

Joanna Rażny

Bohater opowiadań Ludwika Stanisława Licińskiego : "Z pamiętnika włóczęgi"

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 53, 119-157

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.

Joanna Rażny

BOHATER OPOWIADAŃ LUDWIKA STANISŁAWA
LICIŃSKIEGO — Z PAMIĘTNIKA WŁÓCZĘGI

Osobowość twórcza Ludwika Stanisława Licińskiego¹ od dawna frapowała badaczy literatury. Pisarzowi poświęcono sporo uwagi, jego utwory były wzmiankowane w pracach syntetyzujących dorobek literacki Młodej Polski. Jedni postrzegali go przede wszystkim jako działacza rewolucjonistę, inni skłonni byli widzieć w nim pisarza włóczęgę, outsidera szukającego wartości autentycznych na marginesie życia społecznego. Nie po raz pierwszy w dziejach literatury rozpatrywano dorobek twórcy przez pryzmat jego niekonwencjonalnego życia. I tak Julian Krzyżanowski nazwał Licińskiego „Villonem neoromantycznym”², Kazimierz Bukowski określił go ja-

Joanna Rażny (ur. 1970) — ukończyła filologię polską w Uniwersytecie Łódzkim. Doktorantka w Katedrze Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ. Interesuje się literaturą okresu modernizmu. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości Wacława Grubińskiego.

¹ Liciński jest autorem tomików próz: *Z pamiętnika Włóczęgi* (1908) i *Halucynacje* (1911), opowiadań: *Książd Jan Jaskólski* (1908) i *W cyrku* (1908), nie ukończonego dramatu *Tu musimy wyczarować przyszłość* (1938) oraz nielicznych utworów lirycznych. Warto także pamiętać o Licińskim etnografie.

² J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*. Wrocław 1971, s. 289.

ko „człowieka o sercu Chrystusowym” i „płomiennej duszy”³. Miało „archicygana” nadać mu Tomasz Weiss⁴.

W syntezie literatury Młodej Polski pióra Marii Podraza–Kwiatkowskiej Liciński zaliczony został do autorów „prozy skrajnego nonkonformizmu” i umieszczony obok Janusza Korczaka i Feliksa Brodowskiego.⁵ Podobnie uczynił Artur Hutnikiewicz, uznając jednocześnie twórcę za jednego z reprezentantów ówczesnej lewicy literackiej.⁶ Spuścizna Licińskiego doczekała się także omówień w monografiach poświęconych konkretnym zjawiskom literackim epoki: młodopolskim koncepcjom artysty⁷, konwencji onirycznej i nurtowi heroicznemu⁸, motywowi cierpienia⁹, cyganerii¹⁰.

Największe zasługi dla ponownego odkrycia twórczości pisarza położył w latach sześćdziesiątych Krzysztof Dmitruk¹¹. Zweryfikował wszystko, co kiedykolwiek napisano o Licińskim, ustalił nieznane fakty biograficzne oraz chronologię utworów i, przede wszystkim, omówił szczegółowo dorobek literacki autora, eksponując cechy znamienne tak w sensie artystycznym, jak i problemowym.

Jakkolwiek Dmitruk przyczynił się w znacznej mierze do poszerzenia stanu wiedzy o Licińskim człowieku i twórcy, to jednak w sposób ogólny potraktował kwestię kreacji bohatera literackiego. Celem niniejszej pracy będzie zatem wypełnienie tej luki.

Zagadnienie postaci literackiej, sposobu jej funkcjonowania w dziele zostało stosunkowo słabo opracowane na gruncie teoretycznym.

³ K. Bukowski, *Sylwetki. Studia z literatury i sztuki*. Lwów 1914, s. 39, 48.

⁴ T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków 1970, s. 96.

⁵ M. Podraza–Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 289–290.

⁶ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*. Warszawa 1994, s. 322–323.

⁷ A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, passim.

⁸ M. Podraza–Kwiatkowska, *Somnambulicy — Dekadenci — Herości*. Kraków 1985, s. 113–144.

⁹ A. Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*. Warszawa 1981, s. 152–170.

¹⁰ T. Weiss, op. cit., s. 96–97.

¹¹ K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.

Problemem tym zajmowali się m.in. Stefania Skwarczyńska¹², Jan Cofalik¹³, Aleksander W. Labuda¹⁴. Najpełniejsze omówienie przedstawił wszakże Henryk Markiewicz w artykule *Postać literacka i jej badanie*, w którym wskazał obszar zainteresowań personologii, wyodrębnił różne aspekty, w jakich rozpatrywać można postać literacką, oraz podjął próbę usystematyzowania kategorii służących jej opisowi. Tym samym ustalił pewien model pracy nad postacią.¹⁵

Spośród wypowiedzi traktujących o bohaterze literackim w innym niż teoretyczny aspekcie wymienić należy prace Haliny Cieślakowej¹⁶ i Aliny Kowalczykowej¹⁷. Szczególnie cenna w tym zakresie jest pozycja Andrzeja Z. Makowieckiego *Młodopolski portret artysty* (Warszawa 1971) nie tylko dlatego, że badacz zajął się epoką, w której żył i tworzył autor *Z pamiętnika włóczęgi*, lecz także dlatego, iż przedstawił w sposób możliwie pełny literacki wzorzec osobowości artysty.

W opisie kreacji bohatera literackiego niezbędne jest przyjęcie określonej terminologii, jak również sprecyzowanie metod postępowania badawczego. Spośród synonimicznych określeń: „postać literacka”, „bohater”, „charakter”, „figura”, „persona” najwygodniejsze w użyciu wydaje się pierwsze. Jak stwierdził Markiewicz we wspomnianej już pracy, termin „postać literacka” — wolny od niedogodności semantycznych — zdaje sprawę z tego, że obiekt, do którego się odnosi, nacechowany jest antropomimetyzmem; sugeruje także pewną uporządkowaną całość, chociaż ta właściwość w granicznych wypadkach dezintegracji może zmierzać ku zanik-

¹² S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1. Warszawa 1954, s. 232–253.

¹³ J. Cofalik, *Postać literacka jako przedmiot teoretycznych rozważań i badań historycznoliterackich*. „Prace Historycznoliterackie Uniwersytetu Śląskiego”, t. 1, 1969 nr 3.

¹⁴ A. W. Labuda, O literackich i nieliterackich obrazach postaci. „Teksty” 1979 nr 4.

¹⁵ H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*. „Pamiętnik Literacki” 1981 z. 2.

¹⁶ H. Cieślakowa, *Charakterystyka językowa postaci powieści polskiej 1800–1831*. Gdańsk 1968.

¹⁷ A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa 1977.

nięciu.¹⁸ W innym miejscu badacz zdefiniował „postać literacką” jako „indywidualny antropomimetyczny układ cech jakościowych i relacyjnych, nazwanych bezpośrednio lub wskazanymi pośrednio — inferowanych bądź sugerowanych przez inne cechy, czynności i stany zewnętrzne, treści psychiczne, stosunki z innymi przedmiotami przedstawionymi”¹⁹.

W tytule tej pracy celowo jednak umieszczam termin „bohater literacki”. Obejmuje on, moim zdaniem, wymienione treści, choć, jak słusznie zauważył Markiewicz, ma „ograniczające konotacje bądź to heroizmu, bądź to pierwszoplanowości”²⁰. Bohater *Z pamiętnika włóczęgi* jest przecież, jak postaram się wykazać, postacią silnie zindywidualizowaną i mocno wyeksponowaną w tekście opowiadań — zgodnie z młodopolską konwencją. Wysuwając się zdecydowanie na pierwszy plan, staje się podstawowym czynnikiem konstrukcyjnym, który organizuje i niejako scala świat przedstawiony utworów, co dodatkowo uzasadnia moją decyzję.

Bohater literacki powstaje, a raczej wylania się z tekstu stopniowo, stopniowo też jego sylwetka wzbogaca się i uwyrażnia. Taki stan rzeczy uprawnia do dwojakiego postępowania badawczego. Ujęcie pierwsze polegałoby na traktowaniu bohatera jako postaci „gotowej”, która daje się zrekonstruować na podstawie zawartości tekstu. W ujęciu drugim przedmiotem uwagi byłaby nie postać „gotowa”, lecz jej istnienie w materii literackiej oraz techniki jej konstruowania na różnych poziomach budowy utworu²¹.

Przy prezentowaniu kolejnych wcieleń bohatera *Z pamiętnika włóczęgi*, przyjmowanych przezeń ról: włóczęgi, szaleńca, artysty, rewolucjonisty, a także dla określenia jego pozycji wobec wydarzeń fabularnych i postaci występujących w utworze zastosowanie metody pierwszej jest i prostsze, i bardziej ekonomiczne. Tę metodę uznaję też za wiodącą.

¹⁸ H. Markiewicz, op. cit., s. 153.

¹⁹ Ibidem, s. 153–154.

²⁰ Ibidem, s. 153.

²¹ T. Kostkiewiczowa, *Bohater literacki*. [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1991, s. 36–37. Por. H. Markiewicz, op. cit., s. 154.

Świadomie ograniczam zakres rozważań do tomu *Z pamiętnika włóczęgi*. W pewnych jednak wypadkach niezbędne dla pełnego przedstawienia problemu wydaje się sięgnięcie do innych utworów Licińskiego (w których dane zagadnienie bądź to zostało zasygnalizowane, bądź to znalazło dopełnienie), jak również odwołanie się do konkretnych zjawisk literackich i pozaliterackich Młodej Polski.

I

Słowo „włóczęga” pojawia się w odniesieniu do bohatera opowiadań już w tytule zbioru. Odtąd powtarzać się będzie często, począwszy od pierwszej aż po ostatnią kartę. Zawarte w tymże tytule określenie gatunkowe „pamiętnik” sytuuje bohatera wobec przedstawianych zdarzeń, a zarazem wyznacza mu szczególne — nadrzędne — miejsce w wykreowanym świecie. Sugeruje bowiem, że tekst stanowi zapis przeżyć i opinii osoby będącej autorem, a także wydarzeń, których osoba ta była świadkiem lub w których uczestniczyła. Tym samym czytelnik zostaje wprowadzony w intymny świat piszącego; otaczającą go rzeczywistość poznaje przez pryzmat jego sądów i emocji.

Czyniąc swego bohatera włóczęgą Liciński wpisuje się w rozległy obszar tradycji kulturowej i literackiej, w której motyw podróży doczekał się szeregu realizacji. Najwybitniejszymi dziełami podejmującymi ten motyw — już w starożytności — były *Odyseja* i *Eneida*. Literatura światowa późniejszych stuleci dostarcza wielu przykładów wędrówki, która będąc nośnikiem treści usankcjonowanych tradycją, pełni także funkcje satyryczne i moralizatorskie. Tak jest m.in. w przypadku podróży Pantagruela u François Rabelais'go czy *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta. Utworami historycznie bliższymi Licińskiemu były chociażby poematy Charlesa Baudelaire'a *Podróż* i *Podróż na Cyterę*²².

