

# Jerzy Paszek

---

## Danae Żeromskiego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (13), 71-84

---

1974

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jerzy Paszek*

### **Danae Żeromskiego**

Żeromski, największy w swoim czasie odnowiciel tematyki erotycznej w naszej literaturze, był świadom tego, że jego możliwości pisarskie ogranicza wewnętrzny „trybunał cenzury prewencyjnej”, nakazujący bezwzględnie odrzucać „wszystko, co grzeszy erotyzmem” (*Literatura a życie polskie*), czyli pomijać i przemilczać „najistotniejszy, najzdrowszy, najtęższy obraz przedwiośnia i zdrową, tryskającą życiem treść jego” (*Przedwiośnie*)<sup>1</sup>.

I rzeczywiście, gdy przyjrzeć się uważniej bezpośrednim opisom erotycznym, rzucanym na karty nie do druku przeznaczonych, codziennych notatek pisarza i późniejszym artystycznym utworom Żeromskiego, to dostrzega się zasadniczą różnicę. W *Dziennikach* obrazy miłości przedstawione zostały realistycznie, bez upiększeń poezji, bez ograniczeń wszechwładnej cenzury wewnętrznej. Szczerość tych opisów jest tak wielka, że wydawca 6 tomów *Dzienników*, mimo że

Nawiasy  
klamrowe  
w *Dzienni-  
kach*

---

<sup>1</sup> S. Żeromski: *Literatura a życie polskie*. W: *Sen o szpadzie. Pomyłki*. Warszawa 1956, s. 41; *Przedwiośnie*. W: *Utwory wybrane*. T. V. Warszawa 1964, s. 143.

w drugiej edycji nieco ukrócił swe zapędy cenzora obyczajowego, często jednak stosuje tu jeszcze metodę pomijania bardziej drastycznych wyznań, oznaczając wyrzucane fragmenty wielokropkiem w nawiasie klamrowym. W późniejszej prozie Żeromskiego wszelkim opisom erotycznym towarzyszy zawsze „mgiełka” poezji, zamazująca zbyt realistyczne szczegóły, idealizująca zbyt życiowe i „trywialne” sceny. Mówiąc słowami Żeromskiego — w *Dziennikach* widać „nieświadomy siebie sen dwu pociąganych ku sobie siłą bezmierną... ciał. Dusze daleko”<sup>2</sup>. W powieściach zaś opisywany jest „sen dusz”, gdy „ciała daleko”! Oto dwa znamienne przykłady z *Urody życia* i *Zamieci*:

„Przytulił jej serce do swego, przygarnął ją do swej duszy bardziej niż do ciała i śnił o niej tak ją tuląc do siebie”.  
 „Gdy ją ramionami otoczył, przywarła do niego wszystka, aż zapomniała, że ona jest drugim człowiekiem i inną płcią”<sup>3</sup>.

Jako tło dla dalszych analiz zjawiska erotyki w prozie artystycznej Żeromskiego przytoczymy kilka fragmentów z *Dzienników* pisarza, gdzie jeszcze nie ingerował w większym stopniu wewnętrzny „trybunał cenzury prewencyjnej”. Cytaty te ułożymy według zasadniczych tematów, które stale persewują w literaturze erotycznej czy fragmentach dzieł literackich, poświęconych opisom psychologii miłości zmysłowej.

Gra miłosna:

„Nad wieczorem, gdy prowadziłem z Lucy jakąś drastyczną rozmowę, gdy wysuwała nóżki i pokazywała je na sposób Józefiny B., gdy spieraliśmy się o to, jaką jest jej... — czarną czy blond, gdy umyślnie rozpięła stanik, gdy unosiła sukni, aby mi pokazać pończoszki — oddano mi list od Helenki (...)” (t. 6, s. 211—212).

<sup>2</sup> S. Żeromski: *Dzienniki*. T. 4. Warszawa 1965, s. 306. Wszystkie następne cytaty z *Dzienników* pochodzą z drugiej edycji tego dzieła (t. 2—6, Warszawa 1964—1966).

<sup>3</sup> S. Żeromski: *Uroda życia*. Warszawa 1956, s. 81; tenże: *Zamieć*. Warszawa 1966, s. 121.

