

# Stanisław Eile

---

## Alogiczność i przypadek w prozie Żeromskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/1, 3-13

---

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

Pamiętnik Literacki LXVII, 1976, z. 1

STANISŁAW EILE

## ALOGICZNOŚĆ I PRZYPADEK W PROZIE ŻEROMSKIEGO \*

Wśród licznych zastrzeżeń, jakie od początku towarzyszyły prozie Żeromskiego, zarzut „złej kompozycji” i niespójnej konstrukcji postaci pojawiał się szczególnie często. Nawet niektórzy z przychylnych pisarzowi krytyków mieli mu za złe, że zlekceważył kanony „powieści dobrze wykonanej”, panujące w świadomości odbiorców pod wpływem literatury poprzedniego pokolenia, z Sienkiewiczem na czele, i głównie klasycznej powieści francuskiej, która — podobnie jak wszystko, co narodziło się nad Sekwaną — była w Polsce ideałem artystycznym. Znamienna pod tym względem jest opinia Wacława Borowego, jaką wyraził np. w artykule przeznaczonym dla cudzoziemców:

Trzeba przyznać, że twórczość Żeromskiego jest nierówna. Na ogół biorąc, nie był on sprawnym architektem utworu literackiego. Tylko w nowelach, *Szyfowych pracach*, *Wiernej rzece* i *Przepióreczce* można znaleźć konstrukcję w klasycznym rozumieniu tego słowa<sup>1</sup>.

Godne uwagi, że w okresie gdy zarzucano Żeromskiemu, iż jego powieściom „brak logiki i psychologicznej prawdy”<sup>2</sup>, André Gide pokpiwał z przyrodzonego Francuzom upodobania do logiczności, gdyż — jego zdaniem — pociąga ono za sobą „poświęcenie prawdy na rzecz ciągłości, czystości linii”<sup>3</sup>. Dlatego postulował „niekonsekwencje charakterów”, oparte na zasadzie nieprzewidywalności następujących po sobie czynów<sup>4</sup>. Kryzys dawnej powieści pociągał bowiem za sobą walkę z jednym z jej podstawowych założeń: zasadą progresji przyczynowo-skutkowej, gdzie reguła prawdopodobieństwa była w dużym stopniu regułą logicznego wynikania.

\* Referat wygłoszony na sesji naukowej „W 50-lecie śmierci Stefana Żeromskiego”, zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze Polskiej PAN, Instytut Badań Literackich PAN i Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, 17—19 XI 1975).

<sup>1</sup> W. B o r o w y, *Żeromski*. „Slavonic Review” 1936, nr 41. Cyt. za: *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Wyd. 2. Warszawa 1964, s. 139—140 (przekład M. F r y b e s o w e j).

<sup>2</sup> Cyt. jw., s. 132.

<sup>3</sup> A. G i d e, *Dostojewsky*. Paris 1923, s. 134—135.

<sup>4</sup> Wiele uwag na ten temat, poza przytaczaną książką o Dostojewskim, można odnaleźć w dzienniku Edwarda w *Falszerych* oraz w *Dzienniku „Falszerzy”*.

Problem alogiczności i przypadku, przed którym stanęli pisarze francuscy lat dwudziestych, był, jak wiadomo, dziedzictwem Dostojewskiego i jego kontynuatorów, wśród których wybijał się zwłaszcza młody Knut Hamsun. Powieść polska weszła w orbitę wspomnianego nurtu już na przełomie wieków, mimo że przez długi czas innowacje wprowadzone przez wielkich pisarzy rosyjskich uchodziły w oczach sporej części świata literackiego za przejaw barbarzyństwa, któremu starano się usilnie przeciwstawiać tradycje kultury łacińskiej. Drogę dla nowego ujmowania postaci torował energicznie Przybyszewski, jawny wielbiciel Dostojewskiego, od literatury domagający się prezentacji głębokiej jaźni, „ciemnej, gnuśnej, niebezpiecznej i dla wszelkiego »porządku« wrogiej”<sup>5</sup>. Niezależnie od tego, jak oceniano społeczny program estetyczny autora *Confiteor*, dociekliwość, z jaką potraktował podświadome „życie duszy”, stała się własnością najambitniejszych pisarzy epoki.

Szczególny charakter konstrukcji osobowościowej bohaterów Żeromskiego już przed laty trafnie ujęła Irena Drozdowicz-Jurgielewiczowa:

Ludzie Żeromskiego nie podlegają normie prawdopodobieństwa, pełni są nieskończonych możliwości. Nie można więc powiedzieć, jak się w danym momencie zachowają, co zrobią, co będą odczuwać<sup>6</sup>.

