedościągły rumak pustyni, co nie widuje cienia drzew, depce pachnący mrok w bukowych lasach serbskiej płaniny, pławi się w zimnych nurtach Dunaju, rozwiera nozdrza, wciągając jesienny wiatr zza Dniestru, i stawia lekko kopyto w miękkich łęgach Prutu.

Połysk złotego proporca łśni nad pochodem okrytych pyłem plemion.

Upierzone odzagi janczarów dążą równymi korpusy.

Grot włóczni Persa, Kurda i Ormianina błyska.

Albańczyk, Bułgar, Bośniak i Serb ściska rusznicę w mściwej dłoni, po nocy wecuje jatagan, gotuje handżar do ciosu.

21. Szepcząc modlitwę ku czci Allacha, zaprzysięga ku większej jego chwale przeszywać strzałą serca dzieci, z dymem puszczać ruskie i polskie wsie i do podwalin wyłamywać zamki po górach.

22. Sto kilkadziesiąt tysięcy cięciw czeka na strzałę.

23. Pożąda krwi zakrzywiona szabla, dżeryd-spisa, wielka włócznia i hak.

24. W pustce nocnej zanosi się daleko melodia dzika.

25. Śmieje się w dal surma — kotły takt biją — żądcę mordu podjudza tołumbas, brzękadło, żele i flet.

Szepcząc modlitwę ku czci Allacha, zaprzysięga ku jego większej chwale przeszywać strzałą serca dzieci, puszczać z dymem ruskie i polskie wsie i wyłamywać do podwalin zamki po górach.

Zakrzywiona szabla, dżeryd-spisa, wielka włócznia i hak pożąda krwi.

Dzika melodia zanosi się daleko w nocnej pustce.

Surma śmieje się w dal — kotły biją takt — tołumbas, brzękadło, żele i flet podjudza żądcę mordu.

Przy pobieżnej nawet lekturze biją w oczy dwie cechy znamienne w przytoczonym początku Prologu: po pierwsze, olbrzymia liczba zdań inwersyjnych. Na 25 zdań przytoczonego fragmentu zaledwie 4 sformowane są bez przestawni. Są to niedługie zdania, na które przypadają kolejne numery 7, 8, 15 i 22, wszystkie inne — a więc 21 na 25, i to łącznie z najkrótszym z nich, 4-wyrazowym zdaniem 5 — mają tok inwersyjny, a przyjrawszy się im bliżej, można zauważyć, że niekiedy w jednym rozbudowanym zdaniu występuje spiętrzenie dwóch lub trzech przestawni. Nie znaczy to oczywiście, że cała proza poetycka Żeromskiego jest tak nasyciona przestawniami, ale już sam fakt, że mogą one występować w niej w tak wielkim nasileniu, jest niezmiernie dla tej prozy charakterystyczny. Przy tym nasilenie to nie jest czymś wyjątkowym. Otwierając na chybił trafił *Dumę o Hetmanie*, *Powieść o Walgierzu* albo *Różę*, niejednokrotnie można się spotkać z tokiem inwersyjnym podobnie nasilonym.

Druga narzucająca się tu obserwacja dotyczy już nie ilości, ale sposobu funkcjonowania przestawni, ich roli. Oczywiście i tu nie funkcjonują one jako łamigłówka i szyfr zdobniczy, jak w baroku albo czasach saskich. Rozumienie tekstu nie jest utrudnione. Przeciwnie. Przestawnie nie rozrywają go kapryśnie i bez uzasadnienia, a choćby jedynie z uzasadnieniem rytmicznym. Wyraźnie są na usługach znaczeniowych. Ale nie jest to tak prymitywne, jak w owej przytaczanej tu ucieczce z cecorskich pól. Na początku Prologu przestawnie służą nie tyle podkreślaniu oczywistych najważniejszych elementów treści, ile sugerowaniu motywów wiodących, nie nazwanych, ale nadających fragmentowi właściwy sens i tonację. I to jest ten drugi, niejednokrotnie przez Żeromskiego używany sposób korzystania z inwersji jako ze środka wydobywającego na jaw istotne znaczenie utworu czy jego fragmentu. Rzecz jest do prześledzenia na przytoczonych 25 zdaniach

Prologu. Liczba ta nie jest jakąś jednostką statystyczną, ale nie jest też czymś przypadkowym. Te 25 zdań wdrażają akcję *Dumy o Hetmanie*, przedstawiając wprowadzenie w ruch wojennych mas muzułmańskich i pochód ich na Polskę. Zdania następne to już inny moment w rozwoju akcji: rozłożenie się pod Cecorą obozem.

Ruszeniu z posad potęgi wrogich wojsk i waleniu się ich na Polskę nadany jest nastrój grozy. Są to masy olbrzymie, stanowią żywioł miazdzący, okrutny, ogarniający i unoszący z sobą wszystko. Powstrzymanie go i zwyciężenie od pierwszej chwili wydaje się czytelnikowi niepodobieństwem, choć autor nigdzie wprost o tym nie mówi. Dzieje się to wyłącznie za sprawą wymieniania i obrazowania, ze szczególnym wydobywaniem w obrazowaniu na plan pierwszy tych elementów, które z wytworzeniem nastroju grozy specjalnie współdziałają i czynią go motywem przewodnim rozwijającego się przed oczami czytelnika pochodu nieprzeliczonych i zaciekłych wojsk sułtana. Przyjrzenie się poszczególnym zdaniom, motywom treściowym, jakie w nie autor wprowadza, i sposobowi, w jaki to robi, jest rzeczą niezwykle instruktywną.

Pierwsze pięć zdań ustala porę roku (jesień) i w przybliżeniu lokalizuje pochód w terenie: posuwa się on niedaleko od morza przez step (dwa pierwsze zdania). Najważniejsze jednak i w dwóch pierwszych, i w następnych trzech zdaniach jest przedstawienie zakłóceń, jakie w przyrodę otaczającą wnosi gromadny niszczycielski pochód wojsk. Słońce nie świeci zwyczajnie, ale połyska w śniadym dymie (domyślny powód: olbrzymia ilość ogni obozowych albo pożary); światło jest mdłe, przyćmione kurzawą (powód: tratowanie stepu przez tatarskie konie); stada kruków, hien powietrznych, napełniają niebo i krążą nad ziemią. Tyle efektów obserwacji wzrokowej, i to są trzy pierwsze zdania. Następne dwa przynoszą obserwacje słuchowe: ziemia przewodzi tętent, wiatr przynosi daleki zgiełk. Gdyby ścisnąć te zdania w najmniej słów, trzeba byłoby wymienić następujące elementy: dym, kurzawa (tatarzy), ćma kruków, tętent, zgiełk (od morza jesienią przez step). Trzeba przyznać, że już ten zestaw motywów, bez dalszego ciągu i bez rozwinięcia, jakie mu dał Żeromski, jest dostatecznie znaczący i złowrogi. Ale Żeromski dał tym motywom oprawę, łącząc je z innymi, a zarazem wysuwając je na plan pierwszy. Zaraz w zdaniu naczelnym, otwierającym opowieść, wyeksponował czynnik obcy przyrodzie, a budzący niepokój: „W śniadym dymie” — tymi słowami zaczyna się *Duma o Hetmanie*, jej Prolog. Wyeksponowanie w ten sposób motywu należącego do zespołu motywów wojny i grozy osiągnął przez zastosowanie inwersji: oderwał mianowicie grupę orzeczenia od orzeczenia właściwego i rozpoczął nią zdanie. Po tej grupie, modyfikującej w sposób specyficzny zjawisko przyrody podane przez grupę podmiotu i czasownik orzecz-

nia, następuje dopiero podmiot wraz z określeniem i zaraz po nim ów czasownik, tak jakby stanowiły krótkie, zwyczajnie uszykowane zdanie, bez rozwinięcia orzeczenia związaną z nim grupą: *jesienne słońce połyska*. Grupa podmiotu + 1-wyrazowe orzeczenie. Koniec.

Pałeczka dyrygenta nadała bieg ekspozycji Prologu. Zdanie drugie zbudowane jest dokładnie na wzór pierwszego. Tak jak tam zaczyna się słowami: „W śniadym dymie”, tak tu na początek zostały wysunięte słowa: „W gęstej kurzawie”, z tym że tutaj wysunięta na czoło grupa orzeczenia (bez orzeczenia samego) jest silniej rozbudowana niż w zdaniu pierwszym, dalej, jak tam, następuje krótka grupa podmiotu i orzeczenie: „mdłe światło gore”. Przy czym dwa te zdania rozpatrywane łącznie ujawniają pewien dodatkowy skutek inwersji: gdyby według wzorka gramatycznego zaczęły się one grupą podmiotu + orzeczenie, a dalej dopiero rozwijały jego grupę, to można by było przypuszczać, że *jesienne słońce* z natury swojej *połyska*, a nie *świeci*, i że *światło*, o którym mowa, z natury swojej jest *mdłe* i *gore*, a nie *świeci* jasno normalną barwą świecenia. Tymczasem wysunięcie na pierwszy plan rozbudowujących grupę orzeczenia motywów dymu (chmur) i kurzawy zarazem wskazuje na nie jako na przyczynę tego, że słońce tylko *połyska*, że światło jest *mdłe* i ma jakiś szczególny odcień, a dla uwydatnienia tej osobliwości światła z kolei użyty jest czasownik *gore*, kojarzący się z pożarem i z pożogą. Tak więc inwersja w tych zdaniach nie zaciemnia treści, ale oddana jest całkowicie na jej usługi.

Zdanie trzecie zaczyna się zwyczajnie, grupą podmiotu, po której idą dwa rozwinięte orzeczenia. Dopiero w tych dwóch grupach orzeczeniowych pojawiają się przestawnie i znowu obie uściślają opis. Szyk *niebieska szerokość* przechylałby rzecz na stronę barwy, podczas gdy użyta przez Żeromskiego „szerokość niebieska” przez skojarzenie z wyrażeniami *ptacy niebiescy*, *duchy niebieskie* itp. jest niewątpliwym synonimem „szerokości niebios”. Podobnie w grupie drugiego orzeczenia rozbicie całości „dzikie pole” czasownikiem („i nad dzikim krąży polem”) podkreśla dzikość miejsca i odrywa wyrażenie od utartej historycznej nazwy Dzikie Pola, nie mówiąc już o całkiem jasnej sprawie, dotyczącej również poprzednich i następnych przestawni, że trzymają one przy każdym zdaniu uwagę w napięciu aż do ostatniego jego elementu.

Dwa krótkie zdania następne ukształtowane są podobnie do dwóch pierwszych, z tym że cała grupa orzeczenia postawiona jest przed podmiotem (lub grupą podmiotu). Króluje dalej ta sama zasada: na czoło zdań wysuwa się te elementy, które musiałyby się ostać przy założeniu „najmniej słów”, gdyż są podmiotami psychicznymi: „Głuchy tętent”; „Daleki zgiełk”. Ale gramatycznie to są dopełnienia, nie pod-

miot. Po nich dopiero idą właściwe orzeczenia („oddaje”, „niosą”), wreszcie podmioty gramatyczne, z tym że przydawka przymiotna ustawiona jest znowu inwersyjnie: po rzeczowniku.

Następna grupa zdań odrywa czytelnika od zjawisk przyrody towarzyszących nadciągającej nawale. Przychodzą nowe motywy: hasło do wojny i jego narzędzia (chorągiew i trąby), potęga sułtana, olbrzymi zasięg krajów podległych mu i wchodzących w wojnę, mnogość ludów egzotycznych i europejskich rzuconych w nią z woli sułtana. Uplastycznieniu uruchomionej bojowej potęgi i rozmiarów nawały służą z jednej strony wyliczenia, a z drugiej znowu szyk wyrazów, operujący przestawniami i w ten sposób ściągający uwagę na odpowiednio wybrane motywy treści. Zdanie 6 ma inwersję w rozpoczynającym je członie podmiotu, uszykowanym tak, ażeby się uwypuklały serie wyliczeń obrazujących rozległy obszar panowania i władzy Osmana; uformowanie kończącej to zdanie grupy orzeczenia („podniosła chorągiew w stronach dalekich”) z ostatnim jej słowem inwersyjnie postawionym na końcu — podkreśla rozległy zasięg wezwania do boju. Zdania 7 i 8 obywają się bez inwersji. Zdanie 9 jest całe na niej zbudowane i znowu z jej pomocą wysuwa na pierwszy plan wyliczenie mnogości krajów, po którym dopiero następuje orzeczenie (wyliczenie należy do grupy orzeczenia) i wreszcie jako ostatni wyraz zdania jego podmiot: „padło hasło”.

Zdania 10, 11, 12 i 13 w dalszym ciągu wymieniają kraje i ludy powołane do wojny, przy czym szyk nadal jest inwersyjny: na pierwszy plan występują nazwy geograficzne i opisy dalekich krajów, wciąż rozszerzając horyzont i ukazując olbrzymią połać świata wciągniętą w obwołaną przez Omara wojnę. Dopiero na drugim planie wymieniane są ludy. Świat Bliskiego Wschodu i Południa jak gigantyczny potwór powstaje przeciw Polsce i jak gdyby wypływa z siebie wyruszające na nią plemiona i narody. Ten efekt osiąga autor dzięki inwersjom, które są pokrewne z omówionymi poprzednio, więc nie ma już potrzeby szczegółowo ich roztrząsać. Do tego typu należy też zdanie 14, wprowadzające motyw udziału w tej wędrówce ludów — ich zwierząt służebnych.

Jednakże od zdania 14 obraz się zmienia. Poprzednio ludy uderzały w wiosła, wyruszały, pomykały, wybiegały ze stron ojczystych, dążąc pod sztandary sułtana. Był start. W następnych zdaniach Żeromski ukazuje egzotyczne mrowie ludzkie w zbiorowej już wędrówce, wraz z jego zwierzętami, bronią, muzyką, a także z jego religijno-wojennym fanatyzmem. Po granicznym zdaniu 14 szyk wyrazów się zmienia. Zdanie 15 (krótkie) obywa się bez przestawni. Długie, skomplikowane zdanie 16 o pięciu orzeczeniach rozwija się prawie do końca we wzorcowym szyku gramatycznym i dopiero w ostatnim jego odcinku występuje

inwersja: „i [rumak] w miękkich łęgach Prutu łekliwe stawia kopyto”. Przy porównaniu tego inwersyjnego odcinka z treścią i kompozycją całości zdania wydaje się, że jego przestawnie nie mają innego artystycznego celu, jak wniesienie urozmaicenia i uwypuklenie zakończenia długiej i silnie rozwiniętej syntaktycznej jednostki. Podobnie rzecz się przedstawia w zdaniu 20 i 21, stanowiącym właściwie przedłużenie poprzedniego. Ale w tym ostatnim wysunięcie przed czasownik okolicznika sposobu: „i do podwalin wyłamywać zamki po górach”, potęguje grozę zniszczenia, uwydatniając jego zamierzony absolutny charakter.