„Chustka okrywająca jej piersi podnosi się lekko. Ręce doszukują tam piersi dojrzałej, ośmnastoletniej dziewczyny, piersi dużych, zaczynających dopiero mięknąć. Co za ramiona, co za biodra okrągłe, twarde” (t. 6, s. 29).

#### Pocałunki:

„Ile całunków, ile pieśczoł cichutkich w ciągu trzech godzin! Od policzków do ust, do oczu, do czoła, szyi, piersi — znowu do rąk... Potem w świat pieśczoł. Gdy pierwszy raz przytuli ci głowę do swych ramion i całuje w oczy, gdy całuje ci włosy, w zamian za pocałunki rąk — dreszcz radości piorunami strzela w ciebie. A te miękkie, nieśmiałe, z rumieńcem na licach zarzucania rąk na twą szyję i pierwsze przytulenie całego ciebie do swego boku, tak abyś słyszała, jak stukła w niej serce, wreszcie poddanie się, poddanie podobne do mięcia się w rękę jedwabiu, ruchy i oddanie całej siebie twojej woli (...)” (t. 4, s. 306).

„(...) ile pieśczoł cichutkich”

#### Stosunek:

„Posiadam ją niepodzielnie, jesteśmy razem, oczy te patrzą we mnie jak w obraz bóstwa, na każdy mój uścisk jak za uderzeniem w klawisz odezwie się jej objęcie, na każdy lubieżny całus jej pocałunek, poddaje się każdej pieśczołce, wreszcie całe to miękkie, wonne, sprężyste, chwilami piorunowo namiętne ciało cudownej kobiety należy do mnie (...) i gdy z całą pokorą kochającej oddaje wszystko, co dała natura kobiecie (...)” (t. 2, s. 375).

#### Orgia:

„Dziewczyny szaleją, domagają się tych szalonych, brudnych uścisków, kuszą. Lampę zgasilem — przy świetle więc latarni, zaglądam z ulicy, przedstawia się to w postaci nagiego kłęba ciał. (...) Nie mogłem usnąć, czując obok siebie gorące, drgające, namiętne ciało Władki. Jest to śliczna dziewczyna, o kształtach pełnych, o ciele zdrowym i jędrnym, o wyniosłych ośmnastoletnich piersiach. Zwierzęca namiętność zmusza cię (do) ulegnięcia tym pełnym ramionom, rękom okrągłym a otaczającym namiętnie twoją szyję. Śpi a drży cała, podsuwa się i poddaje, i budzi się na dziką radość chuci. (...) Są to szwaczki, dziewczęta młode — «leczą» też tylko na miłość. Użyły! Ośmnaście razy *summa summarum* — czyli dziewięć na jedną” (t. 5, s. 79—80).

#### Przesyt:

„Schadzki, schadzki i schadzki! Tego rodzaju kobiety nie miałem jeszcze przyjemności widzieć. Jeżeli poprosić, by

zdjęła majtki — w tej chwili zdejmuję majtki; jeżeli chcesz, by się ułożyła w pozie czarującej — układa się w tak czarującej, że aż krzyż boli” (t. 6, s. 263).

#### Marzenia erotyczne:

„Uszedłem był już wiorst parę, a więc ległem całym ciężarem cielska grzesznego na mchu i myślę: gdyby tak, panie dobrodzieju, przejeżdżała teraz jaka piękna księżniczka, cierpiąca na wściekłość macicy, to miałbym niewątpliwie zatrudnienie (...)” (t. 4, s. 192).

Królestwo  
za zdrową  
kobietę

„Diabły namiętności rozpychają rogami każdy mój nerw. Królestwo, królestwo za kobietę zdrową, a zdolną wytrzymać dziesięć choćby ofiar całopalnych!” (t. 5, s. 303).

Pokora  
tygrysy

„Kiedy mi się ona teraz tak śni — to jest nie dzisiejszą Heleną, ale dawniejszą, sprzed dwu lat. (...) Jeśli się nie otrząsnąć, to czuć można, jak jej cudna główka upada na moje ramię, jak cała ona, sprężysta, namiętna, dysząca płomieniem krwi — staje się miękką jak jedwab, pokorną, błagalną. Rozpinasz jej stanik, wtedy gdy ona wolno, łaskawie, łagodnie zaciska ci rękami oczy, ustami się broni, wreszcie delikatnymi ruchy gładzi twe włosy, obwija szyję i poddaje się z miękkością i dziwną, namiętną jak tygrysyca pokorą” (t. 5, s. 271).

