

Magdalena Popiel

Próba tragizmu epickiego - "Ludzie bezdomni" Stefana Żeromskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 89/2, 59-92

1998

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.

MAGDALENA POPIEL

PRÓBA TRAGIZMU EPICKIEGO – „LUDZIE BEZDOMNI” STEFANA ŻEROMSKIEGO

Powieść i tragizm – połączenie tych pojęć nigdy nie należało do oczywistości, a niekiedy wręcz uważano je za niemożliwe. Nowożytna powieść, która narodziła się w epoce wyrazistych norm estetycznych i podziałów rodzajowych, znalazła się raczej na przeciwległym do tragedii i tragizmu biegunie literatury. Dopiero romantyzm wydobyl tragizm z oków jednego gatunku i pozwolił na wcielanie się w różne formy literackie, także te, które właśnie się kształtowały, głównie dzięki rozluźnieniu klasycznych kanonów. Stał się więc tragizm składnikiem dramatu romantycznego, ale także powieści poetyckiej czy powieści historycznej. Źródło ekspansji tragizmu leżało w przełamaniu czysto estetycznego pojmowania owej kategorii. Estetyka niemiecka końca XVIII i początku XIX w. dostrzegła w tragizmie istotną jakość bytu i kondycji ludzkiej. Dla Hegla, F. Schillera, A. W. Schlegla, Goethego tragizm był przede wszystkim kategorią metafizyczną i antropologiczną. W polskim romantyzmie – także historiozoficzną.

Tragiczna wizja świata nasila się w pewnych epokach, w innych ulega osłabieniu, jednak żaden okres nie jest jej całkowicie pozbawiony. W polskim pozytywizmie obok ubogiej w tragedie twórczości dramatycznej istniała bogata i różnorodna twórczość epicka, nasycona wątkami, które tworzyły atmosferę tragizmu¹. Prozaicy chcąc wzbudzić współczucie czy oburzenie u czytelników opowiadali smutne, a niekiedy wstrząsające historie swych nieszczęśliwych bohaterów. Powieści i noweleapełniali postaciami, które ulegały różnym klęskom i katastrofom. Ten zaprzęgnięty do celów dydaktycznych „tragizm” niekiedy przybierał formy autentyczne i szlachetne artystycznie. Prawdziwym zmysłem tragizmu była obdarzona Eliza Orzeszkowa, a takie powieści, jak *Cham* czy, przede wszystkim, *Niziny*, dowodzą możliwości jej warsztatu pisarskiego w tej dziedzinie². Przeszkody w głębszym wniknięciu tragizmu do litera-

¹ Temat tragizmu podejmowali m.in. P. Chmielowski w *Stylistyce polskiej* (1903), M. Kopnionicka w interesującej interpretacji *Konrada Wallendroda* (*Mickiewicz, jego życie i duch*, 1899) czy H. Sienkiewicz w recenzji *Pieśni i piosenek* M. Szeligi (1873).

² O bohaterce *Nizin* pisał H. Markiewicz (*Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 130): „Autorka w równym stopniu uwydatnia niedolę Krystyny, co jej macierzyńskie poświęcenie, wybacząc wielkoduszność jej miłości, poczucie godności oparte na pracy i spełnionym obowiązku wobec dzieci – w ten sposób postaci tej nadaje wzniosłość moralną, a jej nieszczęściu – wymiary tragizmu”.

tury pozytywizmu były jednak bardzo istotne. Nie dało się pogodzić z tragiczną wizją świata pozytywistycznego materializmu i scjentyzmu w jego wersji optymistycznej. W sztuce obce tragizmowi były utylitaryzm i dydaktyzm z wynikającym z nich m.in. dążeniem do przedstawienia rzeczywistości konkretnej, istniejącej tylko tu i teraz. W prozie — panujący niezmiennie nad światem przedstawionym narrator niechętnie dopuszczał do bezpośredniego ukazania bohatera popadającego w konflikt, sam zazwyczaj tłumaczył i wyjaśniał ewentualne zawiłości losu, umacniając dominujący w literackiej rzeczywistości porządek wartości. Emocje postaci, głównie cierpienie, nie mogły przekraczać pewnej granicy, estetyka realizmu zmierzała, jak wiadomo, ku ideałowi umiaru. Stąd też wątki utworów epickich stawały się częściej pożywką dla melodramatyzmu niż dla tragicznego patosu.

Koniec XIX w. przyniósł renesans tragizmu romantycznego, a ważną rolę pomostu, jak i środka modyfikacji spełniały koncepcje Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego. Silny rezonans, z jakim spotkały się one w całej Europie, spowodował gwałtowny wzrost zainteresowania tragedią i tragizmem. Przemiany dokonujące się w kulturze modernizmu we wszystkich dziedzinach sztuki: poezji, muzyce, malarstwie, noszą piętno tej fascynacji. Widać wyraźnie zapotrzebowanie na przeżywanie świata w kategoriach tragizmu. Nic dziwnego, że tak łatwo na terenie dramatu dzieła Ibsena, Strindberga, Bjørnsona i Maeterlincka zostają okrzyknięte tragediami. Oczywiście „nowymi tragediami”. Wiadomo było już wówczas, że właściwie każda epoka ma swoją tragedię. Na pytanie, czy możliwa jest tragedia współczesna, dawano zatem pozytywną odpowiedź. Co więcej, już w 1897 r. nowy dramat tragiczny uzyskał podstawę teoretyczną, w tym bowiem roku ukazała się fundamentalna dla ówczesnego stanu świadomości estetycznej synteza Johannesa Volkelta *Aesthetik des Tragischen*. Zauważyć tu można daleko idący kompromis, do którego zmuszony był autor definiując tragizm i tragedię. Niewiele bowiem pozostało z tradycyjnego rozumienia tego pojęcia. Niezbywalnym jądrem tragizmu miał być metafizyczny wstrząs, jaki staje się udziałem odbiorcy. Zabrakło jednak tak podstawowych wyznaczników, wskazanych już przez Arystotelesa, jak konflikt tragiczny, rozumiany przede wszystkim jako walka człowieka z losem, i jak wina tragiczna. Zmieniło się dość radykalnie pojęcie losu, a także pojęcie cudowności. Akcja przestała pełnić rolę głównego czynnika strukturalnego. Volkelt zauważając zmiany, jakie dokonały się w literaturze, zdecydował się posługiwać terminem „dramat tragiczny” zamiast „tragedia”. Obdarzanie tym mianem zarówno dzieł pisarzy skandynawskich, jak i Maeterlincka świadczy dowodnie, jak mało rygorystyczne i stabilne były kryteria, którymi się wówczas posługiwano.

Te dwa zasadnicze fakty zauważalne w estetyce końca w. XIX: pojmowanie tragizmu przede wszystkim jako kategorii filozoficznej, wtórnie dopiero estetycznej³, oraz wątpliwości rodzące się wokół tragedii i poszukiwanie jej nowej formuły gatunkowej — wpłynęły na to, że tragizm swobodnie przenikał do różnych form sztuki i literatury. Powieść (obok, rzecz jasna, tragedii) była

³ Taką tezę stawia B. Dziemidok w cennym studium *Teoria tragizmu w estetyce okresu Młodej Polski (1890–1918)* (w zb.: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*. Warszawa 1972), wysuwając na plan pierwszy koncepcje Brzozowskiego i Przybyszewskiego.

tym terenem, który szczególnie intensywnie wchłaniał owo promieniowanie tragizmu.

W samej powieści tego okresu zachodziły zmiany, które przygotowały grunt do zaszczerpienia tragicznej wizji świata. Fundamentalną różnicą między przedstawieniem tragicznym a epickim, podniesioną już przez Arystotelesa, była różnica między bezpośrednim a pośrednim sposobem przedstawiania świata poetyckiego. W powieści końca wieku zaznacza się wyraźna tendencja do ograniczania typowych dla niej form pośredniości. Kładzie się nacisk na stworzenie sugestii bezpośredniego istnienia rzeczywistości literackiej. W celu osiągnięcia takiego efektu powieść zbliża się do dramatu. Tradycyjny narrator staje się czymś niepożądanym, zmniejsza się rola relacji, toku opowiadania, który gwarantował ekstensywne rozrastanie się obrazu świata, a zarazem regulował napięcie fabularne, posiadające zazwyczaj dość umiarkowaną amplitudę. Bezpośredni sposób przedstawienia bohaterów i ich losów, a zatem dominacja „sceny” z jednej strony, z drugiej zaś narracja personalna i połączona z nią liryczna ekspresja wewnętrznych stanów postaci – to dwa kierunki, którymi podążyła modernistyczna powieść⁴. Zmiany te miały oczywiście charakter wielofunkcyjny i służyły różnym efektom artystycznym. Otwierały nowe możliwości m.in. przed tragizmem epickim⁵.

Chociaż kategoria tragizmu epickiego jako perspektywa badawcza powieści europejskiej końca XIX w. współbrzmi wyraźnie ze świadomością literacką epoki, nie była częstym przedmiotem studiów. Analizy potwierdzające zasadność funkcjonowania tej kategorii można znaleźć np. w pracach poświęconych twórczości Fiodora Dostojewskiego. Szczególnie interesująca wydaje się propozycja Wacława Iwanowa, który odnajdywał analogie z klasyczną tragedią w dążeniu pisarza do zachowania jedności czasu⁶. Sformułowanie tej tezy pozwoliło mu nazwać utwory autora *Braci Karamazow* „powieściami-tragediami”. Jednakże to tylko jedna z wielu możliwych dróg aktualizacji tragizmu na gruncie powieści. W polskiej literaturze z całego obszaru modernistycznej prozy wybijają się na czoło jeden utwór rysujący się jako próba „powieści-tragedii”. To *Ludzie bezdomni* Stefana Żeromskiego⁷.

⁴ W pełny i wyczerpujący sposób przedstawił je M. Głowiński (*Powieść młodopolska*. Wrocław 1969).

⁵ Pojęciem tragizmu epickiego posługują się m.in. J. Passi (*Tragiczność*. Sofia 1963) i D. D. Raphael (*The Paradox of Tragedy*. London 1961).

⁶ W. Iwanow, *Dostojewskij i roman-tragedija*. „Russkaja mysl” 1911, nr 5–6. Szkic ten przedrukowany został w książce tego autora *Borozdy i mieży* (Moskwa 1916). W rozszerzonej wersji ukazał się w tomie *Dostojewskij* (Tübingen 1932).

⁷ Autor *Legendy Młodej Polski* mianem „poety tragicznego” obdarzał chętnie Stanisława Przybyszewskiego, lecz to nie Przybyszewski, ale Stefan Żeromski miał się stać od najwcześniejszych utworów pisarzem, którego dzieła krytycy postrzegali w perspektywie tragizmu. W wypowiedziach na temat jego twórczości, jak i biografii słowa „tragedia” i „tragiczny” należały do typowych klisz językowych. Z rzadka tragizm stawał się przedmiotem osobnych studiów – m.in. w książce A. Dżogi *Tragizm Żeromskiego* (Lwów 1935) i w artykule M. Dąbrowskiej *O tragiczności u Żeromskiego* („Wiadomości Literackie” 1936, nr 16).

Prawie 100-letnie już dzieje recepcji *Ludzi bezdomnych* należą w naszej historii literatury do wyjątkowo bogatych i burzliwych. Nie wiem, czy jest druga polska powieść, która wywoływała przez dziesiątki lat tak silny oddźwięk (wyraźnie słabszy w ostatnich dekadach), a równocześnie tyle krańcowo sprzecznych reakcji i ocen. Ta biegunowość sądów uwidaczniała się już w pierwszych recenzjach. Nie wnikając głębiej w opinie krytyków przywołam trzy różne wrażenia emocjonalne,

Nowa tragedia charakteru

„Lubię wczytać się w Szekspira”

Dla modernistów, podobnie jak dla romantyków, tym, który odkrywał tajniki nowożytnego tragizmu, był William Szekspir. Jego rola w formowaniu się estetyki polskiego modernizmu nie została dotąd w pełni doceniona⁸. Tymczasem wystarczy sięgnąć do kompendium wiedzy o estetyce młodopolskiej, jakim jest książka Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka*, by w pierwszym zdaniu przeczytać:

Co odróżnia sztukę nowoczesną od sztuki starożytnej? Większe bogactwo i zawiłość motywów w ogóle, a psychologicznych w szczególności. Dramat Szekspira, zestawiony z tragedią Sofoklesa, wygląda jak bujny las dziewiczy obok utrzymanego starannie parku.

— i dalej:

Dzisiejszy dramat wewnętrzny dominuje nad zewnętrznym. Prototypem estetycznym epoki jest nie skory do czynu Orest, lecz elegijny Hamlet, który zamiast działać analizuje swoje uczucia i odsłania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy⁹.

Jest rzeczą znaną, że tenże Matuszewski, kreśląc portret „nowej sztuki” i wyraźnie wskazując na linię rodowodu biegnącą od Szekspira poprzez Słowackiego do Nietzschego, wyprowadzone stąd kryteria estetyczne przenosi głównie na powieść. Śledził on pilnie całą twórczość modernizmu, ale nie ulega wątpliwości, że jego ulubionym bohaterem nowej literatury był Stefan Żeromski. W charakterystyce twórczości epickiej tego pisarza pojawiają się co krok ze-

jakie wzbudzał ten utwór. W lekturze tendencyjnej, charakterystycznej np. dla kręgów socjalistów zaangażowanych w działalność konspiracyjną, powieść uchodziła za „Zwiastowanie Dobrej Nowiny”, „Czyn”, chociaż — jak wspominał S. Posner, od którego owe określenia pochodzą (Stefan Żeromski. *Charakterystyka w świetle wspomnień*. Warszawa 1926, s. 21. Cyt. za: H. Markiewicz, „Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego. Warszawa 1975, s. 114) — prawdziwie ukochanym bohaterem powieści była Joasia. Tymczasem wytrawny krytyk pozytywistyczny, wrażliwy na „budujący” aspekt literatury, P. Chmielowski, („Ludzie bezdomni”. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Warszawa 1961, s. 292), uważał, że aż nadto w utworze Żeromskiego pesymizmu: „W *Ludziach bezdomnych* pełno niewypłakanego jęku, pełno niezgłębionego smutku. Po ich przeczytaniu czujemy się jakby rozbici duchowo, a przez to nawet znieczuleni na przejawy bólu realnego”. Podobnie pesymistyczne odczucie ma pisarz i krytyk Młodej Polski, A. Lange (*Pierwsza powieść nowelisty*. „Gazeta Polska” 1899, nr 297. Cyt. za: Markiewicz, „Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego, s. 124) — widzi on w Judymie „pielgrzymą wędrującego po piekle ziemskim, małego Dantego rozważającego nieskończone męczarnie ludzkie”. I jeszcze jeden głos modernisty, który przyjmując postawę dystansu estetycznego wobec powieści wskazuje na występowanie w niej rodzaju tragicznej *katharsis*. Ta perspektywa, reprezentowana przez C. Jelentę (Stefan Żeromski, „Ludzie bezdomni”. „Głos” 1900, nr 17), jest szczególnie interesująca: „Nikt nie może pogodzić się z myślą, że Judym i Joasia marnieją, a dwuświat ducha zamienia się na dwuświat męczarni. Ale zapominamy, że męczarnia to nie zmarnowanie, lecz całopalenie, które ma przebłagać los. To krwawa obietnica nowych czasów i nowej ludzkości. Choćby z powodu tego podwójnego samobójstwa wołali do nieba o pomstę »kapłani« sztuki — nie wolno zapominać, że takie zakończenie długiej, bezdomnej tułaczki dwu wybranych istot jest ponoć trochę poetyczniejsze niż usłanie gniazda wygodnego w epoce grasowania — połaniecczyn”.

⁸ Zob. interesujące uwagi M. Stali o modernistycznych odczytaniach *Hamleta* (*Schronić się w śmieszność. Uwagi o „Hamlecie wtórym” Romana Jaworskiego*. W zb.: *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*. Red. J. Popiel. Wrocław 1990, s. 144–148).

⁹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. *Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Wyd. 4. Opracował i wstępem opatrzył S. Sandler. Warszawa 1965, s. 83, 83.

stawienia z dziełami Szekspira i bynajmniej nie tylko po to, by nadać jej odpowiednią rangę.

Jeżeli Szekspir dał w *Otellu* tragedię zazdrości, a w *Makbecie* tragedię ambicji [...], to wolno było Żeromskiemu zamknąć w *Ludziach bezdomnych* – tragedię litości¹⁰.

Przy wszystkich zastrzeżeniach, którymi Matuszewski opatrzył tę swoją formułę interpretacyjną¹¹, wydaje się, że posiada ona kluczowe znaczenie dla wyobrażenia o twórczości Żeromskiego, jakie miał jeden z najbardziej przenikliwych spośród współczesnych pisarzowi krytyków powieści.