Zdanie 17, przynosząc nowe motywy (broń i widok pochodu zmasowanych wojsk) i nową fazę przedwstępnych działań wojennych, przynosi zarazem nową konstrukcję: szyk zaczyna się od orzeczenia. Tę samą postać przybierają zdania 19, 23 oraz pierwsze z trzech współrzędnie złożonych zdań ostatniego, 25 zdania. Zaczynają się one słowami: „Lśni”; „Błyska”; „Pożąda”; „Śmieje się”.

Na sposób poprzednio już praktykowany — grupą orzeczenia, ale z podwójną inwersją, bo z ustawieniem orzeczenia w jej końcu, zaczynają się zdania 18, 24 oraz trzecie i ostatnie ze współrzędnie złożonych końcowego, 25 zdania. Warto przy tym podkreślić, że w tym ostatnim przestawia znowu uwydatnia element grozy: „*żądze mordu podjudza*”.

Zdanie 22 i drugie (środkowe) współrzędne zdanie z 25 zaczynają się od podmiotu, przy czym 22 obywa się bez inwersji, ale 25 (2), choć krótkie („kotły takt biją”), zawiera inwersję eksponującą obydwie składniki grupy orzeczenia.

Następny akapit przenosi już czytelnika na cecorskie błonia. Wstępna, a raczej przedwstępna część jest skończona.

Zanim przejdę do ostatecznego omawiania wniosków z analizowanego fragmentu, chciałabym jeszcze poruszyć sprawę wielosłowania w nim i jego wpływu na szyk wyrazów, a także efekt artystyczny, wynikający z takiej a nie innej kompozycji wyliczeniowych zdań. Wielosłowie na początku Prologu wyraża się nagromadzeniem wyliczeń. Występują one w kilku grupach: 1) nazwy miejscowe; 2) nazwy etniczne; 3) nazwy zwierząt; 4) nazwy broni; 5) nazwy instrumentów muzycznych⁴. Otóż jest charakterystyczne, że to, co należy do geografii, wyrażone nazwami, a choćby omówieniem, i bez względu na to, czy z inwersją, czy bez niej, występuje stale w bezpośrednim sąsiedztwie z czasownikiem orzeczeniowym. A więc:

ludy rzuciły Eufrates, Nil, Dunaj. [Zd. 8, szyk bez inw.: podmiot, orzeczenie, dopełnienia]

⁴ Ponieważ interesujące jest tu zagadnienie, jak sobie autor radził z wyliczeniami w obrębie jednego zdania, więc pozostawiam na boku grupy synonimiczne czasowników stanowiących orzeczenia następujących po sobie zdań.

Nad Archipelagu [...] morze, między Tracją i Azji wybrzeżem, ponad [...] [tu 5 nazw geograficznych] padło hasło. [Zd. 9, szyk inw., być może założenie sąsiedowania wyliczeń geograficznych z orzeczeniem wpłynęło na umieszczenie podmiotu w zamknięciu zdania]

Z Kandii, Lemnos, Samos, Chios i Rodos uderzyli we wiosła [...] żeglarze [...]. [Zd. 10, inw.]

Z [...] Kemi, znad [...] grzęd Egiptu wyruszył Murzyn, fellach i Kopt. [Zd. 11, inw.]

Zza nagich gór [...] wybiegł Beduin [...]. [Zd. 13, inw.]

Ze stron [...] brnie [...] wielbłąd, [...] bawół i [...] muł. [Zd. 14, inw.]

Odchylenia od tej normy są tylko dwa. W zdaniu 12, gdzie „z suchych wąwozów puszczy libijskiej ciemny Arab pomyka” (zamiast: pomyka ciemny Arab, według szyku trzech poprzedzających i dwóch następujących zdań), oraz w zdaniu 16. Zwłaszcza w ostatnim z jego pięciu zdań składowych, zamykającym zarazem całą serię geograficzną: „[rumak] w miękkich łągach Prutu lekliwe stawia kopyto” (zamiast: stawia lekliwe kopyto). Przypuszczalnie odchylenie w zdaniu 12 tłumaczy się zapobieganiem monotonii, a w zdaniu ostatnim — eksponowaniem zakończenia serii. W ogóle to ostatnie zdanie ma bardziej zawiłe kombinacje wiązania elementów geograficznych z formami czasowników.

Funkcja inwersji, wysuwającej na plan pierwszy wyliczenia i opisy geograficzne, a na koniec odsuwającej etniczne nazwy, została już omówiona poprzednio. W tej chwili chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na inny zabieg stylistyczny i na jego związek z inwersją typu orzeczenie + podmiot zamiast zwykłego szyku podmiot + orzeczenie. Niemal wszystkie w tym fragmencie nazwy etniczne, nazwy zwierząt, broni z jej efektami wizualnymi i instrumentów muzycznych zostały użyte sposobem *pars pro toto*.

Z [...] Kemi, znad [...] grzęd Egiptu wyruszył Murzyn, fellach i Kopt. [Zd. 11]

Ze spiekłej [...] pustyni [...] Arab pomyka. [12]

Zza nagich gór [...] wybiegł Beduin [...]. [13]

brnie [...] wielbłąd [...], bawół i [...] muł. [14]

Niedościgły rumak pustyni [...] depce [...], pławi się [...], rozwiera nozdrza [...], stawia kopyto. [16; także *kopyto* użyte tu w liczbie pojedynczej, jako *pars pro toto*]

Lśni nad pochodem plemion [...] polysk [...] proporca. [17]

Błyska grot włóczy Persa, Kurda i Ormianina. [19]

Albańczyk, Bułgar, Bośniak i Serb ściska [...] rusznicę, wecuje [...] jatagan, handżar gotuje [...]. [20]

zaprzysięga [...] przeszywać strzałą serca dzieci [...]. [21]

Pożąda krwi [...] szabla, dżeryd-spisa, [...] włócznia i hak. [23]

Śmieje się w dal surma [...], podjudza tołumbas, brzękadło, żele i flet. [25]

Wrzask trąby zagrzwał nad morzem, między ładami. [7]

Pars pro toto wydaje się tu odgrywać rolę podwójną. Po pierwsze, tak użyta liczba pojedyncza jest symbolem nie tylko wielości, ale wszystkości. W połączeniu z mnóstwem rozrzuconych w tekście nazw etnicznych sprawia to wrażenie, jak gdyby ruszyli się ze swoich miejsc na wojnę wszyscy Murzyni, fellachowie, Koptowie, Arabowie, Beduini itd. Wszyscy z całego świata. Słowem, daje to taki efekt gigantyzmu, jakiego zwykła liczba mnoga nie mogłaby dać. Po wtóre, przy tak obfitych nagromadzeniach wyliczeń, całymi długimi seriami rozsadzających tekst, zachodzi konieczność artystyczna zwierania tekstu, czynienia go pod innymi względami prostym i jak najmniej rozwlekającym się w dłużyznach. Otóż, gdybyśmy zamiast liczby pojedynczej użytej przez Żeromskiego, owego *pars pro toto*, powiedzieli, że wyruszyli Murzyni, fellachowie i Koptowie, że Arabowie pomykają, że wybiegli Beduini, szeroko-białymi osłonięni burnusami itd., itd. — to tekst napęczniałby wielością dodatkowych sylab, a oprócz tego balastem form rzeczownikowych, przymiotnikowych i czasownikowych, o wiele bardziej skomplikowanych i wymagających dla siebie uwagi (tym samym odrywających ją od zasadniczego treściowego nurtu) niż, najprostsze ze wszystkich, formy imienne mianownika liczby pojedynczej oraz trzeciej osoby liczby pojedynczej czasownika osobowego.

Wydaje się ponadto, że zachodzi związek pomiędzy zasadą wielosłowa, wyrażającą się tutaj przede wszystkim seriami wyliczeń oraz użyciem *pars pro toto* z jego liczbą pojedynczą, a inwersją umieszczającą orzeczenie przed podmiotami. Gdyby się zaczęło od wyliczenia podmiotów, to po nich naturalną formą orzeczenia byłaby liczba mnoga, np. Murzyn, fellach i Kopt *wyruszyli*, albo wielbłąd, bawół i muł *brną*, albo wreszcie tołumbas, brzękadło, żeło i flet *podjudzają* żądę mordu. Takie „normalne” ukształtowanie zdań miałoby wyraźne złe strony. Po pierwsze, wprowadzałoby niepożądaną liczbę mnogą; po wtóre, i może to ważniejsze, sugerowałoby nie *pars pro toto*, ale jakąś wspólnie postępującą grupę. Grupę pojedynczych osobników, a nie reprezentację wszystkości. Gdy tymczasem szyk „wyruszył Murzyn, fellach i Kopt” przy rozwijaniu go ze ściągniętego w pełny — bez wątpliwości dałby postać: wyruszył Murzyn, wyruszył fellach, wyruszył Kopt, co w niczym nie naruszyłoby zasady *pars pro toto* reprezentującej wszystkość. Prawda, że w zdaniu 20 po czterech aż podmiotach (Albańczyk itd.) mamy jednak dalej i orzeczenie, i wszystkie elementy zdania utrzymane w liczbie pojedynczej, ale trzeba pamiętać, że pałeczka dyrygenta uderzyła już przedtem, i to kilkakrotnie.

W poetyckiej, naliryzowanej prozie Żeromskiego inwersja gra ogromną rolę. Przede wszystkim ustawia tekst w tonacji ekspresywnej, a jeżeli wprowadzenie zdań inwersyjnych towarzyszy ważnemu momentowi

treści, jeżeli inwersje gromadzą się równocześnie z gromadzeniem motywów malujących doniosłość, tragizm lub silne napięcie uczuć związane z daną fazą w rozwoju tematu, to koordynacja tych czynników sprawia, że ekspresywność osiąga stopień patosu, sygnalizuje go, przeradza się w niego, a w tym procesie napinania emocji rola toku inwersyjnego bynajmniej nie jest drugorzędna. Epicka mnogość szczegółów podporządkowuje się wtedy emocjonalnemu podtekstowi i staje się w stosunku do niego elementem służebnym, a opis przeradza się w opis liryczny o wysokim uczuciowym ładunku. Ponieważ we wzorcowym szyku wyrazów zaczyna się zdanie od podmiotu i jego grupy, nic więc dziwnego, że ulubiony i najważniejszy tok przestawniowy Żeromskiego to wysunięcie na czoło czy to orzeczenia, samego lub z jego grupą, czy też grupy orzeczenia z odrzuceniem orzeczenia właściwego do drugiej części zdania. Jest to tok, który nie może zostać nie zauważony. Przeciwnie, od pierwszego słowa uderza czytelnika, wciągając go w nurt niezwykłości. Takich zdań, różnych co do wariantów szczegółowej realizacji, ale opartych na wymienionej wspólnej generalnej zasadzie, jest w rozpatrywanej tu introdukcji Prologu aż 17. Zagęszczenia ich pojawiają się także w innych szczególnie doniosłych miejscach *Dumy o Hetmanie*.

ZWOŁANIE PIERWSZE

Urodziła mnie matka pod wiekiem dymu nisko nawisłym. Złożyła mnie matuleńka na miękkiej pościółeczce z żółtej gliny. A otulała mnie — żebym ku pańskiej stracie nie uświerkł — łajnem bydląt. Grzał mi stopy przemarzłe nawóz koni rycerskich, a grzbiet schylony — basior podstarościego.

ZWOŁANIE DRUGIE

Świecił się jasny miesiąc, kiedy mi ojca wbili na pal [...]. A ja się patrzył, sierota, a ja się patrzył, da-dana!...

A ja się patrzył i wtedy, jak mu się światło w skostniałych wreszcie oczach odbiło.

W zamku wysokim grała w tę noc panu wielka na wiwat muzyka, wielka muzyka — da-dana!

ZWOŁANIE TRZECIE

W żołnierze mię zwerbował kapitan z lochu [...].

Jakich ziem nie deptała ma stopa, jakich miast nie burzyła prawica [...]. Nie zestarzał się u żłobu mój wierny koń [...].

ZWOŁANIE CZWARTE

Przez cały żywot kopała moja matka nieczulą ziemię.

Dlatego kopał ją ojciec, żeby pan owoc z niej jadł soczysty [...].

Oblazła mnie podłość udawania [...].

Zgiął mi się grzbiet od nazbyt długiego pokłonu [...].

ZWOŁANIE PIĄTE

Siostrę moją jednorodzoną, dziewczeczkę wielce nadobną, w siedemnaście leciech wypatrzyło bogobojne oko [...]. [D 170—172]

A oto scena śmierci hetmana.

Odrąbał dziki z Azjej barbarzyńca w ramieniu rękę z szablą wrośniętą w dłoń.

Odsiekł ją jakoby gałąź od pnia.

Padło walczące ramię, co sławy polskiej nie puściło z dłoni.

A ściał inny wysoką głowę.

Zleciała, jako dla wilków przynęta, żeby się nad nią zabawili, załoga bezpieczeństwa Rzeczypospolitej z granic jej wyniesiona — iżby dalej spać mógł naród [...].

Porwał ją trzeci żołdak, wbił na spise [...].

Krew poplątanymi strugami drzewce wysokie oplotła.

Zasnęły oczy zniechęcone. [D 218]

Wyśpiewywanie prozy poetyckiej wymyślnym inwersyjnym tokiem zdań nie jest jakąś specyficzną właściwością *Dumy o Hetmanie*, choć występuje w niej szczególnie jaskrawo. Pojawia się ono już w *Arymanie*. Rozpoczyna się takim tokiem *Powieść o Udałym Walgierzu*.

Na progu wyniosłym morza, gdzie sosny rumiane cień błękitnawy na jasne piaski rzucają — oparły się wozy królewskie. Ustały zgonione konie, zarznięty się w piasku skrzypiące koła. Każę król rozbić szkarłatny namiot swój. Zwisła ciężka złota frędzla zasłony, na wiotki piasek opadła. A przed zasłoną, na żerdzi głęboko wkopanej szeleści plemienna stanica, królów wojenny proporzec. Czterdzieści wnet stanęło stołów. Siadła pospołu drużyna bojowa. Siadł i najemnych gości tłum: Pieczeniagi i Waregi, Czechy i Morawy, za złoto żołdu zdradzające swój ród Nemety, Sasy, Bawary.

Na siedzisku wyniosłym rozparł się król. Szkarłat rodowy Piastowski obleka jego tron i ziemię szeroko — daleko. Po prawicy i po lewicy ma król wicią-dze swe, ojczyce ziemi.