Ta większa ilość przytoczeń jest konieczna z dwu różnych powodów: 1) by wskazać, iż Żeromski był wielce doświadczonym mężczyzną, który z jednej strony z pewnego rodzaju męską dumą mógł o sobie powiedzieć: „Strasznie mię zgryzły choroby i... męźtarki”<sup>4</sup>, a z drugiej — tych swoich doświadczeń nie potrafił zdyskontować w utworach literackich (pytanie: nie potrafił czy też nie mógł?); 2) by naocznie przekonać czytelnika, że autor *Dziejów grzechu* miał dwa style pisania o erotyce: jeden nieafektowany (w każdym razie nie tak hiperboliczny, nie tak zaangażowany emocjonalnie, jak w późniejszych powieściach), realistyczny czy nawet naturalistyczny, przeznaczony „do użytku wewnętrznego” — w *Dziennikach*, jakże różniący się od drugiego stylu — języka

<sup>4</sup> S. Żeromski: *Dzienniki*. T. XXI. „Twórczość” 1972, nr 12, s. 44.

opisów miłosnych, pojawiających się w następującej po *Dziennikach* (i często wprost z nich wynikającej) twórczości literackiej.

Dwa style

Interesującą kwestią może być pytanie: dlaczego pisarz zrezygnował z tych chwytów stylistycznych (np. porównywanie pieszczot i uległości kobiety z mięciem jedwabiu, zestawianie ciała kobiety z czułym instrumentem muzycznym), których wybrane jedynie przykłady uwidocznione zostały w powyższych cytatach? Dlaczego w swoich powieściach idealizował erotykę?

Jedną z prawdopodobnych odpowiedzi może być taka: nacisk konwencji powieści XIX wieku, konwencji zmuszającej do swoiście odzmysłowionego opisu spraw miłości. Nie był to li tylko polski przymus, jak świadczy casus *Pani Bovary* Flauberta. A i kłopoty *Ulissesa* Joyce'a z cenzurą obyczajową krajów Europy i Ameryki w okresie między I a II wojną światową dowodzą, że niezbyt odległe to czasy, w których nacisk XIX-wiecznej konwencji jeszcze dominował w literaturze.

Konwencje powieściowe

Wszystko można powiedzieć o przytoczonych opisach z *Dzienników* (nawet: młodzieńcza grafomania!), ale faktem niezmiennym chyba pozostanie twierdzenie o odważniejszym i bardziej nowoczesnym podejściu do erotyki właśnie w *Dziennikach*, stanowiących pod tym względem wielki kontrast w porównaniu z erotycznymi fragmentami *Popiołów*, *Dziejów grzechu*, *Wiernej rzeki* i *Przedwiośnia*.

W powieściach Żeromskiego, począwszy od *Popiołów*, gdyż we wcześniejszych *Szyzyfowych pracach* i *Ludziach bezdomnych* nie ma jeszcze śmielszych miłosnych epizodów, można zaobserwować kilka odmiennych sposobów językowego ujęcia erotyki. Nie mogąc tu mówić o wszystkich ulubionych przez pisarza chwytach stylistycznych związanych z przedstawianiem domeny Wenus, chcę skoncentrować się na jednym wybranym motywie, dającym się sprowadzić do mitologicznego symbolu Danae.

Obłoczna  
erotyka

W całej bogatej twórczości Żeromskiego nie ma bodaj bezpośredniej aluzji do tego mitu. Jest natomiast persewerujący obraz pseudonimowania scen erotycznych poprzez aluzje do odwiecznego przyrodniczego symbolu: nieba-boga i ziemi-bogini<sup>5</sup>. Ten symboliczny obraz przybiera u Żeromskiego kształt obłoku odbijającego się w wodzie, przepływającego przez nią, przenikającego do niej i łączącego się z nią (obłok jest tu elementem męskim, woda — żeńskim).