Warto sobie postawić pytanie, czy istnieje jakaś linia zbieżności między ową eksponowaną przez Matuszewskiego rolą Szekspira w twórczości Żeromskiego a sądami samego pisarza. Otóż zarówno utwory, jak i wypowiedzi zawarte w listach, dziennikach, artykułach publicystycznych świadczą o wyjątkowym znaczeniu autora *Makbeta* dla Żeromskiego. Dowiódł tego już Wacław Borowy w swym studium *Żeromski i świat książek*. Szekspir jest obok Mickiewicza najczęściej cytowanym pisarzem, jego obecność widoczna jest w noweli *Oko za oko*, w *Promieniu*, *Ludziach bezdomnych*, *Popiołach*, *Sułkowskim*, *Nawracaniu Judasza*, *Pavoncellu* i przede wszystkim w *Dziejach grzechu*. Swoistym kultem Szekspira obdarzył tu pisarz Łukasza Niepołomskiego.

W jednym z listów do Oktawii napisze:

Lubię wczytać się w Szekspira i zginąć w nim, zupełnie jak się ginie w górach. Czytałem go, a raczej czytałem ludzkość przez niego¹².

Właśnie „ludzkość”, uniwersalny obraz człowieka bez zawężenia do problemów narodowych czy społecznych będzie wymarzoną tematyką literatury, jaki przedstawi Żeromski w zakopiańskim wykładzie z 1914 r. *Literatura a życie polskie*. Szekspir a patronuje tu twórczości rozumianej jako zbiór dzieł –

które by miały na oku cel jedynie artystyczny, dla niego samego podjęty – które by miały za dążność swoją podchwytywanie fenomenów ducha ludzkiego, malarstwo cnót i grzechów, namiętności, szaleństw, okrucieństw, walk wewnętrznych, upadków i obłądów¹³.

Owo „podchwytywanie fenomenów ducha ludzkiego” zafascynuje Żeromskiego w Szekspirze najbardziej, a wypowie to bohater *Dziejów grzechu*:

Szekspir wywłóczy z człowieka zropaczoną duszę jak kreta z nory i pokazuje wszystkie jej drgawki. Widać wszystko – od słodczy miłosnej, która jest niemal jawną, aż do tego, co pierzcha i kryje się przed wszelkim wzrokiem¹⁴.

Szekspir zatem był dla Żeromskiego mistrzem wtajemniczenia w tragiczne perypetie duszy, w ciemne sfery „ja”. Szekspir nie

¹⁰ I. Matuszewski, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*. Wyboru dokonał i opracował S. Sandler. Warszawa 1965, s. 247.

¹¹ Warto je tu przytoczyć (*ibidem*): „Nie potrzebujemy chyba dodawać, że w zestawieniu powyższym mieliśmy na uwadze tylko równoległość pomysłów, nie wartość wykonania artystycznego. *Ludzie bezdomni* są tragedią nie w dosłownym, lecz przenośnym znaczeniu tego wyrazu, są tragedią o tyle, o ile powieść w ogóle, a powieść współczesna w szczególności, tragedią nazwana być może”.

¹² List z 6 VI 1982. Cyt. za: W. Borowy, *Żeromski i świat książek*. W: *O Żeromskim*. Warszawa 1960, s. 87.

¹³ S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*. W: *Sen o szpadzie. Pomyłki*. Warszawa 1957, s. 50–51. *Dzieła*. Red. S. Pigoń. T. 4.

¹⁴ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*. T. 1. Warszawa 1974, s. 106.

tylko odsłaniał przed Żeromskim prawdy ogólne o ludzkiej naturze, ale współbrzmiać z osobistymi przeżyciami i rodzajem temperamentu, dostarczał środków opisu, języka pojęć, w których młody Żeromski mógł nazywać, rozpoznawać siebie i fenomen własnego ducha:

Nie jestem niby pesymistą, ale gorsza rzecz: jestem Hamletem. Pesymista wie, że nie zrobi nic, i dlatego nie robi nic. Hamlet myśli, że zrobi wiele — i nie robi nic. Kiedy się czyta Szekspira po raz dwudziesty, trzydziesty, czterdziesty, zaczyna się go pojmować z grozą, z przerażeniem, z bólem.

Ja nie rewolucjonista, ja — to nie czyn. Ja [...] — to refleksja, ja — to psychologiczne gmeranie, poetyczne ślamazarstwo, czułościowiec, romantyk w kapeluszu pozytywisty, ja — to człowiek z ubiegłego pokolenia, zablakany w pokolenie dzisiejsze, [...] ja — to hamletyk, hamletyk i jeszcze raz hamletyk...¹⁵

Pójdą za tym próby ujęcia artystycznego owych doświadczeń:

Zacząłem pisać to studium, o którym myślę rok już. Chcę narysować tego chybionego pozytywistę, tego romantyka realizmu, tego Hamleta dzisiejszego, jakim ja jestem i jakich widzę wkoło siebie tyłu. [...] chcę — mówię — narysować typ człowieka chybionego, straconego dla społeczeństwa. [...] gdy mój bohater wróci do domu rodziców, będzie sytuacja chwiejna, gdyż będzie to już człowiek złamany, nie trzeźwy — będę miał do czynienia z Hamletem już — i rzecz wtedy trudną będzie nadzwyczaj¹⁶.

Tak w listopadzie 1886, być może, klarowała się postać doktora Tomasza Judyma.

Tragedia codzienności. W stronę Ibsena

„Tragizm codzienności” — tak zatytułował swój szkic opublikowany w r. 1896 Maurice Maeterlinck. Pisał w nim:

Istnieje tragizm dnia codziennego, który jest o wiele bardziej realny, o wiele głębszy i bardziej związany z naszym prawdziwym bytem niż tragizm wielkich czynów. [...] istota tego tragizmu nie jest natury czysto materialnej czy psychologicznej. Nie chodzi tu o walkę między dwoma indywidualnościami ani o walkę dwóch namiętności, ani wreszcie o wieczny konflikt namiętności i obowiązku. Chodziłoby raczej o ukazanie, co zaskakującego jest w samym akcie istnienia. [...] ukazanie istnienia duszy samej w sobie pośród wiecznie żywego bezmiaru. [...] uchwycenie ponad codziennym dialogiem rozumu i uczuć dialogu bardziej wzniosłego i nieprzerwanego: bytu ludzkiego i jego przeznaczenia¹⁷.

Problem wydobywania „piękna, wielkości i powagi z codziennego, pokornego żywota” nurtował nie tylko autora *Wnętrza*. W odczuciu współczesnych pisarzem, który podjął najbardziej oryginalną próbę rozwiązania tego dylematu, był Henrik Ibsen¹⁸.

¹⁵ S. Żeromski, *Dzienniki. (Wybór)*. Opracował J. Kądziera. Wrocław 1980, s. 276, 214–216. BN I 238.

¹⁶ *Ibidem*, s. 216–217.

¹⁷ M. Maeterlinck, *Tragizm codzienności*. Tłumaczył J. Kortas. W zb.: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*. Red. E. Udalska. T. 2. Warszawa 1993, s. 231.

¹⁸ T. Boy-Żeleński już jako autor *Flirtu z Melpomeną* ([cz. 2]. Warszawa 1963, s. 48–49. *Pisma*. T. 20. Podkreśl. M. P.) dostrzegał to z perspektywy czasu: „Ileż trzeba by powiedzieć, aby dać obraz mozolnej, krętej drogi, jaką przebył teatr, zanim zdołał w geniuszu Ibsena osiągnąć doskonale niemal splecenie tragizmu z codziennością. Potrzeba wielkości jest pędem zasadniczym w teatrze. Dawniej osiągnano ją dziecinnie prosto, biorąc za temat królów, wodzów, ministrów [...]. Teatr długo jeszcze nie sprostą temu zadaniu, jakim jest wydobyć tragizmu, wielkości ze współczesnego życia, z nas samych. Dokona tego Henryk Ibsen”.

W jaki sposób literaturze mocno osadzonej w realiach historycznych przydać wymiar uniwersalny, jak przed światem zamkniętym w codziennych, małych sprawach otworzyć horyzont egzystencjalnych dramatów, jak zjawiska społeczne mające odniesienie w konkretnej czasoprzestrzeni „tu i teraz” oświetlić światłem tragizmu?¹⁹ Pod pewnymi względami rozwiązania, jakie proponował Ibsen, okazały się bliskie Żeromskiemu. Na temat zbieżności twórczości dramaturga skandynawskiego, a przede wszystkim *Wroga ludu* z *Ludźmi bezdomnymi* wypowiadali się już pierwsi recenzenci powieści²⁰. Posłużmy się tą paralełą rozważając problem tragizmu. Pomocna będzie analiza *Wroga ludu*, jaką w książce *Tragiczny protest* przeprowadził Zygmunt Adamczewski. I w tym wypadku, jako pierwsze, narzucało się autorowi fundamentalne pytanie o możliwość tragedii w epoce nowożytnej.

Stockmann [...] działa w epoce nowożytnej. Jeśli jest on tragiczny, jest tragiczny tylko w taki sposób, jak to jest możliwe dla człowieka nowożytnego. Jego czyny dotyczą raczej zebrani samorządowych niż spisków koronnych, jego zły los może się wyrazić w kategoriach ostracyzmu społecznego, a nie tajemnicy wyroczni [...].

Protest wyrażony przez doktora Stockmanna nie ma żadnych wyraźnych korzeni w tym, co trwa przez dzieje człowieka, raczej wydaje się zwrócony do przejściowych, nawet możliwych do zmienienia cech życia zbiorowego²¹.

Autor dowodzi, że to, co uniwersalnie tragiczne, zostało usunięte zaraz na początku epoki postępu.

Właśnie ze względu na tę trudność – aby prowadzić badania nad tragicznością również na gruncie nowożytnym – konieczne jest dokopanie się dostatecznie głęboko pod jego powierzchnię, żebyśmy nie byli zaabsorbowani wyłącznie literalną treścią i celem protestu Stockmanna. Dotyczy on – jeśli chcecie tak to sformułować – warunków septycznych w łaźniach miejskich; z pewnością żaden współczesny nam człowiek, przy całej dzisiejszej sprawności dezodoryzowania, oczyszczania i dezynfekowania, nie może poważnie traktować tego przebrzmiałego problemu. Problemem jest nie postać przemijania i szczególne sformułowanie dramatycznych doświadczeń Stockmanna, ale to, jak są one związane z jego charakterem i z jego wizją świata. Z tego powodu słowa jego i gest należy powiązać z tym, do czego dąży, co on czyni i czym on jest. W takim badaniu spodziewam się ujawnić pewne sprzeczności jego istoty, takiego charakteru, który nie musi być ograniczony do dziewiętnastego czy dwudziestego, czy jakiegokolwiek wieku ludzkiej historii. To zaś może być poważne²².

Spróbujmy podążać tym tropem w odkrywaniu pokładów tragizmu w kreacji głównego bohatera *Ludzi bezdomnych*.

Tragiczna wizja świata. Protest tragiczny

W świecie powieści Żeromskiego relacja człowiek – społeczeństwo zdaje się zamykać w sobie wszystkie zdarzenia zewnętrzne i wewnętrzne. Judym widziany w tej perspektywie jest człowiekiem postrzegającym świat poprzez zło

¹⁹ Słynny esej B. Shawa *Kwintesencja ibsenizmu*, opublikowany po raz pierwszy w r. 1891, ukazywał, jak rozległy i przełomowy był wpływ Ibsena na ówczesny świat artystyczno-intelektualny.

²⁰ M.in. Z. Sarniecki, *Stefan Żeromski*, „*Ludzie bezdomni*”. „*Głos Narodu*” 1900, nr 142. – J. Pawełski, *Z nowych powieści*. „*Przegląd Powszechny*” t. 65 (1900), z. 3. W późniejszych omówieniach ten kontekst był raczej pomijany. Wspomina o nim Markiewicz w swej monografii „*Ludzie bezdomni*” *Stefana Żeromskiego* (s. 14), a ostatnio upomniła się o niego M. Podraza-Kwiatkowska w pracy *Ibsenowska „prawda” w literaturze Młodej Polski* („*Ruch Literacki*” 1996, z. 2).

²¹ Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*. Przełożył Z. Kubiak. Warszawa 1969, s. 211 – 212.

²² *Ibidem*, s. 212 – 213. Podkreśl. M. P.

społeczne. Gdziekolwiek się znajdzie — w Paryżu, Warszawie, Cisach, Zagłębiu — widzi nędzę oraz cierpienie jednych i obojętność drugich. Żeromski stawia Judyma w obliczu zła trwale wpisanego w obraz społeczeństwa. Zderzenie bohatera ze złem stwarza pierwszy, ale i podstawowy zarys tragedii. „Najwyższą tajemnicą tragedii jest zło jako pierwotna, nieusuwalna cecha świata, wina bytu” — powiada Paul Ricoeur²³. Zazwyczaj w tragedii bywa ono przedstawione jako niszcząca siła wypełniająca przestrzeń dramatu. Całe Teby giną od zarazy, Dania jest więzieniem, miasto doktora Stockmanna drąży malaria. Także w *Ludziach bezdomnych* powtarzające się obrazy stwarzają sugestię powszechności zła. Tragiczne pęknięcie, bajronowska „rysa” przecina świat pod każdą szerokością geograficzną. Wizja tragiczna jest wizją świata okaleczonego: „czas ze stawów wyskoczył” — powie Hamlet.

Sytuacja spotkania ze złem owocuje w bohaterze gestem protestu. Adamczewski przywiązuje szczególną wagę do pojęcia „protestu tragicznego”, podkreślając jego podwójny sens: mówi zarówno o uwikłaniu, emocjonalnym zaangażowaniu, jak i o niezgodzie, przeciwstawieniu się. Bohater tragiczny w akcie protestu daje świadectwo głębokiego zespolenia z otaczającą go rzeczywistością, jak i świadectwo swej dezaprobaty. Ta ambiwalencja pozwala odróżnić tragiczność od wyłącznie „destrukcyjnej patetyczności” czy też od „triumfującej heroiczności”. Żeromski lepi swego bohatera z gliny, którą jego oponenci w dyskusji warszawskiej określają jako „uczucia altruistyczne”, „żywość imaginations”, oraz z owej pasji negacji. Demaskowanie zła jest istotną częścią powołania bohatera tragicznego. W obnażaniu zła ważną rolę pełni słowo. W dramacie Ibsena cała perypetia organizuje się wokół dążenia Stockmanna do wyrażenia swojego protestu w prasie i w publicznym wystąpieniu. Także protest Judyma zamyka się przede wszystkim w słowie: wygłasza on prelekcję w salonie warszawskim, grozi doktorowi Węglichowskiemu wydrukowaniem artykułu o stanie sanatorium w Cisach, a dramatyczną w swoich konsekwencjach kłótnię z Krzywosądem powoduje nieprzeparta chęć wypowiedzenia świeżo ukutego konceptu („Nie mógł wytrzymać. Ten tylko dowcip im powie — no i basta”, s. 311²⁴).

Jednakże postrzegający ową tragiczną rysę świata bohater oraz jego gest protestu przeniesione w sferę problemów społecznych łatwo mogą się zmienić w coś na kształt „tragedii interwencyjnej”²⁵, a zatem właściwie dzieła pozbawionego w istocie tragizmu, wypełnionego natomiast szlachetnym moralizatorstwem. Ucieczka przed tą pułapką ideologizacji jest możliwa dzięki przesunięciu punktu ciężkości tragizmu na portret charakterologiczny bohatera. Jest to zgodne nie tylko z egzystencjalistyczną koncepcją tragizmu, którą reprezentuje Adamczewski (zasada „charakter człowieka jest jego losem”), ale w pewnym sensie z całą nowożytną myślą o tragizmie, datowaną np. od *Wykładów*

²³ Cyt. za: E. Bienkowska, *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*. „Twórczość” 1971, nr 4, s. 90. Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*. Przełożyli S. Cichowicz i M. Ochab. Warszawa 1986, s. 199–218.

²⁴ Podawane w ten sposób lokalizacje odsyłają do: S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*. Opracowała I. Maciejewska. Wrocław 1987. BN I 254. Wszystkie podkreślenia w cytatach — M. P.; występujące w dwóch miejscach podkreślenia Żeromskiego zaznaczono dodatkowo kursywą.

²⁵ Terminem „tragedia interwencyjna” jako oksymoronem posłużył się J. Błoński (*Portret artysty w latach wielkiej zmiany*. W: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 242, 238).

o estetyce Hegla. Według Marii Janion, dokonana przez Hegla interpretacja *Króla Edypa i Antygony*, ze słynnym zdaniem: „Los jest jak gdyby świadomością siebie, ale siebie jako nieprzyjaciela”, utorowała drogę nowemu tragizmowi w. XIX i XX – aż po teatr Artauda i Geneta²⁶.

Psychologia powołania²⁷

Tragiczna wizja świata jest właściwością jednostki wyjątkowej. Postrzeżenie zła i wyjście mu na spotkanie w geście protestu to szczyble powołania bohatera tragicznego. W kreacji postaci literackiej jest to istotny aspekt sprzyjający jej pozytywnej waloryzacji. Judym uwikłany w zło, współczujący i buntujący się, budzi zrozumiałe sympatie. Jednak problem powołania otwiera pełen niebezpieczeństw horyzont pytań. Przypomnijmy, jak sformułował je Hamlet:

Czas ze stawów wyskoczył: nadzwyczaj to przykre,
żem się narodził po to, aby je zestawić²⁸.