Słowa te do złudzenia przypominają późniejszą opinię Sartre'a o Dostojewskim<sup>7</sup>. Dostrzeżone objawy zatem, równie jak podkreślana przez Drozdowicz-Jurgielewiczową konieczność współpracy czytelnika z autorem podczas aktu percepcji, zdają się należeć do systemu, który Umberto Eco nazwał „otwartym”, przypisując mu założenie, że „świat jest dziełem możliwości oraz że dzieło sztuki powinno to jego oblicze odtwarzać”<sup>8</sup>. Rysujący się tok wywodu może jednak w odniesieniu do Żeromskiego grzeszyć błędami, symptomatycznymi dla każdego rozumowania redukcyjnego; podobne objawy mogą wypływać z różnych przyczyn i spełniać różne funkcje. Jeśli pominiemy zarzuty, które stawiają autorowi *Popiołów* zwolennicy statycznego pojmowania powieściowej poetyki, to i tak nie da się przejść milcząco nad opiniami, że rozwiązania psychologiczno-kompozycyjne bywały podporządkowane dydaktyce lub filozofii — czy gorzej: „pisaniu na wrazenie”, jak się wyraził kiedyś Irzykowski<sup>9</sup>. Zatem śledząc bliżej u Żeromskiego poetykę alogiczności i przypadku należy mieć na uwadze zarówno „otwarcie” we współczesnym tego słowa znaczeniu, jak swoistą pedagogikę i filozofię, a wreszcie

<sup>5</sup> S. Przybyszewski, *Moi współcześni*. Warszawa 1959, s. 228.

<sup>6</sup> I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*. Warszawa 1929, s. 63.

<sup>7</sup> J. P. Sartre, *François Mauriac i wolność*. W: *Czym jest literatura?* Wybór: A. Tatariekiewicz. Przełożył J. Lalewicz. Wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 73—74.

<sup>8</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte*. Warszawa 1973, s. 209 (przekład A. Kreisberg).

<sup>9</sup> K. Irzykowski, *Głosy do współczesnej literatury polskiej*. W: *Cieęższy i lżejszy kaliber*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Stawar. Warszawa 1957, s. 112—113.

nawet skłonność do melodramatycznego nadużywania napięć emocjonalnych.

We wczesnej twórczości ślady zainteresowań zaskakującymi, podświadomymi reakcjami odnajdujemy w cyklu szkiców nowelistycznych pt. *Odruchy*, drukowanych w „Głosie” w 1891 roku. Było to w zgodzie z techniką obserwacji, która zdeterminowała metodę narracyjną wielu opowiadań i stanowiła zapewne owoc ówczesnego uwielbienia Żeromskiego dla autora *Zapisków myśliwego*. O ile jednak utwory w stylu Turgieniewa zmierzały do tworzenia „portretów” (np. *Niedobitek*, *Zapomnienie*), to *Odruchy* skoncentrowały uwagę jedynie na przełomowych momentach, w których w sposób nie uświadomiony przez samych przeżywających rodzą się nowe uczucia i decyzje. Nowela *Po Sedanie* w czysto sprawozdawczej relacji protagonisty ukazuje jakby paradoksalne przyczyny heroizmu. W żołnierzu z rozbitego oddziału, marzącym już tylko o szczęśliwej ucieczce przed Prusakami, w chwili gdy ostatnia droga została odcięta, coś nagle „prysnęło”: zmienił się z zaszczutego zwierzęcia w bohatera, uderzającego samotnie na prześladowców. Irracjonalny, podświadomy charakter owej gorliwości bojowej uwypukła scena ostatnia, kiedy ciężko ranny i półprzytomny przykłada „kolbę do szczęki” i nadal mierzy „do nieprzyjaciół, których już prawdopodobnie nie było” (s. 64)<sup>10</sup>.

Quasi-dokumentalizm cechuje do pewnego stopnia również *Złe przeczucie*, gdzie narrator-„świadek” notuje wyniki przygodnej obserwacji niepokojów „brata-człowieka”, a przede wszystkim gwałtownego załamania się nadziei. Pomimo jednak pozorów biernego zapisu zjawiska psychicznego scena ostatecznie zostaje poddana stylizacji. Metafora: „cieniutka niteczka nadziei, bardzo długa, wybiegająca z jakichś nieznanych krosien” (s. 62) — ukształtowana w wyraźnej analogii do antycznego wyobrażenia losu w postaci przedającej Kloto — a zwłaszcza alegoryczna „ręka z grożącym palcem” (s. 63) nadaje obserwowanym faktom sens ogólniejszy, podsuwa mniemanie o fatum, ciężącym powszechnie nad ludzką dolą.