²² O symbolice motywu wędrówki w poezji Młodej Polski: H. Filipkowska, *Tułacze i wędrownicy*. [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 11–48. Problem ten w nieco innym aspekcie ujmuje K. Dmítruk (op. cit., s. 43–44). Badacz wskazuje na istnienie kilku modeli „włóczęgi” w literaturze końca XIX i począt-

Niezależnie jednak od literackich przedstawień wędrowki, w powszechnej świadomości wiązać się będzie ona zawsze z ruchem, z ciągłą zmianą lub pragnieniem owej zmiany, a także z nieustannym poszukiwaniem — poszukiwaniem prawdy, poszukiwaniem „wyższego” porządku, z poszukiwaniem duchowych celów... Owemu doświadczeniu nowego towarzyszyć będą nieodmiennie niepokój i ekscytacja, tęsknota i marzenie.²³

Liciński podejmuje zatem motyw, który obrósł na przestrzeni wieków w szereg znaczeń tak, że stał się swego rodzaju symbolem. Ale autor poszukuje nowych rozwiązań. Utrwalone w tradycji sensy wzbogaca i poddaje reinterpretacji, kształtując je w sobie właściwy sposób.

Bohater Licińskiego nieustannie znajduje się w ruchu; przynosi się z miejsca na miejsce, nigdzie nie pozostając zbyt długo. Podstawowym rysem jego losu bezdomność — w sensie dosłownym i metaforycznym; bezdomność w różnych aspektach: bez rodziny, bez państwa, na marginesie życia społecznego.

Decyzja o opuszczeniu rodzinnego domu pojawia się wcześniej. Stanowi formę buntu przeciw zaborczej szkole i surowości ojcowskich zasad, jest reakcją na miłosny zawód, a przede wszystkim została podyktowana dążeniem bohatera do samookreślenia się oraz wyborem własnej drogi życiowej. Dom nie jest bowiem schronieniem, azylem, miejscem, gdzie ogniskują się wartości życia rodzinnego, lecz przestrzenią zamkniętą, w której bohater czuje się uwięziony i z której pragnie za wszelką cenę się wydostać. Stąd towarzyszące mu uczucie lęku przed ograniczeniem, a także przeświadczenie o niemożności porozumienia się z bliskimi:

Bąłem się, że mnie bić będą... Oczy pod stopy ojcowskie chowałem. Trwożył wyrostka wstyd siepanego różgami ciała.²⁴

ku XX wieku. Na poparcie wywodu przywołuje nazwiska takich pisarzy jak Turgieniew, Rimbaud, Nietzsche, Andriejew, Staff, Gorki.

²³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 331–332.

²⁴ L. S. Liciński, *Z pamiętnika włóczęgi*. Kraków 1978, s. 146; dalej [PW]

Szesnaście lat miałem zaledwie, nie umiałem być jeszcze winowajcą ani obrońcą swej słuszności, oczy na dół spuściłem i ukryłem się przed ojcem w milczeniu. Odtąd chowałem się już przed nim zawsze! ani razu twarzy mu nie pokazałem. [PW 147–148]

Ucieczka z domu oznacza wolność i niczym nie skrępowany wybór, a zarazem świadczy o rozbudzeniu zdolności poznawczych bohatera. Otwarta przestrzeń symbolizuje to, co wartościowe. Zawiera w sobie nie tylko zapowiedź zmiany, ale również obietnicę nowych doznań i doświadczeń:

Wyszedłem z domu... Wiosna śniegi topiła i wód spienionych grzywą deptała po trawach... Zaszeptał bór... Pod nieba otwartą bramą stałem jak posąg z mgieł i marzenia [...] [PW 147]

Krwawa ponura Zagadka Życia unosiła się nade mną jak Czarny Sfinks. [PW 149]

Porzucenie rodzinnego domu kończy pewien etap życia bohatera: jest sygnałem wejścia w dorosłość. Odtąd każdy kolejny dom będzie dla włóczęgi miejscem tymczasowego pobytu, doraźnego schronienia: na jedną noc, na dni kilka, czymś, co opuszcza się bez żalu i do czego wraca się z niechęcią. Stąd liczne obrazy podrzędnych gospód, brudnych szynków, domów noclegowych i aresztów. W porównaniu z nimi dobrodziejstwem wydaje się noc spędzona pod gołym niebem, gdzieś nad Wisłą, na peryferiach miasta.

Bezdomność bohatera może być rozumiana jeszcze inaczej. To sytuacja obywatela państwa, które na mapie politycznej ówczesnej Europy nie istnieje:

Dojrzałem drogowskaz w ciemności, zapaliłem zapalną. Po napisie w obcym języku poznałem moją ojczyznę.
— Jesteśmy już w domu — rzekłem z radością. [PW 180]

Ale i w tym „domu” nie będzie miejsca dla włóczęgi — „pobytowca”. Bo bohater Licińskiego jest wygnańcem w sensie politycznym — ściganym przez prawo, tropionym przez policję. To wieczny uciekinier świadom swego losu:

I była chwila, kiedy zdało mi się, że tak właśnie powinno być, jak było; że tak najlepiej było, jak było... Moknąć i uciekać, chować się i czaić... [PW 180]

Takie jak ten momenty rezygnacji i akceptacji własnego położenia są w *Niedokończonych powieściach* rzadkością. Częściej w relacji bohatera pobrzmiewa ton gwałtownego oskarżenia (czasem kpiny) wobec tych, „co w imię «wolności i wiary» kulami w ojczyznę i wiarę innych celowali”. Włóczęga szydzi z galicyjskiej administracji [PW 153–158], pokazuje jak szybko powstają i jeszcze szybciej kończą się urzędnicze kariery [PW 153–158], daje świadectwo praw rządzących w austriackim areszcie [PW 176–179], przedstawia brutalność metod carskiej policji [PW 180–181]. Formulowana przez niego krytyka restrykcyjnych działań władz zaborczych wzbogaca się o akcenty obrazoburcze i w konsekwencji prowadzi do zanegowania idei państwowości:

I było tak w formułkach i błahostkach, i było dla formulek i błahostek, które ludzie z baniek mydlanych do rozmiarów chmur wydymali i pod taką wydętą z bańki mydlanej kopułą nieba się gnieździli, jak pod skorupką orzecha — kadzidla, dzwoneczki, bagnety — a na skorupkach napis był wryty: Rosja, Austria... [PW 152]

Przedłużeniem anarchizującej²⁵ postawy bohatera będzie w *Notatkach obłąkanego* bezwzględne potępienie wojen:

Tam stada ludzkie rozpychają się o kawał ziemi, którą morze zaleje i wrzuci na milion lat w wodę. A oni biją się o nią — przekłeci... Już wytaczają armaty i zębami za kudły się chwytają. A ja patrzeć muszę, jak się krew leje — głupia, zła, czerwona, niewinna krew ludzka. [PW 205]

²⁵ Na związek twórczości Licińskiego z myślą anarchistyczną zwracają uwagę: T. Lewandowski, *Postłowie*. [w:] L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*. Kraków 1978, s. 249, 250, 256, 257; E. Kasperki, *Ludwik Stanisław Liciński*. [w:] *Obraz literatury polskiej*, seria V, t. 1. Warszawa 1968, s. 282, 285, 286; K. Dmitruk, op. cit., s. 65, 66.

Zaś w *Burzy* wyraz tej postawy stanowi wizja rewolucji prowadzącej do zagłady „starego” świata.

Bezdomność bohatera ma wreszcie sens społeczny — określa złożone doświadczenia człowieka wyłączonego poza nawias zbiorowego życia.

Jest rzeczą znamioną, że spośród synonimicznych określeń: „wędrowiec”, „podróżny”, „tulacz”, „włóczęga” Liciński wybrał dla swego bohatera ostatnie²⁶. „Włóczęga” ma bowiem, przynajmniej w społecznym odczuciu, zabarwienie pejoratywne, zaś człowiek tak nazwany jest „gorszy” od innych. Słowo to godzi zarazem w powszechne poczucie „przyzwoitości”, podobnie jak bohater *Z pamiętnika włóczęgi* godzić będzie w panujące w życiu społecznym obłudę i konwenans.

W *Niedokończonych powieściach* przedmiotem krytyki jest przede wszystkim mieszczaństwo: jego moralność, właściwe mu typy zachowań i kryteria ocen.

W opinii bohatera pragnienie posiadania i żądza użycia zdeterminowały wszelkie ludzkie działania. Pieniądz stał się miernikiem wartości człowieka:

Stanął masarz w drzwiach sklepu, mrugnął okiem pogardliwie i rzekł:

— Znam cię, nędzoto. Niewart jesteś, że żyjesz. Funta kielbasy nie masz za co kupić. [PW 182–183]

Pieniądz określił też charakter relacji międzyludzkich:

Siadywali uśmiechnięci oboje i zachwycali się sobą. On pokazywał jej swoją portmonetkę i rachował pieniądze, ona pokazywała mu białe zęby, ślicznie toczone ramiona, czasem łydki kawalek. Okres miłości... [PW 166]

²⁶ Słownik warszawski podaje następujące znaczenie słowa „włóczęga” ‘osoba włócząca ś., nie mająca stałego miejsca pobytu i zajęcia, na włóczęgowości życie trawiąca, tulacz, wagus, powsinoga, obieżyświat, łazęga’. (J. Karłowicz, W. Niedźwiedzki, A. Kryński, *Słownik języka polskiego*, t. 7. Warszawa 1919, s. 659.)

W społeczeństwie dotkniętym atrofią uczuć nie ma miejsca na litość:

Rozumiał, że idę na deszcz i zimno, i żał mu było. Żałował, ale wypędzał: pacierza nie mówilem. [PW 169]

Prawdziwa przyjaźń nie istnieje:

Był to mój kolega szkolny [...] Uczniem będąc, zjadał był mi ukradkiem drugie śniadanie, a ja go za to biłem. Stąd węzły przyjaźni... [PW 184]

Zanikły nawet więzi rodzinne:

— Co też tam żona moja robi teraz?
— Myśli, że pana wezmą diabli i za drugiego wyjdzie...
[PW 179]

Rodzina, a zwłaszcza instytucja małżeństwa, są zresztą w *Pamiętniku włóczęgi* obiektem szczególnie częstych ataków. Bohater ostentacyjnie porównuje „porządną” kobietę do sprzedanej dziewczki; notabene dziewczka doczekała się w opowiadaniach swojej nobilitacji: jako jedyna, która ma odwagę uprawiać swój proceder jawnie²⁷. Nie przypadkiem też w innym z utworów Licińskiego (nie wchodzącym w skład omawianego zbioru) właśnie prostytutka uczyniona została wyrazicielką prawdy o filisterskim świecie:

Oni nas tutaj przyszli wybierać, która młodsza, a tańsza; która zdrowsza, a jędrniejsza; która starą ich krew lepiej rozjuszyć potrafi... O to im chodzi. Patrz, ile nas tu się przywłoczy... Łoże, krzesła, galeria... To wszystko my ponumerowane według kapeluszy i zasług.²⁸

²⁷ K. Dmitruk, op. cit., s. 54. Por. A. Z. Makowiecki, op. cit. 124–125.

²⁸ L. S. Liciński. *W cyrku*. „Kultura” t. 3, 1908 z. 7–8, s. 83.