Ciesz się król. [P 59]

Podobnie i w innych miejscach, choć nie tak długimi ustępami.

Grzbietu koni Swaroga nie dosiadł przenigdy człowiek. Nie okiełznał ich uzdą jeździec ani opasał popręgiem. Nie znieważył ich rzemień kiścienia ani dotknęło pogłaskanie. Nie obciążyla ich przenigdy praca ani ogłuszył zgiełk boju o ludzkie krzywdy.

Żyły tu wieszczce rumaki w trawniku świętej Pogody. [P 78]

Ten tok powraca w *Róży*, np. w Koncercie Farfarella⁵. Powraca również i w najpóźniejszym okresie twórczości Żeromskiego, w *Wietrze od morza*, przy czym główne wypowiedzi tego typu koncentrują się w rozdziale o Zbigniewie, bracie Krzywoustego, w scenie ze śpiewakiem-wróźbiarzem i w jego śpiewie.

Komornik [...] oznajmił, iż stoi w przedsionku włóczęga z lirą, wędrujący od sioła do sioła, od grodu do grodu, od zamku do zamku. Chwali się, iż prastare powieści wyśpiewać umie.

Skinął władca, żeby go wpuścić.

Wszedł pieśniarz [...].

⁵ Patrz ustępy z Koncertu przytoczone na s. 127 niniejszej pracy.

Spyta królewic: [...] — Któżś ty jest, włóczęgo?

— Wieszcz.

Książę przysiadł na skórach jelenich i łosich [...]. Dał wieszczbiarzowi znak, żeby gędził.

Tamten lirę do lewego boku przycisnął [...].

Zaśpiewał ponuremu księżęciu klechdę poddymną, sielską, gminną, baśń pątnicę:

— Był — wierę — za wysokimi górami, za borami, za lasami, za siedmią jezior, za siedmią rzek wielki w swojej dziedzinie, chrobry na wroga, jedy-nowładny władacz. W którąkolwiek stronę poskoczy jego bojowy koń, wszędy mowa z jednego źródła w odmienne strugi płynąca o jego ucho uderza. Po nadziejseru i po nadrzeczu [...] — wszędy mu się ścięła własna dziedzina. [W 97—98]

I rzecze cesarz do księcia polskiego, iżę skłamał! [...]

Każę cesarz zwinąć chorągwie [...]. Każę cesarz zakładników i syna wojewody do machin oblężniczych przywiązać [...].

Nie oszczędzili głogowanie własnych synów [...].

Patrzy polski królewic w dziwowisko, a postrach mu włosy jeży. Pada na jego czoło dostojna krew zakładnicza. A śmierć wojewodzica po nocy go ze snu zrywa [...].

— Szczekaj jeszcze!

— Mówi pieśń: Przełożył starszy brat-wróg siodło swoje wojenne na grzbiet wypoczętego ogiera [...]. Daleka go czeka wyprawa [...]. Popłynął na Uznoim, Wolgast i Korenicę [...].

— Nie było już wieszczego konia w Radgaście [...]. Minął już czas, gdy na ofiarę Radgastowi zabijano biskupów niemieckich. Siadł już biskup Burkard na wieszczunie nie siodłanym [...] i wyjechał z kontyny. Rwał się i stawał dęba święty ogier w szaleństwie. Ale go niemiecki biskup ujeździł potężną ostrogą. Włożyli na bujną grzywę niemieckie chomąto. Opasali postronkami i splotem rzemieni. Orze już teraz ziemię niemiecką pod batem niemieckiego rataja wieszcy koń Swarożyca. [W 104—106]

Z przytoczonych tutaj fragmentów najbardziej charakterystyczne są Zwołania i klechda Wieszcza. Zwołania są głosami ciurów, pańszczyźnianych chłopów nienawistnie wypominających straszliwe swoje krzywydy. Jest to głos ludu. Pół mówiony, pół śpiewany. W zwołaniu drugim ten charakter został podkreślony typowym refrenem piosnek pastuszych: *da-dana!* Klechda Wieszcza ma jeszcze wyrazistsze i liczniejsze elementy ludowości, a zarazem archaizacji. Znany jest każdemu orzeczeniowy początek baśni ludowych: *Był raz* albo *Byli sobie*, a także ten inny początek: *Za górami, za lasami, Za siedmioma górami, za siedmioma rzekami żył*. Żeromski w klechdzie stosuje taki wstęp dwukrotnie, do obu jej partii. Używa też zarówno w zwołaniach, jak zwłaszcza w klechdzie ogromnie licznie inwersji wysuwających orzeczenie lub człon orzeczenia na początek. Dla klechdy jest to dominujący sposób kształtowania tekstu. Funkcja stylizacyjna tych inwersji jest wreszcie wskazana przez autora palcem, kiedy mówi on o Wieszczu: „Zaśpiewał

ponuremu księżęciu *klechdę poddymną, sielską, gminną, baśń pątnicę* [...]". Wyraźnie więc tok inwersyjny oprócz zadań artystycznych, omówionych poprzednio, ma jeszcze u Żeromskiego funkcję środka stylizacji ludowo-baśniowo-archaizującej. Wolno przypuszczać, że ta funkcja, specjalnie podkreślana w niektórych partiach utworów, dotyczy jednocześnie w całości *Powieści o Walgierzu*, a zwłaszcza *Dumy o Hetmanie*. Wyjaśnia to do końca, dlaczego wieszcz-Żeromski, wyśpięwując swoją dumę-klechdę o klęsce cecorskiej i jej bohaterze, tak często posługiwał się szykiem wysuwającym na początek zdań orzeczenie lub grupę orzeczenia.

Z cytatów — ani z ostatnich, ani z poprzednich — nie były całkowicie wyeliminowane zdania o zwykłym, nieprzestawniowym toku. Chodziło o uwidocznienie przerw w jednorodnym szyku zdań. Żeromski w swojej prozie poetyckiej ogromnie dba o różnorodność, o unikanie monotonii we wszystkich dziedzinach jej kształtowania. W kompozycji językowej raz po raz wprowadza szeroko pojętą rytmiczność, ale nigdy sztywną. Partie zdań komponowanych inwersyjnie od czasu do czasu mają wtrącenia szyku zwykłego, także odwrotnie. Partie zdań i wypowiedzi krótkich (są całe ich ciągi graficznie przedstawiane tak, że każde stanowi osobny akapit) nagle są rozrywane zdaniami dłuższymi lub też akapitami łączącymi po parę zdań, po czym zaraz powraca tok o akapitach krótkich jak wersy.

2

Przechodzę do drugiej znamiennej cechy prozy poetyckiej Żeromskiego, do tego, co stanowi o jej kojarzącym się z barokiem przepychu, do wielosłownia. Jak już zaznaczyłam na początku, chodzi mi tu przede wszystkim o tak szeroko stosowaną przez niego refrenizację. Cokolwiek przyjęłoby się za podstawę klasyfikacji powtórzeń: ich typ zupełny lub częściowy, wariacyjny, umiejscowienie ich w stosunku do tekstu (anafora, epifora, pierścień, refren właściwy tak lub inaczej umieszczany, następstwo ich bezpośrednie lub na odległość, mieszanie sposobów rozmieszczenia); stosowanie w wypowiedzeniach typu oznajmującego, rozkazującego, pytającego; albo biorąc od innej strony, oddziaływanie powtórzeń na kształtowanie zdań, ich jedno- lub wielostopniowość, i na wytwarzanie paralelizmów — na wszystkie, słowem, gatunki i rodzaje, na wszelkie funkcje znajdzie się obfitość przykładów i bogactwo wariantów, wypełniające schemat klasyfikacyjny bez reszty. Przy bliższym przyjrzeniu się prozie poetyckiej Żeromskiego od strony refrenizacji — czytelnik dziwi się, że nieunikniona, związana z tym retardacja, zwolnienie tempa wypowiedzi, rozrzedzenie w niej nowych elementów treści

nie doprowadza u niego do zabójczej rozwlekłości i nudy. Dzieje się tak dlatego, że z jednej strony powtórzenia dotyczą z reguły tego, co najważniejsze: Żeromski stosuje je ekspresywnie, a nie ornamentacyjnie; a po wtóre, tam gdzie występują licznie, otrzymują dostatecznie bogaty kontekst urozmaicający i ożywiający uwagę. Często też powtórzenia działają w powiązaniu z innymi środkami, które je odświeżają i potęgują ich ekspresję. Jako przykład można przypomnieć w tym miejscu przytaczany już ustęp z *Dumy* ze sceny ucieczki. „Uciekł” powtarza się tam 7 razy, z tego 6 razy anaforycznie. Wszystkim tym powtórzeniom towarzyszy, jak wiadomo, tok inwersyjny, zostały więc użyte aż dwa naraz środki ekspresywne, potęgujące siłę oddziaływania tego wyrazu. Ciąg dalszy zdań różnej długości następujących po nim wnosi i urozmaicenie, i interwały niezbędne dla uwypuklenia centralnego słowa.

Borowy⁶ wspomina dwa inne anaforyczne powtórzenia, powracające też 7-krotnie. Rzecz jasna, powtórzenia bezpośrednie nie zdarzają się aż w takiej liczbie. Najczęściej są to tylko podwojenia.

I jeszcze raz powtórzył ten sam głos:

„Płomień, płomień!” [A 28]

— Oddał się, zła mucho, zła mucho, straszny zwiastunie. [A 16]

Czeka, czeka zawsze [...]. [G 40]

Poszum li to wiatru żałosny, żałosny?... [P 93]

Czasami jednak nawet i powtórzenie bezpośrednie komplikuje się i zwielokrotnia:

Zaklepali. Na wieki wieczne zaklepali. Na wieki wieczne zaklepali. [P 87]

Puścieć mię, kraty! Puścieć mię! Puścieć mię, kraty! [R 49]

To powtórzenie równocześnie jest refrenem, powracającym 4 razy: jako otwarcie lub zamknięcie poszczególnych ustępów słynnego monologu więziennego Czarowica. W *Arymanie* refren „Synu mój, synu” (względnie „Synu mój” bez podwojenia) powtarza się 5 razy.

W *Walgierzu* refren „Sławo! Sławo!” rzucony jest 3-krotnie i jeszcze zdaje się brzmieć z karty książki, jak już ta sama karta i następna rozbrzmiewa nowym refrenem, i to w skomplikowanym zespoleniu z innymi powtórzeniami: anaforami i epiforami.

Zapomniała o mnie ziemia rozkwitła i zapomniały śniegi zimowe [...].

Zapomniały o mnie kości mogilnym próchnem zasypane [...].

Idę odważny do wrót zawartych nieszczęścia mego i pięścią nieustraszoną zakolące, jakom do wrót starej kontyny kołatał.

⁶ W. Borowy, *Rytmika prozy Żeromskiego*. W: *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1964, s. 226.

„Zła moja dolo!” — rzekł mi wróż.
 Wyjdźże z ciemnej bożnicy, moja zła dolo!
 Pokaż się, dolo!
 Niechaj cię ujrzą żrenice moje!
 Niechaj się tobą nasyci moja zgłodniała myśl. Niechaj cię ujmie dłoń
 moja chciwa, jakom ujmował zabójczy puinał.
 Lecz już się umknął od dłoni mojej rycerski miecz, od boku mego urwał
 się nocny towarzysz, puinał.
 Zła moja dolo!
 Ujmę w dłoń młot najemnego nędzarza. [...]
 Pójdę korytarzami w kamieniu niedoli kutymi.
 U boku broni żadnej. [...] Na kościach nic, jeno strzepy poszarpanych
 łachmanów przepychu ducha.
 Nic, jeno w ręce młot, a w oczach płomień.
 Nic, jeno w piersiach — samotnego serca łoskot głuchy.
 Pójdę, zła moja dolo, do końca.
 Zajrzę w komorę tajemną. [P 97—98].

Wyrazy *dolo*, *zła moja dolo* powtarzają się tu wciąż powracającym refrenem. Epiforycznie powtarza się *puinał*. Narzucają się też uwadze anafory i powtórzenia wewnętrzne. Zawilą grę epiforami i anaforami, powtórzeniami wewnętrznymi zmieniającymi miejsce rozwinął poeta w *Róży* w Koncercie Farfarella.

Lecą niespostrzeżenie ciche myśli, wieją niby ciepłe, wolne powiewy: czy lęka się sarna górska, gdy stąpa ponad przepaścią, gdy patrzy w głąb i widzi w dole smukłą potok nieruchomą? Czy kocha swoją dziedzicę sarna górska i jakie jest jej uczucie? Przedziwny głos, jak gdyby głos orła, ozywa się i mówi odpowiedź w głębiach nieba. Kracze orzeł śmiertelnym pozywaniem niezrozumiałą dla człowieka odpowiedź. Pomiędzy głębią przepaści i wysokością niebiosów wynika rozmowa tajna o świecie i rzeczach świata. Zbliża się, zbliża się do kraju świata rozmowa tajna i nieustraszone oko człowieka spogląda w szczelinę, ażeby ujrzyć zaświat i rzeczy zaświata. [R 202]

Podobnie w innym miejscu Koncertu.

Zatoczył śpiew krąg. Podbił się sam mocą swoją z zachodu na wschód, z nocy ku jutrzni, zatoczył krąg drugi, wyższy. Wicher niebieski wieje w skrzydła tego śpiewu. Posiadły skrzydła wicher. Płyną w lazurze. [R 205]

I jeszcze jeden powtórzeniowy fragment o dość szczególnym charakterze.

Przemysł kraju jest jako drzewo, w które zapuszcza korzeń i na którym rośnie inny twór, niby inne drzewo — jemiola. Fabrykant jest to jemiola która rośnie na drzewie pracy ludu. Robotnik jest korzeniem, pniem, konarem i listowiem. On to sobą karmi jemiolę. Kto strajkę rozpoczynał po to, żeby pracujący ludzie mieli większą zapłatę i krótszy roboczy dzień, ten nie korrzenie drzewa chciał wydzierać z ziemi, lecz chciał wyrwać korzenie jemioli z drzewa. Gdyby wyrzeć korzenie jemioli z drzewa — cudnie by się drzewo rozrosło.

Jeno ptak, kwiczoł, który się jagodami jemioły żywi, może sądzić w egoizmie swoim, że jemioła i drzewo — to jedno jedyne drzewo. Nie chce kwiczoł słyszeć o tej prawdzie, że żywiąc się jagodami jemioły, żywi się sokami drzewa. Nie dziwota, gdyż kwiczołowi jeno o bytowanie i rozrost jemioły chodzi, albowiem kwiczoł żywi się jagodami jemioły. [R 71—72]

Fragment ten stanowi przemówienie ukształtowane jako parabola. Przemówienie wiecowe. Próbkę przemówienia innego typu, przemówienia-monologu zwróconego do syna, przynosi *Aryman*.