Tę rolę obłoku — u Żeromskiego występuje on jako „obłok siewny”<sup>6</sup> czyli zamiast chmury deszczowej i płodnorodnej — można właśnie łączyć z mitem o Danae, która została zapłodniona przez Zeusa w postaci złotego deszczu<sup>7</sup>. Warto zwrócić uwagę, że popularny na przełomie XIX i XX wieku twórca erotyków, Kazimierz Tetmajer, przedstawia w wierszu *Danae Tycjana* (z serii III *Poezji* — 1898) Zeusa w postaci obłoku:

Na miękkim puchu białego postania  
promienna cała od słońca pożyty,  
Danae, Zeusa spragniona pieśczoły,  
z osłon swe ciało dziewicze odsłania.  
Z niebios się ku niej świetlisty OBŁOK ślania  
i nagle deszcz zeń na nią spada złoty:  
to bóg, miłosnej czując żar tęsknoty,  
zwiśł nad cichego pełną pożądania<sup>8</sup>.

W swoistym ujęciu motywu Danae przez Żeromskiego podstawowym obrazem jest figura połączenia obłoku i jeziora. Tak jest np. w *Zamieci*:

<sup>5</sup> Por. np. M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Warszawa 1966, s. 192.

<sup>6</sup> Por. np. w *Dziejach grzechu* (Warszawa 1966, s. 27): „Niosły się same obłoczki rozwiane, siewne (...)”.

<sup>7</sup> Por. R. Graves: *Mity greckie*. Warszawa 1967, s. 227. Autor ten dodaje następującą interpretację mitu Danae: „Można tę opowieść odczytać również jako alegorię pasterską: dla pasterza greckiego «woda jest złotem», Zeus zaś zsyła burzliwe deszcze na ziemię-Danae”.

<sup>8</sup> K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. Wrocław 1968, s. 52—53. Wersalik pochodzi — jak we wszystkich następnych cytatach — od autora szkicu.

„Dziś przecie widział był uśmiech Xeni, uśmiech dziecka, w którym odbija się miłość jak OBŁOK w JEZIORZE — niewinne lśnienie życia wewnętrznej cnoty”<sup>9</sup>.

Podobne sformułowanie widzimy w *Powieści o Udatym Walgierzu*:

„Już się oczy w oczach zamknęły niby OBŁOKI żeglujące od krańców świata — w głębinach JEZIOR”<sup>10</sup>.

W opisie urody żony Walgierza mamy zresztą jaśniej wskazany odsyłacz do pradawnego symbolu połączenia nieba (słońce) z ziemią:

„Promień słońca wiecznego, gdy spadł z niebios na ziemię, gdy ziemię czarną nawiedził i spoił się z nią uściskiem — za prawdę w nią (= żonę bohatera) się przemienił”<sup>11</sup>.

Erotyczna treść tego obrazu przenikania obłoków w wodę najjaskrawiej została uwypuklona w tych fragmentach *Dumy o hetmanie* i *Charitas*, gdzie obłok (symbol seksualny) wchodzi w bezpośredni kontakt z kobietą (jedną z możliwych konkretyzacji symbolu wody — uniwersalnej macierzy). W *Dumie* młoda dziewczyna wyznaje na torturach, że „chmurę na sobie czarną wzdłuż ciała mieć lubiła, który OBŁOK po sprawie ku górze na powietrze się wznosił”<sup>12</sup>. W *Charitas* w podobny sposób przedstawił pisarz wrażenia Isoliny po jej stosunku ze Śnicą:

„Gdy przyszła na dworzec, patrzyła na żelazne szyny kolei, po których uciekł jej kochanek. Ach, i w nich nawet było coś z tej samej rozkoszy i tej samej męczarni, którą on ją napoił! Marzyła, żeby rzucić się pod pociąg. Nie cierpieć dłużej tej nieposkromionej w sobie chimery, która, jak OBŁOK pełen wichru i gradu, rozrasta się wciąż w pierśiach i huraganem szaleje w nieszcześnie głowie”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Żeromski: *Zamieć...*, s. 80.

<sup>10</sup> S. Żeromski: *Powieść o Udatym Walgierzu*. W: *Duma o hetmanie i inne opowiadania*. Warszawa 1957, s. 85.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>12</sup> Żeromski: *Duma o hetmanie...*, s. 172.

<sup>13</sup> S. Żeromski: *Charitas*. Warszawa 1966, s. 114. Na s. 115 Isolina w charakterystyczny dla erotycznego szyfru sposób przyrównana jest do wody: „Oczy jej były zamacone jak czysta woda przez rybaka zbita tłukiem — niewidzące, zasłonięte łzami”.