Włóczęga Licińskiego kwestionuje zatem obowiązującą moralność, obnaża fałsz w stosunkach międzyludzkich, poddaje krytyce podstawowe instytucje życia społecznego. Jego negacja do tego się nie ogranicza: ostatecznie skompromitowana zostaje także mieszczańska filozofia życia (a raczej: użycia), w której nie ma miejsca ani na poznawczy niepokój, ani na głębszą egzystencjalną refleksję:

— Powiedz mi, mój słodki aptekarzu, co też jutro będziesz czynił o tej godzinie? — spytałem.

— Jutro? — zaśmiał się serdecznie... — Przyjdę do tej dziury, zjem kolację i będę pił kawę z likierem [...]

— Ach, tak, prawda... A powiedz mi, mój słodki aptekarzu, co też za sto lat będziesz czynił?

Złakł się... Oczy mu się chwiały — coś żalosego w nich było. [PW 186–187]

W *Niedokończonych powieściach* następujących po *Notatkach obłąkanego* dochodzi do charakterystycznego przesunięcia. Oskarżenia kierowane są już nie tylko przeciw mieszcuchowi uosabiającemu negatywne cechy klasy, do której przynależy, ale także, coraz częściej, ich celem staje się tłum i jego stadne reakcje: agresja, żądza sensacji, powszechne pragnienie poklasku. FORMALNYM SYGNAŁEM tej zmiany (a zarazem znakiem rosnącego dystansu bohatera wobec otoczenia) jest zastępowanie opozycyjnie zestawionych par zaimków: „ja–ty” lub „ja–on” przez nowy układ: „ja–oni”:

Gdy usłyszą taniec mojej ironii, z postronkami biegną i wiązać by mnie chcieli... [PW 199]

Hej! Tłumy... X na mydle zbankrutował! Śmierć milionera... Rzucili się łokciami i wzrokiem na miejski kurierek i popłynęli w nicość. [PW 204]

Czci i szacunku żądają. Ten, że miał dziada w senacie, ów, że na porcelanie zarobił, tamta jeszcze, że ma koronki modne... przy majteczkach. [PW 207]

Dla włóczęgi Licińskiego nie ma miejsc, które mogłyby stać się ogniskiem przyciągania. Bohater nie znajduje oparcia w rodzinie, nie potrafi odnaleźć się w istniejącym porządku społecznym i politycz-

nym. Jakie są źródła owej niemożności „zadomowienia się” w świecie? Częściową odpowiedź na to pytanie przynosi wypowiedź Podraza–Kwiatkowskiej, która tak scharakteryzowała zjawisko:

Przybysz, to zatem element z zewnątrz, który komplikuje dotychczasowe życie tubylców. Czasem je bogaci, częściej wprowadza niepokój, powikłania, tragedie. Jest wyzwaczem ukrytych namiętności, pragnień, złych skłonności; złych naprawdę (przynajmniej w naszym systemie moralnym) lub złych tylko z punktu widzenia obowiązujących konwencji towarzyskich: właśnie konwencji; gdyż jedną z funkcji przybysza jest wytrącanie tubylców z dotychczasowego stereotypu życia [...]. Przybysz wytrąca ze stagnacji, wyzwala odwagę, uczy niezależności, zachęca do zmian. Nawet społecznych i politycznych.²⁹

Gdzie indziej autorka dodaje:

[...] biada wszelkiego rodzaju przybyszom, którym nie udało się podporządkować sobie gromady. Pozostaną inni, obcy, spoza; potencjalnie zagrażający istniejącemu status quo [...]. Nie zostaną zasymilowani przez społeczeństwo, które nie lubi obcych, innych, dziwnych.³⁰

Inną z przyczyn wyobcowania bohatera jest to, co Dmitruk nazywa „antynomią posiadania tajemnicy i niemożliwości jej przekazania”³¹. Ktoś, kogo wiedza o świecie wykracza poza obszar dostępny doświadczeniu innych, musi ją zachować dla siebie. Ludzie pozbawieni „oczu i uszu” nie są bowiem w stanie dostrzec i zaakceptować prawdy. Ale ten wątek myślowy (i korespondujący z nim na poziomie świata przedstawionego motyw okaleczenia) pozostaje już w ścisłym związku z kreacją bohatera szaleńca.

Tymczasem więc wypada zanotować: włóczęgostwo, owo „nie-należenie nigdzie” i „życie z dnia na dzień”, stanowi suwerenną decyzję jednostki, która zdobywszy szeroką wiedzę o rzeczywistości,

²⁹ M. Podraza–Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, op. cit., s. 145.

³⁰ Ibidem, s. 148.

³¹ K. Dmitruk, op. cit., s. 37.

nie chce zaakceptować rządzących nią praw. Z drugiej jednak strony przyjęcie losu wygnańca jest wynikiem uwarunkowań zewnętrznych. Nie tylko bohater wybrał życie poza zbiorowością, ale także zbiorowość odepchnęła tego, który nie potrafił dostosować się do obowiązujących powszechnie norm zachowań.

II

Badacze zajmujący się dorobkiem prozatorskim Licińskiego niejednokrotnie zwracali uwagę na „patologiczny” aspekt twórczości pisarza. Podkreślano chorobliwą wręcz fascynację Licińskiego środowiskiem warszawskich lumpów³², mówiono o zainteresowaniach pisarza neurozą i stanami nirwanicznymi³³, wskazywano na szczególną predylekcję do opisów przypadków deprawacji, fizycznego i moralnego koszmaru³⁴, akcentowano „uwielbienie paradoksów psychologicznych”³⁵, wreszcie przypisywano autorowi szczególnie zainteresowanie życiem obłąkanych (Liciński miał podobno spędzać dużo czasu w szpitalach i zakładach psychiatrycznych)³⁶. Ze względu na wybór techniki pisarskiej, jedni badacze sytuowali tę prozę na pograniczu naturalizmu i ekspresjonizmu³⁷, inni zaś zwracali uwagę na występujące w niej motywy impresjonistyczne³⁸. Styl opowiadań: „osobliwy”, „dziwaczny” — według niektórych był wyrazem nieufności autora wobec młodopolskiego języka literackie-

³² M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura...*, op. cit., s. 240.

³³ T. Lewandowski, op. cit., s. 238.

³⁴ Ibidem, s. 252.

³⁵ J. Kleczyński, *Liciński*. „Krytyka” 1912, t. 34, s. 57.

³⁶ K. Dmitruk, op. cit., s. 29.

³⁷ Liciński wykorzystuje niektóre elementy poetyki naturalistycznej (dba o topograficzne realia, o wierny zapis slangu warszawskiego lumpa), inne zaś znacznie przekształca (konstruowana rzeczywistość uzyskuje niekiedy kształt wizji). Autor nie nawiązuje natomiast do właściwej naturalizmowi postawy filozoficznej. W sferze ideowej pisarzowi bliższe są treści, które kilka lat później wyrażać będą przedstawiciele ekspresjonizmu. T. Lewandowski, op. cit., s. 250–253.

³⁸ E. Kasperski, op. cit., s. 286.

go³⁹, zdaniem innych — świadczył o uleganiu „sile nacisku młodopolskiej poetyczności”⁴⁰.

Pamiętając o sprzecznych niekiedy wypowiedziach krytyków na temat twórczości Licińskiego, warto przyjrzeć się występującej w zbiorze *Z pamiętnika włóczęgi* kreacji bohatera szaleńca i konsekwencjom, jakie ma ona dla świata przedstawionego opowiadań.

Bohater Licińskiego jest outsiderem. Jednak, jak zauważa Andrzej Z. Makowiecki, „outsiderstwo” stanowi rodzaj skażenia mieszczącego się w obrębie potocznie pojmowanej „normalności” osobnika. Jego patologiczny aspekt, w opinii badacza, ujawnia się raczej na gruncie relacji społecznych w wypadku uświadomienia sobie przez outsidera zakresu własnej obcości.⁴¹

Opowiadania *Z pamiętnika włóczęgi* stanowią studium społecznej alienacji jednostki. Ich bohater jest człowiekiem wyjątkowym i mającym poczucie własnej wyjątkowości. To typ osobowości nieprzeciętnie wrażliwej, bogato wyposażonej emocjonalnie i intelektualnie, tym mocniej więc przeżywającej własną odmienność, która staje się dlań powodem izolacji i osamotnienia. Kolejne etapy życia potwierdzają to, co z początku było tylko przeczuciem, mglistą zapowiedzią; uwyrażniają i konkretyzują owo poczucie „inności”. W świecie mieszczańskich wartości bohater nie znajduje uznania i akceptacji; wśród więźniów, współtowarzyszy niewoli, wzbudzi nieufność i podejrzania; zostanie odrzucony nawet przez tych, którym pragnie pomóc. W *Notatkach obłąkanego* powie o sobie:

Nie mogę się porozumieć z resztą ludzi... [PW 198]

Co więcej, trafnie określili przyczynę swojego osamotnienia:

Ludzie nie lubią moich prawd z mojego patrzenia idących.
Wzruszają ramionami i nazywają mnie... „obłąkanym”.
[PW 198]

³⁹ T. Lewandowski, op. cit., s. 252.

⁴⁰ E. Kasperski, op. cit., s. 286.

⁴¹ A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 158–159.

Najprostszą formą wyjścia z izolacji jest dialog. Okazuje się jednak, że rozmowa nie spełnia roli środka łączącego bohatera ze społecznością.⁴² Słowa, zawsze uwikłane w semantyczny nadmiar lub brak, ulegają dewaluacji, a ich status jest podejrzany:

— Nazwisko pana?

— Nie znane jeszcze. W mgłach, w cieniu się ukrywa. Może różą wykwitnie, a może zwiędnie podeptanym ostem. Któż to wie, panie burmistrzu?

— Nieczyste sumienie mieć musi, kto się nazwiska wyjawić boi.
[PW 154]

Bohater nie jest w stanie odpowiedzieć na najprostsze nawet pytania: o wiek, zawód, nazwisko. Jego repliki mają na celu nie tyle udzielenie informacji, co raczej służą zdezorowaniu rozmówcy. Prawdziwość wypowiedzi bywa raz po raz kwestionowana, tak, że niemożliwe staje się oddzielenie tego, co autentyczne, od fałszu:

— Więc cóż to za kontredans, u licha? Wtedyś pan kłamał czy teraz? [...]

— Ja zawsze kłamię — odparłem — i zawsze prawdę mówię...
[PW 163]

Kiedy indziej forma dialogu zostaje nadana treściom nigdy nie zwerbalizowanym. Rozmowa mogłaby się odbyć, choć tak naprawdę nie miała miejsca. Nie wypowiedziane słowa odczytywane są z gestu, mimiki:

Czuła wdzięczność dla mnie, że mnie kokietować może.

— Patrz, jakie mam ramiona, jakie ręce toczone. Słodycz i upał, upał i harmonia.