— Synu mój, synu...

Nie chcę, żebyś był panem, którego witają poddani [...]. Nie chcę, żebyś był panem, który może, gdy chce, łzy wycisnąć [...]. Nie chcę, żebyś był wodzem, którego na błoniach rozległym pozdrawiają [...]. Nie chcę, żebyś był wodzem, którego potęgą łamie góry [...]. Nie chcę, żebyś był królem o prawicy rozciągniętej nad krajem [...]. Nie chcę, żebyś był królem, który może wznosić lub zwalać [...].

Synu mój, synu...

Nie chcę, żebyś posiadał mądrość, matkę niewidzialnej władzy nad ludźmi. Nie chcę, żebyś był twórcą potężnym, którego imię powtarzać będą [...].

Synu mój, synu... [A 13]

Wnikliwsza analiza przytoczonych tutaj fragmentów wykazuje kunsztowną różnorodność w stosowaniu techniki powtórzeń. Obliczenie powtarzających się jednostek leksykalnych, stosunku liczbowego powrotów słownych do słów występujących w danym tekście jednorazowo — to materiał martwy, nabierający właściwej wymowy dopiero wtedy, kiedy się weźmie pod uwagę, jakie słowa wracają i jak wracają. I tak parabola o jemiole liczy 119 słów⁷. Z tego więcej niż połowa, bo aż 62 wyrazy, stanowi materiał powtórzeniowy. Można sporządzić ich listę i wtedy okazuje się, że olbrzymia większość to wyrazy pełnoznaczące: 10 *jemioła*, 9 *drzewo*, 5 *korzeń*, 4 *kwiczoł*, 3 *jagoda*, 4 (*rosnąć*, *rozrosło*, *rozrost*), 4 *żywić się*, 2 (*wydzierać*, *wydrzeć*), 2 *chciał* = 43. Powtórzeń wyrazów relatywnych jest znacznie mniej: 4 *który*, 3 *jest*, 3 *to*, 3 *i*, 2 *że*, 2 *inny*, 2 *jeno* = 19. Jest więc ich i mniej, i żadne z nich nie zjawia się w tekście więcej niż 4 razy, gdy tymczasem wśród wyrazów pełnoznaczących główne wyrazy paraboli: *jemioła* i *drzewo*, pojawiają się 10 i 9 razy. Na tym jeszcze nie koniec. Słowa relatywne ani razu nie pojawiają się w powtórzeniach powiązanych ze sobą w jakiś charakterystyczny sposób, np. jako anafora. Natomiast wyrazy pełnoznaczące łączą

⁷ Nie są liczone jako jednostki leksykalne — przyimki ani ruchome cząstki przy czasowniku: *się*, *by*. Nie liczy się również *nie*, jeżeli wchodzi w skład zaprzeczonego czasownika, a więc *nie chcę* liczone jest jako jeden wyraz. Natomiast w zdaniach: „ten nie korzenie drzewa chciał wydzierać z ziemi, lecz chciał wyrwać korzenie jemioły z drzewa” — *nie* liczone jest jako słowo osobne.

się ze sobą w większe powtórzeniowe całości, nie tylko podkreślające istotę rzeczy, ale także wydobywające na jaw gatunek literacki wypowiedzi Trzeciego. Składa się ona z dwóch akapitów.

[I.] Przemysł kraju jest *jak o drzewo*, w które zapuszcza *korzeń* i na którym *rośnie* inny twór, niby inne drzewo — *jemiola* [...]. Kto strajkę rozpoczął [...], chciał wyrwać *korzenie jemioli z drzewa*. Gdyby wydrzeć *korzenie jemioli z drzewa* — cudnie by się *drzewo rozrosło*.

[II.] Jenó ptak, *kwiczoł*, który się *jagodami jemioli żywi* [...]. Nie chce *kwiczoł* słyszeć o tej prawdzie, że *żywiąc się jagodami jemioli, żywi się sokami drzewa*. [...] *albowiem kwiczoł żywi się jagodami jemioli*.

To nie jest tylko pomnażanie centralnych ważkich wyrazów do jak największej liczby powtórzeń, ażeby tą drogą wbić je w pamięć słuchaczy szkolnym mnemotechnicznym trybem. Owszem, jest i ta funkcja. Ale ponadto jest to funkcja kompozycyjna powrotu nie samych słów, ale bardziej rozbudowanych motywów. Pierwszy, dłuższy akapit ma dwa takie motywy: rozrost drzewa (oraz jemioli) i wyrwanie korzeni jemioli z drzewa; drugi, krótszy akapit ma taki motyw jeden: kwiczoł żywi się jagodami jemioli. Motywy użyte są wariacyjnie lub dosłownie. I w pierwszej, i w drugiej części otwierają akapit, przewijają się wewnątrz i zamykają pierścieniem. Powstaje kompozycyjna całość, przypominająca parabolę ewangeliczną. Podobieństwo do nich podkreślone jest jeszcze leciutkim archaizowaniem na początku i w zamknięciu paraboli: Przemysł kraju nie jest *jak* drzewo, ale *jako* drzewo, a na końcu całości kwiczołowi o rozrost jemioli chodzi, *albowiem* kwiczoł... Powtórzeniowe wielosłowie pomyślane jest w Jemiole tak, że wyodrębnia ją z dramatu jako całość epicką o wyraźnej specyfice gatunku. Kazimierz Nitsch fragment o jemiole nazwałby utworem w utworze⁸.

Żeromski chętnie i często urozmaica swoją prozę poetycką utworami w utworze, tj. całością związanymi wprowadzając z tematyką ogólną i konstrukcją całościową utworu, do którego należą, ale o tyle usamodzielnionymi tematycznie i formalnie, że się wyodrębniają i otrzymują własny byt. Zwykłym przy tym jego zabiegiem jest wydobywanie takiego mikroutworu z tła przez zastosowanie w nim systemu powtórzeń. Jak tego dokonał w Jemiole, było przedstawione powyżej, ale i w tej dziedzinie, jak wszędzie u niego, panuje duże urozmaicenie. W *Arymanie* np. jest *passus* zakłęb Dioklesa przeciwko złowróznej musze unoszącej się nad głową niemowlęcia. Ten niezbyt duży akapit o własnym temacie

⁸ Tak właśnie nazwał opis zachodu słońca w *Marii* Malczewskiego, gdzie wyodrębnionemu motywowi zachodu towarzyszy wersyfikacyjnie odrębny wariant 13-zgłoskowca. Miało to miejsce w ustnej rozmowie z autorką niniejszego. W artykule K. Nitscha dotyczącym tego fragmentu *Marii* (*Metryczna niespodzianka w „Marii” Malczewskiego*. W: *Wybór pism polonistycznych*. T. 1. Wrocław 1954) wyrażenia dosłownie takiego nie ma.

formalnie został zakreślony w swoich granicach pierścieniowym powtórzeniem, a wewnętrznie spojony 4-krotną anaforą.

— Oddał się, zła mucho, zła mucho [...]. Spraw, niechaj [...]. Niech [...]. Niech [...]. Niech [...], tylko od niego odejdz, zła mucho, zła mucho... [A 16]

W tym samym *Arymanie* znajduje się fragment stanowiący błagalną modlitwę Dioklesa do niemowlęcego syna (A 13—14). Został on zapowiedziany słowami: „Do kruchej piastki, stulonej jak liść grabowy, co się w dniach wiosennych z pęka wydobywa, przyciskał wargi z błaganiem [...]”. Po czym rozwija się owa błagalna modlitwa, zaczęta apostrofą „Synu mój, synu...” i częściowo już poprzednio przytoczona. Modlitwa jest pełna napięcia, od początku do końca w rejestrze patosu, i wszystkie jej akapity skonstruowane są anaforycznie, a w większości autor nie zadowolili się 1-stopniową anaforą. Najbardziej skomplikowane są akapity I i II, gdzie w sześciu wypadkach występuje anafora 3-stopniowa: „Nie chcę, żebyś [...], który [którego]”, a w dwóch wypadkach 2-stopniowa: „Nie chcę, żebyś”. Akapity III i IV operują 2-stopniową anaforą, nawiązując przy tym swoimi anaforycznymi wskaźnikami zespolenia do drugiego i trzeciego stopnia anafory akapitu I. Więc w akapicie III: „Pragnę, żeby”, a w akapicie IV: „Bądź [Posiądź] [...], który”. Niedługi akapit V upraszcza się jeszcze bardziej, bo od 2-stopniowej anafory przechodzi do 1-stopniowej: „Dam ci potęgę, której”, a w następnym zdaniu już tylko: „Dam ci potęgę”. Najciekawsze jest tutaj zamknięcie całości. Refren „Synu mój, synu...” zaczyna ten mikroutwór, następnie rozdziela jego części kompozycyjne, występując po raz ostatni między IV a V akapitem i nie zamykając go pierścieniem. Funkcję klamry odgrywa osobny króciutki akapit VI, nawiązujący anaforycznie nie do bezpośrednio poprzedzającego go akapitu V, ale do nieco bardziej odległego IV. W akapicie IV trzy składające się na niego zdania zaczynają się od słów: „Bądź czystym, który”; „Bądź mężnym, który”; „Posiądź uśmiech szczęścia, który”. A oto finał modlitwy w pełnym brzmieniu:

Posiądź szczęście! Bądź nieśmiertelny sam w łonie swym, bądź wieczny, tu, za życia, i niechaj wieczne będzie twe ciało! [A 14]

Scalając mikroutwory technikę powtórzeń Żeromski różnicuje zależnie od ich tonacji i gatunku. Jemioła, parabola będąca jednocześnie wiecowym wbijaniem tez mówcy w twarde łby, nie ma ani jednej anafory; operuje powtórzeniami motywów. W zaklinaniu formuła odpędzania użyta jest w kompozycji jako refren pierścieniowy, który otwiera i zamyka magiczną wypowiedź. Modlitwę błagalną od początku do końca kształtują apostrofy, a przede wszystkim piętrzące się we

wszystkich jej akapitach anafory: najbardziej emocjonalny i patetyczny typ powtórzeń. W związku z tymi różnicami zmienia się typ leksykalny powtórzeń. Gdy w Jemiole na pierwszym miejscu co do liczebności powtórzeń stały rzeczowniki, na drugim czasowniki, a wyrazy relatywne zajmowały miejsce ostatnie i powtarzały się jakby przypadkowo — w Modlitwie do syna, w związku z 2- i 3-stopniowymi anaforami, na pierwsze miejsce co do liczebności wysuwają się anaforyczne wskaźniki zespolenia. I tak: 12 *żebyś*, 11 *który* (powtórzone 4-krotnie i nie jest anaforą). Na drugim miejscu stoją czasowniki anaforyczne: 8 *nie chcę*, należący do drugiego członu pierwszej anafory orzeczeniowy łącznik *był* 7 razy, dalej 5 *bądź* (*niechaj będzie*), 3 *pragnę*, 2 *posiądź*, 2 *dam*. Rzeczowniki spadają na koniec: 3 *serce*, 3 *potęga*, 3 *szczęście*, 2 *uśmiech*, po 2 razy *panem*, *wodzem*, *królem*, i tylko refreniczna apostrofa *synu* powtarza się 8 razy, równoważona relatywnym *mój*, *moje*, w refrenie i poza refrenem powracającym także 8 razy. Ostatecznie najliczniej pojawiającymi się wyrazami pozostają *żebyś* i *który*, funkcjonujące jako anafory, i to jest charakterystyczne dla kompozycji fragmentu.

W wypadku przytaczanej wyżej (częściowo) skargi Walgierza Żeromski z góry określił jej gatunek literacki.

A w głuchą noc, w ciemną noc posłyszą ludzie, że śpiewa samemu sobie:
— Sławo! Sławo! [P 96]

Tak więc monolog więzienny Walgierza, będący rozszerzonym odpowiednikiem Głosu zmory nocnej z rozdziału VI (P 93—94), repliką zwycięskiego męstwa na zdradzieckie pokusy beznadziejności — jest śpiewem. Należy do gatunków pieśniowych. Monolog ten rozpada się na dwie wyraźne części, z których druga zaczyna się słowami: „Spojrzyjcież, oczy moje, w rzeczy ziemskie nieustraszonym wejrzeniem”. Część pierwsza jest rozmową ze Sławą, część druga ze Złą Dolą. I treściowo, i kompozycyjnie obie się rozpadają na mniejsze fragmenty. Zaczyna się monolog-pieśń opiewaniem minionej sławy. Refren „Sławo! Sławo!” występuje tu 3-krotnie, obejmując pierścieniem i każdy z dwóch akapitów, i całość fragmentu, stanowiącego jakby miniaturową odę do Sławy. Dalej następuje już nie zwrócony do Sławy wprost akapit centralny tej części, skonstruowany z minioną świetnością obecny upadek i poniżenie. Trzeci *passus* opiewa samotność więźnia. W części drugiej, po wstępnej deklaracji odwagi, Walgierz rzuca wyzwanie Złej Doli — swojemu fatum. To motyw centralny. Towarzyszy mu zapowiedź walki do ostatka oraz przychodzi motyw młota, mającego zastąpić utraconą broń. Więzień kończy śpiew swojej Wielkiej Improwizacji zapowiedzią walki tak ostatecznej, że wyzwolenie spotka się w niej z samounicestwieniem.

Formalnemu wyodrębnianiu tych części i podziałów służą konstrukcje powtórzeniowe. Powiedziałam już wyżej, jak oda do Sławy została opierścieniona refrenem. Akapit kontrastujący ze wspańiałą przeszłością niesławną teraźniejszość zaczyna się słowem „Dzisiaj”, a jego środek i koniec wypełnia długie zdanie, złożone parataktycznie, przy czym każdy człon parataksy jest zdaniem złożonym podrzędnie, a oba człony rozwijają się tokiem wariacyjnego, ale wyraźnego paralelizmu z 2-stopniową anaforą.

Podlejszy jestem od psa, co pod cudzym zdycha progiem, bo pod własnym leżę progiem, a nikczemniejszy jestem od lisa, bom w żelazach.

Następuje ostatni fragment części pierwszej, elegijna pieśń samotności. Zaczyna się ona motywem zapomnienia potraktowanym anaforycznie.

Zapomniała o mnie ziemia [...], zapomniały śniegi [...].
Zapomniały o mnie kości [...].

To wstęp, wprowadzenie, po którym padają słowa: „Jestem sam jeden”, i ich wzmoczenie obrazem martwej pustki dookoła, głuchej i nie-mej. Obraz jest znów spojony anaforami i obramiony pierścieniem refrenu:

A gdybym podniósł głos [...], a gdybym rozszerzył głos [...], nikt wołania nie usłyszy, tylko je słyszę ja, *sam jeden*.