Judym dzieli z bohaterami tragicznymi poczucie przyjęcia na siebie misji. Publicznie twierdzi, że powołany jest do tego cały stan lekarski („My lekarze! My, sól ziemi, my, rozum, my ręka kojąca wszelką boleść”, s. 81), ale wewnętrznie ma głębokie przeświadczenie o własnym wyjątkowym przeznaczeniu, daleko wykraczającym poza jego profesję. Należy do rodu wielkich naprawiaczy świata, do tych, co sądzą, iż mogą znów pchnąć świat we właściwe koleiny, zaprowadzić sprawiedliwość, uzdrowić to, co chore. Tacy są Edyp i Hamlet, a także Ibsenowski doktor Stockmann. Odwołajmy się jeszcze raz do interpretacji Adamczewskiego:

Stockmann protestuje przeciw wąskiej, krótkowzrocznej, egocentrycznej postawie wobec życia. Miałoby z tego wynikać, że to, co proponuje on w zamian, jest wyrazem całkowicie otwartego umysłu, wizji szerokiej i daleko sięgającej. Czy jednak taką właśnie postawę odnajdujemy w tych na przykład słowach: „Pokażę, że mam rację, a że wy się mylicie”, „Słuszność jest po mojej stronie”, „Staję po stronie słuszności i prawdy”? Nie trzeba kwestionować jego poświęcenia dla tego, co słuszne. Ale co zrobić z jego niezachwianą pewnością, iż posiadał on słuszność albo jest w stałym z nią intuicyjnym kontakcie? Czy nie zachodzi tu wypadek, że taka jednokierunkowa pewność siebie widzi tylko to, co ma wprost przed sobą, a nie widzi tego, co jest po bokach; że może być organicznie zaślepiona? Jeśli istnieje takie niebezpieczeństwo, to jest powód, żeby podejrzewać, iż również umysł Stockmanna jest, być może, zbyt wąski; że spoczywa w nim nasienie wszelkiej ciasnoty umysłu: fanatyzm²⁹.

O bohaterach Ibsena podobnie wyrazi się Allardyce Nicoll: „kiedy myślimy o nich, myślimy o istotach opętanych”³⁰.

Żeromski buduje postać Judyma w analogiczny sposób. Jest on typem człowieka żyjącego przede wszystkim swoimi fantazmatami: „głębokimi fik-

²⁶ M. Janion, *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 511–513.

²⁷ Psychologii powołania poświęcił interesujący szkic D. de Rougemont („Literatura na Świecie” 1974, nr 3), w którym przeprowadził porównanie postaci Hamleta i Kierkegaarda.

²⁸ W. Szekspir, *Hamlet*. Opracowanie i przekład W. Chwalewik. Wrocław 1963, s. 305.

²⁹ Adamczewski, *op. cit.*, s. 214. Podkreśl. M.P.

³⁰ A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. Tłumaczyli H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. Warszawa 1962, s. 32. Podkreśl. M.P.

cjami obmyślonymi w samotności”³¹. Niekiedy mamy okazję zobaczyć, jak daleko one sięgają.

Z myślą ukrycia się przed skwarem wszedł do Saskiego Ogrodu, usiadł w bocznej alei i niepostrzeżenie zapadł w marzenia. Od dawien dawna, od czasu kiedy w szkołach zaczął się uczyć dla samej nauki, snuły mu się po głowie pewne nieokreślone idee z dziedziny chemii, fizjologii... Dosięgał zawsze myślami jakiegoś potężnego światła, tysiąc razy silniejszego od elektryczności, które oczom lekarza odsłoni wnętrze płuc suchotnika. Tworzył kolosalne odkrycia w terapii gruźlicy, budował szpitale, jakich świat nie widział. Drugą chimerą, która go ścigała, było zużytkowanie nieczystości wielkich miast. Trzecią wynalezienie jakiegoś nowego środka lokomocji, który by zniweczył siłę wzrostu miast fabrycznych i rozproszył te zbiorowiska cegieł i ludzi po całym kraju. Rojenia uczniowskie przeistoczyły się później w silne, skryte namiętności. Ileż to godzin strawił nad swoim nowym motorem! W mieszkaniu studenckim miał kąt zastawiony butlami i retortami, które, zdawało się, mieściły w sobie cudowne tajemnice. Z czasem owo wielkie światło, jak aureola rozwidniające młodość biednego studenta, przygasało pod tchnieniem krytycyzmu, ale mistyczna jego zorza strzelała przy każdej okoliczności. Miejscem, które te wielkie wynalazki miały uszczęśliwić, była zawsze „stara buda”. Od chwili zaprowadzenia nowych, Judymowych kolei datował się jej rozwój nieznanym. Warszawa-ogrom, rozsiadła na przestrzeni mil, z sosnowymi parkami, tonąca w drzewach, gdzie skasowaną została suterena i poddasze, gdzie wytępiono gruźlicę, ospę i tyfus... [s. 50]

Historia Judyma to historia przeistaczania się owych „rojeń uczniowskich” w „silne, skryte namiętności”. Jego pobyt w Warszawie i w Cisach, łącząc się z nadzieją na wcielenie mrzonek, rozpoczyna się od deklaracji poniesienia trudów. Judym chce tu być człowiekiem twórczej pracy.

Czuł w sobie uszpioną siłę, jak człowiek, który jest u podnóża wielkiej góry, stawia krok pierwszy, żeby wstąpić na jej szczyt daleki — i wie, że wejdzie. [s. 34]

Judym uczuł w sobie tę siłę i uczuł władzę spożytkowania jej w wielkiej pracy. [s. 126]

Jednakże w Cisach, które dopiero pozwoliły mu wyładować zasoby energii, następuje istotna zmiana:

Z wolna, w głębi ducha, pierwotna chęć do pracy zamieniała się na zgubną pasję. Cały zakład, park, okolica, stawały się jego skrytą namiętnością, żyjącym jak płód, wewnętrznym światem. [s. 248]

Nieraz w nocy, zbudziwszy się, łamał sobie głowę nad jakąś drobnostką, nad czymś, co nikogo nie interesowało, czekał niecierpliwie ranka i, wstawszy o świcie, coś sam robił, dźwigał, kopał, mierzył...

Pewne przedsięwzięcia niezbędne dlań w systemacie, w owym planie zmierzającym do higienizowania, wykonał sam całe, z prawdziwą furią. [s. 248–249]

Wobec braku akceptacji ze strony zwierzchników Judym:

widział swój projekt [tj. osuszenie parku] w świetle jeszcze lepszym. Odrzucenie go wydawało mu się ruiną zdrowia kuracjuszków i postępkiem przeciwspołecznym. Mała w istocie kwestia wyrosła w jego myślach do niebywałych rozmiarów i zakrywała inne sprawy, stokroć większej doniosłości. [s. 257]

Ten stan umysłu i uczuć stanie się tematem refleksji samego bohatera:

³¹ Owe marzenia Judyma mają dwie cechy: wybuchają z ogromną intensywnością i nagle wygasają. W Cisach „śniły mu się na jawie zdarzenia, bohaterstwa, szalone operacje i niewysłowione pocałunki czyichś ust pachnących” (s. 146), ale postać Karbowskiego skutecznie tłumi jego zapał: „aspiracje odczuwane przed godziną wydawały mu się w owej chwili jak coś głupiego do absurdu, jak coś z nie istniejącej krainy dubów smalonych”, „czuł to, że całe życie, wszystkie wysiłki, plany, dążenia, jest to jedno wielkie głupstwo w stosunku do życia Karbowskiego” (s. 153). Po awanturze z Krzywosądem Judym „z jasnowidzącym niesmakiem spostrzegł całą głupotę wszystkiego, co zrobił ostatnimi czasy” (s. 323).

Przenikliwym wzrokiem wewnętrznym spostrzegał dygocącą chorobliwie namietność do Cisów, która teraz musiała być zwalczona, żeby się nie mogła zmienić w coś głupiego. [s. 315]

— a także przedmiotem ironicznego, dystansującego się narratorskiego komentarza:

Tak gżems dachu chlewika stojący na prost okna, z którego patrzymy, zakrywa rozległy łańcuch gór dalekich. [s. 257]

A zatem, podobnie jak w dramacie Ibsena, ważnym składnikiem kreacji bohatera tragicznego jest rodzaj fanatyzmu — jakby nowożytny wariant antycznej *hybris*. Ten grzech, który dostrzega wokół siebie: ciasnotę horyzontów, krótkowzroczność, jest i jego udziałem. Tak rozpoczyna się prawdziwa tragedia powołania: bohater walczący ze złem zostaje wciągnięty w perfidną pułapkę: rysa świata przebiega przez jego duszę.

Żeromski obdarzając swego bohatera przeświadczeniem o szczególnej misji ukazuje równocześnie grunt, na którym wzrosło owo powołanie. Jego ambicje pisarskie jako badacza fenomenów dusz ludzkich każą mu zgłębić ten szczególny przypadek człowieka marzącego o niezwykłym losie. Ibsen podpowiedział mu tragiczne zawikłanie i jego finał; sam mięsz, najgłębsze pokłady w strukturze tej postaci, pochodzą z innego źródła.

Parweniusz „u drzwi pałacu kultury”

Wiadomo, że w XIX w. karty powieści najczęściej wypełniała tematyka społeczna. Prawie od chwili narodzin towarzyszył temu gatunkowi motyw różnic społecznych, a przypadek społecznego awansu bohatera stał się jednym z ulubionych wątków. Dawał on pisarzowi szansę penetrowania różnych środowisk i ich kontrastowania, a także, niekiedy przede wszystkim, nęcił atrakcyjną komplikacją psychologiczną bohatera próbującego przełamać bariery społeczne. Żeromskiego zawsze pociągała kraina ciemnych duchowych zakamarków, a powieść wydawała mu się szczególnie odpowiednią formą do ich analizowania:

We wszystkich Żeromskiego uwagach o powieści, od *Dzienników* po pisma ostatnie, powraca uporczywie jedna sprawa — sprawa psychologii. Nie wystarczy stwierdzić, że studium psychologiczne wydaje się Żeromskiemu jednym z fundamentalnych składników powieści. Chodzi o coś więcej. Psychika ludzka stanowi dlań jakąś dziedzinę tajemną i olbrzymią, której penetracja jest szczególnym posłannictwem powieści, a poniekąd i sztuki w ogóle³².

Ludzie bezdomni należą do grupy powieści, które klimat tragedii wyprowadzały ze złożonego charakteru ambitnego parweniusza. Co jednak pisarz końca wieku mógł mieć nowego do powiedzenia na ten temat po Stendhalu, Balzaku, Flaubercie? Wydaje się, że Żeromski, korzystając z różnorodnych wzorców literackich, a także z wiedzy lub intuicji psychologicznej, potrafił odnowić ten wątek stwarzając oryginalną w doborze składników postać głównego bohatera.

³² Z. Jarosiński, *Przekonania literackie Żeromskiego*. W zb.: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Studia i szkice*. Red. Z. Goliński. Warszawa 1977, s. 26.

Rodzimy Parsifal³³

W *Ludziach bezdomnych* mówi się wprost o dążeniu do awansu społecznego jako o czymś naturalnym:

rdzeniem życiowym, istotą spraw ludzkich niezwalczoną jest dążność każdego człowieka do kultury, wyższości, życia w pięknym mieszkaniu, nawet, *horribile dictu!*, dążność do bogactwa. [s. 79]

Tę zwykłą skłonność rodzaju ludzkiego ilustruje Żeromski postacią doktora Czernisza, który „pochodził ze sfery ludzi biednych. O własnej sile ukończył nauki, zdobył sobie imię w świecie i byt” (s. 64). Stwarza to tło, na którym *casus* Judyma jawi się jako wyjątkowy i dowodzi, że pisarzowi zależało na ukazaniu prawdy jednostki niepowtarzalnej, złożonej, nie zaś typu.

Już pierwsze karty powieści odsłaniają rys śmieszności i nieporadności Judyma. Brak ogłady towarzyskiej, ujawniający się podczas spotkania z panią Niewadzką i jej podopiecznymi w Paryżu, został w portrecie bohatera wysunięty na plan pierwszy. Nieśmiałość objawia się „wrodzonym płatanieniem nóg” i języka. Judym nie lubił „grzecznych delikatności”, „w czym nie był mocny i czego się w przesadny sposób obawiał” (s. 14). „Nie posiadam sztuki rozmawiania” – pomyśli sam o sobie, co Żeromski pokaże nam w jego wypowiedziach, charakteryzując język Judyma jako banalny („zamierzał spełnić coś statystycznie-uczonego o wodzie Sekwany”), sztuczny („było to jedno z pytań przygotowanych jeszcze wczoraj jak lekcje”) i napuszony („Pożegnał je ostentacyjnie”). Nie omieszka wspomnieć także o tym, co z powodu powolności umysłu bohatera nie zostało wypowiedziane („zanim jednak zdążył zebrać myśli, już mu dała pokój”). Owe kłopoty towarzyskie bohatera zyskują mocną puentę: „Juści – myślał gapiąc się na wodę – juści, jestem cham, to nie ma co” (s. 21). Tę dosadną i lapidarną autocharakterystykę Judyma przypieczętował Żeromski gwarowo-kolokwialnym „juści” i „gapiąc się”.

Owe problemy z własną nieporadnością wywołują u bohatera szereg różnorodnych, sprzecznych reakcji: szyderstwo i podziw, naiwną pyszałkowatość i zazdrość, krytyczną autorefleksję, bierną obserwację i interesowne podglądanie. Ta gmatwanina wrażeń i emocji jest jak siatka skutecznie paraliżująca jego wypowiedzi i gesty. Ciągła samokontrola, dbanie o to, żeby nie zrobić czegoś „z szewska” (s. 21), jest dodatkowym hamulcem³⁴. To wszystko zwiększa tylko jego śmieszność, szczególnie w oczach Wandy, która w Paryżu kpi z nowo poznanego przewodnika i zabawnie go parodiuje.

Scena w warszawskim salonie to po części dalszy ciąg niefortunnnych zachowań towarzyskich, przechodząca jednak w wyższe rejestry problemów i konsekwencji. Prelekcja Judyma odsłania jego wrażliwość i wewnętrzną pasję, ale też ukazuje nieumiejętność argumentacji i prowadzenia zrównoważonego dialogu. Judym kompromituje się jako prelegent, „traci stopniowo a szybko

³³ „Naiwnym, rodzimym Parsifalem” nazwała Dąbrowska, w swej rozprawie o tragizmie w twórczości Żeromskiego, Ksawcia z *Turonia*, uznając go za postać prawdziwie tragiczną. O elementach donkiszoterii w kreacji Judyma pisano dość często, kładąc akcent na szlachetny heroizm błędnego rycerza.

³⁴ Zob. Markiewicz, „*Ludzie bezdomni*” Stefana Żeromskiego, s. 23: „W jego [tj. Judyma] świadomości tkwi stale myśl o proletariackim pochodzeniu, lecz jest to źródło jego słabości, a nie siły, wywołuje w nim tylko poczucie niepełnej wartości, towarzyską niezgrabność i nieśmiałość [...], ustepliwość w konflikcie z przeciwnikami”.

poczucie pewności siebie” (s. 82), staje się przedmiotem drwiących spojrzeń. Równocześnie Żeromski obdarza przekonującymi replikami polemistów Judyma, doktorów Pławicza i Chmielnickiego. Jak zauważa trafnie Stanisław Eile:

W efekcie raczej zostają rozłożone pomiędzy „szlachetnymi mrzonkami” a realistycznym konformizmem. Dialektyka stanowisk nie jest starciem idei-abstrakcji, lecz poglądów zrelatywizowanych na swych nosicieli, podobnie jak u Dostojewskiego. Nonkonformizm Judyma to bunt szewskiego syna, który z trudem zrobił karierę i który [...] nie jest jeszcze obciążony rodziną³⁵.

Niepowodzeniem kończy się także próba podjęcia samodzielnej praktyki lekarskiej. Judym spędza całe miesiące w oczekiwaniu na wymarzonego pacjenta i gotówkę. Wykorzystywany przez swoją gospodynię i jej córkę, pada ofiarą własnej naiwności i braku stanowczości. Ten długi jesienno-zimowy okres codziennych niedogodności i pełnego napięcia oczekiwania Żeromski kończy ironicznym akcentem kompozycyjnym – wizytą kwestarki. Judym zamiast otrzymać wymarzonego rubla musi go oddać w ręce niedoszej pacjentki. Ten humorystyczny epizod jest atrakcyjnym zamknięciem relacji o monotonnym życiu bohatera. Ale śmieje się nie tylko czytelnik. Judym słyszy, jak po wyjściu damy, za drzwiami, „grzmot [tj. Walentowa], który, rozumie się, podpatrywał przez dziurkę od klucza, pęka ze śmiechu, że się dusi i parska...” (s. 101). Wszystkie niepowodzenia życiowe Judyma otrzymują w powieści swoje ironiczno-satyryczne odbicie: parodiowanie przez Wandę, drwiny lekarzy, śmiech Walentowej.

Nieporadność życiowa bohatera, ale i jego los jako konsekwencja drogi, jaką „sobie był obrał, no i szedł, rzecz prosta, w niezupełnie całych butach” (s. 101), tworzą biografię, którą na tym etapie narrator podsumowuje jednym zdaniem: „Wszystko szło dziwnie źle, opacznie, piętrzyło się, jak zator kry na rzece, tamując bieg życia” (s. 102).