Ujęcie czteroczłonowe

W *Popiołach* spotykamy najbardziej rozbudowany obraz pseudonimowania zmysłowej miłości przez aluzje do zjawisk przyrody. Dwuczłonowy motyw obłok-jeziorno urósł tu do czteroczłonowego ujęcia: las-jeziorno-obłok-łąka. Żeromski oddzielnie opisuje połączenie lasu z jeziorem (A), jeziora z obłokiem (B) oraz „łąki-kochanki”, rozciągającej się wokół jeziora „Zmiennego” (C).

**A.** W antropomorficznym opisie lasu i jeziora zawarta jest czytelna aluzja do przeszłości bohaterki — jej związku z de Withem:

„Las obejmował staw silnym ramieniem. Jak mąż ślepy, głuchy i zdziczały w mękach zazdrości, osłaniał wiekiustym uściskiem łono tej cudnej, mieniającej się wody, która zamykała w sobie wszystkie cuda niebios (...) Ciągnęła w swoje odmęty las, pozwalała mu składać kosmate gałęzie na łonie swym, spokrewnionym z zorzą poranną, na łonie swym niepochwytnej barwy (...)”<sup>14</sup>.

W dalszym ciągu tego zantropomorfizowanego krajobrazu zawarta jest bardziej uniwersalna aluzja: o nierozłączności rozkoszy i śmierci, którą symbolizuje tu „głębina” i „przepaść bez dna”, o przewadze pierwiastka kobiecego (wody) nad męskim (strwożone drzewa):

„Wizerunki drzew odmieniały się w widma długie, niepodobne do niczego na ziemi, niby to w kliny kosmate, nastrzępione, mokre, ostrzami zanurzone w głębinie i dosięgające tak nieskończenie niskiej granicy, że ją ludzkie oko ledwie mogło pochwycić. Widma drzew wracały stamtąd, umykały w górę, strwożone i chwiejne, wałęsały się drząc to tu, to tam, jak muzyka złowieszczą, szybka i okropna, piorunującymi zmianami swymi wyrażająca dokładniej nad rachunek bojaźń nocy bezsennej, bojaźń przepaści bez dna” (s. 271).

**B.** Innym składnikiem sekwencji las-jeziorno-obłok-łąka jest obraz połączenia obłoku z jeziorkiem „Zmiennym”, stanowiącym aluzję do miłości Heleny z Rafałem. Helena zwraca się do wody:

<sup>14</sup> S. Żeromski: *Popioły*. W: *Utwory wybrane*. T. III. Warszawa 1964, s. 271. Dalsze cytaty z *Popiołów* pochodzą z tegoż wydania.

„Siostrzyczko-niewolnico, jakże się będziesz dzisiaj bawiła? Ach, sama nie wiesz, sama jeszcze nie wiesz, co się z tobą za chwilę stanie (...).

I oto, jak gdyby w odpowiedzi, rozwierało się lazurowe łono JEZIORA i z nieopisanym przepychem płynął w nim OBŁOK oślepiająco biały, namaszczony królewską mocą i potęgą wszystkiego blasku słońca. Kształt swój przemieniał z wolna: cudowna, złoto-biała jego głowa układała się inaczej, coraz inaczej, by lepiej śnić jej było, śnić-myśleć o niebie bezmiernym, ojcę wiecznym, o ziemi, ślicznej matce” (s. 271).

I znów, analogicznie jak w *Powieści o Udatym Walgierzu*, w komentarzu odautorskim wskazuje Żeromski na symbolikę obrazu obłoku i jeziora: na związek z szerszą całością mityczną, obrazem nieba-ojca i ziemi-matki.

**C.** Ale, co najciekawsze chyba, także bardziej realistyczne konsekwencje sielanki tatrzańskiej bohaterów *Popiołów* ukazane zostały za pomocą takiegoż języka ezopowego obrazów przyrody. W opisie symbolicznej „łaki-kochanki”, która „zmieniała się jak ich (Heleny i Rafała) dusze”, pojawiają się takie niedwuznacznie erotyczne sformułowania, jak:

Ezopowy  
język  
obrazów  
przyrody

„W dole, gdzie w kamiennym łożysku pieniała się zdyszana, niemilknąca CHUĆ potoku (...) kępami rosły niezapominajki” (s. 265).