Dalej już tylko jedno zdanie, nie zawierające powtórzeń i wyodrębnione w osobny akapit:

Wróci się pod serce cielesne moje, skąd wyszło, jak gdyby hak z żelaza.
[P 97]

To jest finał części pierwszej. Z nim kończą się rozpamiętywania i lament nad sobą. Część druga, zaczęta inwokacją do własnej odwagi, ściślej: do męstwa własnych oczu, jest pieśnią buntu, wyzwaniem losu i zapowiedzią stoczenia ze swoim fatum nieubłaganej walki. I tu fragment centralny, jednostronny dialog ze Złą Dolą, wyznaczony jest refrenem-zwrotem retorycznym, jak w odzie do Sławy. (I tu, i tam nie brak też poza refrenami zwrotów retorycznych, w pierwszym wypadku zwróconych do Sławy, w drugim do Złej Doli.) I tu również występują anafory. Występuje prócz tego element powtórzeniowy, którego tam nie było: epifora w dwóch kolejno po sobie następujących zdaniach (*puinał*). Na szczególną uwagę zasługuje zakończenie śpiewu i typ jego powtórzeń.

Porwę w dłoń wyszlą, w dłoń oszalałą stylisko młota i będę w czarną ścianę tajemnej komory dzień i noc kuł.

Albowiem w czarnej ścianie ja sam, zła moja dolo, wrośnięty w kamień leżę.

Będę bił niestrudzenie, aż rozwarte oczy wykuje, aż obuchem zwalę
w puste piersi kamienne.

Uderzę samego siebie oczyma w martwe oczy i konającą dłonią pochwycę
puste kamienne piersi. — [P 98]

Trzeci od końca akapit ma dwa tylko wyrazy, których w poprzednim tekście nie było. Są to słowa: *albowie* i *wrośnięty*. A całość tego akapitu, szczególnie jego zakończenie, składające się z orzeczenia i części członu orzeczenia rozbitego podmiotem i wstawką: *wrośnięty w kamień leżę* — jest wprowadzeniem w obraz końcowy i jego uzasadnieniem. Dwa zdania końcowe (każde z nich stanowi osobny akapit) zamyka nowy znamieny refren:

puste piersi kamienne || puste kamienne piersi.

W ten sposób śpiew Walgierza zyskuje finał, ściśle złączony z całością, mający w niej swoją motywację, ale zarazem wytworzony przez własne cechy konstrukcyjne, odbijający od poprzedzającego tekstu.

To jest właśnie ta cecha, którą jako cechę generalną miały na celu uwydatnić dokonane tutaj analizy wewnątrz-powieściowych i wewnątrz-dramatowych mikroutworów. Przy wydobywaniu ich z całości macierzystego makroutworu Żeromski obficie posługuje się powtórzeniami. Mają one funkcje różnego rodzaju. Ekspresywną wszelkich odcieni, od mnemotechnicznej po emfaticzną i potęgującą liryzm; funkcję określającą gatunek i przez gatunek usprawiedliwioną: refrenizacja w paroli, refrenizacja modlitewna, refrenizacja pieśniowa, mnogość powtórzeń anaforycznego typu w partiach retorycznych i lirycznych; wreszcie funkcję całkującą i rozgraniczającą, co dotyczy zarówno poszczególnych fragmentów w mikroutworach, jak i całościowego spajania ich wewnątrz w jedność kompozycyjną, a równocześnie, tym samym zabiegiem kompozycyjnym, wyodrębniania ich z makroutworu.

Jedna jeszcze funkcja powtórzeń na usługach treści powinna tu być zaznaczona. Dotąd nie było na nią miejsca, gdyż jest ona zupełnie osobnej natury. Zdarza się mianowicie tak, że Żeromski powtarza dosłownie lub prawie dosłownie zdanie jakieś, wypowiedzenie lub nawet większy *passus*, ale dzięki kontekstowi lub podtekstowi, słowa o identycznej przedmiotowej treści nabierają w swym powtórzeniu odmiennego, i to wręcz przeciwnego sensu. Ten typ powtórzeń występuje najczęściej w dialogach, ale i poza nimi.

[Mściw] — Zapomnij, przyjacielu, o tym, co nigdy już, przenigdy nie wróci.

[Walgierz] — Jużem, przyjacielu, o tobie zapomniał i twoje imię już nigdy, przenigdy na wargi moje nie wróci.

— Harda twa mowa.

— Harda jest mowa kajdaniarzy. [P 100]

Spojrzał w nią Walgierz krwawymi oczyma. We wzroku jego na nowo kiśnienie ze źmij, w zimnym uśmiechu strzała zatruta ciemierem.

— Cóż mi dasz — pyta — za przeminioną sławę moją? Za co kupisz mój ostatni o niej sen?

[Cudna] — Będiesz spuszczone z łańcucha.

— Będę spuszczone...

— Rozwidnią się nad tobą dni szczęśliwe: pójdziesz za kute drzwi bez straży w ogród wewnętrzny. [...]

...Posłyszysz, jak szeleszczą dostaje trawy w samotni twego ogrodu, gdy go nawiedza cichy wiatr i ciepły deszcz... —

Chichocze Walgierz, śmieje się głucho:

— Posłyszę, jak szeleszczą... [P 101—102]

CZAROWIC

Cóż pani ze sobą pocznie? Za mną nie można iść. Na tej ścieżce, którą ja pójde, dla dwu osób miejsca nie ma.

KRYSTYNA

[...] Proszę zapamiętać tę okropną prawdę, że ja chcę iść ścieżką, na której dla drugiego człowieka miejsca nie ma.

CZAROWIC

Może gdzieś na cyplu góry te ścieżki się spotykają.

KRYSTYNA

Och, metafora! Może się zresztą schodzą na owym cyplu góry... [R 165]

Zdarł wodzami łeb ogiera i pysk jego nagiął aż do kolan. Wstrzymał się u samego posłania.

W dół patrzy.

To, co najbardziej dzikiego zawiera się w pogardzie zwycięzcy, zatapia się w oczy hetmańskie.

Rozewrą się po bardzo długim milczeniu dumą wydęte jeźdźca usta.

Spytał:

— Pomniszli mię?

— Pomnę, rycerzu.

— Marzyłeś u ostróg moich o sztychu mocy i o żelaznym zamachu wielkości?

— Marzyłem, żelazny wodzu.

— Lecz nie pojąłeś treści mojej nauki.

— Pojąłem twoją całą naukę i odrzuciłem treść.

— Niewolniku!

— Najemny Coleonie! [D 165—166]

We wszystkich wyżej przytoczonych dialogach z dwóch jednobrzmiących lub prawie jednobrzmiących kwestii ta, która jest repliką, przynosi sens nowy, zupełnie inny niż ten, który sugerowała kwestia pierwsza. Taki wzajemny stosunek dwu członów całości, powstającej wskutek powtórzenia, najjaskrawiej wystąpił jednak nie w dialogowej sytuacji wypowiedzi i repliki bezpośredniej, ale w momencie kiedy Hetman w rozmowie z widziadlanym królem przytacza żywcem niektóre akapity z Prologu.

— przed nami Grecji prastarej cheronejskie pola.

Szczęknąć tam miało polskiego konia kopyto, gdy idziemy grobowisko niewoli odwalać, a potomka Lakonów rozwiązać z łyka.

Wrzask trąby naszej zagrzmieć miał nad wodami.

Nad Archipelagu zielonym morzem, między Tracją i Azji wybrzeżem, ponad Cyklady, Sporady, Salaminę, Eubeę i Samotraccę paść miało nasze hasło.

Z Kandii, Lemnos, Samos, Chios i Rodos mieli uderzyć we wiosła galer greccy żeglarze, ku Bosforu dążąc cieśninie. [D 179]

Tak miało być. Takie były marzenia wielkiego króla i jego hetmana. W Prologu tymi samymi słowami opisany jest wojenny zryw śródziemnomorskiego świata pod chorągwią sułtana przeciwko Polsce. Kontrast najtragiczniejszy i najbardziej szyderczy.

W poszczególnych wypadkach były tu podawane liczby powtórzeń leksykalnych. Nie wydaje się celowe podawanie ich wszędzie. Ale nawet i tam, gdzie niezwykle duża ilość powtórzeń jakiegoś wyrazu ma wyraźne znaczenie, albo też ogólne ich nasilenie, globalna liczba wyrazów powtórzonych w stosunku do nie powtórzonych nie może nie zwrócić uwagi — nie wyczerpuje to wszystkiego. Ważny jest kontekst, ważny jest układ, ważne są wzajemne powiązania powtarzających się wyrazów, wyrażań, zdań. Ponadto, oprócz ściśle leksykalnych powtórzeń, ogromną rolę odgrywają paralelizmy, czyli powtórzenia gramatyczne, a także powtórzenia znaczeniowe oparte na synonimice.

„Może to jest ten, co będzie zastępował cały ród ludzki...

Zdeptaj go, zdeptaj!

Może to jest ten, który z serca wyjmie iskrę prawdy i piorunem jej ziemię czarną zapali...

Zdmuchnij ją, zdmuchnij!

Może to jest ten, co mrok rozedrze jak Samson Iwa...

Złam jego ręce, złam!" [A 12]

Znów mikroutwór. Po anaforze za każdym razem występuje paralelizm gramatyczny: zdanie podrzędne przydawkowe z przechodnim czasownikiem-orzeczeniem w czasie przyszłym trzeciej osoby liczby pojedynczej i z towarzyszącym mu dopełnieniem. Na paralelizmie gramatycznym oparty jest również rozkaznikowy przerywacz między zdaniami anaforycznymi. Nabiera przez to charakteru refrenu, choć nie jest powtórzeniem leksykalnym.

Puściecie mię, kraty! Mam do wykonania [...] ogrom prac [...]. Mam do postawienia tysiąc szkół, mam do wyćwiczenia tysiąc nauczycieli. [R 49]

Mam sypać drogi poprzez piachy mazowieckie, mam rznąć rowy przez błota podlaskie. [...]

Mam zbudować [...] niepodległość wewnętrzną narodu. Mam [...] wwiercić w ten naród [...] to hasło jedyne. Mam hasło niepodległości wpracować w trudy polskie, zakłać we wszystkie wysiłki, mam ją [tj. Polskę] wszeptać w sztukę nowoczesną. Mam to [...] prawo oddać ludowi. [R 50]

Lecą [...] ciche myśli, wieją niby [...] wolne powiewy. [R 202]

Zatoczył śpiew krąg. Podbił się sam [...], zatoczył krąg drugi, wyższy. [R. 205]

Ujmę w dłoń młot [...]. Pójdę korytarzami [...]. Pójdę, [...] do końca. Zajrzę w komorę [...]. Porwę w dłoń [...]. Będę bił [...]. Uderzę samego siebie [...]. [P 97—98]

Takich paralelizmów zawiera proza poetycka Żeromskiego mnóstwo. I one należą do techniki powtórzeń, tyle że nie leksykalnych, ale gramatycznych.

Inną, osobną sprawą są powtórzenia znaczeniowe wariacyjne, z leksyką synonimiczną. Sporą ich garść można wyłowić z samych cytatów w tym artykule, nawet nie robiąc poszukiwań w całości prozy poetyckiej Żeromskiego. I tak w cytatach z *Arymana*: którego *witają* || którego *pozdrawiają*; bądź *nieśmiertelny* || bądź *wieczny*; *oddal się*, *zła mucho* || *odejdź*, *zła mucho*.

W cytatach z *Walgierza*: *Podlejszy jestem* || *nikczemniejszy jestem*; *Pokaż się* || *niechaj cię ujrzą* źrenice moje; *Będę bił* || *uderzę*.

W *Dumie o Hetmanie*: *wyruszył Murzyn* || *Arab pomyka* || *wybiegł Beduin*; *połyska* || *łśni* || *błyska*; *zanosi się melodia* || *śmieje się surma*.

W *Róży*: *korzenie wydzierać* || *wyrwać korzenie* (Jemiola); *Wicher wieje w skrzydła* || *posiadły skrzydła wicher* (Koncert Farfarella); itd., itd.

Z tegoż Koncertu Farfarella: „wybuch wiatru [...] *przydeptał* [...] gwiazdy [...] *astrów*, *obalił na ziemię* [...] *balsaminy*” (R 200); „*zabrzmiął* [...] *cudogłos* [...] *skrzypiec*. *Rozległ się* [...] *Rozciął ciszę*” (R 201); „*mądry zaprzaniec*, || *zdrajca świętości*, || *Judasz*, || *krzywoprzysięzca*” (R 204).

I z *Wiatru od morza*: „*Daje puszcza policzki obmarzłymi wiechami*. [...] || *jedla go siepie* [...], || *świerk go smaga* [...], || *buk* [...] *uderza*” (W 108).

Tak więc, gdzie sięgnąć — jest tej synonimiki mnóstwo. Od najprostszej, jak: *spójrz* || *patrz* albo *pieśń* || *śpiewanka*, *bies* || *czart*, do tak zawiłej i wymyślnej, jak przytoczone tu zdania o wietrze: *Wicher wieje w skrzydła* || *posiadły skrzydła wicher*. Szeroko biorąc, jest to kategoria znaczeniowych, choć nie leksykalnych powtórzeń.

Skoro się już jest przy leksyce, warto może udzielić miejsca spostrzeżeniu dotyczącemu słynnych nagromadzeń. Nie zawsze szeregują się one według jakiegoś uchwytnego porządku, dość często jednak ten porządek daje się uchwycić. Mianowicie można zauważyć w nagromadzeniach tendencję do potęgowania.

rzucają weń kamieniami [...], żeby go oszołomić, pojmać, zwięzać [...]. [R 89]

Nad czołem jego miga, wykwita i uderza w mrok świetlisty sztylet burzy.
[R 205]

Lecz nawałnica muzyki staje się bogactwem człowieka, sprzymierzeńcem jego wesela, porażką wroga rozszalałego. [R 205]

Wonczas to nowy gniew, gniew wyższy, iście szatański we mnie się wzniecił, spłonał, rozpętał. [D 200]

Nie ma dla dwaju miejsca w ojczyźnie! — wołają oba. — Jeden musi ustąpić, przepadać, zginąć.

A każdy mówi drugiemu: — Ty ustąp, przepadnij, zgiń! [W 103]

Olbrzymie świerki o konarach rozpostartych po ziemi, po szorstkim, nagim, zimnym gruncie. [W 227]

Jak zaznaczyłam, takie potęgowanie nie jest regułą, jest jednak częstym u Żeromskiego zjawiskiem.