— Widzę, podziwiam — odpowiadałem. [PW 164]

U podstaw niemożności nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem leży całkowita obojętność wobec jego problemów. Oso-

⁴² K. Dmitruk, op. cit., s. 38.

by uczestniczące w akcie komunikacji nie mają sobie nic istotnego do przekazania; ich wypowiedzi są najczęściej okazjonalne, przygodne:

- A może by tak piwka? Co? Pan się napije?
- Tak, bombka piwka nie zawadziłaby.
- Ale przedtem chyba i wódeczki? Prawda?
- Można i wódeczkę. [PW 155]

Bohater Licińskiego nie wyraża zgody na kontakt pozomy; tęskni za porozumieniem wolnym od konwencji. Jego pragnienia nie mają jednak szans na realizację. W takiej sytuacji jedynym rozwiązaniem wydaje się milczenie:

[...] z obojętnością patrzyłem na trefione podskoki jego tchórzliwości i łokciami milczenia grzmotnąłem go po kadłubie. [PW 157]

lub śmiech:

[...] śmiałem się boleśnie. Jakże to wszystko śmieszne było, jak śmieszne bajecznie. [PW 157–158]

„Kompromitacja dialogu”⁴³ dokonuje się w zbiorze *Z pamiętnika włóczęgi* nie tylko na poziomie świata przedstawionego (w sferze realnych przebiegów zdarzeniowych, gdzie w serii rozmów nieustannie dochodzi do konfrontacji bohatera z innymi postaciami utworu), ale także realizuje się w warstwie narracji, z chwilą, gdy w *Niedokończonych powieściach* ujawniony zostaje adresat opowiadań. W tym drugim wypadku, tj. na gruncie relacji narrator — odbiorca, podważenie komunikacyjnej funkcji rozmowy odbywa się w dwojaki sposób: poprzez swego rodzaju grę z odbiorcą, którego narrator to utwierdza w przekonaniu o prawdziwości relacjonowanych przez siebie wydarzeń, to znów prawdziwość ich podaje w wątpliwość:

⁴³ Określenie Dmitruka.

Słuchasz mnie pani i mówisz:

— A naprawdę co było zmyśleniem [...]

— Ani jedno, ani drugie, a może wszystko... [PW 163]

i ostatecznie poprzez zakwestionowanie istnienia adresata, który okazuje się jedynie tworem fantazji opowiadającego:

Słuchasz mnie, pani, i blask dziwny oczy ci promieni [...] Lubię cię, której nie ma... [PW 182]

Tym samym bohater–narrator opowiadań skazuje się na „podwójną” samotność: i jako uczestnik opisywanych przez siebie wypadków, i jako ich kreator.

Taki sposób ukształtowania narracji, gdzie, wobec nieistnienia odbiorcy, przepływ informacji przebiega od „ja” do „ja”, wskazuje zarazem na obecność w *Pamiętniku włóczęgi* problematyki autokomunikacji. Zagadnieniem tym bliżej zajęła się Krystyna Kłosińska, która w pracy *Powieści o „wieku nerwowym”* tak scharakteryzowała zjawisko:

Autokomunikacja zatem jest swoistym procesem, w trakcie którego Ja nie tyle przekazuje sobie informacje o sobie, ile poddaje je porządkującemu działaniu kodu, który zmienia je jakościowo. Wzbogaceniu podlega samo Ja nadawcy w roli użytkownika nowego kodu. Ja, wybierając z istniejących na zewnątrz niego kodów [...], wprowadza tym samym, za ich pośrednictwem, określone „schematy porządkujące” i „systemy wartości” w swój świat wewnętrzny.⁴⁴

W dalszej części wywodu autorka, powołując się na opinie innych badaczy, podkreśla terapeutyczne funkcje autokomunikacji, ale też zaznacza jej destrukcyjny wpływ na osobowość podmiotu⁴⁵.

Otóż wydaje się, że w opowiadaniach *Z pamiętnika włóczęgi* funkcji terapeutycznych autokomunikacji nie ma. W sytuacji „wielokrotnionego” osamotnienia bohatera silniej ujawniają się nato-

⁴⁴ K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice 1988, s. 87.

⁴⁵ Ibidem, s. 88.

miast patologiczne rysy jego osobowości. Uwagę zwracają natrętnie powracające w utworze motywy okaleczenia i osaczenia. Świat opowiadań zaludniają postacie bez uszu i oczu. „Głusi” i „ślepcy” dokonują nieustannie zamachów na „inność” jednostki: ograniczają wolność osobistą, krępują swobodę myśli i czynów. Bohaterowi towarzyszy granicząca z obsesją poczucie ciągłego zagrożenia. Z chorobliwą dbałością odnotowuje wszelkie przypadki zniewolenia: realne i nie mające potwierdzenia w rzeczywistości. Sam pada ofiarą restrykcyjnych działań — jest ścigany przez władze zaborcze:

Nie wiedzieli, jakiego gatunku zbrodniarza schwytali, ale zadowoleni byli, że to oni właśnie uczynili; że prawo mnie pokaże i zemści się nade mną — kto wie? Śmierć może mi grozi.
[PW 180]

Bywa prześladowany przez nienawistny tłum:

Pół miasta się zbiegło. Otoczyli mnie jak wariata, jak złoczyńcę. Popychają, szarpią. [PW 159]

Także skazywany na wymaginowane tortury:

— Precz z nim, ukamieniować go!
— Nie, lepiej powiesić!
— Na szafot z nim!...
— Na tortury!...
— W worek i do wody! [PW 159–160]

W takiej sytuacji musi być zawsze czujny i zawsze gotów do ucieczki. Owa „ucieczka” ma sens dosłowny:

Strach mnie popędził na oślep, przesadziłem parkan, rękę o gwóźdź jakiś rozdarłem do krwi — uciekłem. [PW 170]

Częściej jednak zyskuje znaczenie metaforyczne. Łączy się wówczas z lekceważeniem rzeczywistości i dowartościowaniem marzeń:

Za ścianą słyhać było kobiece piski, groźby, przekleństwa. Pijane prostytutki... [...] A ja myślałem, jak można być policjantem i wpuszczać i wypuszczać przez całe życie aresztantów, i wierzyć w niebo. Później przypomniało mi się, że policjanci miną i areszty miną, i wszystko minie. A ja za miliony lat na ich trupach wstanę i będę szukał księżycy zimnego [...]. [PW 177]

Jan S. Bystron w pracy *Ludzie odchyleni od normy w życiu literackim* dostrzega znamioną prawidłowość: „Im większe jest cierpienie, tym większa też jest tendencja, aby zapomnieć o świecie cierpienia i szukać odpoczynku w świecie fikcji, w którym można mieć pełnię samopoczucia”⁴⁶. Ale bohaterowi Licińskiego próba się nie udaje: rozluźnienie kontaktów z życiem realnym miast przynieść ukojenie i ulgę, jeszcze bardziej wzmacnia jego cierpienie.

Podobny mechanizm kompensacji działa w przypadku innych postaci zaludniających *Niedokończone powieści*. Przysłoczeni przez otaczającą rzeczywistość mieszkańcy noclegowni szukają schronienia w świecie fikcji. W krainie uludy czują się u siebie; mogą spełniać w marzeniach plany, jakich nie mają odwagi zrealizować w życiu. Oszukując rzeczywistość, która pozbawia ich możliwości samospelnienia, przenoszą się w świat nieograniczonych potencji:

Opowiadali mi o swoich niedoszłych karierach, o swoich snach brzuchatych [...] Z szarej przędzy przeszłości snuli desenie wzorzyste, cacka swojej fantazji. Wierzyli w nie, bo to było potrzebą ich nędzy. [PW 173]

Właśnie ci ludzie, rozzaleni życiowymi niepowodzeniami, udęczeni ambicjami, których nigdy nie zdołają urzeczywistnić, czynią bohatera swoim powiernikiem. Jemu zdradzają najskrytsze pragnienia i najmroczniejsze tajemnice własnego życia. Ufają mu, bowiem i on żyje poza ramami obowiązujących konwencji, i on jest dotknięty „chorobą” nieprzystosowania. Sytuacja powiernictwa nie zaspokaja jednak potrzeby autentycznego kontaktu z drugim człowiekiem. Nie tylko nie ułatwia bohaterowi przekroczenia własnej samotności, ale przeciwnie: pogłębia jeszcze poczucie alienacji, bo

⁴⁶ J. S. Bystron, *Ludzie odchyleni od normy w życiu literackim*. „Wiedza i Życie” 1937 z. 4–5, s. 255.

dotatkowo obciąża go wiedzą o życiu i występkach innych. Zresztą on sam jest powiernikiem szczególnym: czuje się moralnie zobowiązany do zachowania tajemnicy tej swoistej spowiedzi, z drugiej wszakże strony, ponieważ jest przeświadczony o nieistnieniu Boga⁴⁷, wie, że nie ma rozgrzeszenia.

Następujące po *Niedokończonych powieściach* drobne fragmenty prozą nie przypadkiem opatrzone zostały wspólnym tytułem *Notatki obłąkanego*. Te quasi-opowiadania (jak wolno je nazwać) stanowią swoisty komentarz do współczesności, tym bardziej niecodzienny, że „spisany” przez „szaleńca”. Przedstawiony w nich obraz świata ulega osobliwym odkształceniom, zaś bezładny tok relacji, podporządkowanej emocjom referującego, służy opisowi rzeczywistości, która uznana została za niedoskonałą, ułomną, „chorą”.

Zasadniczym sposobem prezentacji wydarzeń pozostaje narracja w pierwszej osobie. Wyraźniej natomiast niż w *Niedokończonych powieściach* zaznacza się tendencja do aktualizacji ukazywanych wypadków. Narrator coraz częściej opowiada o nich tak, jakby tworzyły jego teraźniejszość, mimo że zasygnalizowana w tytule zbiorczym utworu forma podawcza pamiętnika wskazuje, że jest inaczej.

Różnorodność, zmienność i wewnętrzna sprzeczność stanów psychicznych mówiącego determinują bieg opowiadania. Liczne anakoluty, wykrzyknienia, pytania retoryczne i apele wzmocniają emocjonalny charakter wypowiedzi. Ważna staje się nie tyle logika „dziania się”, co właściwe w danym momencie przeżycie podmiotu.

Stąd też w warstwie formalnej następuje naruszenie rygorów kompozycyjnych. Współczesna rzeczywistość pokazywana jest w serii migawkowych scen, luźnych epizodów. Wydarzenia, postacie, sytuacje nierzadko ulegają groteskowemu deformacjom. Chętnie wykorzystywane paradoksy służą wyrażeniu doznania świata rozbitego, świata z rozchwianym systemem norm i wartości. W ten sposób oddane zostały skomplikowane doświadczenia „szaleńca”.

⁴⁷ Zdaniem Dmitruka, jest to „stwierdzenie dla Licińskiego podstawowe”. Ponieważ Boga nie ma, bohater zostaje „skazany wyłącznie na ziemię”, „może liczyć już tylko na siebie” (K. Dmitruk, op. cit., s. 43). Spostrzeżenie to nadaje samotności bohatera inny wymiar: samotność człowieka w świecie, bohater sam wobec zagadki bytu. Tego wątku w twórczości Licińskiego nie rozwijam.

III

W opowiadaniach *Z pamiętnika włóczęgi* nadrzędny motyw wygranego ze społeczeństwa samotnika łączy się z szeroko pojętą problematyką artysty. Nadanie bohaterowi rysów twórcy ma znaczenie dla ideowej wymowy zbioru. Czyniąc bohatera artystą, Liciński włącza się bowiem w krąg młodopolskich dyskusji i polemik dotyczących istoty i społecznych funkcji sztuki. Wybór artysty na bohatera opowiadań pociąga także za sobą konsekwencje formalne: wpływa na sposób prezentacji (i co za tym idzie — na ocenę) świata⁴⁸, jak również motywuje obecność w narracji bezpośrednich wypowiedzi na temat możliwości przekazania środkami artystycznymi prawd o tym świecie.⁴⁹

Liciński kreuje bohatera artystę nie tylko w cyklu *Z pamiętnika włóczęgi*, ale także w poprzedzających go chronologicznie *Halucynacjach*⁵⁰. Opowiadania z tomu *Halucynacje* zawierają już pewne istotne wątki myślowe, które w następnym zbiorze znajdą rozwinięcie i dopełnienie.