Pobyty w Warszawie jest takim spiętrzeniem zdarzeń fatalnych, bo właśnie opacznie względem przewidzianego porządku rzeczy biegnących, w dziwny sposób niefortunnym. Właściwy jednak mocny finał otrzymuje ten ciąg w rozdziale *Swawolny Dyzio*. Dotkliwość losu, dokuczliwość egzystencji przybiera tutaj najbardziej sugestywną i plastyczną wersję, ponieważ obiektem tych doświadczeń staje się ciało bohatera. Dotychczasowe perypetie angażujące emocje, intelekt, ducha, przekłada tu Żeromski na doznania cielesne. Po dokuczliwych, perfidnych zabawach Dyzia, którego ofiarą padają łydki bohatera, następują kolejne nieszczęśliwe przygody. Ich finał w przydrożnym rowie jest oplakany dla podróżnika:

Judym był w położeniu rozpaczliwym. Nogi jego aż do kolan tonęły w rzadkiej glinie, palto, kapelusz, twarz, ręce okryte były urodajną, wymierzwną glebą. Zgnieciona walizka dzieliła losy jej właściciela. [s. 123]

I znów Żeromski ulega pokusie wprowadzenia postaci prześmiewcy:

On stał zmaltretowany. Słyszał szatański parszający śmiech panny Wandy [...].

Stał tak długo w miejscu zgłupiały, śmieszny dla samego siebie i nieszczęśliwy nad wszelki wyraz. [s. 124]

Nieporadność i śmieszność mające od początku posmak niefortunnności losu to jedna z najbardziej zewnętrznych warstw, która buduje portret bohatera-

³⁵ S. Eile, *Polifonia w powieściach Żeromskiego*. W zb.: *O Stefanie Żeromskim. Materiały z sesji naukowej*. Kraków 1976, s. 33.

ra. Ludzie ogarnięci obsesją łatwo popadają w śmieszność. W powieści mówi się o śmieszności jako o garbie, rodzaju winy niezawinionej (s. 85–86). Zauważmy jednak, że motyw ten wypełnia tylko pierwszy akt dramatu. Po przyjeździe do Cisów Judym zmienia się, stanie się atrakcją sanatoryjnego towarzystwa, będzie zaradny w pracy, sprytny, a nawet groźny (próba szantażu) w obcowaniu ze zwierchnikami.

Sięgnijmy do drugiej warstwy kreacji bohatera, która kryje w sobie pewne tajemnice.

Sorel, Wokulski czy Emma Bovary?

Michał Głowiński w zakończeniu artykułu „*Cham*”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, zainspirowany uwagami Żeromskiego spisanymi po lekturze powieści Orzeszkowej, zastanawia się, jak wyglądałby *Cham*, gdyby wyszedł spod pióra Żeromskiego:

To pewne, że któreś z dwojga głównych postaci przyznałby on pozycję bohatera prowadzącego, takiego, przez którego pryzmat ukazuje cały świat powieściowy. Wątpliwe, by zdecydował się na powierzenie tej roli Pawłowi, w konsekwencji bowiem napisać by musiał moralistyczną powiastkę. Jest dużo bardziej prawdopodobne, że w przywileje bohatera prowadzącego wyposażylby Frankę i z jej punktu widzenia opowiadał całą tę smutną historię. I wówczas Franka byłaby kimś w rodzaju wioskowej czy małomiasteczkowej Ewy Pobratyńskiej, a *Cham* — utworem zbliżonym do *Dziejów grzechu*. Przed tym grzechem miłościwy Bóg jednak literaturę polską uchronił³⁶.

Sądzę, że miłościwy Bóg zrobił więcej — z tego, co mogło być grzechem polskiej literatury, uczynił jej cnotę. Żeromski nie stworzył Ewy Pobratyńskiej jako nadniemieńskiej pani Bovary, lecz stworzył... Judyma. Wśród licznych ingrediencji, które złożyły się na tę postać, jakąś cząstkę zawdzięcza ona Emmie Bovary. Dlaczego jej właśnie, a nie tym sławnym parweniuszom literatury europejskiej, jak np. Stendhałowski Julian Sorel czy u nas Stanisław Wokulski? Żeromski nie wyposażył swego bohatera w żadną z tych cech, które zwykle bywały motorem poczynań zmierzających do upragnionego awansu społecznego. Nie ma w Judymie nic z pożeranej ambicją młodego człowieka, który siłą woli i charakteru wspina się energicznie po kolejnych szczeblach kariery. Żeromski nie wspomina w ogóle o tych fragmentach biografii Judyma, które były doskonałą okazją do pokazania go jako człowieka czynu, tzn. w okresie od piątej klasy, kiedy to uciekł od ciotki, do czasu stażu lekarskiego w Paryżu. Jak Judym radził sobie na studiach, jak znalazł się we francuskiej klinice — to biała plama w jego życiorysie, nie zapełniona najmniejszą informacją. A przecież właśnie ten okres młodości swego bohatera powieściopisarze przedstawiali najchętniej i najbardziej skrupulatnie. Co kieruje zatem losem Judyma aspirującego do sfery „dobrze urodzonych” w tych fazach biografii, które Żeromski chciał w swej powieści ukazać?

Pełne zdanie, którego fragment przytoczyłam w tytule rozdziału, brzmi: „Były to myśli parweniusza, który trafem stanął u drzwi pałacu kultury” (s. 91). Słowo „traf” będzie w *Ludziach bezdomnych*, jak zresztą i w innych utworach

³⁶ M. Głowiński, „*Cham*”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*. W zb.: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*. Red. J. Bachórz i M. Głowiński. Warszawa 1992, s. 143.

Żeromskiego, słowem wyjątkowo ważnym³⁷. Przełomowym wydarzeniem w życiu bohatera staje się znalezienie nowej opiekunki. „Ciotce zawdzięczam wiele. [...] Gdyby nie ona, zostałbym był na podwórzu” (s. 55). Braci bawiących się na podwórzu było dwóch, ale wybór padł nie na Wiktora, tylko na Tomasza: „Ciebie wzięła, boś był przystojniejszy – i koniec” – powie ten, który pozostał na ulicy Ciepłej. (W ten przypadek wmieszają się więc nie zalety intelektu czy charakteru Judyma, lecz względy estetyczne – warto o tym pamiętać.) Niewątpliwie trafi sprawi, że Judym pozna panią Niewadzką i trzy jej podopieczne w Luwrze, że dzięki protekcji doktora Chmielnickiego znajdzie się w Cisach, że wreszcie spotkany na dworcu Korzecki nakłoni go do wyjazdu do Zagłębia. Żaden z kolejnych etapów życia bohatera nie jest konsekwencją jego zabiegów ani nawet jego wyborów. Judym jest raczej popychany przez innych, niechętny zmianom sytuacji (początkowo opiera się namowom Chmielnickiego i Korzeckiego), ulega w końcu perswazjom. Hans Ch. Sørensen pokazał, jak takiej kreacji biernego bohatera sprzyja zastosowana przez Żeromskiego impresjonistyczna technika narracji³⁸.

Jeżeli Judym nie jest człowiekiem, który w sposób zdecydowany bierze los w swoje ręce, to na pewno jest tym, kto ma określone pragnienia i tęsknoty. Głównym przedmiotem owych tęsknot jest wymarzony „pałac kultury”, ów czarowny świat „estetycznych wzruszeń”. Początkowo tylko podpatrywany – świat pięknych i zamożnych kobiet, „istot cielesnych, a przecież tak podobnych do cudnych kwiatów zamkniętych w czarownym ogrodzie”.

Zarazem przyszedł mu na myśl jego kobiety: krewne, znajome, kochanki... Każda mniej lub więcej podobna do mężczyzny z ruchów, z ordynarności, z instynktów. Myśl o tym była tak wstrętą, że przymknął oczy i z najgłębszą radością słuchał szelestu sukien, którego jeszcze uszy jego były pełne. Każdy bystry ruch nogi wysmukłych panien był jak drgnienie muzyczne. Połyski ślicznych mantylek, rękawiczek, lekkich krez otaczających szyje rozniecały w nim jakieś szczególne, nie tyle namiętne, ile estetyczne wzruszenie. [s. 19]

Czyż nie jest to obraz podobny do zmysłowych doznań, które opanowały wyobraźnię Emmy Bovary, gdy upojona dusznym powietrzem salonu markiza d'Andervilliers wchłaniała w siebie wszystkie obrazy, zapachy, smaki, by od tej pory żyć tylko tęsknotą za nimi? Dla bohatera *Ludzi bezdomnych* podczas zabaw w Cisach „były chwile, że wprost zachwycał się wymową dyskretnego milczenia, symboliką kwiatów, barw, muzyki, słów ciągle bojących się czegoś...” (s. 230). Judyma przyprawia o zawrót głowy uroda i elegancja Karbowskiego i Natalii. Wykwintny kochanek panny Orszeńskiej, w którym wszystko „zdało się Judymowi doskonałym i logicznym, nawet jego karciarstwo i szacherki” (s. 153), uosabia ową sferę tęsknot i pożądań. Symbol kwiatu tuberozy mówi o zmysłowym i magicznym działaniu na Judyma ludzi „dobrze urodzonych”.

Żeromski jest konsekwentny w ukazywaniu tej ocierającej się o zniewieściałość nadwrażliwości estetycznej Judyma. Motywuje ona reakcje bohatera na krańcowo odmienną sferę rzeczywistości: widok nędzy i brzydoty budzi w nim silną fizyczną odrzę.

³⁷ S. Eile (*Analogiczność i przypadek w prozie Żeromskiego*. W zb.: Stefan Żeromski) wnikliwie zanalizował „strategię przypadku” w powieściach Żeromskiego.

³⁸ H. Ch. Sørensen, *Technika narracji w „Ludziach bezdomnych”*. „Scando-Slavica” t. 7 (København 1961).

Te czarne masy głów i tułowiów, sunące prędko niby mrówki, zbudziły w nim uczucie fizycznej odrazy. Zdawało mu się, że spogląda na sunące ławy robactwa. Wmieszać się w motłoch mieszkający tam, za tym placem — przenigdy! Przenigdy!

Zawrócił na miejscu z mocnym postanowieniem zobaczenia się z bratem kiedy indziej — i wszedł do wykwintnej restauracji. [s. 51]

Widok chorych czekających przed zagłębiowskim szpitalem sprawił, że:

Myśl o tym, że może mu przyjdzie leczyć tych ludzi, zajmować się ich cierpieniem, była mu tak wstrętna jak samo cierpienie. [s. 335]

Świat odrażający brzydotą i świat nęcący urokliwym wdziękiem to dwa bieguny, pomiędzy którymi krąży zmysłowa natura Judyma, przyciągana i odpychana raz przez jeden, raz przez drugi biegun³⁹.

W świadomości bohatera rodzi się myśl spinająca te dwa krańce. To idea długu nie spłaconego, który zaciągnął wobec mieszkańców „pałacu kultury”. Z emfazą wyznaje to wkraczając do Cisów:

Nareszcie, nareszcie! Oto miejsce, gdzie mu będzie wolno włożyć jarzmo i drzeć starą glebę głęboko sięgającym plugiem. Będzie tu siał, będzie pracował za tłum ludzi, będzie oddawał światu wszystko, co wziął od niego. Nie pożałuje ramion, nie będzie skąpił potu! Niechże wiedzą, jak mu się wywdzięcza ten motłoch, kogo przyjmą do swej kultury, komu udzielał cząsteczki swych praw do czynu. [s. 126]

W perspektywie faktów biografii bohatera, z których tylko jeden mówi o dobrodziejstwie ciotki-prostytutki, ta idea, niejasna i mglista, pozostaje jakby zawieszona w próżni. Idea długu moralnego, ta na wskroś etyczna konstrukcja, jaka zrodziła się w umyśle bohatera, zostaje bowiem nadbudowana bezpośrednio nad jego zmysłową naturą. Poczucie obowiązku jest silnie owiane zapachem kwiatu tuberozy. Ten drażniący dysonans pozostaje czymś intrygującym i odkrywczym nie tylko w kreacji Judyma. Było w twórczości Żeromskiego coś z okrutnej przekory w formowaniu psychologicznych portretów bohaterów, w sadystycznym, a nawet masochistycznym obnażaniu motywacji zachowań i reakcji⁴⁰. Żeromski, gorący zwolennik spółdzielczości, stworzył w *Dziejach grzechu* światłego właściciela „mglistych idei spółkowych, czyli »mrzonek«”⁴¹, i jednym pociągnięciem pióra uczynił z Bodzanty wyjątkowo odrażającą postać. Tenże Żeromski, postrzegany jako „poeta litości”, podpowie Raduskiemu myśl:

Jakże nędznym uczuciem jest litość!... Matka jałmużny, która usuwa z drogi naszej widok dręczący czułość, a zarazem silnie podnieca subtelny egoizm ambrozją pewności swych cnót...⁴²

Tę niespójną kreację bohatera *Ludzi bezdomnych*, być może, trzeba odczytywać w kontekście postrzegania przez młodego Żeromskiego współczesności jako „czasu dziwaczного”. To zadziwienie otaczającym światem przede wszystkim wynikało z romantycznego po części poczucia alienacji. Pisarz głęboko od-

³⁹ W kompozycji *Ludzi bezdomnych* widać typową dla poetyki powieści Żeromskiego grę kontrastów: salon Czerniszów i dzielnica nędzy, mieszkania lekarzy i szpital w Cisach, dom kolekcjonera sztuki i domy górników w Zagłębiu.

⁴⁰ „Wirtuozem okrucieństwa [literackiego]” nazwał Żeromskiego K. Irzykowski (*Głosy do współczesnej literatury polskiej*. W: *Cieęższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Stawar. Warszawa 1957, s. 112). Interesująco pisała na ten temat T. Wałas (*Ku otchłani*. Kraków 1986, s. 218–230).

⁴¹ Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2, s. 214.

⁴² S. Żeromski, *Promień*. Warszawa 1948, s. 31. Cytat ten przytaczał także w kontekście uwagi o „podejrzliwym przetrząsaniu »garderoby duszy«” bohaterów H. Markiewicz w artykule *O twórczości Żeromskiego — rozważania rocznicowe* (w: *W kręgu Żeromskiego*. Warszawa 1977, s. 18–19).

czuwał nieprzystawalność siebie samego do współczesności i w tym właśnie upatrywał przyczynę złożoności własnej natury⁴³. „To ten nasz wiek przeklęty dziwołagi takie tworzy” – napisze w *Dziennikach*⁴⁴. Postać Judyma wykreuje także jako swoisty dziwołag, mieszaninę wysokich aspiracji i banalności, śmieszności i patosu, chorej namiętności i bierności, zmysłowości i marzycielstwa. Stanisław Brzozowski nazwie ten melanz „symfonią psychiczną”. Nie wszystko jednak jest w tej postaci bezkształtną różnorodnością cech. Żeromski tworzy szkielet, na którym wspiera całą konstrukcję charakteru Judyma. Pójdzie tu drogą wskazaną po trosze przez naturalistów: paralela z twórczością Ibsena obejmie nie tylko *Wroga ludu*, ale także *Upiory*. Wydaje się jednak, że ciekawsze analogie, a być może i inspiracje odnaleźć można w psychologii pamięci, która rozwinęła się z końcem XIX wieku.

Upiory „pamięci utajonej”

Nazwisko Edwarda Abramowskiego często łączono z twórczością Żeromskiego, podkreślając przede wszystkim duży wpływ jego etyki społecznej na poglądy pisarza⁴⁵. W analizach *Ludzi bezdomnych* zwracano uwagę m.in. na podobieństwo postaci Korzeckiego do autora *Programu wykładów nowej etyki*⁴⁶. Nie dostrzegano, jak dotąd, możliwych inspiracji w dziedzinie, która stanowiła główny przedmiot działalności naukowej Abramowskiego, tzn. w psychologii. Zainteresował się on tą dyscypliną w Genewie w r. 1894, a już w rok później napisał *Teorię jednostek psychicznych* (wydaną w Warszawie w r. 1899). Znajomość z Żeromskim datuje się od czasu ich kontaktów w Szwajcarii, gdzie pisarz przebywał od października 1892 do połowy sierpnia 1896⁴⁷.

Twórczość Żeromskiego dowodzi, że nie było mu obce zagadnienie podświadomości – wielki problem psychologii końca w. XIX, zwieńczony odkryciami psychoanalizy. Abramowski zainteresował się podświadomością pod wpływem psychologii Ribota i Bineta, później głównie Bergsona. Swoją koncepcję „sfery przedmyślowej” oparł przede wszystkim na utożsamianiu jej z „pamięcią utajoną”, kryptomnezą. To właśnie zagadnienie „zapomnianego”, które żyje w psychice, stało się przedmiotem licznych studiów autora *Teorii pamięci*. Ważnym krokiem badawczym było wyodrębnienie w strukturze

⁴³ Na to, że współczesność nie jest na miarę Sofoklesa i Homera, wielokrotnie uskarżał się Brzozowski. Ta myśl nurtowała XIX-wiecznych filozofów co najmniej od czasów S. Kierkegaarda, który w rozprawie *Odblask antycznego tragizmu w tragizmie współczesnym* (w: *Albo – Albo*. Z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz. T. 1. Warszawa 1982, s. 159) stwierdzał, iż jego „czasy bardziej skłaniają do komizmu” niż do tragizmu. Dostrzegał w otaczającym świecie rosnącą izolację jednostek, prowadzącą do subiektywizmu i względności. „Każda osobowość izolowana staje się śmieszna przez to, że pragnie swą przypadkowość przeciwstawić konieczności rozwoju. Byłoby niewątpliwie szczytem komizmu, gdyby się przypadkowemu indywiduum pozwoliło powziąć uniwersalną ideę, że jest ono oswobodzicielem całego świata”.