3

W studium niniejszym najmniej miejsca zostanie udzielone rytmice Żeromskiego. Jest to dziedzina jego artyzmu najwięcej opracowywana i najlepiej znana. Mam na myśli pracę Borowego: *Rytmika prozy Żeromskiego*; swoje własne przyczynki w tomie 2 *Studiów z historii i teorii wersyfikacji polskiej*; niektóre partie *Róży* są tam omawiane w związku ze słynnym Chórem III *Odprawy*, z heksametrem i z początkami tonizmu; wreszcie analizę rytmiczną sceny pożegnania Joasi z Judymem, zrobioną przez Markiewicza w książce *Prus i Żeromski*⁹. Najwięcej odkryć, udokumentowanych ciekawym materiałem ilustracyjnym, zawiera praca Borowego. Część jego analiz jest niesporna, niektóre on sam uważa za dyskusyjne, zdając sobie sprawę, że podział rytmiczny nie jest tam jednoznaczny. Generalnie można tym analizom zarzucić jedną tylko usterkę, wynikającą z niedostatecznej znajomości polskiej prozodii. Borowy mianowicie wprowadza w swoich analizach jednostkę rytmiczną z czterech sylab nieakcentowanych, którą przez analogię do metryki antycznej oznacza symbolem ∪ ∪ ∪ ∪ i nazywa *p i r r y c h e m*. Otóż, o ile w metryce iloczynowej, opartej na ekwiwalencji: dwie krótkie = jednej długiej, taka jednostka jest możliwa i może być rytmicznie równoważna z dwiema długimi lub jedną długą i dwiema krótkimi (biorę tu pod uwagę wyłącznie równowartość iloczynową, abstrahując od wszelkich innych czynników mogących oddziaływać na ekwiwalencję) — o tyle w przeniesieniu

⁹ Borowy, *op. cit.*, s. 186 n. — M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1950, s. 133 n., 159 n. — H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Wyd. 1. Warszawa 1954, s. 236—238. W wyd. 2 (Warszawa 1964) analiza rytmiczna pożegnania Judy z Joasią została opuszczona.

na rytmikę dynamiczną, akcentową (a taka właśnie jest nasza rytmika sylabotoniczna i taką ma na myśli Borowy, wprowadzając do swych rozważań „trocheje”, „jamby”, „amfibrachy” itp., a także „pirrychy”), tego rodzaju ekwiwalencja nie istnieje. Jedna akcentowana nie równa się dwóm nieakcentowanym. W żadnym wypadku i żadna ilość nieakcentowanych nie tworzy ekwiwalencji rytmicznej z jednostką akcentowaną. Na to, żeby ekwiwalencja zaistniała, musi wystąpić co najmniej akcent poboczny. I to dotyczy zarówno sylabotonizmu, jak tonizmu. Stwierdzenie generalne, bez omawiania różnic w funkcjonowaniu akcentu w tych dwóch systemach. Tak więc owe „pirrychy” u Żeromskiego należy zaliczyć do legend. Z tym że w większości wypadków sprawę załatwia usunięcie nieporozumienia terminologicznego, bo rzekome pirrychy zwykle równają się u Borowego p e o n o m. To jest jednostkom rytmicznym, złożonym z jednej akcentowanej i trzech nieakcentowanych sylab. W naszym języku i naszej rytmice występującym najczęściej w postaci tzw. peonu trzeciego: — — $\downarrow$ —.

Można by też wytknąć Borowemu pewne niekonsekwencje w interpretacji rytmicznej np. początku *Walgierza*. Nie wiadomo dlaczego, dzieląc w zasadzie tekst na zestroje i obserwując następujące po sobie postaci sylabotoniczne zestrojów, nie decyduje się na przyjęcie zestrojów oksytonicznych (chyba że występują na końcu zdania) i zapomina o istnieniu daktyli. Sprawa pirrychów też jest tam tak niejasna, że wszystko razem budzi podejrzenie błędów drukarskich. Ale to są drobiazgi w porównaniu z jego dużą, mądrą i wiele spraw wyjaśniającą pracą, włożoną w to studium. Nie przedrukowana w drugim wydaniu książki *Prus i Żeromski* analiza rytmiczna Markiewicza wywołuje też raczej dyskusyjne refleksje niż poważniejsze zarzuty.

We wspomnianej analizie początku *Walgierza* obok pewnych rzeczy wątpliwych są inne niewątpliwe. Niewątpliwa jest tam duża ilość zestrojów amfibrachicznych: — $\downarrow$ —, których ciągi są przerywane zestrojami o innych sylabotonicznych ukształtowaniach, najczęściej trocheicznych. Do tego typu rytmizacji Żeromski wraca niejednokrotnie, także i w innych utworach.

Skinął ręką królewic, żeby wieszczbiarz precz z tej izby uchodził.

A gdy się tamten ociąga, chwycił go za piersi i na ziemię obalił, żeby nogą rozdeptać jego wieszczbę przekłątą.

Klasnął w ręce.

Komornicy wywlekli gadacza.

Lirę jego o kamienne progi strzaskali...

Zapadł książę w dumanie posępne.

Powrócił w krainy swej męki.

Och! Wrzącego ołowiu nakapał mu w serce włóczęga. Przekłęty widok przed oczy wystawił. Sen zniszczył.

Noc głęboka nad zamkiem zaległa. W głębi nocy, wśród ciszy, w bezsen-
nym morzysku — wrzask trąby.

Brata hasło...

Tętent na moście spuszczone.

Krzyk. Bitwa. Szczęk oręża.

W przedśionku jęk głuchy i ciosy zabójcze.

Drzwi pękły rozbite obuchem.

Komornik na progu zakłuty.

Latarni złowrogie połyski.

Siepacze do izby wtargnęli.

W przyłbicach, w kolczugach...

Do broni!

Miecz w rękę!

Skoczyli. Za ręce! Za nogi!

Na łożę!

Z rozkazu! Z rozkazu! Z rozkazu!

Za zdradę królewską.

Strasznymi pchnięciami sztyletu przebili źrenice i oczy wylupili spod czoła.

Łzy czerwone na licu Zbigniewa!

Po licu się toczą, po bladym.

Pod ręce go wzięli siepacze w milczeniu.

Troskliwie go wiodą.

Obojętni jak zima, jak burza, jak zaraza, troskliwie go ciągną z komnaty.

Stopy jego na progach pozdrawiają zwłoki wiernej czeladzi. [W 106—107]

Ustęp powyższy jest pod każdym względem instruktywny. Urozmaice-
nia w rozplanowaniu krótkich i długich zdań. Urozmaicenie w posłu-
giwaniu się zdaniami pełnymi i równoważnikami zdań. Poza tym autor,
ma się ochotę powiedzieć: poeta, wprowadza tu olbrzymią ilość amfi-
brachów. Niektóre partie przeradzają się w wiersz: wolny amfibrach,
w którym akapity stają się rzeczywistymi amfibrachicznymi wersami,
1-, 2-, 4-, a najczęściej 3-stopowymi. A choć i tutaj Żeromski trzy-
ma się zasady urozmaicania, nie przechodzi w wiersz regularny, tu i ów-
dzie wtrąca nieamfibrachiczne zestroje — to jednak do zauważenia jest,
że wszystkie prawie akapity kończą się amfibrachami (jednym lub wię-
cej). Takich zakończeń jest aż 29. I tylko 2 wtrącone akapity-wersy o in-
nej postaci („Klasnął w ręce” i „Brata hasło...”). Jednakże jako moment
urozmaicenia grają one dużą rolę.

Podobnie jak wolny amfibrach — pojawia się u Żeromskiego wolny
heksametr. Wolny, bo przeplatany daktyliczno-trocheicznymi 3- i 2-ze-
strojowymi całościami.

JĘK W WICHRZE

między mogiłami

Kiedyż uniesiem głów ponad zbroczone wezglowie, kiedyż na ludu łonie
spoczniemy w sławy koronie — któż nam odpowie?

SNIEGOWY WĄZ

podnosi znad mogił głowę i oplatając drewno szubienicy szeleszcze:

Nikt wam nie zmaci snów — grobom wkopanym w mogiły, mocy strąconej w dół zgniły... Niewola wieje przez sioła, niewola idzie przez miasta, szlak wasz szalejem zarasta. Nikt was nie woła... [R 8]

Analiza stopowa i wersowa powyższych dwóch fragmentów „rymowanej prozy rytmicznej” wygląda, jak następuje:

Kiedyż u-|niesiem | głów+ponad zbro-|czone wez-|głowie,
 Kiedyż na | ludu | łonie+spocz-|niemy | w sławy ko-|ronie —
 Któż nam od-|powie?
 Nikt wam nie | zmaci | snów — + grobom wko-|panym w mo-|giły,
 Mocy strą-|conej w dół | zgniły...
 Niewola | wieje przez | sioła,+nie-|woła | idzie przez | miasta,
 Szlak wasz sza-|lejem za-|rasta.
 Nikt was nie | woła...

Można zarzucić temu rozczłonkowaniu, że rymy wymagają tu raczej podziału całości na wersy 3-stopowe. Ale rymy wewnętrzne nie są rzadkością, a podział tutaj przyjęty to ma za sobą, że wszystkie samodzielne wersy mają wtedy adoniczne klauzule | ˘ — — | ˘ — |, typowe dla heksametru i ujednolicające rozczłonkowanie na wersy pomimo ich różnej długości. Tak czy owak, mamy tu do czynienia nie z prozą, ale z wierszem. I to z wierszem silnie zrytmizowanym: stopowym, rymowym, i tylko zamaskowanym przez układ graficzny.

Taki kamuflaż nie jest u Żeromskiego rzeczą wyjątkową. W *Róży* w scenie śledztwa dwie półbandy opryszków-donosicieli stanowią w istocie dwa półchóry tragediowe, a ich sposób przerzucania się uwagami jest stychomytią o rytmie i rozmiarze wierszy Chóru III *Odprawy*.

Tłum szpiegów, gdy Czarowic się ruszył, rozdziela się na dwie bandy tworzące dwa półkola, żeby mu zamknąć drogę do drzwi. Gdy on krew ściera, pierwsza półbanda szepce chórem:

PIERWSZA PÓLBANDA

Krew ściera z ziemi — patrzcie, patrzcie!

DRUGA PÓLBANDA

Co szepce cicho — podsłuchajmy.

PIERWSZA

To nam tak zemstę poprzysięga.

DRUGA

Patrzą w nas ślepią skamieniałe.

PIERWSZA

Dygoce gęba wykrzywiona.

DRUGA

Wszystkłą krew zgarnął w chustkę białą.

PIERWSZA

Na śmierć nam zemstę w sobie przysięgł.

DRUGA

Teraz w zanadrze chustkę chowa...

PIERWSZA

Nie wyjdiesz z chustką tą na bruk!

DRUGA

Nie spojrzysz nigdy w polskie miasto!

PIERWSZA

Nie ujrzyś nigdy zboża w polu!

DRUGA

Wyjdiesz z tą chustką w sień śmiertelną.

PIERWSZA

Pod namydlony sznur na bloku.

DRUGA

Tam cię przywita mistrz czerwony.

PIERWSZA

Włożą ci ornat na ramiona.

DRUGA

Białym kapturem nakryją włosy.

PIERWSZA

Chustką s e wytrzesz łzy ostatnie.

DRUGA

Chustką s e zatkasz krzyk w gardzieli.

PIERWSZA

Chustką zasłonisz strach na gębie.

DRUGA

Chusteczką krwawą przyjaciela. [R 135—137]

Jednym tchem można by do tego dołączyć wiersze z Chóru III *Odprawy*:

Oczy łakome siła ludzi
Zawiodły, lecz kto w krygi żąda
Mógł ująć, w długim bezpieczeństwie
Dni swych używie. — Przyjdą, przyjdą
Niedawno czasy, że rozbójcę
Rozbójca znidzie! Ten mu słodki
Sen z oczu zetrze i bezpieczne
Serce zatrwoży, kiedy trąby
Ogromne zagrzmia, a pod mury
Nieprzyjacielskie staną szańce.

(J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, w. 455—464)

Jeśli do wierszy wyżej przytoczonych dołączyć dwa pierwsze wersy Chóru, mające nieco odmienne ukształtowanie:

O białoskrzydła morska pławaczko,
Wychowanico Idy wysokiej,

Lecz *nawałnica muzyki staje się bogactwem człowieka, sprzymierzeńcem jego wesela, porażką wroga rozszalałego. Znakiem niemocy, przymusową dainą wroga staje się złota tarcza błyskawicy. Jej długie, oślepiające jaśnienie, jej niewstrzymany blask waha się w nagłym zachwycie na przeciwległym zjawieniu piękności nowej, na licach tajemnicy przyszłych dni. Kołysa się złote lśnienie na ramionach nigdy przez oczy ludzkie nie widzianych. Niewymowna moc ich piękności przegląda się w zwierciadle błyskawicy...*

A wśród pasowania się *piękności z pięknnością, zagasłość* — i rozpadło się, pokonane o złote lustro szatana! [R 205—206]

Niektóre współdźwięczności wynikają z powtórzeń, jak w innych fragmentach rozpatrywanych poprzednio. Ale są tu także wyraźne grupy współbrzmień: całkowitych, rymowych, półrymowych lub asonansowych. Nietrudno je wyróżnić. Czasem daleko idąca rytmizacja, a także daleko idące współdźwięczności uderzają nawet w niewielkich całościach. Zupełnie wierszowo zostały zrytmizowane dwa człony następującego zdania: „Niechaj cię *ujmie* dłoń moja *chciwa*, jakom *ujmował* *zabójczy puinał*”. Ponadto są one pełne współbrzmień. Prócz podkreślonych są tu i inne, jak np. asonans *chciwa* | *puinał* albo *moja* | *ujmował*.

Mniejsze lub większe odcinki ze szczególną rytmizacją albo eufonią wnoszą w całość urozmaicenie. Żeromski bardzo o nie dba. Dbą o nie także od strony intonacji swoich zdań i okresów, a zwłaszcza gdy chodzi o ich zamknięcia.

Do kategorii urozmaiceń intonacyjnych — przy czym, ich funkcja trzymania uwagi w napięciu pozostaje zawsze w sile — należą przestawnie rozbijające spójność poszczególnych syntaktycznych grup. Typ: *nad dzikim krąży polem* albo *ku Bosforu dążąc cieśninie, szeroko-białym osłonięty burnusem*, z analizowanych na początku niniejszego artykułu zdań *Dumy o Hetmanie*. Pojawia się on także gdzie indziej. *Męczeńska Polski korona* (D 146). *Ostatnim go żegna słowem* (D 203). *Daleka go czeka wyprawa* (W 105). *Zwycięską wyrąbał siekierą* (W 106). *W oczy starca tym samym się rzuca obliczem* (W 188). Z pewnością nie jest to przypadek, że wszystkie powyższe przykłady stanowią zakończenia akapitów, długich zdań lub wreszcie pełne zdania krótkie. Trójzestrojowe zamknięcie, w normalnych, nieinwersyjnych warunkach rozwija się albo łagodnym spadkiem od pierwszego zestroju do ostatniego, albo łagodnym łukiem słabo wznoszącym się w drugim zestroju. Przestawnia, wtrącając między rzeczownik a jego przydawkę trzeci, nieoczekiwany element, powoduje wprowadzenie wyraźnej antykadencji z końcem pierwszego zestroju, rozrywa i przeinacza typowy spokojny bieg intonacji. Inwersyjne zakończenia zdań i akapitów są chropawe, ale tym właśnie ekspresywne, zwracające uwagę i zapobiegające monotonii.