⁴⁸ „Wybór artysty jako bohatera literackiego jest [...] wyborem takiego podmiotu przeżywającego, który najpełniej realizuje ludzkie możliwości percepcji. Jest to zarazem bohater, który z racji swego wyjątkowego statusu jest najbardziej upoważniony do ferowania wyroków i sądów o rzeczywistości” (A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 20).

⁴⁹ Obecność wypowiedzi ujawniających lub eksponujących czynność opowiadania–tworzenia zwraca uwagę w *Niedokończonych powieściach*, np. „Będę nieestetyczny, ale inaczej być nie może... Będę trywialny, ale tak być musi... Będę fantastyczny, ale to jest potrzebne do prawdy...” [PW 187]. Podobną funkcję pełnią dialogi narratora z fikcyjnym adresatem, w których opowiadający bądź to opatruje komentarzem przedstawioną przez siebie „powieść”, bądź też zapowiada następną.

⁵⁰ Dmitruk wskazuje na trudności związane z próbą ustalenia chronologii utworów Licińskiego. Badacz polemizuje ze stwierdzeniem Igora Newerly'ego, jakoby zbiór *Z pamiętnika włóczęgi* był wcześniejszy od *Halucynacji*. Zdaniem autora rozprawy o twórczości Licińskiego *Halucynacje* powstały w latach 1904–1905, podczas gdy większość opowiadań *Z pamiętnika włóczęgi* została napisana po 1905 roku (K. Dmitruk, op. cit., s. 48–49).

W rozpoczynającym *Halucynacje* opowiadaniu pt. *Gość* artysta rozmawia z tajemniczym przybyszem, „szatanem prędzej niż filistrem”, na temat sposobu przedstawienia postaci w projektowanym przez siebie dramacie.⁵¹ Nieznajomy odwołuje się do zamiaru idealizacji ludzi; przypominając autorowi doznane krzywdy, ukazuje mu nędzę moralną człowieka. Pod wpływem Szatana bohater wyrzeka się swoich przekonań: napisze wprawdzie dramat, ale ludzie będą w nim „mali i brutalni, przebiegli i złośliwi, słabi i bezczelni, przewrotni i rozuzdani”. Nieoczekiwanie jednak Gość odmawia miana twórcy („I ty dramat piszesz? Ty?”) temu, który nienawidzi „całą pogardą szyderstwa”, „całą potęgą swego twórczego „ja”.

Opowiadanie Licińskiego zawiera krytyczną ocenę modernistycznych koncepcji literatury elitarniej, wolnej od jakichkolwiek obowiązków pozaestetycznych, traktowanej jako wartość sama w sobie, jak również wyraża nieufność wobec mitu artysty–maga, usytuowanego ponad światem społecznym rzecznika Sztuki — Absolutu. Zdaniem autora *Gościa*, twórczość artystyczna winna wyraść nie z estetycznej kontemplacji czy rozumowej analizy rzeczywistości, lecz z emocjonalnego odbioru świata, zaś naczelnym zadaniem artysty, któremu stawiany jest wymóg etyczny umiłowania bliźniego, ma być ekspresja i obrona człowieczych uczuć.

Wyrazem podobnych przeświadczeń jest inny utwór zbioru; bohater opowiadania *Zbrodnia*:

Kochał Sztukę i wyklętego oczyma zaglądał w jej demoniczne moce. Słuchał, jak rodzą się i obalają światy, i sam je budować zapragnął. Wyciągał utęsknione dłonie do twórczości, ale nie umiał być twórcą.

Zrywała się w nim często głucha rozpacz i rozpały się pożary buntu. Powstawał wtedy przeciw własnej naturze i chciał się wydać bogiem. Wszystko mu jedno było: dobrym czy złym — byle uchodzić za boga — byle stanąć ponad ludzkie.⁵²

⁵¹ Rozmowa artysty z Nieznajomym jest w istocie rozpisany na głosy monologiem bohatera, zaś Przybysz stanowi hipostazę wątpliwości, niepokoju i rozterek twórcy. Por. M. Podraza–Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*. [w:] *Somnambulicy...*, op. cit., s. 79–116.

⁵² L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, op. cit., s. 54.

Liciński kompromituje artystowskie urojenia ambicjonalne i megalomanię; za bezzasadne uznaje roszczenia pozbawionego talentu twórcy, który w przekonaniu o własnej wyjątkowości znajduje usprawiedliwienie dla działań sprzecznych z etyką.⁵³ Supremacja artysty improduktywa nad światem budzi wyłącznie litość, zaś on sam okazuje się „bezradnym imitatorem okrucieństw codzienności uwiecznionych w prasowych kronikach wypadków”⁵⁴.

Kończący zbiór *Mały epilog* stanowi liryczne wyznanie wiary w sztukę, która człowiekowi „rozświetli mroki”, „potężną i wszechogarniającą jak Bóg przez poetów śniony”. W utworze zawarte zostało bliskie romantykom przekonanie o sile poetyckiego słowa, zdolnego wpłynąć na rzeczywistość, a „zjadaczy chleba w aniołów przerobić”.

W *Halucynacjach* Liciński zdecydowanie odrzucił młodopolską ideę artysty, który „stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie okielznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną siłą ludzką”⁵⁵. Estetyzujący indyferentyzm i programowy immoralizm twórcy spod znaku Przybyszewskiego skonfrontował pisarz z emocjonalnym zaangażowaniem artysty wrażliwego na to, co „ludzkie”, i postępującego zgodnie z ewangelicznym nakazem miłości bliźniego, altruizmu, współczucia dla cierpiących; skrajnemu pesymizmowi współczesnych przeciwstawił optymistyczne przekonanie o dobru i szlachetności natury ludzkiej oraz wiarę w potencjał twórczy człowieka zdolnego własnym wysiłkiem podźwignąć się z moralnego upadku. Autor *Gościa*, *Zbrodni* i *Małego epilogu* jednoznacznie opowiedział się za modelem literatury społecznej, pozostającej w ścisłym związku z życiem, literatury, której obowiązkiem jest przekształcanie świata.

W opowiadaniach *Z pamiętnika włóczęgi* sposób rozumienia sztuki i pojmowanie zadań twórcy ulegają znamienym przesunięciom. Dmitruk w cytowanej już pracy stwierdza, że *Pamiętnik* w przeciwieństwie do *Halucynacji* przywraca człowieka historii,

⁵³ O sprzeciwie wobec „niemoralności” twórcy w młodopolskiej prozie o artyście zob. A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 141–157.

⁵⁴ T. Lewandowski, op. cit., s. 246.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *Confiteor*. [w:] *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza–Kwiatkowska. Wrocław 1977, s. 239.

sprzęga go na nowo z rzeczywistością” [52]. Rozwijając tę myśl, można by rzec, że zbiór *Z pamiętnika włóczęgi* wyczuła twórcę na socjalne, polityczne i moralne problemy epoki.

Bohater Licińskiego niejednokrotnie daje świadectwo szczególnej wrażliwości na wszelkie przejawy krzywdy i niesprawiedliwości społecznej; wskazuje na istnienie antagonizmów klasowych; nędzę, upodlenie i wyzysk najniższych warstw społeczeństwa uznaje za podstawowe przyczyny narastających konfliktów:

Od trumien, od cmentarzy ludzie znów nieśli ramiona pochyle
do znojów, do pracy, zarazy i wojny, i wyciągali żuchwy do
strawy i policzków. [PW 149]

Gryźli się i nienawidzili — za cylindry i kaszkiety, za perfumy
i gnój, za puchy i za słomę... [PW 172]

Pamiętam skłębioną masę ciał drobnych na ziemi, jakieś pod-
skakiwania i opadania rąk dziecinnych, kłątwy i wycia — gry-
zą się niemal. Walka o dwa funty chleba... [PW 178]

Formułowana przez bohatera krytyka stosunków społecznych łączy się z oskarżeniami politycznego systemu. Celem ataków staje się państwo, które stoi na straży interesów klas ekonomicznie uprzywilejowanych, i prawo, w świetle którego „zbrodniarzem” jest ten, kto „źle się ubiera, mało jada i niewygodnie mieszka” [PW 178].

Ocena społecznych i politycznych układów dokonywana jest z pozycji moralisty. Bohater obserwuje postępującą dehumanizację rzeczywistości (w opowiadaniach zwracają uwagę wstrząsające opisy miast zamieszkanymi przez zezwierzęcone tłumy); ma świadomość kryzysu tradycyjnej religii, kostniejącej w pozbawionym duchowych treści rytuale; dostrzega niewystarczalność chrześcijańskiej etyki w obliczu społecznych i politycznych napięć:

Położono kopyta na czynach i zamiarach, na słowach i myślach: „wolność woli, miłość chrześcijańska” — krzyczał oprawca... [PW 157]

Widziałem duszę w rynsztoku zabita, co miała postać człowieka, ale policjant stał z karabinem i bronił mi dostępu. A przecie

ciałom zmarłym pogrzeb wyprawiają i modlą się dymami kadzi-
deł... [PW 194]

[...] Gdzie Bóg i wiara? Gdzie miłość?

I narachowałem tysiąc prostytutek po domach publicznych,
i tysiąc głodnych drogę mi przeszło, i tysiąc więźniów patrzyło
na mnie przez kraty. [PW 207]

Aktywność bohatera nie ogranicza się do krytyki czy negacji. Obserwacja społecznego zła i politycznego bezprawia skłania artystę do zajęcia postawy interwencyjnej wobec rzeczywistości. Twórca przemienia się w społecznego agitatora, który idzie w lud z „Hymnem Wyzwolenia” na ustach (*Niedokończona powieści*) i w działacza politycznego, trudzącego się nad przebudową zastanego ustroju (*Burza*). Ideę walki o wolność i sprawiedliwość społeczną wiąże z obroną wartości etycznych; dla realizacji zasad moralnych głosi hasło rewolucji.

W prezentowanym przez bohatera-artystę programie społecznej i moralnej odnowy odnaleźć można zarówno elementy anarchii, jak i zarysy prospektywnej utopii heroicznej⁵⁶. Twórca staje się wyrazicielem wiary w przyszłość, która przyniesie rozwiązanie wszelkich sprzeczności i spełnienie wszelkich oczekiwań. Marzenie o lepszym jutrze łączy się z wolą i nakazem działania; przekonaniu o potrzebie ustanowienia nowego, idealnego porządku towarzyszy przeświadczenie, iż jest ono możliwe jedynie poprzez zburzenie starego.