⁴⁴ Żeromski, *Dzienniki*, s. 216.

⁴⁵ Zob. m.in. S. Kawyn, *Edward Abramowski i jego idee w twórczości Żeromskiego*. W: *Studia i szkice*. Kraków 1976.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 346–348. Zob. też Markiewicz, „Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego, s. 9–10.

⁴⁷ Informacje biograficzne pochodzą głównie z: *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*. Opracowali S. Eile i S. Kasztelowicz. Wyd. 2, poprawione i uzupełnione. Kraków 1976, m.in. s. 194–195, 212, 246–247.

kryptomnezji pamięci osobniczej i pamięci gatunkowej. Do ich ujawnienia dochodzi w szczególnych stanach wzruszeniowych, w swoistym przeżyciu nastroju.

Można by [...] powiedzieć, że dziedziczność stanowi pamięć gatunkową i że w charakterze każdego osobnika przechowuje się w postaci bezimiennej nie tylko treść psychiczna jego własnego istnienia, lecz i życie zmarłych pokoleń, chociaż tej ostatniej treści nie możemy nigdy wprowadzić do świadomości myślącej, rozwinąć we wspomnieniach; pozostaje ona wiekiustym zapomnianym i tylko mglistą atmosferą nastrojów lub natchnień religijnych i artystycznych, zagląda do duszy naszej, objawiając w tym niezrozumiałym języku istnienie „umarłych” w naszej własnej indywidualności⁴⁸.

Według Abramowskiego przechowywane minione przeżycia jednostkowe, jak i „gatunkowe” tworzą charakter indywidualny.

Pamięć to kluczowy temat całej twórczości Żeromskiego, każdy utwór przynosi jakiś nowy wariant. Jednak chyba w żadnym pisarz nie wydobyl z niej tak głębokich pokładów tragizmu jak w *Ludziach bezdomnych*.

Żeromski kształtuje psychikę Judyma w oparciu o zasoby jego „pamięci utajonej”. Próbuje pokazać jej dynamikę:

W głowie jego przegryzały się myśli bez związku, własne, niepodzielne, niżej świadomości stojące postrzeżenia, z których się zwierzyć człowiek nie jest w możności. [s. 32]

W umyśle budziły się skojarzenia, które milczą, chociaż istnieją, podobnie jak dźwięk w natężonych strunach.

Doktor Tomasz w powszedniej trosce życiowej nie roztrząsał ich ani kształtował, ale one z dnia na dzień jak miriady niewidzialnych mikrobów asymilowały się z umysłowością. Teraz spajały się w silne syllogizmy i od zjawiska przechodziły do zjawiska, sięgając do głębin treści. [s. 90—91]

Niekiedy w aurze nastroju sfera przedmyślowa ujawnia się i staje się treścią świadomości bohatera, niekiedy zaś bywa podana do wiadomości czytelnika raczej jako wiedza dystansującego się narratora. W ten dwojaki sposób dowiadujemy się o podstawowych filarach, na jakich oparta jest konstrukcja psychiki Judyma. Swój spowiedniczy monolog przed bratem Judym zakończy ważnymi słowami:

całe moje dzieciństwo, cała pierwsza młodość upłynęły w nieopisanym wiecznym prze-strachu, w głuchej nędzy, którą teraz dopiero pojmuję. [s. 57]

I oto drugi filar, treść „myśli parweniusza, który trafem stanął u drzwi pałacu kultury”:

Tkwiła w nich [tj. myślach] przede wszystkim, skryta pod maską miłości ubogich, dra-pieżna zazdrość indywidualna względem cudzego bogactwa. Od wieków płonęła jak piekielny ogień w sercu przodków, była najsilniejszym, choć najszybszym ich uczuciem. W duszy ostat-niego potomka nie zionęła już z niej śmiertelna, ślepa zemsta, tylko wysnuwał się głęboki, rozległy żal. Niegdyś, za czasów dzieciństwa i młodości, wytryskiwała z tego samego źródła potężna energia człowieka z ludu, który cwałem biec musi tam, gdzie wszyscy inni, „dobrze urodzeni”, równo, systematycznie i bez trudu idą. Później wyłamywały się z tej zazdrości złudy oryginalne, hipotezy, plany i gwałtowne marzenia, które nieraz przeradzają się w namiętności i łamią siłę nawet pieniędzy. Teraz, w dniu spaceru, wszystko pierwszy raz owiał jak gdyby chłód jesienny. Judym uczył w sobie nie dającą się określić jasnymi słowy agonię tych właśnie marzeń. [s. 91]

⁴⁸ E. Abramowski, *Badania doświadczalne nad pamięcią*. W: *Metafizyka doświadczalna i inne pisma*. Wyboru dokonał, wstępem i komentarzem opatrzył S. Borzym. Warszawa 1980, s. 399.

Pamięć doświadczeń indywidualnych i, jak by powiedział Abramowski, pamięć gatunkowa tworzą w konstrukcji psychologicznej bohatera Żeromskiego głęboką warstwę kryptomnezji. Właśnie ich zespolenie daje efekt wyjątkowo intensywnego istnienia „pamięci utajonej” w psychice postaci i rzutuje w sposób decydujący na jej charakter. Jeszcze raz przywołajmy autora *Źródeł podświadomości*:

Różne wypadki newroz [...] są właściwie ciągłym wspominaniem pewnego zdarzenia, często z bardzo oddalonej przeszłości. Są to jednak silniejsze tylko postacie tej zasadniczej sprawy, jaka odbywa się w życiu każdego człowieka: tak samo jak patogeniczne zdarzenie, tak samo każde inne, nawet wtedy gdy organizm nie uzdalnia do żadnej dysocjacji, przeżywa w organizmie i duchowości człowieka, tworząc zamiast wielkich zaburzeń „klinicznych” małe zmiany funkcjonalne, a zamiast chorobliwych stygmatów duchowych – stygmaty normalne, wzruszeniowe i umysłowe, pozostałości utrwalone w charakterze i temperamencie⁴⁹.

Judym jest człowiekiem obdarzonym takim stygmatem duchowym, który przesądza o jego charakterze i temperamencie od pierwszej do ostatniej sceny; od chwili poznania Joasi do rozstania się z nią przeżywa stale i intensywnie przeszłość: swoje pochodzenie, strach i nędzę dzieciństwa. Tak jest wtedy, gdy w pierwszej rozmowie z nią przywołuje obraz pijanego ojca, i także wówczas, gdy decydując się na zerwanie utożsamia się z motłochem. Judym czyni ze swych przeszłych doświadczeń klucz interpretacyjny do zdarzeń rzeczywistych i potencjalnych. Przyczyny prawdopodobnego nieprzyjścia pań Niewadzkich na spotkanie w Paryżu są dla niego oczywiste: „Jeśli tak będzie, to dlatego, że z tych szewców wiecie swój »rodowód«...” (s. 21). Fakt, iż doktor Węglichowski nie zgodził się na jego udział w posiedzeniu komisji, ma dla Judy ma jednoznaczny sens:

Ta odmowa nie tyle zmartwiła go, ile jakoś zdegradowała. Judym w ogóle łatwo ulegał złudzeniu, że w samej rzeczy nie ma prawa do mnóstwa przywilejów, które są udziałem innych ludzi. Obecną w nim była pamięć na rzeczy dawne, na pochodzenie i owo jak gdyby bezprawne wejście do życia stanów wyższych. [s. 253]

Żeromski obdarzył pamięć utajoną swego bohatera funkcją, której właściwie nie posiada ona w teorii Abramowskiego. W kreacji Judy ma zarówno pamięć indywidualna, jak i gatunkowa ma silny charakter represyjny. Literatura dramatyczna końca wieku potrafiła znaleźć środki przedstawienia owego represyjnego aspektu przeszłości uaktualnionej, obecnej w koszmarnym echu wspomnień. Ibsen w *Upiorach* wykorzystał chwyt leitmotiwu, by wyeksponować rytm powracających obrazów. Podobnie czyni Żeromski⁵⁰. Obrazy strachu i nędzy przeżytych w dzieciństwie wyłaniają się przed Judymem z odmętów Sekwany.

Stał tak, patrząc na szarą, ciężką wodę i szeptał do siebie:

– Ulica Ciepła, ulica Ciepła...

Było mu nad wszelki wyraz głupio, jakoś niesmacznie i gorzko. W dalekim krańcu przelotnego wspomnienia snuł się obraz brudnej kamienicy... [...] błąkało się uprzykrzone, niemiłe, bolesne prawie pojęcie: ulica Ciepła, ulica Ciepła... [s. 20]

⁴⁹ E. Abramowski, *Źródła podświadomości i jej przejawy*. Warszawa 1914, s. 148.

⁵⁰ S. Kołaczkowski (*O Stefanie Żeromskim*. W: *Portrety i zarysy literackie*. Warszawa 1968, s. 492) w związku ze środkami, jakie stosuje Żeromski dla „podchwycenia »tajemnicy« toku marzenia, aintelektualnej koordynacji wyobrażeń, odbywającej się poza kontrolą logicznego myślenia”, posłużył się terminem „muzycznej kompozycji stanów uczuciowych”.

W czasie pobytu w Cisach obrazy te nabierają szczególnej intensywności:

Gdy przypatrywał się wykwintnej i delikatnej postaci panny Joasi, stawała mu w oczach, jak nieodłączne widmo, suterena z ulicy Ciepłej. Wszystko zdobyte zniknęło. Pamiętał o swojej rodzinie rzemieślniczej, o ciotce, która go wychowała, o towarzyszach jej zabaw... Zdawało mu się, że skulony, obdarty, głodny i zdeptany, stojący na samym brzegu upodlenia, jest w ciemnej izbie piwnicznej. [s. 301]

Już wózek pocztowy stał przed werandą zamkową i furman prosił z oddali o pośpiech. Judym szybko wbiegł do mieszkania i coś jeszcze chciał włożyć do walizy. Odpiał prędko sprzączki pasów rzemiennych, otworzył wieko, umieścił, co trzeba, we właściwej przegródce i począł ją co tchu zapinać. Gdy tego dokonał, zdało mu się na chwilę, że jest nie w tym miejscu...

Jest w przedpokoju ciotki. Spieszy się na lekcje, co żywo, co żywo! Musi się spieszyć, bo, po pierwsze, od tego zależy jego życie, po drugie, może dostać złe świadectwo, po trzecie, ciotka może zauważyć, że tu jest jeszcze, może się we drzwiach ukazać i z wściekłości kopnie go nogą w zęby albo mu plunie w oczy.

Musi iść, musi iść...

Co prędzej, psie nikczemny!

Czemuż go coś w sercu tak niewysłowienie boli? Czemuż daleko gorzej niż wtedy? [s. 320–321]

Pomiędzy Paryżem a Cisami następuje powrót do Warszawy i miejsc dzieciństwa, czyli ważny moment materializacji przeszłości. To, co tkwiło w psychice bohatera najgłębiej, zostaje tu przedstawione jako dramatyczne sprzężenie utożsamienia i obcości. W tekście powieści staje się to uchwytne w napięciu semantycznym pomiędzy pierwszym zdaniem: „Minąwszy ogród i plac za Żelazną Bramą, był u siebie i przywitał najściślejszą ojczyznę swoją” (s. 35), a następującymi później opisami i scenami. Powrót na Ciepłą i Krochmalną nie jest sentymentalną podróżą w krainę wspomnień dzieciństwa i nie jest to też, jak najczęściej odczytywano ten fragment, współczujące przeżywanie nędzy mieszkańców tego zakątka Warszawy. „Bycie u siebie”, „ojczyzna” — te określenia mówią o szczególnym zespoleniu, cielesnej, przenikającej w głąb bliskości. Jednak dla Judyma jest to miejsce, które przepętnia go silnymi uczuciami lęku, odrazy, zakłopotania. Przez Krochmalną, z jej brudnymi roznosicielkami wody sodowej, „zielonkowatymi melancholikami [...] trawiącymi czas na marzeniu o szwindlach”, „bladymi, żółtymi, obumarłymi dziewczynami” z zakładów fryzjerskich (s. 36), „Judym szedł prędko, mruczając coś do siebie” (s. 37). Na widok uwięzionej obłąkanej „Judym instynktownym ruchem cofnął się do sionki”, a po krótkiej rozmowie „machnął ręką i uciekł po schodach” (s. 39). Na Ciepłej dostrzegł bramę rodzinnej kamienicy.

Zbliżył się do niej z niemiłym uczuciem tak zwanego „fałszywego wstydu”. Trza było witać osoby niskiej kondycji. Teraz, gdy wrócił z zagranicy, było mu to przykro, bardziej niż kiedykolwiek. Wszedł co tchu w bramę z nieuświadomionym planem: unikać obcych... [s. 37]

Judym szedł ku niej [tj. ciotce Pelagii] wolno, krzywiąc się pod wąsem i mocując ze sobą. Przykro mu było witać się na placu, wobec lokatorów i gapiów. Doświadczał nieprzyjemnego uczucia półodrazy, zbudzonej i wydobytej na jaw przez szczególne politowanie, stanowiące rdzeń uczuć rodzinnych. [s. 40]

Najmniejszy przeblysłk pozytywnych emocji, nawet wspomnienie chłopięcych zabaw, zostaje tu od razu zgaszony:

Ileż to razy on sam, Judym, wylaźił przez ten otwór na zewnątrz muru i wisiał w powietrzu! W kącie czerwieniał wodociąg ogólny, rozprowadzający wilgoć na całą ścianę. Nad nim aż do sufitu sięgała plama kopciucha z lampy naftowej. Ściany były pełne cienia i smutku, jak deski składające trumnę. [s. 38]

W ten sposób Żeromski kreuje wyzbyty z sentymentalizmu, jak i tendencji ności portret człowieka, dla którego to, co nosi w sobie najgłębiej, jest równocześnie tym, co „uprzykrzone, niemiłe, bolesne”. Upiory przeszłości towarzyszą mu wszędzie i zawsze. W jego pamięci utajonej, a także w jego świadomości tkwi tragiczne połączenie silnego determinizmu i braku samoakceptacji. Tutaj ma swój początek jego nieporadność i śmieszność oraz dziwne połączenie nadwrażliwości sensualnej i moralnej. Tak kształtuje się obraz człowieka owładniętego kompleksami. Powieściowy dyskurs na ten temat był w r. 1900 czymś oryginalnym. Nie tylko dla nauki, ale też dla literatury pod koniec XIX w. otwierały się dopiero nowe możliwości w penetrowaniu głębokich pokładów psychiki. Wydaje się, że Przybyszewskiemu przypisuje się prekursorstwo w zakresie odkrytej przez Freuda sfery podświadomości seksualnej⁵¹, można także wskazać zasługi Żeromskiego w opisie kompleksu niższości, który dopiero w latach dwudziestych stanie się przedmiotem badań Alfreda Adlera. Najciemniejsze zakamarki duszy nie kryją w *Ludziach bezdomnych* tego, co w utworach mniej lub bardziej zakorzenionych w modernistycznym naturalizmie zazwyczaj dominowało: erotyki, dewiacji psychicznych, alkoholizmu. Żeromski odrzuca tutaj te wątki tragediotwórcze, z których obficie czerpali Ibsen, Strindberg czy Przybyszewski. W pokładach doświadczeń dzieciństwa odnalazł Żeromski inne obszary rodzące napięcie tragiczne. Opis osobowości obciążonej kompleksem niższości jest tą warstwą powieści, która w sposób szczególnie intensywny została nasycona tragizmem.

Charakter zatem będzie dla Judyma źródłem jego tragicznego losu i po części samym Losem. Właśnie tylko po części. Dla osiągnięcia efektu tragizmu nie wystarczający zdawał się Żeromskiemu ów dramatycznie rozdarty charakter postaci. Trzeba było wprowadzić chociaż namiastkę tajemniczego, irracjonalnego Fatum. Wyspiański w *Studium o „Hamlecie”* zadawał ważne pytanie: po co Szekspirowi potrzebny był Duch króla, skoro cała właściwa tragedia rozgrywa się w dorastającej do czynu inteligencji Hamleta? I odpowiadał: wymagała tego logika artyzmu⁵². Z Żeromskim jest podobnie. Logika sztuki, a nade wszystko sztuki modernistycznej, wymagała zaciemnienia atmosfery przez mroczne Fatum. Estetyka tragizmu młodopolskiego żądała, by psychologia została dopełniona metafizyką.

Stara tragedia Losu

Drugie oblicze *Ludzi bezdomnych*

Tragizmowi powieściowemu mogła sprzyjać tendencja do stosowania form spójnych i zamkniętych, a więc bliskich klasycznemu dramatowi. Spróbujmy przyglądnąć się *Ludziom bezdomnym* od strony podstawowych podziałów i łączy ciągów fabularnych. Opinia o zlej — co znaczy przede wszystkim: „luźnej” i nie podlegającej żadnej hierarchii — budowie tej powieści była i jest tak powszech-

⁵¹ Zob. min. E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*. Warszawa 1993.