„Patrzyły (...) oczy łąkowych złocieni i ruchliwe liliowe dzwonki z ŁONAMI ROZDARTYMI przed chwilą za sprawą słonecznych promieni (...)” (s. 265).

„Pojmowała ich (= kwiatów) sekretną mowę, wielbiła ją westchnieniem krótkim i trwożnym, tajemnicę bytu wiecznego, jakby NIEMOWLĄTKO poczęte w drżącym łonie” (s. 265).

Tak więc, obok normalnej akcji rozdziału „Góry, doliny”, mówiącej o „namiętności niebieskiej” kochanków: „pozostawali dla siebie siostrą i bratem, którzy się na wieki wiecznie kochają” (s. 266) — toczy się również odmienna, ukryta w erotycznych aluzjach, alegoriach, i antropomorfizmach akcja, zawierająca w przykładzie C narastający ciąg: „chuć potoku”, „rozdarłe łona” kwiatów, „niemowlątko”. Ten za-

szyfrowany w opisie „łąki-kochanki” w następujących po sobie przenośniach obraz narodzin (jako pewną całość) można przeciwstawić znacznie bardziej jawnej i bezpośrednio zaadresowanej symbolice triady las-jezioro-obłok. Wspólnym mianownikiem łączącym opis łąki i wspomnianą triadę jest właśnie motyw Danae: w triadzie — to „wplynięcie” obłoku do „łona” jeziora, w opisie łąki — przenikanie słońca do kielichów kwiatów, przebijanie się potoku przez granit Tatr.

Technika  
domina

Podczas gdy w *Popiołach* motyw Danae został rozbudowany (4 elementy: męskie — las i obłok, żeńskie — jezioro i łąka) techniką, by tak rzec, domina (dodawanie poszczególnych elementów-klocków), to w późniejszej powieści, *Dziejach grzechu*, następuje już pewna dekonstrukcja i rozbicie ustalonego w *Popiołach* sensu i funkcji dwóch głównych składników motywu — obłoku i wody. Reprezentują one w tej powieści antytetyczne wartości. Obłok oznacza w *Dziejach grzechu* jednocześnie miłość świecką (*profanum*) i świętą (*sacrum*), pierwiastek męski i żeński. Z jednej bowiem strony obłoki łączą się z wyobrażeniami pogańskimi:

„Wiosenne, kwietniowe, rozkwitłe, przedwielkanocne OBŁOKI płynęły i powiewały w głębokości niebieskiej. (...) Za OBŁOKAMI taił się tęgi błękit jakoby precudny bóg młodości z łukiem naciągniętym przez niezłomne jego ramię i z czujną, chybką, pierzastą na cięciwie strzałą”

z drugiej zaś z chrześcijańskimi:

„Z najodleglejszych głębin wypłynął OBŁOCZEK biały jak poranny śnieg — w oczach rozszerzył się, rozpostarł białe skrzydła... Usta Ewy z radością, bojaźnią i czcią wyszeptaly: Serafin...”<sup>15</sup>

Raz łączy się z Łukaszem

„Bezmyślna nazwa «Łukasz» wracała na usta. Wyraz ten oznaczał teraz tę gęstą CHMURĘ, tę błękitną CHMURĘ tak daleką, daleką, daleką (...)” (s. 327—328)

<sup>15</sup> Żeromski: *Dzieje...*, s. 27 i 28. Dalsze cytaty z *Dziejów grzechu* pochodzą z tejże edycji.

innym zaś razem z Ewą

„Nigdy nie bywała tak cudownie piękną jak wówczas. Miała urok błękitnego OBŁOKU, który zawisł na zrębach i szczybach skalistej góry” (s. 79, por. s. 94, 130, 479).