Przedstawiony przez Licińskiego sposób rozumienia aktywności twórczej, roli artysty i funkcji sztuki, koresponduje z przemianami, jakie dokonały się w literaturze polskiej po roku 1905. Autor *Z pamiętnika włóczęgi* zdecydowanie odciął się od postaw, które utrwały się w pierwszej zwłaszcza dekadzie Młodej Polski. Dekadencjonalnej dyrektywie bezruchu i bierności oraz aspołecznemu nastawieniu modernizmu przeciwstawione zostały aktywistyczny bunt i idea rewolucjonizmu społecznego. Szczególna wrażliwość na historyczny konkret, bezpośrednie zaangażowanie w polityczne i socjalne

⁵⁶ Według typologii J. Szackiego, za: J. Piszczatowicz, *Utopia. Antyutopia*. [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in., Wrocław 1996, s. 1155.

konflikty epoki, a nade wszystko etyzm⁵⁷, obecny w systemie światopoglądowym Licińskiego, wskazują jednocześnie na bliskie powinowactwo pisarza z przedstawicielami ekspresjonizmu, prądu, który w pełni kształtuje się dopiero kilka lat później.

Zbiór *Z pamiętnika włóczęgi* stanowi zarazem próbę pogodzenia idei kolektywizmu z postulatem obrony niezależności i odrębności indywidualum, próbę, powiedzmy od razu, nieudaną, bowiem bohater Licińskiego, rzecznik postawy prospołecznej, ostatecznie nie rezygnuje z indywidualizmu na rzecz zbiorowości. Podejmuje wprawdzie walkę w imię wolności jako wartości społecznej, ale przede wszystkim uznaje wolność za niezbywalne prawo jednostki. Jest wyrazicielem ideologii społecznego buntu, ale także buntu w obronie ludzkiej niepowtarzalności i wyjątkowości. Pragnienie oddziaływania zmaga się w nim z chęcią zachowania suwerenności, marzeniu o wspólnocie towarzyszy obawa przed ztratą wartości indywidualnych w tłumie, zaś przeświadczenie o potrzebie współdziałania ustępuje poczuciu niemożności porozumienia z gromadą.

Autor *Pamiętnika* wskrzesza mit twórcy wyobcowanego, odtrąconego i niedocenionego przez społeczeństwo. Jego bohater pod wieloma względami przypomina Baudelaire'owskiego Albatrosa — obiekt szyderstw prostaków, i Verlaine'owskiego *poète maudit*, przeklętego przez zadufale mieszczaństwo. Z romantyzmem natomiast łączy go przekonanie o profetycznej funkcji literatury⁵⁸, jak również przeświadczenie ukształtowane w I połowie XIX wieku, że twórca skazany jest na samotność, a wreszcie — odziedziczony po tej epoce, choć w wersji „zmodernizowanej”, stereotyp artysty niešťęśliwego kochanka⁵⁹. Podobnie, romantyczny konflikt między jednostką twórczą a światem przekształca się pod piórem Licińskie-

⁵⁷ J. J. Lipski, *Ekspresjonizm*. [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 260 i 261.

⁵⁸ Liciński nawiązuje do romantycznej koncepcji twórcy jako rewelatora prawd niedostępnych poznaniu innych.

⁵⁹ Np. w *Niedokończonych powieściach* pojawia się modernistyczny wariant częstej w literaturze romantycznej sytuacji: ubogi artysta zostaje odtrącony przez pannę, która wybiera człowieka o ustalonej pozycji. Stosunek bohatera ma charakter ambiwalentny; raz jest ona dla niego „aniołem”, raz „dziewką”. Podobnie miłość staje się przedmiotem idealizacji, to

go, zgodnie z duchem czasu, w opozycję: artysta — filister, twórca — mieszczański tłum.

Bohater *Z pamiętnika włóczęgi* ostentacyjnie okazuje pogardę „porządnym” lub też „wzorowym”, jak ich ironicznie określa, „obywatelom”. Obce mu są mieszczańskie aspiracje (nie pragnie być „radcą” ani „dyrektorem”, nie marzy o tym, że „lokaj przyniesie mu kawę do łóżka i że wyjedzie własną kareta na spacer”); odrzuca powszechnie aprobowany model życia („fach”, „rzemiosło”, „żona i dzieci”); szydzi z filisterskich „cnót” („czymś pelzającym” nazywa „rozsądek”, „spryt”, „umiejętność radzenia sobie”) [PW 165, 154, 155]. Sam żyje w sposób odbiegający od potocznych wyobrażeń o „przyzwoitości”, świadomie epatując mieszczańską odmiennością zachowań i losem włóczęgi.

Bunt artysty przeciw obyczajowości mieszczańskiej wiąże się zrazem, ze strony twórcy, z walką o prawdę uczuć i prawo do szczerości ekspresji. Bohater Licińskiego dostrzega nieautentyczność i automatyzm ludzkich reakcji, wskazuje na ich zależność od stereotypów i masek funkcjonujących we współczesnym świecie. W opowiadaniach uporczywie powracają określenia „gimnastyka”, „katechizm” i „tresura”, użyte dla wyrażenia form nacisku, jaki społeczeństwo wywiera na jednostkę, zmuszając ją do przyjęcia ról całkowicie jej obcych; „ról” również w „teatralnym” tego słowa znaczeniu. Bo postaci zaludniające *Pamiętnik* nieustannie wykonują aktorskie grymasy i sceniczne gesty⁶⁰. W świecie skażonym kłamstwem, pozorem i sztucznością „człowiekiem” jest artysta, pozostali jedynie „odstawiają ludzi”. „Aktorstwu”, „grze” innych przeciwstawia twórca spojrzenie demaskatorskie nie uczestnika „spektaklu”, lecz obserwatora, widza.⁶¹

znów zostaje strywalizowana. Platoniczne westchnienia do kochanki sąsiadują nierzadko z gwałtownymi inwektywami (*Wyznanie, Amor ambulans, Wiosna*).

⁶⁰ Przedstawiciele mieszczańskiego świata „wykonują gimnastyczny ruch twarzą”, „powołują ze swego repertuaru jeden z [...] uśmiechów”, „przywołują na scenę uśmieszek”, „grają urzędników” [PW 156, 157].

⁶¹ Współcześnie komentatorzy twórczości Licińskiego pisząc o „teatralizacji świata” w jego opowiadaniach, porównują je często z *Próchnem* Wacława Berenta (K. Dmítruk, op. cit., s. 40; T. Lewandowski, op. cit., s. 248).

Spór między artystą a filistrem przebiega w *Pamiętniku włóczęgi* nie tylko na płaszczyźnie obyczajowej, ale również zyskuje motywację ekonomiczno–społeczną⁶². W konfrontacji: twórca — reprezentant mieszczańskiego społeczeństwa dochodzi bowiem do zderzenia dwu różnych postaw wobec rzeczywistości socjalnej; niechętny wszelkim zmianom, także ustrojowym, mieszczanin staje się dla piętnującego krzywdę artysty gwarantem istniejącego porządku:

— Śpij, sprawiedliwy człowieku, śpij! [...] Godło człowieka nad twoim łóżkiem wisi — strzelba dwururowa, pod strzelbą — krzyżyk malutki. I wiem już, komu hetmanisz: w strzelaniu a modlitwie żywot ci upływa. Twój synek mały biczykiem i kamykami już rzuca w małych obdartusów: będziesz miał z niego pociechę. Drugi syn blaszki w pudełeczka układa, rachuje i zamyka: to przyszła chluba narodu. Setki milionów groszy ludzkiego potu wyciśnie, krajowy przemysł wzbogaci o tysiąc sutezyn nędzy. [PW 201]

Siłą rzeczy w opowiadaniach pojawia się problem zależności materialnej twórcy od pogardzanego mieszczańskiego odbiorcy.⁶³ Trudna sytuacja bytowa artysty (bohater mało jada, źle sypia, nie ma grósz przy duszy) sprawia, że musi on pisać dla zarobku. Literatura tworzona dla zysku powinna respektować prawa rynku, i co się z tym wiąże, uwzględniać gust potencjalnego nabywcy. Ustępstwa na rzecz publiczności prowadzą jednak do obniżenia poziomu twórczości. Powstają pseudosztuka i pseudoliteratura, spełniające wprawdzie oczekiwania odbiorcy, ale pozbawione istotnych wartości estetycznych. Stąd gorzka refleksja artysty, który zmuszony przez warunki ekonomiczne, daje nie dzieło artystyczne lecz jego surogat:

Głodny byłem od dłuższego czasu i smutny. Napisałem więc kilka humoresek. Nic łatwiejszego w świecie. Bierze się jakiś

Opozycja artysta — filistrzy w *Pamiętniku włóczęgi* przywodzi na myśl znany z dramatów Jana Augusta Kisielewskiego podział na „ludzi” i „osoby”.

⁶² O problematyce społecznej w prozie, której bohaterem jest artysta, zob. A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 178–192.

⁶³ O ekonomicznym podłożu konfliktu między artystą a filistrem zob. jw., s. 92–117.

codzienny banalny temat, który nie obraża głupoty ludzkiej, i ubiera się go w trywializm. Zupełnie jak laleczki dla dzieci — w sukienki. Z tego — śmieją się. [PW 160]

Bohater buntuje się przeciw podporządkowaniu sztuki zmerkantylizowanemu systemowi wymiany.⁶⁴ Świadomość oportunistycznych ustępstw na rzecz publiczności nasuwa mu szereg natrętnych skojarzeń. Pojawia się analogia z „baletnikiem ze złotą obrozą”, kiedy indziej nazwanym wprost „kochankiem” i „klientem tłumu” [PW 183]. Twórcy „sprzedajni” porównywani są często z przedstawicielami pogardzanych przez bohatera profesji: z „kelnerem”, „lokajem”. To właśnie skarłali artyści reprezentują współczesną kulturę. Symbolizują tych, co bezkrytycznie oddali się władzy mas, stając się dostawcami popularnej rozrywki⁶⁵.

Temat komercjalizacji sztuki zyskał szczególny kształt w innym z utworów Licińskiego. W opowiadaniu *W cyrku* symbolem twórcy i jego sytuacji uczynił pisarz jamarcznego błazna. Cyrkowy komik przedstawia „klownowską «interpretację współczesności»”. Ale widzowie nie chcą prawdy, bo ta zmusza do refleksji i wytrąca z błęgiego samozadowolenia. Publiczność łaknie rozrywki; gawiedź pragnie się bawić. Żaloszny, samotny wśród tłumu, jamarczny mag dokonuje więc ostatniego przeobrażenia: odgrywa największą w swym życiu rolę. Tym razem jednak jest to rola tragiczna:

Wesoło spojrzal na dół, położył cichy uśmiech na purpurowych nienawicią twarzach i głosem cienkim, dziecinnym prawie zawołał:

— Hop, la-la!...

⁶⁴ W centralnej dla tej problematyki rozmowie z redaktorem bohater formułuje wprost zarzut „handlu” sztuką. Literatura zostaje określona jako „towar”, wydawca nazwany „przedsiębiorcą”, a jego działalność „hurtową sprzedażą sztuki na prenumeraty roczne, kwartalne i miesięczne, jako też detaliczną na pojedyncze numery...” [PW 160–163].

⁶⁵ Wydaje się, że Liciński aprobuje sztukę podporządkowaną celom społecznym, występuje natomiast przeciw sztuce–rozrywce. Jako synonimu sztuki–rozrywki używa kilkakrotnie słowa „operetka”, rzadziej „balet”.