⁵² S. Wyspiański, *Hamlet*. Opracowała M. Prussak. Wrocław 1976, min. s. 23. BN I 225.

na, że trudno tu przytaczać wszystkie sądy krytyków na ten temat, ciągnące się od Piotra Chmielowskiego do Artura Hutnikiewicza⁵³.

W próbie, jakiej chcemy poddać kompozycję *Ludzi bezdomnych*, pójdziemy śladem eksperymentu, który przeprowadził Henryk Markiewicz na opowiadaniu *Doktor Piotr*. Wyodrębnia on w utworze cztery sekwencje i analizuje je w dwóch wariantach: pierwszym – „teoretycznym”, trójczołowym, w którym wyeliminowany został człon retrospektywny, oraz drugim – rzeczywistym, czteroczłowym. Konkluzja z pierwszej analizy jest następująca:

tak okrojone opowiadanie stało się klasyczną nowelą. Realizuje ona konsekwentnie zasady kompozycji zamkniętej. Akcja jej zachowuje jedność centralnego wydarzenia, więc też jedność miejsca i czasu, toczy się między dwu tylko postaciami, ośrodkiem jej jest, jak każda zasada nowelistyczna „sokoła”, czynnik przedmiotowy (pieniądze). O takiej noweli mówiono (Th. Storm), że jest „siostrą dramatu”. Tu można by dodać: dramatu o kompozycji analitycznej, tj. takiej, w której zasadnicze wydarzenia już się rozegrały, a akcja jest tylko rozpoznaniem wiodącym do katastrofy⁵⁴.

Wniosek zaś z całego eksperymentu brzmi:

jeśli odrzucić sekwencję retrospektywną, będzie to zwarta, ekonomicznie skomponowana nowela o winie tragicznej na tle konfliktu postaw moralnych obu protagonistów, respektująca reguły formy zamkniętej, dramatycznego konturu zdarzeniowego – ciężenia ku końcowi. W swej postaci całkowitej – utwór otrzymuje formę otwartą, nabiera epickiej rozległości, wieloaspektowej nośności poznawczej, zakorzenia się w konkretnej rzeczywistości historyczno-społecznej, co więcej, staje się jej artystyczną mikrosyntezą⁵⁵.

Wydaje się, że z oczywistych powodów – mamy przecież do czynienia z wielowątkową powieścią, a nie z krótkim opowiadaniem – podobny zabieg jest prawie niemożliwy do przeprowadzenia na *Ludziach bezdomnych*. A jednak posługując się jednostką sekwencji zdarzeniowej łatwo tutaj wyodrębnić pewne znaczące całości⁵⁶. Oprócz sekwencji zwierzeń Joasi, sekwencji przedstawiają-

⁵³ Trzeba tu odnotować jednak wyjątki, do których należą m.in. sądy W. Bukowińskiego (Stefan Żeromski. <Z powodu nowej powieści pt. „Ludzie bezdomni”>. „Prawda” 1900, nr 1/2): „Budowa powieści jest [...] całkiem niezwykła. Składa się na nią szereg obrazów, nakreślonych z właściwą Żeromskiemu siłą i plastyką, nie spojonych wprawdzie ze sobą klejem zwykłych sposobów i sztuczek powieściopisarskich, ale daleko ściślej łączących się wzajemnie związkiem głębszym, silniejszym, opartym właśnie na charakterystyce postaci i myśli przewodniej dzieła. To nie szereg nowel „czasem bardzo wzruszających, czasem zabawnych (?), czasem ponurych», jak się komuś wyrazić podobało [cytaty z recenzji A. Langego], ale powieść napisana w sposób tak artystyczny, że pojedyncze jej rozdziały stanowią istotnie pewnego rodzaju całości skończone. Tylko że o luźności związku między nimi może tu mówić ten tylko, kto nie pojął zupełnie istotnej treści tego pięknego i głębokiego utworu”, i A. Potockiego, który w swej wnikliwej recenzji *Ludzi bezdomnych* (O „czującym widzeniu” Żeromskiego. „Biblioteka Warszawska” 1900, t. 1) ukazał pełną konsekwencję kompozycji powieści widzianą w nowym porządku, jaki proponuje „powieść nastrojowa”, różna od tradycyjnej „powieści narracyjnej”. J. Kleiner w recenzji dwóch pierwszych części *Walki z szatanem* (St. Żeromski. „Walka z szatanem”, „Sfinks” 1917, z. 4, s. 107) pisał: „Sensacyjność skrzywiła linię koncepcji; w sposób szkodliwy ułatwiła rozwiązanie obniżając ową wewnętrzną logikę, jaką imponują *Ludzie bezdomni*”. Bronił także kompozycji Żeromskiego S. Kończakowski (Kierunki epoki w twórczości S. Żeromskiego. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 51) zwracając uwagę (w związku z dziełem Prousta), że „wybijały do granic genialności psychologizm i intuicjonizm miał i musiał mieć swe konsekwencje artystyczne i że »wzorowość«, czyniąca jednocześnie zadość wszystkim postulatом sztuk z różnej epoki i różnych dążeń, jest mitem”.

⁵⁴ H. Markiewicz, Dwa oblicza „Doktora Piotra”. W: *W kręgu Żeromskiego*, s. 48.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 50–51.

⁵⁶ Przy określaniu pojęcia sekwencji H. Markiewicz (*Zawartość narracyjna i schemat fabularny*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 106) posłużył się jako egzemplifikacją właśnie powieścią Żeromskiego.

cej drogę Judymów na stację oraz sekwencji podróży Teosi do Szwajcarii mamy tu ciąg sekwencji, których osią jest Tomasz Judym. Granice pomiędzy sekwencjami Judymowskimi są bardzo wyraziste, wyznacza je bowiem zmiana miejsca akcji, a zatem następują po sobie cztery sekwencje: paryska, warszawska, cisowska i zagłębiowska. Zamknięcie wątku Judyma w tak przejrzystej konstrukcji czterech sekwencji decyduje o istnieniu w *Ludziach bezdomnych* widocznej tkanki dramatycznej. Liczba tych sekwencji i rodzaj powiązań między nimi nasuwają skojarzenie z klasycznym schematem tragedii, w którym Scaliger wyróżnił: *protasis* (ekspozycję), *epitasis* (rozwiniecie intrygi), *catastasis* (sytuację przedkatastrofalną) i katastrofę.

Sekwencja pierwsza, najkrótsza, styka ze sobą parę protagonistów i chociaż przez małą chwilę ulewnego deszczu w Wersalu czytelnik może mieć wątpliwości, o którą partnerkę chodzi, pod koniec zwiedzania Paryża jest już prawie pewien, że Joasia odegra tu rolę ważniejszą niż Natalia.

Sekwencja warszawska, liczbą rozdziałów zbliżona do zagłębiowskiej, rozwija się w sposób charakterystyczny dla „powieści o mieście”. Każdy rozdział wydobywa z pejzażu Warszawy część-enklawę: ulice dzieciństwa bohatera, mieszczański salon, park Łazienkowski, gabinet lekarski. Judym jest tu przewodnikiem i głównym łącznikiem pomiędzy nimi. Powieść rozwija się raczej addytywnie, napięcie fabularne płynące ze związków przyczynowo-skutkowych jest słabe. Jednakże z punktu widzenia rozwoju intrygi scena wystąpienia Judyma przed publicznością lekarską w domu doktora Czernisza ma znaczenie fundamentalne, ponieważ inicjuje wątek konfliktu, który stanie się jednym z centralnych składników sekwencji następnej.

Zdarzenia rozgrywane się w Cisach zajmują, łącznie z przeplatającymi je *Zwierzeniami* oraz dwiema sekwencjami z podróżującym Wiktorem i jego rodziną, największą część utworu. Te rozdziały, w których bohaterem prowadzącym jest Judym, Żeromski ułożył starannie (4 + 4) w rozwijającą się konstrukcję symetryczną. Podzielił je na te z dominującym wątkiem zatargu bohatera ze „starcami” (*Cisy*, *Pocziwe prowincjonalne idee*, *Starcy*, *Szewska pasja*) i te rozwijające wątek romansowy (*Kwiatek tuberozy*, *Przyjdz*, *O świetle*, *O zmierzchu*). W jednym i drugim wątku zauważalna jest zasada spiralnych nawrotów, pogłębiających i intensyfikujących walor dramatyczny.

Znamienne, że w kulminacyjnym momencie towarzysząca kompozycji całej tej części *Ludzi bezdomnych*, od rozdziału *Cisy* do rozdziału *Szewska pasja*, reguła przeplatania sekwencji cisowskich trzema sekwencjami podróży rodziny Wiktora zostaje zawieszona (bezpośrednio po rozdziale *O zmierzchu* nastąpi *Szewska pasja*). Stanie się to wówczas, gdy obydwie wątki: zatargu Judyma i romansu z Joasią, osiągną tragiczne *apogeum* i nastąpi ich przecięcie, doprowadzające do wyjazdu doktora z Cisów i rozstania bohaterów.

Ostatnia sekwencja, zagłębiowska, swą jednolitością wątku, złączonego z postacią Korzeckiego, zwartością (brak cięć wewnętrznych) oraz zmianami scenerii kolejnych rozdziałów przypomina sekwencję warszawską. Jednakże różni się od niej zasadniczo rolą Judyma, stającego się przede wszystkim świadkiem wydarzeń, słuchaczem dyskusji i oczywiście obserwatorem w wędrówkach, w których rzeczywistym przewodnikiem jest Korzecki (sytuacja zmienia się dopiero w ostatnim rozdziale, *Rozdarta sosna*). Co ważniejsze, zdecydowanie nasili się tu rola jakości emotywno-waloryzujących, których minorowa tonacja wypływa m.in. z wyboru przedstawionych wydarzeń (dwie śmierci)

i nastrojowo-symbolicznego komentarza. Tego rodzaju kadencja przygotowuje bezpośrednio finał pełniący funkcję katastrofy.

Próba rekonstrukcji szkieletu fabularno-kompozycyjnego uświadamia, z jednej strony, istnienie pewnego celowego porządku, zmierzającego do wywołania efektu tragizmu, z drugiej jednak strony ukazuje częściowy tylko udział struktury zdarzeniowej w powstaniu owego efektu. Spróbujmy zatem, korzystając z podziału utworu na sekwencje, poddać analizie inne elementy dzieła, posiadające wartość „tragediotwórczą”.

„Narodziny tragedii z ducha rzeźby”

„*Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Skulptur*” – tak, zdaniem Brzozowskiego, zatytułowałby Nietzsche swe dzieło, gdyby je pisał po raz drugi⁵⁷. Tragedia jest bowiem przedłużeniem rzeźby: „nie darmo naród rzeźbiarzy był narodem tragicznych”⁵⁸. Tę myśl Brzozowski rozwija w swoich szkicach powstałych między *Stylsem Ibsena* (1906) a *Etapami sentymentalizmu* (1909). Nie była ona odosobniona, skoro w 1913 r. Henryk Elzenberg napisze:

rzeźby greckie [...] przedstawiają bogów i ludzi w takim stanie spokoju, w którym czuć ową nieubłaganą ostateczną indywidualizację, i to jest tragiczne. Ten tragizm to nieodwołalność, jesteś, czym jesteś, nie jest ci dana żadna możność odrodzenia i przeobrażenia⁵⁹.

Z podobnego nurtu skojarzeń wyrosła zapewne także koncepcja tragedii statycznej Maeterlincka. Już w 1896 r. przekonywał:

Nie wierzę, by teatr statyczny był niemożliwy. Sądzę nawet, że istnieje. Większość tragedii Ajschylosa to tragedie bez ruchu⁶⁰.

Żeromski nigdy nie zabierał głosu na temat związku między tragizmem a rzeźbą i dlatego o jego stosunku do tej myśli nic powiedzieć nie możemy. Wiadomo jednak z całą pewnością coś innego: przywiązywał on ogromną wagę do początkowych scen swych utworów, był mistrzem incipitów powieściowych. To na nich po części spoczywa ciężar kompozycyjny i ideowy całości (tak jest w *Dziejach grzechu*, *Urodzie życia*, *Popiołach*). Pierwszy rozdział *Ludzi bezdomnych*, swej powieści-tragedii, zatytułuje Żeromski: *Wenus z Milo*. Tytuły rozdziałów, tak jak i tytuły utworów, są w jego pisarstwie zazwyczaj ważnym, a i często intrygującym w swej dwuznaczności komentarzem autorskim⁶¹. W tym wypadku sprawa wydaje się oczywista, posąg Wenus zostaje obdarzony dodatkową funkcją, urasta do rangi symbolu. Przyjrzyjmy się jednak dokładniej jego roli w powieści.

Pisarz stawia ów posąg na drodze swego bohatera zaraz na początku jego powieściowej biografii. To pierwszy partner Judyma i spotkanie z nim zostaje przez Żeromskiego starannie wyreżyserowane. Przede wszystkim jest ono zupełnie niespodziewane, nagłe i wręcz niechciane – jak wiadomo, Judym dociera

⁵⁷ S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*. Stanisławów 1907, s. 8.

⁵⁸ S. Brzozowski, *Styl Ibsena*. W: *Kultura i życie*. Warszawa 1973, s. 216.

⁵⁹ H. Elzenberg, *Kłopoty z istnieniem*. Kraków 1963, s. 73. Na tę zbieżność myśli Brzozowskiego i Elzenberga zwrócił uwagę B. Dziemidok (*Teoria tragizmu w estetyce okresu Młodej Polski 1890–1918*. W zb.: *Studia z dziejów estetyki polskiej*. Red. S. Krzemień-Ojak i W. Kalinowski. Warszawa 1972, s. 88).

⁶⁰ Maeterlinck, *op. cit.*, s. 233.

⁶¹ Zob. H. Markiewicz, *Tytuły Żeromskiego*. W: *W kręgu Żeromskiego*.

do Luwru w poszukiwaniu miejsca, w którym mógłby w upalny dzień odpocząć. Nawet gdy znalazł się już w muzeum, „nie zwracał uwagi” na stojące wokół rzeźby.

Nade wszystko interesowała go sprawa odpoczynku w doskonałym chłodzie i z daleka od wrzawy ulicy paryskiej. Szukał też nie arcydzieł, ile ławki, na której by mógł usiąść. [s. 6]

Przedstawiony jako człowiek nie zwracający uwagi „na wszelkie w ogóle dzieła sztuki” (s. 6), staje się nagle tym, który doskonale potrafi wejść w sytuację dialogu właśnie z dziełem sztuki. W scenie tej Judym po raz pierwszy jest bohaterem aktywnym, jego wzrok, blakający się dotąd po paryskim tłumie, zatrzymuje się, bierna percepcja przechodzi w świadomą refleksję. Sprawia to, że ów moment znalezienia się sam na sam z posągiem Wenus zostaje w początkowej części powieści szczególnie wyeksponowany. Jest to spotkanie, w którym wypełnione milczeniem i rozumieniem przypatrywanie się jest główną płaszczyzną porozumienia.

Głowa jej zwrócona była w jego stronę i martwe oczy zdawały się patrzeć. [...] Judym przyglądał się jej nawzajem [...]. [s. 6]

Żeromski, w sposób, co prawda, mało oryginalny, włącza się w bogatą tradycję opisywania dzieł sztuki, odnowioną i zaktualizowaną przez literaturę końca XIX wieku. Przedmioty artystyczne były tu w różnym stopniu ożywiane, a powołane już do świata żywych stawały się zazwyczaj rewelatorami istotnych prawd. Tego rodzaju zabiegi stosowane były w utworach nachylonych w stronę symbolizmu i parnasizmu, ale zdarzały się i na terenie powieści realistycznej zorientowanej na problemy społeczne, czego przykładem chociażby rzeźba Apolla w *Lalce*.

Czym jest posąg Wenus dla Judyma i czym staje się jako kompozycyjnie uwypuklony składnik całego powieściowego świata? Podczas spotkania rzeźba Wenus ulega metamorfozom, w oczach Judyma trzykrotnie odmienna swoje oblicze.

Z przenikliwą siłą spogląda w mrok dokoła leżący i rozdziera go jasnymi oczyma. Zatopiła je w skrytości życia i do czegoś w nim uśmiech obraca. Wyteżywszy rozum nieograniczony i czysty, posiadała wiadomość o wszystkim, zobaczyła wieczne dnie i prace na ziemi, noce i łzy, które w ich mroku płyną. [s. 6]

A zatem to Tajemnicza Wiedza Wszystkiego, to antyczne Fatum. Wenus staje się jakby odpowiednikiem apollińskiej wyroczni, która mądrością obejmuje przestrzeń i czas, zło i dobro, szczęście i ból.

Wkrótce zmienia. się kształt posągu:

Jeszcze z białego czoła bogini nie zdążyła odejść mądra [...] zaduma, a już wielka radość dziewczicza pachnie z jej ust rozmarzonych. [...] Stała tak w półmroku „wynurzająca się” Anadiomene, niebiańska, która roznieca miłość. [s. 6–7]

W tej postaci będzie Wenus patronować pierwszemu spotkaniu Judyma i Joasi; wpatrując się w oblicze bogini i odczytując je, zwiążą swoje losy. Judym jeszcze raz przeżyje chwilę rozpoznania patrząc na twarz Joasi oglądającej posąg: „Te same uczucia, które Judym przed chwilą miał w sobie, widział teraz na licach nieznajomej” (s. 10). Swoisty efekt echa wzmacnia związek owego trójkąta bohaterów.