Jeszcze silniejsze zespolenie psychologii z metafizyką cechuje dwa dalsze opowiadania omawianego cyklu. *Pokusa*, oparta na symptomatycznych dla Żeromskiego kontrastach: świętość—zmysłowość, wzniosłość—wulgarność, nadaje chwilę pojawienia się tęsknot erotycznych w duszy ascetycznego kleryka piętno konieczności, utrzymanej w konwencjach modernistycznych:

Wstaje w nim jakaś siła nieznaną, nieodegnaną, potężną, potwornie słodka i wciąga go w daleki przestwór. Dzika wolność duszy rozpętała powrozy i wyrwa się jak koń młody do rozhukanego biegu... [s. 82]

<sup>10</sup> Umieszczane w tekście lokalizacje odsyłają do wyd.: S. Żeromski, *Dzieła*. Pod redakcją S. Pigonia. Cytowane opowiadania zawiera w dziale II tom 2 (Warszawa 1957); *Ludzi bezdomnych*, *Popioły* (t. 1—3), *Dzieje grzechu* (t. 1—2) — w dziale II tomy: 3, 4—6, 7—8 (1956).

W „*Cokolwiek się zdarzy — niech uderza we mnie*” podświadome pogodzenie się z losem zostało opatrzone komentarzem, który w nawiązaniu do Sofoklesa szeroko uogólnił przedstawioną sytuację. Kiedy więc analizujemy nowele cyklu w tej kolejności, w jakiej się ukazywały w „*Głosie*”, odkrywamy stopniowe przekształcenie „przypadków” w prawidłowości, przemijających „odruchów” w ukryte dominanty ludzkiego losu. Korelują z tym procesem charakterystycznie zmiany perspektywy narracyjnej: sprawozdawcza relacja protagonisty (*Po Sedanie*), informacje wnioskującego obserwatora (*Złe przeczucie*) i wreszcie, pomimo pewnych przemilczeń, tradycyjna w istocie narracja wszechwiedzącego opowiadacza w trzeciej osobie (*Pokusa*, „*Cokolwiek się zdarzy [...]*”).

Pierwsze powieści Żeromskiego, *Szyzyfowe prace* i *Promień*, nie szokowały jeszcze odbiorców gwałtownością przeskoków fabularnych. Szybkie „nawrócenie” Borowicza pod wpływem deklamacji *Reduty Ordona* nie budziło sprzeciwów, gdyż patos wystąpienia Zygiera na lekcji polskiego dostatecznie przygotowywał powieściową perypetię. Na podobnej zasadzie już wcześniej zmieniali się gruntownie bohaterowie Sienkiewicza, a zwłaszcza Chilon z *Quo vadis*, gdyż tradycyjna zasada eksponowania przyczyn w proporcji do skutków w takich przypadkach nie została naruszona. Istotnym momentem w twórczości Żeromskiego było pod omawianym względem dopiero pojawienie się *Ludzi bezdomnych*.

W *Ludziach bezdomnych* Żeromski zakwestionował dotychczasową zasadę ciągłości i logiki toku przyczynowo-skutkowego oraz tradycyjnego „portretowania”. Wiąże się to zarówno z wydatnym ograniczeniem wszechwiedzy i korelatywnie istotną rolą perspektywy personalnej, jak z nową koncepcją postaci i strategii motywacyjnej. Pisarz otwarcie akcentuje w powieści, że niektórych stanów psychicznych nie da się zwerbalizować bez reszty. Niepokoje związane z językowym odtwarzaniem przeżyć przekazuje Joasi, która notuje w swym dzienniku:

Mam dużo myśli na pół świadomych, jakby zablakanych z cudzej okolicy, które, jeżeli nawet sama sobie zechcę sformułować, już się zmieniają pod piórem i nie są takie... Jak to zapisać? Tak jak nadchodzi, czy też jak się w słowie zmienia? [s. 150]

W tej sytuacji musiały nastąpić poszukiwania środków odmiennych niż tradycyjny opis, oparty na analizie i klasyfikacji. Wśród nich zasługuje na uwagę protokolarna relacja stanów przelotnych, nieuchwytnych, istniejących jeszcze w stadium larwalnym, poprzedzającym kontrolę intelektu. Ten typ innowacji, symptomatyczny dla awangardowej prozy przełomu wieków, zachwiał normalnym, logicznym tokiem narracji i dlatego przygotował technikę nowoczesnego monologu wewnętrznego. Jeżeli zważymy, że również dialogi już wówczas przestają być bezpośrednią ekspresją uczuć i myśli osób mówiących, stwierdzić wypadnie, iż semantyka powieści kształtuje się jakby między słowami; przemilczenia, elipsy i swoboda asocjacji mają nieraz sugerować więcej niż sformułowania po-

jęciowe. Konsekwentnie więc traci podstawę bytu racjonalna motywacja wynikowa na rzecz gry przypadkowych związków. Przykładowo zatrzymamy się nad dwoma przełomowymi postępkami Judyma: kłótnią z Krzywosądem i zerwaniem z Joasią.