Wracając jeszcze raz do rytmiki Żeromskiego, trzeba stwierdzić, że rzadko operuje ona tak wyraźnym sylabotonizmem, jak amfibrachizacja,

o której wyżej była mowa. Bardzo wiele natomiast grupami 2- i 3-zestrojowymi (względnie 6-zestrojowymi rozpadającymi się na dwie trójki), rzadziej 4- i 5-zestrojowymi. O tym pisał Borowy, jak również o wysokiej cenie trójki w retoryce i przypuszczalnych powiązaniach u Żeromskiego z teoriami retorycznymi. Ze stanowiska znajomości ogólnych norm rytmiki trzeba powiedzieć, że grupy dwójkowa i trójkowa to najmniejsze złożone całości rytmiczne, nie wykazujące tendencji do rozpadu, bo już czwórka ma tendencje do rozszczepiania się na dwie podgrupy. Łatwo zrozumieć, że trzy elementy dają więcej możliwości różnorodnego wiązania ich i kształtowania we wspólną postać niż dwa. Dwójka jest uboższa, trójka podsuwa większe bogactwo do wyzyskania. Nic też dziwnego, że Żeromski, tak dbały o wzbogacenie i urozmaicenie swojej prozy poetyckiej na wszystkich jej planach, tak chętnie posługuje się grupami trójkowymi w rozczłonkowaniu zdań, a zwłaszcza w ich zamknięciach. Jednakże nigdy nie dochodzi do monotonnego używania trójki. Bardzo charakterystyczne pod tym względem są owe początkowe zdania Prologu *Dumy o Hetmanie*. Co najmniej połowa z nich — jest ich 25 — ma niewątpliwie 3-zestrojowe zamknięcia; co najmniej dwa jeszcze mają trójki ukształtowane z członów podwójnych.

Ze stron, | których deszcz | nie nawiedza, || brnie | pod barwistym
| ciężarem || garbaty wielbiąd, || porożysty bawół || i pracowity muł. || W pu-
stce nocnej | zanoś się daleko | melodia dzika. ||

Jedno ze zdań może być traktowane jako dwie dwójki lub jako trójka, w zależności od interpretacji deklamatorycznej:

Daleki | zgiełk || niosą | wiatry

albo

Daleki zgiełk | niosą | wiatry.

Ale są i takie zdania, które mają klauzule niewątpliwie dwójkowe, jak np.

padło hasło

albo

Sto tysięcy cięciw || czeka na strzałę.

A wreszcie i takie, które zamyka klauzula czwórkowa z tendencją do rozpadu na 2+2:

Prawica [...] podniosła chorągiew | w stronach dalekich

lub 1+3 (a więc wtórna trójka):

i do podwalin | wyłamywać zamki po górach.

Wszędzie więc zasadą jest zróżnicowanie i urozmaicenie. Chyba że autor wplata *passus*, który stanowi rzeczywisty wiersz, chociaż zamaskowany nadaniem mu graficznej postaci prozy. Więc owo:

Czemu ty płaczesz, ślepa szybo, czemu ty wzdychasz, głuchy murze?

Tu całość tekstu wyraźnie rozpada się na wersy o konsekwentnym sylabotonicznym ukształtowaniu: $\text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—}$. W trzech tylko miejscach początkowy daktyl jest zastąpiony amfibrachem, co mieści się w ramach nawet najbardziej rygorystycznego sylabotonizmu. Ale to już są sprawy wiersza, nie prozy. Dla prozy poetyckiej jest tu ważne tylko, że autor urozmaicając jej kompozycję nie stroni od żadnych mogących mu służyć środków, włącznie aż do przemycenia regularnego sylabotonicznego wiersza.

4

Żeromski rozporządzał ogromną ilością środków artystycznych. Czytając jego utwory, usiłując je analizować, odnosi się wrażenie, że ich wielość w naszym języku jest nieprzebrana i że w tej nieograniczoności porusza się on z wielkopańską swobodą. Posługuje się nadmiarami, o czym dawno wiadomo, ale wie także, jak i na czym należy oszczędzać: zdradził się z tym przy okazji *pars pro toto*. Gra synonimiką w nagromadzeniach i anaforach. O stylu jego Markiewicz pisze m. in.:

Styl poetycko-patetyczny, stosowany głównie w opisie wydarzeń wątku erotycznego, w opisach przeżyć wewnętrznych Judyma i opisach przyrody. Styl ten nie tylko korzysta z utartych już poetyzmów [...], ale wprowadza również konstrukcje frazeologiczne oparte na przerośniętych znaczeniach wyrazów, nie znane, jak się zdaje, zastanemu językowi literackiemu, oraz porównania o rozluźnionej lub przynajmniej dalekiej od utartych skojarzeń więzi podobieństwa [...] ¹⁰.

Te słowa, zastosowane do jednego z podstylów w *Ludziach bezdomnych*, śmiało można zastosować do całej Żeromskiego prozy poetyckiej.

Niejednokrotnie w tym artykule zwracało się uwagę i na wielość używanych przez niego środków, i na ich zmienność. Żeromski ucieka się do rytmiki, a potem ją porzuca; sięga do najrozmaitszych typów powtórzeń, które przechodzą jedne w drugie, znikają i pojawiają się znowu; używa wszelkich możliwych konstrukcji zdań i wypowiedzeń, a nigdy długo tych samych. Nic w bogactwie języka nie jest mu obce. Dzięki temu z tak dobrym powodzeniem unika monotonii. Na analizie jego dzieł można by uczyć młodych pisarskiego rzemiosła. Zaznajamiać ich z arse-

¹⁰ Markiewicz, op. cit., s. 292—293.

nałem językowych środków, wtajemniczać w zabiegi stylistyczne, ich warianty i kombinacje. Z tym że dozowanie, właściwa Żeromskiemu receptura, jest tajemnicą nie do odkrycia.

Żeromski był wielkim poetą. — Za mało. — Był poetą gigantem. I nie dziwnego, że jego olbrzymi wpływ obejmował nie tylko powieściopisarzy, ale co najmniej w równej mierze poetów. I nie to jest najważniejsze, że jak przypuszcza Borowy, sposób rytmizowania prozy poetyckiej u Żeromskiego wpłynął na rozpowszechnianie się u naszych poetów międzywojennego Dwudziestolecia „heksametru polskiego”, czy szerzej: polskiego tonizmu. Jest to szczegół w porównaniu z tym, że nie tylko powieściopisarze tego okresu, ale i poeci nie mogli traktować go obojętnie i nie zając w stosunku do niego stanowiska. Jedni poddawali się jego wpływowi, inni się przeciwstawiali — nikt nie mógł pozostać neutralny. Zdawali też sobie doskonale sprawę z tego, że Żeromski jest jednym z nich. Jakże jasno wynika to z wrażeń teatralnych Wierzyńskiego, zebranych w zbiorze recenzji *W garberobie duchów*, a pisanych w 10—11 lat po śmierci twórcy niescenicznej *Róży* i późniejszych scenicznych dramatów. W recenzji przedstawienia *Sułkowskiego* w Warszawie w r. 1936 Wierzyński kilkakrotnie i bez zająknięcia nazywa Żeromskiego poetą. Żeromski-poeta to dla niego rzecz tak oczywista, że cała recenzja jest napisana pod tym kątem:

Sułkowski jest jednym ze skazańców okrutnego marzenia poety [...]. Piękno sztuki było oczywiście nie ze świata teatru, lecz poezji.

O rok wcześniej, z powodu wystawienia w Teatrze Kameralnym dramatu *Ponad śnieg bielszym się stanę*, ten sam Wierzyński tak charakteryzował Żeromskiego:

Żeromskiemu trudno było zmieścić się w dramacie realistycznym. Czuł się on w ogóle nieswojo wśród realiów świata i poruszał się wśród nich z niechętnym wymuszeniem. Natchniony liryk krążył najwyższym lotem ponad ludzkim sercem, burzył je nieposkromioną namiętnością i porywał bezpamiętnym uniesieniem. Dopiero w tej ekstazie uczuć, w zachwyceniu lub w rozbiciu, odkrywał nam szczęście, od którego traciło się dech, lub łamał nas ciosami, po których nie było żadnej radości życia.

Służył mu do tego język najczarowniejszy, nazwy nie do zapomnienia, słowa rozkołysane i śpiewne jak nuty. Był to pierwszy Szopen prozy polskiej i drugi Szopen wzruszenia polskiego¹¹.

Wierzyński do Żeromskiego-dramaturga ustosunkował się aż nadto krytycznie, ale dla Żeromskiego-poety nie miał dość słów uwielbienia. Jego sądy tu przytoczone są znamienne i miarodajne od różnych stron. Raz, że wielkiego poetę zrozumieć i przeniknąć najlepiej mógł inny zna-

¹¹ K. Wierzyński, *W garderobie duchów. Wrażenia teatralne*. Lwów 1938, s. 257, 169.

komity poeta, który już wtedy był autorem *Rozmowy z Baryką* i *Rozmowy z puszcza*, a w przyszłości napisać miał książkę o Szopenie; dwa, że był on pokoleniowo młodszy, ale jeszcze z najbliższych Żeromskiemu: częściowo współczesny; trzy, że jego wypowiedź daje dodatkowe świadectwo oddziaływania Żeromskiego. Bo kiedy Wierzyński, pisarz wtedy dojrzały, którego stać było na własny wyraz artystyczny i który ten wyraz miał, zaczynał pisać o Żeromskim — wciągała go aura jego stylu. To się wyczuwa w cytowanym fragmencie. Talent poetycki Żeromskiego był niezwykle sugestywny.

Nasuwa się pytanie, jakiego rodzaju był ten talent. — Zdawałoby się, że powieściopisarz, w tym autor *Popiołów*, jeżeli poeta, to urodzony epik. Tak nie jest. Mówi się o nim „serce nienasycone”, mówi się „wulkan”. Wierzyński mówi wprost: „natchniony liryk”. Ma rację. — Liryk. — W dodatku, na szczęście dla swego liryzmu, dla siebie i dla nas, jest obdarzony także talentem obrazowania. Liryka bowiem, nawet najpoetętniejsza, ma oddech krótki. Trzeba być Mickiewiczem, żeby siebie i nas utrzymać w napięciu przez godziny miłości, rozpacz, przestrogi (a i one są u dramatyżowane!) albo przez Wielką Improwizację Konrada. Ale to chyba limit wytrzymałości. Im liryka górniej, wyżej nastrojona i eksplozywniejsza, tym bardziej potrzebne jej tło, grunt pod nogami, interwały.

Wierzyński mówi jeszcze, że Żeromski „czuł się [...] nieswojo wśród realiów świata i poruszał się wśród nich z niechętnym wymuszeniem”. I w tym miał słuszość. Ujął tymi słowami talent liryczny od strony negatywnej. Wiadomo przecie, że w liryce świat zewnętrzny ma rację bytu tylko jako materia dająca bodźce przeżyć podmiotowi lirycznemu. Sam z siebie nie ma on wartości. Musi odgrywać rolę służebną albo się staje zawadzający i martwy. Tak martwe jest *Ponad śnieg*, utwór, który jego autor, nie wiadomo dlaczego, wyjął z natchnień lirycznych. O wymiarze Żeromskiego stanowi temperatura jego liryzmu i jego zdolność objawiania go. Tylko na bardzo rozległych obszarach historycznych i społecznych albo w regionach ludzkich przeżyć tak wysokich, że aż nadludzkich, taki liryzm jak jego może znajdować dostateczne ujście. Nie zadławić się samym sobą, odkrywać wciąż nowe motywacje swoich wybuchów, swojego wrzenia; usprawiedliwienie dla niezliczonych monologów lirycznych i opisów lirycznych, gdzie talent obrazowania dochodzi do głosu; impulsy twórcze dla wtretów, wkładek, inkrustacji, dla wciąż nowych utworów w utworze. W sposób najosobliwszy i niemal paradoksalny wrzący liryzm Żeromskiego prowadził go do gigantyzmu.

Dlaczego jednak ten wielki czystej krwi poeta pisał prozą? — Oprzeć się nie można temu pytaniu. Pokusie bodaj próby odpowiedzi. — Coś ma do tego poetyka okresu. Jest to czas rozkwitu prozy powieściowej

i zmierzchu wielkich poematów wierszem. Wiersz coraz bardziej jest ograniczany, pozostawia się mu domenę drobnych utworów lirycznych, a i w tym ostatnim szanścu atakuje go proza. Właśnie proza poetycka. Proza poetycka (co niekoniecznie znaczy: proza rytmizowana) zatacza szerokie kręgi, przenikające do najróżnorodniejszych dziedzin twórczości. Na przykład Nietzsche pisze nią swego *Zaratustrę*. To chyba ważne ze względu na pokrewność Żeromskiego. Także i u nas Żeromski nie jest zjawiskiem odosobnionym. Można przypomnieć Tadeusza Micińskiego z jego drobną liryką wierszową, a obok z *Księdzem Faustem*, w którym tak wiele prozy poetyckiej. — Z drugiej strony ten sposób pisania musiał chyba Żeromskiemu szczególnie odpowiadać. Jest on jednym z tych pisarzy, którzy pracując jak najusilniej nad prawdą wyrazu, wciąż szukając dla niej form i środków, jednocześnie nie znoszą sztywności i formalnego skrupowania. Nie wiem, czy można wyrokować, co w warstwie stylu jest dla niego ważniejsze: tropy czy muzyka słowa. Prawdopodobnie współgranie jednego z drugim. Ale na pewno w jego dbaniu o muzyczność rytmizacja nie jest czymś najważniejszym. Albo może trzeba o tym powiedzieć jeszcze inaczej: że rytmizacja jest dla Żeromskiego bezcenna, jak długo pozostaje sposobem swobodnego i nieskrępowanego modulowania toku prozy. Dopóki można, to ją rzucać, na pozór nieodpowiedzialnie, to znowu ją przywracać, jawnie lub skrycie, w dowolnej postaci na dowolny przeciąg czasu. Odwrotnie, rytmizacja, choćby i wariacyjna, ale przyjęta bez obślonek, tak jak się to dzieje w wierszu, jako czynnik podstawowy i dla danego dzieła obowiązujący, stałaby się wrogiem poety. Jego więzami.