I wreszcie trzecia twarz bogini to „jasny i dobry symbol życia, córka nieba i dnia”. Ta twarz roztacza przed bohaterem horyzont szczęścia, pogodnego, „jasnego i dobrego” życia.

Wszystkie te trzy role posągu odnajdą w tekście powieści ważne rymy semantyczne i kompozycyjne, które oplotą ją silnymi więzami tragizmu.

Najsilniejszym kontrapunktem dla wszystkich trzech sensów przypisanych posągowi Wenus jest rozdział ostatni. Paralela sygnalizowana jest już formułą tytułu rozdziału, który, tak jak w wypadku początkowej części, i tu przywołuje przedmiot stający się symbolicznym centrum. Na końcu powieści Żeromski stawia także posąg – na wpół umarłe drzewo. I ono ożywa i przemawia swoim kształtem: mówi o rozdarciu i cierpieniu. Nie jest jak grecka rzeźba bogini – wynurzaniem się, inicjacją, początkiem, połączeniem, ale rozdzieleniem i końcem. Nie jest także otwarciem ku szczęściu, „dobru i jasności”, ale ku cierpieniu. Drzewo staje się uosobieniem bólu, „niby istota ludzka, którą na pal wbito”. Jednakże nie tylko drzewo przeobraża się tu w cierpiącą Niobe. To Joasia jest tą, która w ostatniej scenie zamiera w bólu, nieruchomieje w milczeniu.

Joasia stanęła w miejscu. Powieki jej były spuszczone, twarz martwa. [s. 403]

Przez chwilę widział [...] jej twarz bolesną. Była jak maska pośmiertna z gipsu. [s. 404]

Rzeźba nie tylko inicjuje tragedię, ale też ją zamyka. Cierpienie wpisane w martwy kształt Joasi-posągu i dramatycznie zdeformowane drzewo zostaje ucieleśnione w przejmującym, powszechnym płaczu (płacz Joasi, sosny, „grobowych lochów kopalni”). Wszystkie te nakładające się na siebie obrazy człowieka-rzeźby i drzewa-człowieka stwarzają efekt wzniesłego unieruchomienia w niekończącym się bólu, jaki znamieny jest dla wielkich finałów tragedii. Żeromski ucieka tu od momentalnej impresjonistycznej wrażeniowości, jak i od lirycznej wzruszeniowości, uderza akord, w którym brzmi czysty ton tragicznej konieczności.

Te dwa posągi stanowią jakby słupy graniczne, pomiędzy którymi rozciąga się kraina „ludzi bezdomnych”. Tak wyrazistej i sugestywnej klamry kompozycyjnej nie znajdziemy w żadnej powieści Żeromskiego.

Dla pełniejszego zarysowania pejzażu tej powieści trzeba w tym miejscu wskazać jeszcze jedno ważne ogniwo wkomponowane w tę samą płaszczyznę utworu: przedmiotów symbolicznych i mówiących dzieł sztuki. To oczywiście obraz Puvisa de Chavannes'a *Rybak*, który zrobił tak silne wrażenie na Judymie, a także na zwiedzających Luwr paniach Niewadzkich. Jednakże w ujęciu Żeromskiego to nie wspólnota gustów malarskich sprawia, że obraz ów staje się tematem rozmowy umilającej podróż do Wersalu wesołemu towarzystwu. Umieszczenie w pierwszym rozdziale obszernego opisu tego obrazu każe go odczytać jako wyraźne dopełnienie znaczeń posągu Wenus z Milo. Pisarz buduje tu analogiczną scenę spotkania Judyma z Joasią w przestrzeni zakreślonej przez dzieło sztuki, przy czym ów trójkąt zacieśnia jeszcze bardziej, każąc bohaterowi oglądać obraz w oczach Joasi.

patrzac w te oczy jasne, prawdziwie jasne, podniecony ich wynurzeniem zachwytu, które zastępowało w zupełności tysiąc słów opisu płótna Puvis de Chavannes'a, zaczął przypominać sobie nawet barwy, nawet pejzaż. Uniesienie tych oczu zdawało się przytaczać mu obraz, podpowiadać dawno zatarte wrażenie. Tak, pamiętał... Chudy człowiek, a właściwie nie człowiek, lecz antropoid z przedmieścia wielkiej stolicy [...]. [s. 25–26]

Ten obraz otwiera ciąg zgrzytów i dysonansów estetycznych oraz ideowych. Na płaszczyźnie najbardziej powierzchownej jest kontrastowym dopełnieniem

piękna i wdzięku rzeźby greckiej. W opisie oglądającej publiczności – „tłumu wielkich dam, strojnych i pachnących dziewic” – staje się jednym z mocnych sygnałów inicjujących motyw antagonizmów społecznych. Jednakże *Rybak de Chavannes’a* ma jeszcze jeden sens, stawiający go jako istotne ogniwo w łańcuchu jakości tragicznych pomiędzy dwiema rzeźbami – granicami tego utworu. Idzie o ów chrystusowy, pasyjny wymiar centralnej postaci obrazu. Jej spojrzenie jest równie przenikliwe i nie-ludzkie jak wzrok greckiego bóstwa:

Oczy jego spoczywają niby to na pałkach trzymających siatkę, a jednak widzą każdego człowieka, który przechodzi. [s. 26]

Stylizacja biblijna w opisie samego rybaka, jak i oglądających (mężczyźni „w miękkie szaty odziani”, „obarczeni łupami”), widoczna w narracji prowadzonej z perspektywy Judyma, zostaje dopowiedziana słowami Wandy: „Ten Rybak zupełnie podobny jest do Pana Jezusa” (s. 26). Judymowi z pierwszego oglądnięcia dzieła pozostało tylko „czujące widzenie o czymś nad wszelki wyraz bolesnym”. Dopiero w oczach Joasi zobaczył barwy i kształty, wyraźne rysy postaci. Dopiero w spotkaniu z Joasią, w poznaniu drugiego człowieka i jego odrzuceniu wiedza Judyma o cierpieniu stanie się czymś tragicznie konkretnym, stanie się bolesnym w swej jednostkowości i cielesności doświadczeniem. To także iskra, która zrodzi scenę finałową z jej echem pasyjnym: powtórzonym zdaniem o „samotnym, jedynym płaczu przed obliczem Boga” (s. 404, 406).

„Zawsze i wszędzie...”

Karol Irzykowski w studium o Hebbelu wyróżniał dwa rodzaje tragicznego zniszczenia jednostki, określając je lapidarnie i dosadnie: mechaniczne przez zmiążdżenie i chemiczne przez rozkład⁶². Ten drugi rodzaj zdominował tragedię końca XIX wieku. Bliższy był on także twórczości Ibsena i Żeromski, idąc częściowo jego śladem, taką właśnie metodę destrukcji tragicznej bohatera wybrał dla Judyma. Nie wszyscy jednak przyznawali tej koncepcji walor tragizmu. Dla Brzozowskiego twórczość Ibsena była tylko „żalem po tragedii, tęsknotą za nią”. Jego zdaniem, Ibsen pragnie dowieść, że „ludzie, którzy sobą nie są – nie giną tragicznie, tylko marnieją. Teatr Ibsena opiera się nie na idei tragicznej zguby, lecz marnienia, próchnienia dusz”⁶³. Przeważał jednak w modernizmie pogląd o wiele bardziej tolerancyjny, pojmujący tragizm szerzej niż Brzozowski w swym szkicu o Ibsenie. Przytoczmy go w wersji Juliusza Kleinera, którą Maria Janion uznała za syntezę modernistycznych koncepcji tragizmu:

tragedią w pełnym znaczeniu jest tylko tragedia losu, [...] w niej tylko tragizm osiąga owo tchnienie metafizyczne, które mu towarzyszy zawsze na szczytach tragicznej twórczości. [...]

Przejawia się on [tj. los] w tragedii rozmaicie: bywa wynikiem wyższego porządku moralnego, którego nie przełamanie żadne usiłowanie ludzkie; bywa ustalonym układem społecznym, któremu daremnie przeciwstawia się jednostka, bywa, co niekiedy jednoznaczne jest z więzami

⁶² K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. W: *Czyn i słowo*. Wstęp A. Lam. Tekst opracowała i indeksy sporządziła Z. Górzyna. Informacja bibliograficzna W. Winklów. Kraków 1980, s. 46. *Pisma*. Red. A. Lam.

⁶³ Brzozowski, *Styl Ibsena*, s. 213.

społecznego układu, naciskiem środowiska, jak w dramacie realistycznym, bywa brzemieniem dziedzictwa, jak w *Upiorach* Ibsena, jak u naturalistów; bywa też ustalonym świadomością z góry torem zdarzeń, wyznaczonym przez jakąś wolę, związaną z mocą jakiejś osobistości nadludzkiej — wtedy przybiera wyraźne oblicze przeznaczenia⁶⁴.

Ibsenowska tragedia analityczna i jej metody demonizowania rozdartej osobowości nie były dla Żeromskiego wystarczające. W *Ludziach bezdomnych* w dążeniu ku tragicznej katastrofie wątek społeczny zostaje wchłonięty przez psychologię, ale i ona musi wejść, częściowo przynajmniej, w sferę działania metafizycznego Fatum. Wewnętrzna destrukcja Judyma, tego „chybionego pozytywisty”, którą Żeromski zaplanował, opisał i zanalizował w trzech pierwszych sekwencjach, musiała być dopełniona wkroczeniem Konieczności. Już wprowadzenie do powieści symboli w tak ważnych kompozycyjnie miejscach wskazuje na przełamywanie konwencji realistycznej. W ostatniej sekwencji, zagłębiowskiej, wyciszona zostanie motywacja psychologiczna, znikną natrętne obrazy dzieciństwa. Tak jak wiele utworów modernistycznych, z *Weselem* Wyspiańskiego na czele, także powieść Żeromskiego w swej końcowej części ciąży ku symbolicznej minorowej tonacji.

Trzeba jednak zauważyć, iż pisarz umiejętnie stopniuje wprowadzenie tej ciemnej atmosfery w całym utworze. W świecie zdarzeń zewnętrznych i perypetii wewnętrznych oprócz praw dających się racjonalnie wyjaśnić rządzą jeszcze inne. Oczywiście, docieramy do nich poprzez sferę doznań postaci. Jest w *Ludziach bezdomnych* obszar przeczuć, przewidywań, które przez swój jednoznacznie negatywny walor antycypują tragiczny finał. Początkowo ów fatalistyczny wątek zostaje ściśle spleciony z analizą charakteru Judyma. Fatum zdaje się być po prostu pechem nieudacznika albo skutkiem jego kompleksów. A jednak nawet przeżywanie *apogeum* szczęśliwej miłości podsyca nastrój niepokoju:

Drżał na samą myśl, że jeśli tej łaski niebios, którą, Bóg jeden wie dlaczego, zobaczył na swojej drodze, dotknie się woła, jeśli wyciągnie rękę i zechce ujrzeć lepiej to coś zaziemskie, to ono zginie natychmiast. A myśl o zniknięciu szerzyła w nim zimno śmierci. [s. 301]

W przełomowym momencie opuszczenia Cisów i początku dalszej wędrówki styl Żeromskiego wyraźnie podpowiada, że wkraczamy w sferę działania Losu.

Czemuż go coś w sercu tak niewysłowienie boli? Czemuż daleko gorzej niż wtedy? Za wszystkie i wszędzie...

I jakby cień jego osoby, na małą, na niewymownie małą miareczkę czasu stanęło przy nim coś tak wiadome, coś bliskie, coś najbardziej bliskie, coś tak bliskie jak trumna: samotność... [s. 321]

W takiej chwili, jakby klątwę, zobaczył między osobami krążącymi po sali twarz znajomą. [s. 324]

Fatum ścigające Judyma stawia na jego drodze Korzeckiego. Od sceny jazdy pociągiem do Zagłębia po scenę śmierci inżyniera Żeromski będzie malował swego bohatera jako tego, którego duszę „obwijały [...] przywidzenia, półzucia bezimienne, przesady, dziwy, strachy” (s. 322). W Zagłębiu Judym odkrył nowe miejsce, gdzie jest znów „u siebie”, ta nowa ojczyzna — krajobraz jego duszy, to „nieskończony cmentarz”. W liście do Joasi napisze:

⁶⁴ J. Kleiner, *Tragizm*. W: *W kręgu historii i teorii literatury*. Wybór i opracowanie A. Hutnikiewicz. Warszawa 1981, s. 660–661. Jak wiadomo, z takim ujęciem problemu tragizmu nie zgadzał się Max Scheller, wykluczając z kręgu tragizmu np. twórczość Ibsena.

Życie moje zostało przy tobie, całe serce, cała dusza. Zdaje mi się ciągle, że któregoś z nas umarło, a drugie błąka się po ziemi wśród nieskończonego cmentarza... [s. 333]

Wypełni Żeromski tę ostatnią część powieści motywami choroby i śmierci. W pejzażu „schorzałej, zmaltretowanej ziemi” (s. 331) umieści nie tylko zniekształcone, czarne sylwetki ludzi. Ze szczególnym upodobaniem będzie opisywał brudną, stojącą we wszystkich zagłębieniach wodę. Już wcześniej, w pociągu, treścią marzeń Judyma będzie obraz jego jako topielca:

Judym błąkał się wśród przeczuc jak topielec po dnie wody. [s. 323]

[przywidzenia] snuły się jak wodorosty, jak zielenice, jak długie żyły, z których wykwitają na powierzchni białe lilie – jak płaskie wstęgi i nici wodne, co oplatają ciało topielca, gdy tylko zachłyśnie się wodą, utraci tęgość swych ruchów i bez sił idzie na dno. [s. 322]

Teraz zagłębiowska woda staje się częścią krajobrazu rzeczywistego i tego, który Judym nosi w sobie:

Nie może nigdzie odpłynąć, odejść, uciec, ruszyć się ani w tył, ani naprzód, nie może nawet wsiąknąć i bez śladu, bez pamięci, śmiercią zginąć. Nie służy już do niczego, bo ani za napój, ani za środek oczyszczenia jakiegokolwiek ciała. Nie dano jej nawet odbijać w sobie chmur i gwiazd niebieskich. Jak oko wybite, patrzy w górę ze straszliwym błyskiem, z niemym krzykiem, który goni człowieka. Przeklęta od wszystkich, służy za zbiornik zarazy. I tak musi istnieć na swoim miejscu bez końca, bez śmierci. [s. 33]

Żeromski dzieli z innymi pisarzami epoki przekonanie, że otaczająca rzeczywistość jest rodzajem kryptogramu, który pozwala się odczytać w chwilach poprzedzających tragiczną katastrofę. Przed wprowadzeniem śmierci w ciąg zdarzeń Żeromski rozmieszcza znaki – zapowiedzi finału: błękitne oczy posłańca i krzyk pawia budzą strach bohatera. Poprzedzają bliską śmierć Daszkowskiej i samobójstwo Korzeckiego.

Szczególłą rolę w budowaniu nastroju śmierci odgrywa paralela Judym–Korzecki. Ten ostatni, niby zły demon, wywiera na Judyma magiczny wpływ (tradycyjne środki Żeromskiego: magnetyczny, przeszywający wzrok, porównywany do ciosu nożem, węża), narzucając mu po trosze pokrewieństwo charakterów. Korzecki, „natura niespokojna”, wędrowiec, w którym często „wybucha [...] wściekły gniew przeciw jakiejś podłości” (s. 341), panicznie lękający się, jak Judym, samotności, widzi w nim podobnego do siebie „nieszczęśnika z chorymi nerwami” (s. 339). Korzeckiego obsesja śmierci, walki z nią i w końcu poddanie się znajduje w Judymie żywe odbicie. Doświadczenia, jakie przynosi pobyt w Zagłębiu, są dla Judyma wtajemniczeniem w misterium śmierci. Ten ciąg analogii między postaciami zyskuje klarowną sankcję autorską w kulminacyjnym odczuciu śmierci:

– „Żem był”... Co za straszne słowo!...

Była to niewymowna minuta wcielenia się dwu ludzi w jedno... [s. 379]

Różnica między nimi opiera się na relacji mistrz – uczeń. Ten, który powie o sobie: „ja mam zanadto wyedukowaną świadomość”, jest nauczającym, Judym, niekiedy reagujący słabą perswazją, przede wszystkim słucha i podąża za nim⁶⁵.

⁶⁵ Inną interpretację pary bohaterów i, co za tym idzie, także postaci samego Judyma przedstawił m.in. Markiewicz („*Ludzie bezdomni*” Stefana Żeromskiego) oraz H. Obiezińska (*Wątek Korzeckiego w „Ludziach bezdomnych”*). W zb.: *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*. Redakcja naukowa A. Hutnikiewicz. Toruń 1967, s. 353–360).

Ta sfera powieści, którą Żeromski oddał we władanie konieczności, przygotowuje upadek Judyma, rodzaj samobójczej śmierci. Los wymierza celnie cios, wypuszczając śmiertcioną strzałę. Ta właśnie metafora śmierci-strzały połączy trzy ważne obrazy.