Później wykreślił się na trapezie, opuścił ręce i upadł bez jęku głową na dół.⁶⁶

IV

W szeregu prac poświęconych problematyce polskiego modernizmu powszechnie przyjmuje się tezę o współistnieniu i ścieraniu się w tym okresie dwóch zasadniczych modeli literatury. Pierwszy z nich reprezentują dzieła o ambicjach czysto artystycznych, drugi zaś tzw. utwory „zaangażowane”⁶⁷. Nie ulega wątpliwości, że wydarzenia lat 1905–1907 przyczyniły się do spotęgowania drugiego nurtu. Złożony charakter rewolucji, która z jednej strony nawiązywała do tradycji polskich walk narodowowyzwoleńczych, z drugiej zaś ujawniła istnienie ostrych antagonizmów klasowych w społeczeństwie⁶⁸, sprawił, że pisarze reprezentujący różne opcje polityczne musieli zająć stanowisko wobec rozgrywających się wypadków⁶⁹.

Biografia i twórczość Licińskiego pozwalają zaliczyć go do grupy pisarzy młodopolskich o lewicowych przekonaniach. Według ustaleń Dmitruka, autor brał czynny udział w demonstracjach 1905 roku, a także działał „na tyłach rewolucji” jako inicjator akcji uświa-

⁶⁶ L. S. Liciński, *W cyrku*, op. cit., s. 98–99.

⁶⁷ Opozycję, tradycyjnie już, wyznaczają dwa nazwiska: Przybyszewski — Wyspiański. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2. Kraków 1977, s. 59.

⁶⁸ W historiografii do dziś trwa spór o to, czy wydarzenia lat 1905–1907 na ziemiach polskich były rewolucją robotniczą czy też powstaniem narodowym. Interesujące spojrzenie na tę kwestię przynosi praca S. Kalabińskiego i F. Tycha, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja* (Warszawa 1969). Termin „powstanie” używany jest zgodnie przez historyków w odniesieniu do łódzkich „dni czerwcowych”. Por. J. Buszko, *Historia Polski 1864–1948*. Warszawa 1987, s. 137; K. Groniowski, J. Skowronek, *Historia Polski 1795–1914*. Warszawa 1987, s. 270–271; H. Wereszycki, *Historia polityczna Polski 1864–1918*. Wrocław 1990, s. 216.

⁶⁹ Przedstawienie reakcji literatury na sytuację rewolucyjną 1905 roku przynoszą m.in. prace Tomasza Burka, Anny Grajewskiej i Stefana Kłownowskiego: T. Burek, *Lekcja rewolucji*. [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 146–191. Idem, *1905, nie 1918*. [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, Z. Ża-

damiającej wśród chłopów. Wcześniej pisarz związany był ze środowiskiem radykalno–demokratycznej inteligencji skupionej wokół warszawskiego „Głosu”⁷⁰. Pismo redagowane przez Jana Władysława Dawida, a mające szeroki zespół współpracowników (byli wśród nich m.in. Marchlewski, Warski, Nałkowski, Nowaczyński, Korczak), niejednokrotnie dawało wyraz socjalistycznym sympatiom. Tu też, na łamach „Głosu”, Liciński opublikował znaczną część swoich utworów.

Lewicowe poglądy pisarza i jego zaangażowanie w sprawę rewolucji poświadczają powstałe w czasie jej trwania wiersz *Okręć szalony* (1905) oraz dramat *Tu musimy wyczarować przyszłość* (1906 lub 1907), jak również napisane już po klęsce powstańczego zrywu opowiadanie *Sen o bajce* (1908). Dramatyczną wizję rewolucyjnych wydarzeń przynosi także *Burza*, zamykająca zbiór *Z pamiętnika włóczęgi*.

Jakkolwiek u podstaw genezy tego utworu leżą wypadki związane ściśle z 1905 rokiem, to jednak powstanie przedstawione zostało przez Licińskiego w oderwaniu od historycznego konkreту. Autor nie aspiruje bowiem do roli kronikarza rewolucji, nie dokonuje też reportażowego zapisu rewolucyjnych wydarzeń, lecz raczej ukazuje je z pozycji zaangażowanego emocjonalnie świadka i uczestnika zarazem. W sugestywny sposób oddaje gorącą atmosferę odczuwanej powszechnie jako niezwykła chwili dziejowej, a przede wszystkim wyraża związane z nią własne nadzieje, rozczarowania i tęsknoty.

W ujęciu Licińskiego obraz rewolucji uległ daleko idącej metaforyzacji, przez co zyskał walor uogólnienia. Dla przedstawienia powstańczego zrywu pisarz wykorzystał, częsty w liryce rewolucyj-

bicki. Warszawa 1972, s. 77–106; A. Grajewska, *Od „piękności walki” do „odnowy duszy wspólnej”*. [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, s. 192–252; S. Klonowski, *Pod czapką frygijską*. Warszawa 1975, s. 116–176. Idem, *Kilka uwag o literaturze polskiej 1905 roku*. [w:] *Rewolucja 1905–1907 roku na ziemiach polskich*. Warszawa 1955, s. 573–607.

⁷⁰ K. Dmitruk, *Liciński Ludwik Stanisław*. [w:] *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław 1968, s. 301–302. Por. T. Lewandowski, op. cit., s. 241–243.

nej okresu, motyw burzy⁷¹, zachowując utrwaloną w literaturze binarną symbolikę zjawiska⁷². Idea walki o wolność oddana została poprzez ciąg poetyckich wizji ukazujących wichry, błyskawice i gromy, zaś opozycja „starego” i „nowego” świata wyrażona w szeregu oksymoronicznych zestawień: ciemność — światło, noc — świt, mgły — słońce. Topika zbuntowanych żywiołów znalazła się w bliskim sąsiedztwie obrazów zaczerpniętych z Biblii: twarze wykrzywione bólem, potępięncze figury nagich ludzi wyczekujących zbawienia, postać Chrystusa schodzącego z krzyża, by sądzić człowiecze uczynki, przywodzą na myśl dies irae, zaś wizja wyłaniającej się z chaosu rewolucji — starotestamentową Genezis.

„Kosmiczno–biblijna” rewolucja obejmująca całą ziemię nie jest wszakże wynikiem woli bożej (opowiadanie ma wyraźnie antychrześcijańską, a ściślej: antykatolicką wymowę), lecz stanowi konsekwencję stosunków realnych, których obserwacja wiedzie do przekonania, że społeczne zło dopełniło miary, tak, że przewrót stał się nieunikniony. Powstanie uznane zostaje za historyczną konieczność i traktowane jest jako nie dająca się zakwestionować prawidłowość dziejowa zgodnie z zasadą, że:

Ci, co deptali, co bili i pomstowali, nielitościwi a straszni — jutro będą pewnie bici i deptani przez innych, tak jak bito ich i deptano wczoraj i przedwczoraj, tak jak tysiące lat temu ich bito. [PW 222]

Bohater *Burzy* z entuzjazmem wita wybuch rewolucji. Oto gnębiony od stuleci lud stanął przed historyczną szansą. W uniesieniu

⁷¹ M. Podraza–Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, op. cit., s. 29–78.

⁷² Autorzy francuskiego *Słownika symboli* interpretują burzę jako siłę destrukcyjną, niszczącą, jednak główny nacisk kładą na odrodzieńczy aspekt zjawiska, widząc w nim akt kreacyjny, który wyznacza kolejne etapy w rozwoju świata: „C'est également dans l'orage que se déploie l'action créatrice. Les êtres naissent du chaos dans un indescriptible bouleversement cosmique. C'est dans l'orage qu'apparaissent les grands commencements et les grandes fins des époques historiques. Révolutions, nouveaux régimes, temps eschatologique, l'Apocalypse”. (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 3, Paryż 1973, s. 326).

i ekstazie odbywa triumfalny pochód ku przyszłości. Nikną różnice narodowościowe i partykularne interesy. Tym, co jednoczy jest wspólna idea walki:

Oprzeć się nie sposób... Porwała mnie fala ludzka i niesie... Żyd i Rosjanin koło mnie, mieszkaniec tundry Syberyjskiej i Gór Kaukaskich. Wszyscy my razem... Nie ma żadnych różnic... Niewiasty niosą sztandary... Słoneczno nam... Usta śpiewają i dźwięki pieśni rozbijają się o mury kamienic, a jest tak cicho, że słycać szelest myśli... Daleko, daleko przed oczyma pochodu wysuwa się błada suchotnica... Widzę, jak jej serce bije pod czerwoną bluzką. Czasem odwróci się, długim spojrzeniem dotknie ogorzałych twarzy, jak gdyby dłonią, a od jej wypieków rzucają się łuny na ludzi... I jest bajeczna ta czerwień na twarzach ludzkich, i te dźwięki pieśni ginące w czerwonej dali, i naszych myśli purpura... Oplata nas słodycz ekstazy. Jesteśmy hymnem zawieszonym w błękitach, jesteśmy tęczą złotych marzeń... [PW 214]

Z czasem wyidealizowane obrazy buntu ustępują opisom rewolucyjnego terroru. Bohater staje się świadkiem tłumienia powstania oraz represji stosowanych wobec walczących (w opowiadaniu pojawiają się wstrząsające wizje prosektoriów, ponumerowanych ciał zabitych buntowników, szubienic i — daleki to pogłos Inkwizycji — płonących stosów). Jednocześnie w jego relacji coraz silniej dochodzi do głosu obawa przed wypaczeniem idei rewolucji. Bohater z niepokojem obserwuje, jak żywiołowy ruch społeczny stopniowo wymyka się spod kontroli tych, którzy go wywołali, a walka o wolność przemienia się w rewolucyjne zwyrodnienie. Entuzjazm dla powstańczego zrywu z wolna przesłania poczucie tragicznego rozdziewu między ideałem a rzeczywistością, zaś współczucie dla człowieka, w całej jego nędzy, upodleniu i upadku, miesza się z przeżeniem bezmiarem ludzkiego okrucieństwa i nienawiści:

I oto myśli wynoszę kędyś ponad głowy i widzę, jak wszystko pode mną pelza to mizernie i brudne, to złe — wszystko... Widzę braci moich czerwonych krwią i czarnych od ślepoty — nędze ich wytarzały w błocie, czad zbrukał... Tam mewy moje białe, myśli alabastrowe, ośleple z bólu, zepchnięte na dół, po-

darte leżą i polachmanione na strzępy — brudne, jak na barłogach szpitalnych ulicznice... Depce je tłum pijany wódką i okrzykuje za swoje siostry. [PW 217]

Oburącz ściskam głowę... Pękają we mnie wszystkie myśli... „Ludzie! Ludzie!” Zda mi się, przez jakiś sen bolesny idę... Mar umęczonych mnie obkoczyły roje — duszą się i dławią, szamocą i przeklinają. Co spojrzę na kogo, jad nienawiści w oczy mi wrzuca; co dotknę kogo — śmiechem mnie odepchnie... I słyszę tylko krzyk tych umęczonych mar, krzyk bitego wiekami człowieka. [PW 220]

W ocenie bohatera rewolucja musiała zakończyć się przegraną, bowiem ludzie nie wyzbyli się egoizmu: wolność pojęli jako samowolę, sprawiedliwość — jako odwet, a prawo zastąpili rewolucyjnym bezprawiem. Liczne w opowiadaniu sceny samosądów, bratobójczych walk i sąsiedzkich porachunków stanowią figurę tej myśli.⁷³

Narrator *Burzy* dostrzega także inne źródło powstańczego niepowodzenia: bierną postawę i obojętność części społeczeństwa wobec rozgrywających się wydarzeń:

A ludzie patrzą na zabitych braci zza okna i mówią:
— Niepotrzebnie przerwali sobie post... Mogli jeszcze żyć i poświęcić po bożemu...