Sprawą niższego rzędu i stosunkowo nieważną byłoby określanie gatunku literackiego tych utworów, w których proza poetycka jest główną zasadą językowej kompozycji. Co do *Róży* — najlepiej chyba zostać przy własnym Żeromskiego określeniu: niesceniczny dramat. Dla *Dumy o Hetmanie* słowo *duma* jest formułą zbyt wąską. *Duma o Hetmanie* to nie tylko pogranicze liryki i epiki, ma ona także partie niescenicznego dramatu. Lepiej jednak, w jej jedyności, zostawić ją tytułaturze autora. Nie wydaje się bowiem, żeby się dało ją wcisnąć do którejkolwiek z używanych dzisiaj gatunkowych szufladek. Natomiast *Aryman*, a zwłaszcza *Walgierz* wyraźnie przypomina powieść poetycką. Znow więc gatunek poetycki, choć zrealizowany w prozie.

Jest jeszcze jedno doniosłe pytanie. Sprawa najzawilsza i najbardziej wieloaspektowa. — Jak się to dzieje, że pisarz tej miary, talent tak wielki, który przez jakieś 40 do 50 lat fascynował swymi książkami całą czytającą Polskę, poczynając od jej najwybitniejszych poetów i powieściopisarzy, a kończąc na podlotkach, sztubakach — przez młode pokolenie dzisiejsze jest traktowany z odrazą? — Nieznośny, nieznoszony. — Bez

wątpienia dla tej zagadki nawet prowizorycznej odpowiedzi szukać trzeba na więcej niż jednej płaszczyźnie. Z nich najbardziej zewnętrzną będzie styl. Barok modernistyczny.

Na długim łańcuchu łez a w wiadrze beznadziei spuszcze się, górnik samotny w sztolnię czarną, w rozwartą szyb przepaści. Pójdę korytarzami w kamieniu niedoli kutymi. [P 97]

Słusznie pisał Markiewicz o wprowadzeniu przez Żeromskiego „konstrukcji frazeologicznych opartych na przenośnych znaczeniach wyrazów, nie znanych, jak się zdaje, zastanemu językowi literackiemu, oraz porównań o rozluźnionej lub przynajmniej dalekiej od utartych skojarzeń więzi podobieństwa”. Niewątpliwie tak było i niewątpliwie w wielu wypadkach było to znakomite, odkrywcze. Ale nie zawsze. Czego najlepszym dowodem powyższy cytat z *Walgierza* z jego *łańcuchem łez, wiadrem beznadziei* itp., słowem, z całą ekstrawagancją modernistycznego baroku, nad którą nie wiadomo: śmiać się czy płakać. I wszystko to włożone jest w usta Walgierza jako jego pieśń więzienna! — Może ktoś na to powiedzieć, że dzisiejsza literatura, tak proza, jak i poezja, operuje tyle najróżniejszymi udziwnieniami, że właśnie nic już nikogo nie powinno dziwić ani razić. To niezupełnie tak. Udziwnienia Żeromskiego są niedzisiejsze. Dla młodego pokolenia to *Iliada* czy *Odyseja* przekładana na gwara góralską, a nie na zwykłą literacką polszczyznę, która nie razi nawet w połączeniu ze starogreckim światem, bo jest dla nas czymś naturalnym. Dla resztek starego pokolenia, które z modernizmem, z Żeromskim i z jego barokowym stylem żywało się w dzieciństwie, rzecz się przedstawia inaczej. To pokolenie wielu z jego dziwotworów nie dostrzega, do innych ustosunkowuje się tolerancyjnie. A przecież już w r. 1935 Wierzyński jako recenzent teatralny, przy całym swoim entuzjazmie dla Żeromskiego-poety, tak krytykował jego język w *Ponad śnieg*.

Jego nieporównane słowo jest tutaj nie na swoim miejscu. Wszystkie postacie używają tego samego natchnionego języka; nawet chłop, młynarz ze wsi białoruskiej, ma w ustach zdania i porównania wirtuoza stylu. Dialog, piękny jako fraza pisarska, cierpi na zbytek własnej urody¹².

...nawet chłop, młynarz ze wsi białoruskiej... A Walgierz? — Prymitywny woj głębokiego średniowiecza, jakichś na pół pogańskich pseudohistorycznych czasów. Jak pogodzić go z jego natchnionym i do tego barokowym językiem! — Zgadza się zresztą, że ta odstręczająca warstwa stylu to warstwa najbardziej powierzchowna i najłatwiejsza do przezwyciężenia. Co jednak znajduje „nastolatek”, a choćby już student uni-

¹² *Ibidem*, s. 170.

wersytetu, kiedy przez nią przebrnie? — Wielka improwizacja *Walgierza*, do której owe łańcuchy łez i wiadra beznadziei należą, kończy się słowami:

Uderzę samego siebie oczyma w martwe oczy i konającą dłonią pochwycę puste kamienne piersi. —

Można przyjąć zastrzeżenie, że *Walgierz* to nie są szczyty Żeromskiego, że martwe oczy i puste kamienne piersi nie mogą być symbolem ani jego, ani jego twórczości. To, co się w jego twórczości wydaje najbardziej osobiste, to tęsknota do nadczłowieczeństwa, nietzsche'ańska rodem, ale zarazem własna, indywidualna. Każda jego wizja albo marzenie ma elementy czegoś *n a d*, nie mającego i nie mogącego mieć odpowiednika w żadnej rzeczywistości. Niezłomny jest *Walgierz* i niezłomny Jan w *Arymanie*, i Hetman, i inni bohaterowie. Racje do tego są albo ich nie ma. Czytelnik wkrótce zauważy, że istotną wartością, nadrzędną wobec prawdziwych albo sztucznych jej motywów, jest niezłomność jako taka. Sama w sobie. — W wyobraźni rodzi się postać autora. — Wątpliwy, schorowany człowiek, wyżywający się w snach o potęgę. Widzi się go także jako nędzarza odwiecznej walki ludzkiej z władzą erotyzmu. Śni siebie zwycięzcą, choćby za cenę ręki spalonej na ogniu. On — człowiek siły nadludzkiej, nadczłowiek. Na miarę Janów, *Walgierzów*, Sułkowskich są także jego kobiety, a raczej jego marzenia o spotkaniu z pełnią nadludzkiej miłości z ich strony. To jego pragnie, do niego tęskni Helena de Witt w obłądną noc pokuszenia; to w jego łóżce osuwa się Salomea Brynicka w miłosnym upojeniu; Ewa Pobratyńska dla niego przekreśli swoje życie i za niego zginie z ręki mordercy. Miłość i namiętność jego postaci kobiecych odnosi się zawsze do niego, a żyje na wyżynach greckiej tragedii. Jest *n a d* i rządzi nią fatum.

Czy ta młodopolska tragediowość mężczyzn i kobiet, z kompleksem *n a d*, z nierzeczywistym kształtem świata i nierealnością wymiarów, jest bliska dzisiejszemu pokoleniu, czy może mu być bliska? — Oto pytanie.

Jakkolwiek wypadłaby na nie odpowiedź, i ona nie wyczerpie wszystkiego. Istnieje bowiem jeszcze jedno piętro w głąb, i ono chyba jest najważniejsze. Nie od dziś przecie na recepcji Żeromskiego ciążyą reakcje negatywne. Nie tylko *Walgierz*, niestety, kończył się pustką. Są także inne utwory, i to późne, jak *Ponad śnieg* albo *Przepióreczka*, których jałowość jest zupełna i nic wycisnąć się z niej nie da.

I tu znów warto posłuchać, co mówi Wierzyński w *Garderobie duchów*. Wyraża on znakomicie stosunek do Żeromskiego jego bezpośrednich spadkobierców. Stoi przy tym jak gdyby na przelomie między dawnością a młodymi. Jest po stronie Żeromskiego, bo go rozumie, ceni i kocha,

jest również po stronie młodych dnia dzisiejszego, bo patrzy na niego krytycznie:

Słuchać dziś dramatu *Ponad śnieg* znaczy przyglądać się słabości, a nawet bezsile ukochanego pisarza.

A w dziesięciolecie śmierci Żeromskiego, z okazji wystawienia *Przepióreczki* w Teatrze Narodowym:

Dziesięć lat żyjemy bez niego, który kiedyś był dla nas szkołą uczciwości, twórcą mitów narodowych i budzicielem sumienia¹⁸.

Otóż to. — Żeromski był twórcą mitów narodowych. Mit jego bohatera narodził się z Nietzschego. Potomstwo tego poety-filozofa było przedziwnie zróżnicowane. Wiadomo, jaką koncepcję przejęli Niemcy i w co się ona obróciła. Niemieckiemu nadczłowiekowi wolno było tępić wszystkich nie-Niemców. Dalszy ciąg znany. U Żeromskiego, w kontekście ówczesnej polskiej sytuacji historycznej i ech polskiego romantyzmu, mit nadczłowieka-Polaka przedzierzgnął się w coś przeciwnego: w herosa bez skaz, o ponadludzkiej mocy poświęcenia. W Prometeusza. W tego, który nic nie spycha nigdy w dół, lecz do coraz wyższych kół idzie przez drugich podnoszenie, a także gotów jest iść na śmierć, jak kamień przez Boga rzucony na szaniec. Wyrzeka się on osobistego szczęścia, by mu nie przeszkadzało poświęcać się, walczyć i polec dla idei. Niestety, zbyt często odnosi się wrażenie, że grunt to właśnie polec — nie żyć. Ponadto ta wzniosłość i nadludzkość herosa staje się celem sama w sobie. Niknie wobec niej cel wyjściowy, który usprawiedliwiać miał ofiarę z siebie, a także ofiarę ze szczęścia najdroższej istoty: ukochanej kobiety, bo i to jakże częste u Żeromskiego. Nie chodzi już o to, czy i co się tymi ofiarami osiągnie, ale o to, żeby bohater pozostał bez skazy i unosił się na niedosiężnych wyżynach. I nie trzeba było aż czekać na dzisiejszych młodych. Już pierwsze pokolenie dziedziczne, to z międzywojennego okresu, widziało sztuczność i słabość takiego stanowiska.

Twórca nowoczesnej legendy heroizmu polskiego dał także w *Przepióreczce* postać, która przeszła wszystkie stopnie wtajemniczenia, całą dyscyplinę bohaterstwa, samozaparcia i ofiarności, ustanowioną przez niego. Ale Przełęcki pełnił swą misję dość nierozważnie — i np. przy Judymie może raczej drażnić niż go uzupełniać.

Przez to wyszły na jaw jeszcze inne, głębsze różnice, które między nami pogłębił czas. Bo przez ubiegłe lata zmieniło się bardzo wiele [...]. Zmysł i siła realizmu poszły dalej niż idealistyczna wiara, przy której pozostał Żeromski. Czystość etyczna, która była najwyższym postulatem i celem pisarza, stała się wprawdzie niewątpliwym warunkiem działania, ale był to dopiero jego początek [...].

¹⁸ *Ibidem*, s. 169—170, 179.

Żeromski musiał ocalić przede wszystkim najwyższe przykazanie swej wiary, i tego dokonał. Fakt, że stało się to za cenę wymarzonej instytucji, która wypełniała świat sztuki, nie ma żadnego realnego znaczenia. Realnością sztuki jest czystość moralna Przełęckiego, najwyższy region ludzki, a nie kursy, podniesienie oświaty, budowa uczelni w ruinach starego zamczyska.

Cóż to za bolesna ofiara i jak okrutne przeciwstawienie wartości! Czyż aż tyle żądał idealizm, aby utrzymać się przy swoim, czy też może kryje się tu jakiś niedobór realnego widzenia świata? [...] Wydaje się nam, że zbyt wiele włożono tu energii i zbyt marnotrawnie nią szafowano. Gdyby miała dostęp do rzeczywistości świata, olbrzymie jej bogactwo i rozpaczliwe zaiste bohaterstwo mogłoby znaleźć inne wyjście z tej beznadziei.

Ale zmysł rzeczywistości nie wydawał się pocie cnotą godną szacunku. Gdy [...] pan Bęczkowski [...] kiwał głową nad pomysłem przebudowy starych ruin zamkowych na uczelnię, wystawiał się oczywiście na zjadliwość Żeromskiego i bohaterów *Przepióreczki*. Dzisiaj, kto wie, ile głów kiwałoby się nad tym pomysłem. Choćby dlatego, że za pieniądze potrzebne na restaurację ruin można by zbudować uczelnię najbardziej nowoczesną.

Tak oto rozchodzimy się z wielkim i ukochanym pisarzem, odsunięci od jego najgłębszych instynktów i potrzeb wewnętrznych¹⁴.

Tak rozchodził się z nim autor *Garderoby duchów* i inni jemu współcześni. I jasne jest, że dotyczy to nie *Przepióreczki* samej ani żadnego innego poszczególnego utworu, ale mitu bohatera narodowego, który Żeromski stworzył, i mitu heroicznego działania w wiecznej niezgodzie z realną rzeczywistością. Może więc i dzisiejsze młode pokolenia rozchodzą się z Żeromskim dlatego. I nie samo ich odchodzenie jest czymś zaskakującym. Bo odchodzą oni również — ale odchodzą spokojnie — od Przybyszewskiego, od Wyspiańskiego i innych. Zaskakuje tu siła animozji. Jest osobliwa, podejrzana. Świadczy ona, że wbrew dziwnościom modernistycznego baroku, wbrew obcości koncepcji nadczołowieka i nieuniknionemu historycznie oderwaniu się od tworzonych przez Żeromskiego mitów bohatera i bohaterstwa narodowego — także i oni wchodzi z nim w dialog. Widać i oni nie mogą wyminąć bez odzewu poety-giganta, nie udzielić mu uwagi, ustosunkować się do niego obojętnie. Żeromski nie stał się martwą pozycją. Odzew na niego jest wrogi, niechętny, wyraża się zaprzeczaniem, nieznoszeniem, odżegnywaniem się — ale jest. A póki jest — Żeromski żyje. I wolno się spodziewać, że to, co dzieli go od dziedziców i następców, wstępujących i zstępujących, przybywających wciąż, stanie się nieważne z czasem, zblednie. A na plan pierwszy, podbijając świat na nowo, wystąpi w jego twórczości niezrównane odczucie przyrody i wielkie rozumienie ludzkiego serca z jego liryzmem, namiętnościami i całą niedocieczonością.

To, i muzyka jego słowa, wiodąca Szopenowymi drogami wzruszeń.

Kraków, 31 lipca 1965

¹⁴ *Ibidem*, s. 179—182.