Pierwszy obraz to znak-przeczcucie:

W pewnym miejscu ukazały się lampy elektryczne otoczone grubymi mgłami. Światło zanurzone tworzyło dokoła siebie kręgi smutne niby obwódki, które są cieniami oczu ludzi chorych. Między drogą a tym światłem leżały jakieś martwe wody. Sinawe lśnienie pełzało po ciemnych falach płaskiego zawałiska. Szło z biegiem powozu, biegło z nim jakby pewna wskazówka ostra, z ciemności nocnej wychodząca. [s. 378]

Drugi to obraz śmierci – rysunek czaszki, na którym Korzecki nakreślił linię samobójczego strzału z rewolweru:

Tyle razy widział już śmierć, tyle razy badał ją jako zjawisko... Dziś pierwszy raz w życiu spostrzegł niby to rysunek jej istoty. I oddawał jej pokłon głęboki. Linia czerwona ze strzałką u końca swego zdawała się zbliżać i, rzecz dziwna, przypominała tę wskazówkę na wodzie zawałiska widzianą tamtej nocy. Drżenie tajemnicze przejmowało go w najgłębszej komorze serca, jakby miał usłyszeć bicie okrutnej godziny. [s. 391–392]

Trzeci obraz widzimy w scenie finałowej przed osunięciem się Judyma w zawałisko:

Stanął nad brzegiem szerokiej wody, płytko rozlanej. W niskich, nędznych, żółkłych trawach kił ten czarny zalew śmierci, który nad otchłanią kopalni chwieje się lichymi falami. Ciemna woda zdawała się marzyć, zdawała się czekać, kiedy runie w głębinę wydrążoną, kiedy napelni puste lochy, kuszące próżnię, które ją ciągną, ssą, wzywają.

Judym ją poznał. To ona! Widział ją w nocy. Tej nocy... Szukał na falach świetlistego znaku, długiej ruchomej wskazówki, która przeszywa jak doborowa stal damasceńska. I uczył w sobie ostrze. [s. 404–405]

Tragedia dobiega końca. Przed bohaterem, tak jak w chwili opuszczenia Cisów, stanęło „coś tak bliskie jak trumna: samotność...”

Przywołajmy jako komentarz słowa Kleinera:

Tragedia jest dramatem śmierci. [...] śmierć jako ośrodek, śmierć lub takie zniszczenie i złamanie człowieka, które uznane być może za równoważnik śmierci czy nawet za coś od śmierci gorszego⁶⁶.

Finał. Samotność jako konieczność tragiczna

Powieść Żeromskiego w swym wymiarze tragedii ciąży ku scenie finałowej. W niej skrzyżują się dwa aspekty tragizmu (tragedia analityczna i tragedia Losu), które wypełniły wątek Judyma. Ale nie tylko. W niej także splotły się te wątki i motywy, które współtworzyły dzieło, a znalazły się poza wątkiem głównego bohatera. Ostatni rozdział powieści jest możliwy do odczytania tylko w ścisłym związku z całym dziełem.

Analizując kompozycję *Ludzi bezdomnych* zwróciłam uwagę na zwartość czterech sekwencji, w których bohaterem jest Judym. Istnienie pozostałych trzech, rozmieszczonych w utworze, jak by się wydawało, dość dowolnie, stanowiło zawsze mocny argument przemawiający za „luźną” kompozycją powieści. Tymczasem spojrzenie na *Ludzi bezdomnych* z perspektywy tragizmu pozwala dostrzec silne nici łączące te sekwencje z pozostałymi, a także logikę ich następ-

⁶⁶ Kleiner, *Tragizm*, s. 656.

stwa w budowie całości⁶⁷. Zasadniczy bowiem efekt tragizmu został tu wywołany napięciem pomiędzy wątkiem Judyma a wątkiem Joasi.

Sekwencja obejmująca zwierzenia Joasi została w powieści wyeksponowana przez zastosowanie formy dziennika. Znaczące jest także usytuowanie tej sekwencji w zakończeniu pierwszego tomu, dzięki czemu tworzą się ważne paralele kompozycyjno-semantyczne. Sens autoportretu bohaterki promieniuje tak na pierwsze rozdziały, przede wszystkim *W pocie czoła*, jak i na ostatnie rozdziały tomu drugiego (sekwencja zagłębiowska). W ten sposób Żeromski wyraźnie przerzuca pomost między postaciami głównych bohaterów, stawiając ich w obliczu dwóch kluczowych problemów egzystencjalnych: doświadczenia dzieciństwa i doświadczenia śmierci. Kształtuje w taki sposób warstwę zdarzeniową, aby oboje przeprowadzić przez krainę dzieciństwa i krainę śmierci.

W kreacji Judyma, jak wskazałam wcześniej, wyjątkowo ważną rolę odgrywa powrót na ulicę Ciepłą, podobnie podróż Joasi do rodzinnych stron jest kulminacyjnym momentem całej historii opowiedzianej w dzienniku. Żeromski w sposób krańcowo odmienny kształtuje obraz więzów rodzinnych swych bohaterów. Przypomnijmy: Judym ani razu nie napomyka o matce, ojciec pozostał w jego pamięci jako wiecznie pijany szewc, ciotka-prostytutka znienawidzona była za poniżenia, jakich od niej doznawał, i wreszcie ciotka Pelagia to „jejmość chuda, chorowita i zrędna”, „nie lubiąca nigdy udawać szczerości uczuć, których nie żywiła”. Dla doktora Judyma „rdzeniem uczuć familijnych” jest „nieprzyjemne uczucie półodrazy zbudzonej i wydobytej na jaw przez szczególne politowanie” (s. 40).

Dla Joasi serdeczne przywiązanie do rodziców, braci, ciotki Ludwiki było w czasach dzieciństwa czymś zupełnie naturalnym: „W tych latach tak łatwo człowiek właśnie wszystko miłuje!” (s. 159).

Najbardziej kontrastowy jest ich stosunek do rodzeństwa. Wiktor wypomni Judymowi jego pogardę:

Byłeś to brat dla mnie! [...]. Przychodziłeś do nas czasami na *jakie godzinki*, aleś był wystrojony, potem w mundurze, i boczyłeś się na mnie, obdartusa z terminu. [...] Dopiero jakęś poszedł do uniwersytetu, zetknęliśmy się [...]. [s. 55]

Joasia po śmierci rodziców otoczyła opieką braci: utrzymywała Henryka i pomagała Wacławowi. Obudziwszy się z koszmarnego snu, w którym zobaczyła młodszego brata oskarżonego o morderstwo, zapisała w swym dzienniku:

⁶⁷ Dwie sekwencje, w których narracja prowadzona jest z perspektywy Wiktora i Teosi, też mają w tym swój udział. Sceną odjazdu Wiktora oraz długą historią podróży jego żony do Szwajcarii przeplótł Żeromski rozdziały *O świetle* i *O zmierzchu*, w których dokonało się miłosne wtajemniczenie Joasi i Judyma. Taki przemyślany układ kompozycyjny każe szukać paraleli w losach dwóch par. Opowieść o pełnej udręki wędrówce Wiktorowej należy do najlepszych kart *Ludzi bezdomnych*, ale rola tego fragmentu ujawnia się z całą siłą dzięki jej zakończeniu, mającym charakter tragiczno-ironicznej puenty. Żonie, która wraz z dziećmi porzuciła dom w Warszawie i oczekiwała, że znajdzie go w Szwajcarii, Wiktor z brutalną szczerością mówi o swoim zamiarze rychłego wyjazdu do Ameryki: „Bessemer jest wszędzie na świecie. Ja idę za nim”. Wiktor ma klarowną wizję swego losu, podobnie jak oczywiste są pragnienia jego żony, tyle że są one całkowicie rozbieżne. Pogoń Wiktora za Bessemerem przypomina Judymowe ściganie „mrzonek”, a podobieństwo między braćmi w „przerzucaniu się”, według określenia ciotki Pelagii, zostało zasygnalizowane na początku powieści. Wątek małżeństwa Wiktora ma zatem po części charakter antycypacji zakończenia losów pary Judym–Joasia.

Cóż by kto mógł tak na świecie kochać jak ja tej nocy mojego brata? Zdaje się, że ludzie najsilniej kochają swoją rodzinę. Ja nie lubię tych moich uczuć rodzinnych ani je cenię, a nic nie ma nade mną takiej okrutnej, takiej niezgłębionej władzy jak one. [s. 184]

W ten sposób Żeromski kreśli dwa ostro ze sobą kontrastujące światy doznań i uczuć. Mówi o kształtowaniu się różnych postaw otwartości wobec innego człowieka.

Drugi krąg doświadczeń, w który wchodzi bohaterowie, to doświadczenie śmierci. Wiemy już, jak realizuje się ono w wątku Judyma. A Joasia? Najpierw dotknęła ją śmierć przyjaciółki (Stasi Bozowskiej) i nauczyciela (Mariana Bohusza), następnie nagle śmierć brata — tu pocieszenie przyniosła sztuka, przemawiająca słowami Antygony. Później, w spotkaniu dawno nie widzianych miejsc: cmentarza z grobami matki i ojca oraz domu rodzinnego, przeżywa ponownie stratę najbliższych. Jej doświadczenie śmierci nie ma nic z demonicznego fatalizmu, jakim Żeromski przesycił wątek Judyma. Jest ono przepełnione dramatem egzystencjalnym, w pewnej tylko metafizycznej otoczce (motyw duchowego i fizycznego kontaktu z matką, dającego ukojenie). Przestrzeń Głogów i Krawczysek dostarcza Joasi wiedzy o bolesnej prawdzie przemijania: znikają z powierzchni ziemi ludzie, zwierzęta, domy, pozostają tylko szumy topoli i wody. Wyobrażenia podpowie jej, że ci, którzy odeszli, żyją ciągle w tych dźwiękach, kwiatkach i trawach. Jednakże jest w tych ładnych stronicach powieści coś więcej niż tylko odkrycie przez bohaterkę prawa przemijania świata.

Na przestrzeni krótkiego czasu, jaki obejmuje dziennik, Joasia zmienia się, dorasta, z naiwnego, wrażliwego dziewczątka przeobraża się w pełnego człowieka. Odkrywa i akceptuje siebie odmienioną: „Ja już jestem człowiek” (s. 218) — powie o sobie z godnością. Spotkanie z rodzinnymi stronami i krewnymi daje jej poczucie własnej wartości i mądrego, zrównoważonego dystansu do świata. Pozwoli to Joasi powiedzieć na pożegnanie: „Już za mną zostały Głogi, Krawczyka, Mękarzyce. Jestem zupełnie spokojna i zdrowa” (s. 221). Szalona Antygona i rozsądna Ismena złąły się w jedną, harmonijnie ukształtowaną postać.

Dzieciństwo i śmierć to dwa wielkie tematy Żeromskiego, które przewijają się w jego twórczości. Jednak w *Ludziach bezdomnych* pisarz potraktował je w wyjątkowy sposób: z tych dwóch doświadczeń egzystencjalnych uczynił rodzaj tragicznej próby. Postawił dwoje głównych bohaterów wobec problemów, które nie są abstrakcyjnymi ideami, lecz ich wewnętrznym głębokim i bolesnym przeżyciem. I tylko jedno z nich przechodzi tę próbę zwycięsko. Judym nie potrafi przezwyciężyć w sobie pamięci o strachu i nędzy dzieciństwa, kompleksu niższości, obsesji niespłaconego długu czynią go wiecznie rozdartym, niepokodzonym ze sobą samym. Ta niezgoda na siebie i widziany z tej perspektywy świat powoduje, że nie może rozwiązać problemu własnej tożsamości. W ostatniej scenie Żeromski doprowadzi swego bohatera do *apogeum* przeżycia siebie w poczuciu rozdarcia, dysharmonii i każe mu zamrzeć w konwulsyjnym geście autonegacji. Wina niezawiniona znajdzie ofiarę w nim samym, jak i w Joasi, którą wciążnie Judym w otchłań własnej klęski. Wybór przez niego dokonany to jedyny czyn-akt woli, jaki podejmuje w całej swej biografii. Jednakże ten czyn obdarzy pisarz piętnem ironii tragicznej, staje się on bowiem przypieczętowaniem, potwierdzeniem zniewolenia wewnętrznego (charakter) i zewnętrzznego (Fatum) bohatera. Aura tragizmu, jaka wypełnia ostatni rozdział

powieści, bliska jest koncepcji tragizmu Brzozowskiego z okresu jego fascynacji Nietzschem. W recenzji *Skarbu* Leopolda Staffa krytyk dowodził:

Na tym połączeniu, stopieniu w jedno najwyższego spotęgowania z rodzącym się z niego i przez nie samozniszczeniem, zasadza się [...] tragedia. [...] Tragizm – samoza-przeczenie rodzące się z samopotwierdzenia [...] ⁶⁸.

W centrum tak rozumianego tragizmu umieścić Żeromski przeżycie samotności, czyniąc z niej rodzaj konieczności tragicznej. Powieść jest nie tylko, jak to określił Antoni Potocki, „gorączkowym opowiadaniem tragicznego człowieka” ⁶⁹, lecz jest historią dwojga tragicznych w swej samotności ludzi. To dwa meteory, które krążyły z dala od siebie, zbliżały się i oddalały (powracający motyw spotkań w Warszawie, Paryżu, Warszawie, Cisach, Zagłębiu). Ostatecznemu przecięciu tych dwu wątków patronuje myśl, która dla młodego Żeromskiego była rodzajem epifanicznego objawienia. W *Dziennikach* opowiada on, jak wstrząsające wrażenie zrobiła na nim idea koniecznej samotności, ujęta w formę aforyzmu w wierszu Konopnickiej: „Kochanek prawdy winien być dziewicą”. Cała polska tradycja kulturowa i narodowa mitologia, zainicjowana Mickiewiczowskim *Konradem Wallenrodem*, nakazywała rozpatrywać ów dogmat w kontekście niepodległościowym lub rewolucyjnym. Taką też miarę przykładano do *Ludzi bezdomnych*. Warto jednak zauważyć, że w tych słowach mieści się również pewien uniwersalny rys bohatera tragicznego. Odrzucenie Ofelii przez Hamleta pozostaje jednym z najbardziej intrygujących dylematów dramatu Szekspira. Ów gest Hamleta staje się niezwykłym składnikiem postaci „kochanka prawdy”. Joasia kilkakrotnie w *Zwierzeniach* przywołuje Ofelię i jakkolwiek wykreowana jest tu raczej na Antygonę, w końcowym zawikłaniu dwu wątków (Judym – Joasia) narzuca się ta właśnie Szekspirowska paralela. W wymiarze tragedii logiczną konsekwencją pogłębiającą osamotnienie Judyma jest właśnie gest odrzucenia.

Wydaje się, że intuicja Żeromskiego nakazująca stworzyć współczesną powieść-tragedię z materii samotności była trafna. Gdy György Lukács w wydanej w 1916 r. *Teorii powieści* kreślił nowy typ „bohatera problematycznego”, opierał się na daleko głębszych, niż mógł to czynić Żeromski, analizach współczesnej cywilizacji. Lukács przypisywał jednostce problematycznej istotny wymiar tragizmu, wywiedziony bezpośrednio z pojęcia samotności:

W nowoczesnym dramacie [...] [każda postać] musi wynurzyć się z samotności: pośród innych samotników staje się równie nieodwołalnie samotna i tak wychodzi naprzeciw tragicznemu zakończeniu, które także nie jest niczym innym jak osamotnieniem. I żadne ze słów tragedii nie napotyka wtedy zrozumienia, podobnie jak żaden czyn tragiczny nie wywołą odpowiedniego rezonansu. Samotność w dramacie jest czymś paradoksalnym. Można by ją uważać za właściwe jądro tragedii, gdyż dusza stająca się sama sobą pośród własnego przeznaczenia może natrafić na inne bratnie dusze zdążające ku tej samej gwiazdzie, ale nie na towarzyszy podróży ⁷⁰.

⁶⁸ S. Brzozowski, *Leopold Staff: „Skarb”*. W: *Kultura i życie. — Zagadnienia sztuki i twórczości. — W walce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Teksty opracowała i przygotowała do druku oraz indeks zestawiała K. Podgórecka. Warszawa 1973, s. 203–204.

⁶⁹ A. Potocki, *O „czującym wiedzeniu” Żeromskiego*. W: *Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903, s. 245.

⁷⁰ G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*. Przełożył J. Goślicki. Posłowie A. Brodzka. Warszawa 1968, s. 37.

Tak pojmowany tragizm był według Lukácsa ważnym punktem odniesienia dla przemian epiki: „Forma powieściowa wyraża uczucie transcendentalnej bezdomności lepiej niż jakakolwiek inna”⁷¹.

Powieść Żeromskiego ukazuje jedną z możliwości tragizmu epickiego wznoszonego z różnych postaci samotności. Jest on trzecim, najbardziej nachylonym w kierunku problematyki egzystencjalnej nurtem, który, obok modernistycznej tragedii analitycznej i tragedii Losu, współtworzy konstrukcję *Ludzi bezdomnych* jako powieści-tragedii.

⁷¹ *Ibidem*, s. 33.