Ostra rozprawa z administratorem Cisów rozpatrywana z perspektywy całościowej struktury utworu nie jest oczywiście „przypadkiem”, gdyż stanowi istotny etap dramatu „rozdartej sosny”. Istniejące tu związki mają wszelako charakter funkcyjny. Nie opierają się na logice wynikania, lecz na rytmice powtórzeń, spójnych dzięki ciągłości problemowo-tematycznej. Ważną rolę kompozycyjną spełnia również kontrastowy układ jakości emotywnych. W percepcji czytelniczej awantura w cisowskim parku jest alogiczna — w sensie: nie zapowiedziana — gdyż następuje w okresie „zawieszenia broni” między młodym lekarzem a administracją. Z drugiej strony jednak nagłe wtargnięcie dramatu w sielankę miłosną Judyma i Joasi realizuje symptomatyczną dla Żeromskiego „retorykę” kontrastów i stanowi celowy składnik sterowania uczuciowym napięciem odbioru. Równoczesna jedność problemowa, powtarzająca się walka obowiązku z egoistycznym pragnieniem szczęścia, zapobiega amorfizmowi fabuły.

Najbardziej odkrywczy jest sam sposób dokonywania prezentacji wydarzeń owego rozdziału. Żeromski bowiem unikając jakichkolwiek uprzedzeń zbliżającego się dramatu stawia odbiorcę jakby w pozycji świadka aktualnego rozwoju wypadków. Zabieg ten umożliwia personalna perspektywa narracyjna, dzięki której analizowana sytuacja odsłania się poprzez pryzmat osobistych doznań Judyma, a nie w realizacji wszechwiedzącego opowiadacza. Wspomniane doznania z kolei tworzą szereg różnorodnych i pozornie nie uporządkowanych impulsów. Na początku Judym, „zatopiony po uszy w miłości”, nie chce tracić osiągniętej równowagi duchowej. Nawet gdy na wieść o zamulaniu rzeczki udaje się w kierunku robót — działa instynktownie, bez żadnego planu. Myśli wówczas o całkowitej rezygnacji z dalszej walki o zdrowotność w Cisach, później pragnie ratować honor lekarski złośliwym dowcipem o „roli społecznej” zakładu, ale właściwie tylko jakiś podświadomy bodziec czy nakaz pcha go w stronę „starców”. Ostateczny bieg wypadków, przynoszących radykalną zmianę zastanego układu rzeczy, zdeterminowany będzie już tylko nagłym wybuchem „szewskiej pasji”, który spowodowali wyzywającym zachowaniem się Węglikowski i Krzywosąd. Na fakt, że nawet i od tego punktu powieści Żeromski nie pragnie wywołać wrażenia docelowego rozwoju wydarzeń, wskazują wahania Judyma między decyzją wyjazdu z Cisów a kompromisem z zarządem uzdrowiska.

Ostatni rozdział *Ludzi bezdomnych*, scenę zerwania z Joasią, pomimo zasady rytmicznego powtarzania tego samego i ciągle nie rozwiązanego konfliktu autor obarczył wymową metaforyczną, przez co nadał owej scenie funkcję powieściowego finału. Tyle że jest to finał szczególny,

który od początku budził wątpliwości krytyków. Najczęściej zarzuty były wynikiem nieporozumienia, dotyczącego zastosowanych konwencji. Perspektywa narracyjna Judyma, przy równoczesnej koncepcji gry sprzeczności w jego osobowości i alogicznego rozwoju zdarzeń, wykluczała tradycyjne zasady motywacji. Skryształizowana z psychologicznego punktu widzenia decyzja protagonisty, podobnie jak w sporze z Krzywosądem, nie poprzedziła spotkania z Joasią, ale powstawała podczas niego i to w dodatku drogą wewnętrzną walki, której nie zamyka nawet ostatecznie zdanie powieści. Ambicje ideowe Żeromskiego spowodowały wszelako, że mamy do czynienia z czymś więcej niż protokolarnym zapisem fenomenu psychicznego, dylematu człowieka, w którym wewnętrzny nakaz obowiązku, „dług przeklęty”, głuszy naturalne pragnienie szczęścia osobistego.

Pisarz starannie przygotował akompaniament emotywny, który miał zadecydować o funkcji apelatywnej końcowego wydarzenia. Rolę tę spełnia zdemonizowana wizja wielkiego przemysłu i ponury krajobraz Zagłębia, nacechowany znacząco takimi rekwizytami, jak obdarty pień sosny, ostry krzyk pawia i przede wszystkim powracający trzykrotnie motyw „martwej wody”. Tworzy to wszystko atmosferę śmierci, o której przypomina zresztą bezpośrednio postać kobiety nieuleczalnie chorej na gruźlicę i samobójstwo Korzeckiego. O ile awanturę w Cisach można było potraktować jako nie przemyślany odruch jednostki — teraz, gdy za Judymem słyszymy „płacz samotny, jedyny, płacz przed obliczem Boga” (s. 369), stajemy niemal w obliczu spraw ostatecznych. Scena pod względem psychologicznym i problemowym „otwarta” — staje się liryczną puentą powieści. Znamienna dla twórczości Dostojewskiego psychologia alogiczności i przypadku zostaje ostatecznie wprzęgnięta w służbę dydaktyki targania serc. Powstała sytuacja dla jednych wzruszająca i apelatywna, a dla innych, takich jak Irzykowski, oparta jedynie na złudnej i przemijającej retoryce „byczego nastroju”.