A inni mówią:
— Za wcześniej sobie post przerwali...
Ale to jest już szczytem buntu. [PW 215]

Nie przypadkiem społeczna apatia skojarzona została z religijnym postem, a postawa walczących przeciwstawiona chrześcijańskiej pokorze. Kościół ukazany został jako opoka ucisku i instytucja, która wspierając represyjne działania państwa, przyczyniła się w największej mierze do zdławienia rewolucji. Księża, pogardliwie nazywani „komediantami” [PW 224] i „oszustami ewangelii” [PW

⁷³ Licińskiemu bliska wydaje się myśl Edwarda Abramowskiego, że walka o wyzwolenie społeczne powinna być ściśle związana z ruchem etycznym, a rewolucji socjalnej musi towarzyszyć „rewolucja moralna”. J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A. Z. Makowiecki, R. Taborski, *Literatura polska. Młoda Polska*. Warszawa 1991, s. 94.

225], przedstawiani są jako ci, którzy „uczą pełzania” [PW 213], ludziom „oczy przesłonili”, „chaty zatknęli od burzy” [PW 216]. Antykatolicką wymowę utworu wzmacnia obraz Boga, który „zbrodnie rozrzuca po ziemi” [PW 215] i przede wszystkim postać „Chrystusa — kontrrewolucjonisty”⁷⁴.

Bohater Licińskiego podważa wartość religii jako czynnika pozytywnie determinującego ludzkie działania. Potępia też rezygnację i pokorę, uznając je za przeszkodę w walce o wolność i — szerzej — za postawę sprzeczną z godnością człowieka. Chrześcijańskiej wierze w zbawienie ofiarowane przez miłosiernego Boga przeciwstawia prometejski bunt i koncepcję samozbawienia ludzkości.

W zakończeniu utworu zwracają uwagę akcenty nowe, odmienne od pomysłów apokaliptycznoliterackich, wprowadzające natomiast tonację bliską profecji lub marzeniu. Liczne formy czasu przyszłego, apele i wezwania do „tych, co dopiero nadejdą” są sygnałem narastającego dystansu bohatera wobec rewolucyjnych wydarzeń. Pesymizm wynikający z obserwacji wynaturzeń społecznego zrywu i gorycz z powodu przegranej ostatecznie zostają przezwyciężone. Bohater powraca do rojeń o naprawie świata, odradza się w nim pragnienie wielkiego czynu, odnawia wiara w twórczy wymiar rewolucji. Nastanie idealnego porządku jest możliwe, upadek powstania odsunął je tylko w czasie:

Teraz wiem już, że dla mnie, włóczęgi, świt za rano wstawał w oczach; że są ciche podziemia kościelne, w których mroki chodzą po grobowcach; że po kruchtach klasztornych tarzają się jeszcze haki do wieszania ludzi... Ale wiem też, że są w przyszłość zapatrzeni młodzieńcy, którzy niecą światła w podziemiach; że są dzieci, co już mówić litanii nie umieją... Za dni tysiąc, za dni dziesięć tysięcy, wróci fala jęceń w czasie gromów, błyskawice przeleca nad światem i padną Rzymy hańby ludzkiej... Za dni tysiąc, za dni dziesięć tysięcy... Tylko burzę rozszać potrzeba... [PW 225]

⁷⁴ Określenie Dmitruka (*Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, op. cit., s. 63).

Powstańczy zryw przedstawiony został w *Burzy* z perspektywy samotnej jednostki. Bohater daje się wprawdzie porwać fali rewolucyjnych wydarzeń, jednak nie staje się „szeregowym” uczestnikiem wypadków, lecz pretenduje do roli szczególnej: „siewcy burzy”, „maga rewolucji”. Rzucając wyzwanie Bogu i ucząc wiary w Potęgę Człowieka przywdziewa maskę prometejskiego buntownika. To znów utożsamia się z mitycznym Ikarem i pragnie „zmusić ludzi do lotu”. Kiedy indziej stawia się w pozycji mesjasza, a swoją działalność postrzega jako apostołstwo, świętą misję i przyrównuje do Chrystusowej ofiary. Na koniec uderza w ton romantycznego profety wieszcząc przyszłe zwycięstwo rewolucji. Powstanie wyzwala w nim sprzeczne uczucia: od entuzjazmu dla rewolucji jako szansy na odnowę stosunków społecznych i moralne odrodzenie ludzkości, poprzez przerażenie wypaczeniem idei walki o wolność i gorycz wobec przegranej, aż po powtórny afirmację społecznego przewrotu i wiarę w celowość poświęceń.

Już przy wstępnej lekturze opowiadań *Z pamiętnika włóczęgi* zwraca uwagę nikły zasób informacji dotyczących wyglądu bohatera. W wypowiedziach innych postaci pojawiają się wprawdzie w odniesieniu do bohatera określenia „włóczęga”, „cudak”, „wariat”, „dziwny”, jednak wskazują one raczej na pewne predyspozycje psychiczne, w drugim zaś rzędzie pozwalają na wysnucie przypuszczeń co do jego powierzchowności: nietypowość wyglądu, zaniedbanie, ubóstwo ubioru, itd. Brak zewnętrznej charakterystyki postaci tytułowej łatwo wyjaśnić. Bohater nie jest opisywany dlatego, że świat ukazywany jest z jego perspektywy, zatem charakterystyka wyglądu byłaby sprzeczna z przyjętą strategią narracyjną.

Trudniej jest wskazać przyczyny anonimowości bohatera. Włóczęga Licińskiego ani razu nie wyjawia swego imienia czy nazwiska: najczęściej i najchętniej nazywa siebie człowiekiem.

Stefania Skwarczyńska omawiając funkcje literackie imion i nazwisk stwierdziła: „Imiona pospolite prezentują przedmiot lub konstytuują jego jądro krystalizacyjne w jego typowych właściwościach i wartościach [...] imiona własne wskazują na pewien jednostkowy,

konkretnie istniejący czy też powołany do istnienia literackiego — przedmiot”⁷⁵.

W świetle tej opinii bezimiennosc bohatera interpretować można jako przejaw dążności do uniwersalizacji jego losu, do wypuklenia ponadjednostkowych i ponadczasowych aspektów jego biografii.

Nadanie postaci literackiej imienia i nazwiska sprzyja nie tylko jej „ukonkretnieniu”, ale także, podobnie jak opis zewnętrzny, przyczynia się do jej ustytucznienia⁷⁶. Zasadniczym rysem prozy *Z pamiętnika włóczęgi* jest natomiast prezentacja bohatera „w ruchu”: w coraz to innych sytuacjach (*Niedokończone powieści*) lub we właściwych w danym momencie przeżyciach wewnętrznych (*Notatki obłąkanego, Burza*). Różnorodność, zmienność, nieregularność wewnętrzna sprzeczność doznawanych uczuć (nienawiść — miłość do człowieka, żądza zniszczenia — pragnienie reakcji, pesymizm — wiara w przyszłość, dumna samotność — marzenie o uczestnictwie) stwarzają wrażenie bogactwa postaci, stanowią o jej wyjątkowości, utrudniają wszakże jednoznaczne jej określenie. Zadanie to dodatkowo komplikuje fakt, że bohater przyjmuje coraz to inne role.

W otwierającym zbiór opowiadaniu *Niewidomy i szatan* podejmuje decyzję o opuszczeniu rodzinnego domu; odtąd wiódł będzie życie włóczęgi — „pobytowca”. Najważniejsze momenty jego wędrówki ukazują w serii krótkich epizodów *Niedokończone powieści*. Wybór losu wygnańca podyktowany został niezgodą na mieszczański konwenans, a także potrzebą zaakcentowania własnej odrębności. Odmienność zachowań i postaw bohatera sprawia, że postrzegany jest przez otoczenie jako „szaleniec”, sam zaś traktuje „obłąd” jako formę ucieczki od rzeczywistości, którą uznał za „chorą”. Naczelnym zadaniem artysty staje się obrona wolności osobistej i swobody tworzenia, choć formułowana przezeń krytyka istniejącego ustroju dowodzi, iż docenia on rolę sztuki w podejmowaniu spraw zbiorowości. Protest przeciw niesprawiedliwym układom polityczno-społecznym osiąga największe natężenie w wieńczącej zbiór *Burzy*. Bohater daje się porwać w wir rewolucyjnych wydarzeń.

⁷⁵ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 233.

⁷⁶ Ibidem, s. 235.

Jednak i tu powraca kwestia osamotnienia rewolucjonisty stojącego ponad zbuntowanym tłumem.

Nasuwa się zatem pytanie, co łączy „włóczęgę” i „artystę”, „szaleńca” i „rewolucjonistę”. Każda z tych kreacji wypukla rys zrewoltowania osobowości. Chociaż bohater solidaryzuje się z losem cierpiących i pokrzywdzonych, a w chwili społecznego przewrotu opowiada się po stronie walczących o wolność, jego bunt ma charakter indywidualny. Proponowana przez Licińskiego postawa prometejskiego buntownika podejmującego samotnie walkę w imię szczęścia ogółu około 1905 roku po prostu się anachronizuje, czego autor wydaje się nie dostrzegać.

Joanna Raźny

BOHATER OPOWIADAŃ LUDWIKA STANISŁAWA LICIŃSKIEGO
Z PAMIĘTNIKA WŁÓCZĘGI.

THE MAIN CHARACTER OF SHORTS STORIES FROM
A ROVER'S DIARY BY LUDWIK STANISŁAW LICIŃSKI.

Summary

The main interest of this paper lies in a character creation in the collection of short stories by Ludwik Stanisław Liciński titled *From the Rover's Diary*. The respective parts of the considerations are devoted to the presentation of the roles which the hero subsequently assumes: that of a Rover, a Madman, an Artist and a Revolutionist.

The decision to choose the lifestyle of a tramp is the result of the character's rejection of a middle-class conventionality. On the other hand, wrestling with the adversity of an exile's life is an outcome of the external necessity. Not only does the hero decide to live away from the community, but the very community rejects him as the one who has not been able to adjust to the commonly binding rules of behaviour.

The character's totally different way of acting makes his environment perceive him as a madman, while he treats madness as a means of escape from the reality which he has found sick. The hero's alienation is both reflected on the level of the presented world and in the very narrative where there is a recurrent tendency to the discredit of dialogue.

The defence of personal autonomy and freedom of expression becomes the main task of the artist, though the criticism of the political system formulated by the writer proves his appreciation of the role of art in dealing with community issues.

The social evils and political injustice as observed by the hero force him to take an interventionist attitude towards reality. The creator turns into a social propagandist and a revolutionist agitator. Yet again he becomes alienated from the rebellious crowd that he heads.

The attitude of a rebel taking up a solitary fight in the name of common welfare put forward by Liciński around 1905 becomes an obvious anachronism.