Dążność pisarza do niespodzianek, przede wszystkim lirycznych, wyraźnie wzmagają się w *Popiołach*. Uderzająca „przypadkowość” toku fabularnego tej powieści została wyczerpująco scharakteryzowana przez dotychczasowych badaczy<sup>11</sup>. Wiadomo więc, że gwałtowne zwroty, w które obfitują zwłaszcza dzieje Rafała Olbromskiego, nie są zapowiadane narracyjnie i opierają się bądź na nieoczekiwanych spotkaniach, bądź na zaskakujących reakcjach bohaterów. Wymienione determinanty tworzą wszelako szeregi jakościowe odrębne. Zastąpienie dawnej docelowej progresji wydarzeń, wyznaczonej stałą intencją postaci prowadzących, naturalną, a zatem również „przypadkową” grą okoliczności zewnętrznych, było zdobyczą *Szkoły uczuć* Flauberta, nowej powieści rosyjskiej i skan-

<sup>11</sup> Najciekawiej pisze o tym K. Bartoszyński w rozprawie „*Popioły i kryzys powieści historycznej*” („Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1).

dynawskiej. Natomiast strategia nieoczekiwanych czynów mogła być nowoczesna o tyle, o ile korelowała z koncepcją potencjalnie szerokich możliwości motywacyjnych. W *Ludziach bezdomnych* Żeromski szedł w zasadzie tym właśnie torem, tworząc sylwetkę Judyma ze sprzecznych dążeń i podświadomych impulsów. W *Popiołach* zaś ulega wyraźnie retoryce wzruszenia. Jedyne w zakresie prezentacji niektórych „momentów”, zazwyczaj mało istotnych dla głównego przebiegu zdarzeń, udoskonala swą dysonansową psychologię. Osiągnięte rezultaty były od początku wysoko oceniane przez wielu krytyków<sup>12</sup>. Z perspektywy interesującego nas problemu przedstawione reakcje psychiczne są przypadkowe w tym znaczeniu, że nie zapowiada ich ani logika kontekstu sytuacyjnego, ani konsekwencja stałych predyspozycji osób przeżywających.

Kiedy Rafał, ścigany przez wilki, „Magnął kozła przez łeb kobyły” i „zleciał w głęboką zaspę”, „Przez chwilę leżał na wznak, po szyję zanurzony w miękkim śniegu, bezwładny i prawie rad z tego, co się stało” (podkreśl. S. E.), mimo że stracił szansę ucieczki przed prześladowcami, kórych widok zjeżył mu przed chwilą włosy na głowie (t. 1, s. 108). Podobnie Cedrę, gdy w Hiszpanii zdejmował z żerdzi powieszonożołnierza francuskiego, ogarnął mimo współczucia i przerażenia „szczególny rodzaj wewnętrznego śmiechu” na widok makabrycznej deformacji zmasakrowanych zwłok (t. 3, s. 36).

Tego rodzaju „odruchy”, bardzo częste w *Popiołach*, nadają poszczególnym przeżyciom charakter autonomiczny, funkcjonalnie niezależny od sekwencji zdarzeń. Jeśli na balu u szambelanowej Ołowskiej Rafał pragnie zabić Krzysztofa Cedrę, a nawet nasuwa mu się cały plan owego czynu, nie pociąga to za sobą żadnych konsekwencji i w rezultacie nie stanowi przesłanki dalszego rozwoju fabuły. Najważniejsze decyzje bohaterów są jednak najczęściej dyktowane przez swoisty porządek liryczny, który z punktu widzenia jakiegokolwiek motywacji psychologicznej ma charakter dość apodyktyczny. Do wyjątków należy jedna z wcześniejszych scen powieści, kiedy narrator śledzi u Rafała stopniowe i półświadome narastanie postanowienia o nocnej wyprawie do Derstawic (t. 1, s. 94—95). Później jednak nawet węzłowa, patriotyczna decyzja Olbromskiego i Cedry, dotycząca bądź co bądź radykalnej zmiany dotychczasowego, dostatniego życia na rzecz niepewnego żołnierskiego losu, została ujawniona dopiero w momencie, gdy już zapadła, na zasadzie emocjonalnej puenty po opowiadaniu Ojrzyńskiego. Mówiąc ogólniej: niespodziewane zakrety fabularne, związane przeważnie z życiem erotycznym bohaterów, spełniają wymagania intensyfikacji odbioru. Dlatego miłość ma tu charakter nieokiełzanego żywiołu, który może wybuchnąć w najmniej spodziewanych momentach. Powtórna namiętność Rafała do He-

<sup>12</sup> Chodzi tu m. in. o liczne rozprawy S. Brzozowskiego oraz I. Matuszewskiego, a z prac późniejszych o cytowaną książkę I. Drozdowicz-Jurgielewiczowej i monografię S. Adamczewskiego *Sztuka pisarska Żeromskiego*.



leny bierze początek na zebraniu masońskim, miłosne przeżycia z Elżbietą rozgrywają się tuż przed niebezpieczną przeprawą za Wisłę. Rekord pod tym względem bije Krzysztof Cedro, którego cichy flirt z piękną Hiszpanką ma za tło szturm Saragossy, a osiąga nasilenie w chwili, gdy bohater jest o krok od śmierci.

Zaskoczenie stanowi wszakże przede wszystkim sama gwałtowność namiętności, nie uzasadniana inaczej jak lirycznie, za pomocą środków stylistycznych nazwanych swego czasu przez Adamczewskiego „królestwem superlatywu i manieri”<sup>13</sup>. Nawet w przypadku, gdy pisarz starał się umotywić dramatyczno-awanturniczą ucieczkę Heleny de With i wprowadził osobny rozdział, aby ukazać opadającą bohaterkę pokusy zmysłowe, przeżycia te uległy całkowitej transformacji literackiej, która zatarła realia i na plan pierwszy wysunęła uogólniony obraz zakochania, przechodzący ostatecznie w hymn na cześć „oblubieńca”. Jeśli zważyć, że wszystkie niemal uniesienia erotyczne mają ów ponadosobowy charakter, zrozumiąły staje się fakt, że psychologię wypiera wówczas wydatnie młodopolska metafizyka miłości i śmierci, stanowiąca liryczną enklawę wśród epickiego świata. Dlatego pisarz nie dba nawet o to, aby wspomnienia kochanek trwały dłużej w świadomości bohaterów.

W *Dziejach grzechu* strategia „przypadków” została silnie podporządkowana ogólnej filozofii utworu. Dlatego niezależnie od gwałtownych perypetii fabularnych, które od początku oburzały krytykę, ogólny przebieg zdarzeń posiada tu swoistą logikę zapowiedzi i następstw.

Podporządkowanie techniki „odruchów” pewnej filozofii nie było u Żeromskiego czymś nowym; usiłowaliśmy na to wskazać analizując młodzieńczy cykl nowel z „Głosu”. *Dzieje grzechu* posiadają nawet związek z wyrażonymi już wówczas poglądami o nieokiełzanej sile podświadomych tęsknot seksualnych (*Pokusa*) i o wiszących nad człowiekiem ślepych wyrokach losu (*Złe przeczucie*). Tendencjom uogólniającym powieści sprzyja fakt, że pomimo daleko idącej personalizacji perspektywy narracyjnej mamy tu często syntetyczne opinie opowiadacza, a obok dążności do ujednostkowania poszczególnych „momentów” — depersonalizację i symbolizację przedstawionych stanów psychicznych. Nadto pisarz posługuje się znanymi z wcześniejszych utworów zapowiedziami nastrojowo-lirycznymi, których funkcja odsłania się dopiero perspektywicznie. W rezultacie na ambiwalentną, w stylu Dostojewskiego, konstrukcję osobowości bohaterki nakłada się system determinantów, które usiłują nadać zewnętrznemu chaosowi zdarzeń pozory prawidłowości życiowych.

Generalną linię wypadków uprzedzają już na początku antycypacje liryczne. „Proroczy” sen Ewy w jednym z pierwszych rozdziałów zapowiada wyraźnie jej późniejsze losy i zarazem wytycza problematykę. Już tutaj wyobraźnia śpiącej rysuje puentę powieści: heroiczną obronę Nie-

<sup>13</sup> S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*. Kraków 1949, rozdz. 9.

połomskiego przed bandytami. Późniejszą degradację społeczną i moralną sygnalizuje z kolei, a nawet obarcza komentarzem, symboliczno-nastrojowa wizja upiornego jaru i płynącej na jego dnie tajemniczej rzeczki, ku której Ewa zsuwa się bezwładnie, popychana strachem i ciekawością. Wreszcie ostateczny zwrot marzeń sennych ku rozkoszom zmysłowym jakiegoś rajskiego ogrodu zdaje się tworzyć dialektyczne *pendant* do poprzedniego obrazu, uwypuklając znamienne dla całej powieści dychotomię między „być” a „wydawać się” (t. 1, s. 73—75). W myśl podobnych założeń postać Pochronia staje się ważna już od początku, pomimo że wystąpił tam w epizodycznej na pozór scenie i przez długi czas nie miał jeszcze odegrać żadnej roli. W odczuciach Ewy bowiem pierwsze spotkanie z bandytą nabiera charakteru znaczącego. Szczególnie wywołana lękiem obsesja drapieżnych rąk, zdających się dusić za gardło, wnosi akcent niepokoju, zrozumiałego dopiero z perspektywy całości. Gdy znacznie później bohaterka wraca myślą ku przeszłości, przypisuje Pochroniowi rangę fatum, ciężącego nad jej losem „w sposób jak gdyby przewidziany od dawna, wyroczny i niezmiennie logiczny” (t. 2, s. 82).

Konsekwentnie — w takim stopniu, w jakim sytuacje powieściowe tworzą rytmiczny zespół wariantów podobnego układu motywacyjnego: dominacji *libido* lub zewnętrzznego zła, uosobionego w postaciach bandytów — psychologię zastępuje założona ontologia. Dlatego struktura *Dziejów grzechu* prowokowała opinię, że to autor swej bohaterce „każe kraść, autor każe jej mordować”<sup>14</sup>. Dowodem bywała przede wszystkim druga część powieści, gdzie w życiu duchowym Ewy złożona gra impulsów ustępuje raczej na rzecz wszechwładnej, niszczącej siły namiętności. Podobnie gwałtowne obudzenie się zmysłów u filantropa Bodzanty jest tylko powieściową ilustracją filozoficznej alegorii łabędzi białego i czarnego.

Ciążenie *Dziejów grzechu* ku nadawaniu „przypadkom” w potocznym rozumieniu znamion wewnętrznych konieczności oraz perspektywicznego porządkowania chaosu zdarzeń fabularnych stanowi dominantę, ale nie wyczerpuje wszystkich możliwości tej skomplikowanej powieści. Alogiczność jako programowe przełamanie systemu przyczynowo-skutkowego pojawia się tutaj, podobnie jak we wcześniejszych utworach, w dwojakiej funkcji. Spotykamy więc sytuacje, w których zaskoczenie będzie tylko wzmagać patos gwałtownych decyzji. Przykładem jest choćby całkowicie pozbawiona wcześniejszych uzasadnień przemiana Ewy na widok Elby, kiedy postanowiła rzucić bierną egzystencję u boku Jaśniacha i wyjechać na dalsze poszukiwanie Łukasza:

Ewa siedziała wciąż na tym samym miejscu, wpatrzona w wyspę tajemniczą.

W pewnej chwili oczy jej zapłonęły gniewem, ogniem nieugaszonym, długotrwałym.

Szepnęła do siebie:

— Tak!

<sup>14</sup> J. Fla ch, *Z literatury powieściowej*. „Przegląd Polski” t. 167 (1908), s. 548.

Rzekłszy ten wyraz, wstała z miejsca i jeszcze przez chwilę mierzyła wyspę oczyma. Wracała do miasta. Przechodząc obok niewielkiego posągu Napoleona, spojrziała ku niemu, wzniosła oczy z uśmiechem zachwycenia. Zdało się jej, że ten posąg teraz dopiero ujrzała na placu.

— Hasło nasze — Elba! — wyszeptała z tym samym uśmiechem na ustach. [t. 2, s. 23]

„Przypadki” jako „gra możliwości” natomiast pojawiają się w *Dziejach grzechu* na prawach epizodów wówczas, gdy na plan pierwszy wysuwa się psychologiczne cieniowanie „momentów”. W powieściowej biografii panny Pobratyńskiej stanowią nastroje chwili, pozbawione logicznej więzi przyczynowej z następującymi zdarzeniami. Ewa np. odczuwa niesmak i lęk na widok zbliżającego się Łukasza, chociaż ciągle półświadomie marzy o tym, aby z nim się spotkać (t. 1, s. 52—53). W tym samym okresie, gdy pędziła jeszcze spokojny tryb życia u boku rodziców, błysk leżącego na stole noża pobudza ją nagle do tego, by pchnąć nim w pierś siostrę Anielę, która nietaktownie wyraziła się o Niepołomskim, ale ostatecznie ów impuls nie pociągnął za sobą żadnych następstw fabularnych (t. 1, s. 106).

W miarę rozwoju fabuły powieściowej ukierunkowane przemiany Ewy powodują, że zespół możliwości, którymi fabuła ta rozporządza, zostaje wydatnie ograniczony. Ewa staje się przede wszystkim uogólnioną „Jewę”, „kobietą nieśmiertelną” (jak się wyraził Łukasz), czyli — zgodnie z duchem epoki — uosobieniem płci. Jednak i wówczas spotykamy niekiedy sytuacje, w których technika „odruchów” służy prezentacji alogicznego strumienia przeżyć jednostkowych. Przede wszystkim chodzi tu o scenę w hotelu, kiedy Ewa oddaje się studentowi Litwickiemu pod wpływem wiadomości o ślubie Łukasza Niepołomskiego. Ustęp ów nie cieszył się uznaniem krytyki, a egzaltowany styl ostatnich zdań posłużył nawet ostatnio Arturowi Sandauerowi jako przykład literackiej tandety<sup>15</sup>. Jeśli jednak nie zadowolimy się powierzchownym grymasem, trudno nie dostrzec, że pisarz śmiało naruszył tutaj tradycyjną regułę racjonalnego przygotowania czynu, zastępując ją protokolarnym zapisem przypadkowych, lecz związanych z kontekstem sytuacyjnym nastrojów. Ukazał więc falowanie tępej obojętności i natręctwa wspomnień, aby po scenie zupełnej apatii, którą sygnalizuje bierna obserwacja pokoju i krajobrazu za oknem, wprowadzić rozpaczliwą decyzję zapomnienia o wszystkim w objęciach obcego człowieka (t. 2, s. 36—39). Trudno się wdawać w problematyczne oceny psychologicznej prawdziwości ukazanego wydarzenia, ale nie ulega wątpliwości, że przewaga motywów bezpośrednich, jako sposób uzasadnienia decyzji, wiąże powieść Żeromskiego z poszukiwaniami symptomatycznymi dla literatury XX-wiecznej.

Śmiałe i nowoczesne są także te monologi wewnętrzne, w których dążność do uchwycenia jednostkowych „momentów” przeważa nad uogól-

<sup>15</sup> A. Sandauer, *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 86, przypis.

niającym liryzmem. Przewodzi pod tym względem prezentacja przeżyć Ewy w Monaco. Wizyta w słynnym kasynie i obserwacja grających nasuwa bohaterce drogą asocjacji ciąg czysto osobistych skojarzeń, które przeplatają się z reportażowym opisem bezpośrednio dostrzeganych faktów. I tak tłoczący się w salach ludzie wywołali u Ewy obraz dworca warszawskiego, w owej chwili, kiedy czekała na Łukasza, starszy pan grający w „rouge-et-noir” nasunął tkliwą myśl o ojcu, inny zaś, podstarzały elegant, swym rozrzutnym bogactwem sprowokował gwałtowną nienawiść i pośrednie wspomnienie nędzy szwaczek znanej z autopsji (t. 1, s. 284—286). Nieco później, gdy bohaterka siedzi na sofie marnego lokaliku, stan depresji, fizycznego uczucia wstrętu oraz pragnienie ciepła i spokoju przechodzi w chaotyczne marzenie. Sielski obrazek przyrody włoskiej jest prostą rekompensatą za brzydotę otoczenia i fatalną pogodę w Monte Carlo, ale późniejszy tok skojarzeń staje się bardziej swobodny. Mieści się w nich ironiczne poczucie paradoksów historii (amfiteatr rzymski, w którym lwy rozszarpały ludzi, wzbudza komentarz: „Dziwna rzecz, że tutaj teraz nie ma knajpy z ostrygami i białym winem...”), a dalsza scena, gdy pojawia się Łukasz z córeczką, sugeruje podświadomą tęsknotę za nie zrealizowanym macierzyństwem (t. 1, s. 297—298).

Zasygnalizowane zjawiska wyczerpują w zasadzie możliwości poetyki alogiczności i przypadku w twórczości Żeromskiego. Można tylko zauważyć, że w późniejszych utworach „niespodzianki” bywają silniej podporządkowane tendencji niż w omówionym dorobku. Testament Ogrodzieńca i przemiana Granowskiego w *Walce z szatanem* — oto egzemplifikacja cech znamienych dla owego etapu, który uwieńczyło bezzasadne nawrócenie Chudego w *Turoniu* i związana z tym perypetia.

Subtelniejszą próbą połączenia powieściowego „przypadku” psychologicznego z dydaktyką była natomiast znana sekwencja *Przedwiośnia*, kiedy Cezary Baryka po ideowych rozterkach i ostatecznym zerwaniu z Laurą staje na czele pochodu na Belweder. Jak dalece tok tych wydarzeń odbiegał od tradycyjnych konwencji powieści „zaangażowanej”, świadczą znane nieporozumienia interpretacyjne, jakie cechowały większość ówczesnych wypowiedzi krytycznych. Tymczasem scena z Laurą nie może być traktowana ani jako epizod oderwany od wypadków nacechowanych ideologicznie, ani też jako podstawowa przyczyna zaskakującej decyzji Cezarego. Funkcja tej sceny staje się zrozumiała tylko wówczas, gdy w powieściowym „przypadku” dostrzeżemy konsekwencję wcześniej zaprezentowanych przesłanek: światopoglądowego kryzysu bohatera. W okolicznościach człowieka poszukującego i niezdecydowanego klęska czysto osobista bezpośrednio motywuje krok, który w efekcie stanowi „odruch” tragiczny, o ukrytej wymowie apelatywnej, nazwanej przez samego autora przestroga. „Przypadek” na służbie uogólnień ideowych — to chyba znamienne zamknięcie działalności takiego pisarza jak Stefan Żeromski.