„Miała urok  
błękitnego  
obłoku”

Tak samo niebanalne jest rozwinięcie w *Dziejach grzechu* odnośności semantycznej drugiego członu obrazu obłok-woda — symbolu wody. Raz oznacza on tu życie, pogodę, radość; innym razem — śmierć. Oto przykład pierwszego, optymistycznego sensu symbolu wody: Niepołomski, zachwycony urodą Ewy Pobratyńskiej, przyrównuje ją do czegoś, co najmilej wspomina, do ukochanej swej rzeki rodzinnej:

„Ta żywa, piękna dziewczyna wywarła nań urok jak gdyby (osobliwa rzecz!) nurtu głębokiej, czarnej, bujnej WODY w rzece rodzinnej. Tam! Wytrysła w duszy jakby kopia przeziwna, jedyna w świecie, oryginału, niepodobna doń a przecie taka sama co do siły i rodzaju. WODEJ tę, śliskimi zwojami, skręty, kłęby pędzącą, przebijało ongi poranne słońce” (s. 34).

Widzimy tu wyraźne nawiązanie do motywu Danae (słońce przebijające wodę), ale całość obrazu ma charakter radosnej konstatacji uczuciowego utożsamienia bohaterów („Poczuł w sobie dziwne wzniesienie, jak gdyby on, rzeka i ta dziewczyna — to było jedno i to samo”. s. 35). Obraz wody nie posiada tu tej złowroziej wymowy, jak w przytaczanym uprzednio fragmencie o jeziorze „Zmiennym” — o jego „przepaści bez dna”. Tak samo posępne ujęcie symbolu wody dostrzec można w kulminacyjnej scenie *Dziejów grzechu* — opisie stosunku Ewy ze Szczerbicem, w którym kobieta scharakteryzowana jest jako kochanka-morderczyni (por. archetypiczny obraz modliszki<sup>16</sup>):

<sup>16</sup> Por. R. Caillois: *Modliszka. W: Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Warszawa 1967. Por. też fragment z *Motywów docenta Ponow* S. Grabińskiego: „Mord seksualny — jest rozpaczliwym wysiłkiem mężczyzny, zmierzającym do zrzucenia z siebie jarzma i czaru płci drugiej. (...) Stąd zjawisko afektywnej ambiwalencji: najwyższy stopień rozkoszy fizycznej, żądzy, upojenia i równocześnie największa nienawiść. Dla-

„Zanurzyła usta w jego ustach, skowycząc w szale jakoweś sylaby, dźwięki, półsłowa (...) Ogarnęła go sobą, całym ciałem, jak głowonóg-ośmiornica wessała go w siebie, wciągnęła go w rozkosz jak w WIR NIEZGŁĘBIONEGO MORZA” (s. 447).

W dalszym ciągu opisu tego aktu (jedna z najsmielszych scen erotycznych w naszej literaturze!) mamy do czynienia z ciekawą formą pseudonimowania erotyki: otóż na oczywistą fizjologię stosunku miłosnego nałożył pisarz opis przypuszczalnych sensacji wizualnych umierającego człowieka:

Fizjologia  
i umieranie

„Radość cielesna poczęła wzmaczać się, rosnać, wznosić aż do najwyższej granicy... Nagle zachwiała się i jęła szybko gasnąć. Mrok napelnił się barwą złotawą, w której pryskały modre iskry. Złotawe, adamaszkowe ściany nachyliły się rytmicznie: naprzód — raz, w tył — dwa, naprzód — raz... w tył — dwa...” (s. 447).

Jeśli moje przypuszczenia są słuszne, byłby to podwójnie ważny casus: 1) aluzja do pradawnego symbolu miłości-śmierci<sup>17</sup>, 2) skonstruowanie obrazu zamierania świadomości człowieka w ten sposób, by zawierał jednocześnie naturalistyczną sugestię kine-tyki realnej sceny seksualnej.

Inną modyfikację motywu Danae znajdujemy w opisie miłości bohaterów *Wiernej rzeki*. Deszcz występuje tu jako stały akompaniament całej kulminacyjnej sceny erotycznej, tworzy swoistą klamrę, otwierając („Pewnej nocy wiosennej gwałtowna ulewa zdawała się zatapiać świat”) i zamykając („Deszcz bił w dach, zaciął w ściany, bulgotał za zawartymi

---

tego mord następuje w momencie szczytowym aktu lub bezpośrednio potem (...). Cyt. za: A. Hutnikiewicz: *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887—1936)*. Toruń 1959, s. 241—242.

<sup>17</sup> Ten oksymoron często pojawia się już w poezji trubadurów średniowiecznych. O życiowym aspekcie tej figury stylistycznej zob. np. Caillois (op. cit., s. 150): „(...) miłość utożsamiana jest podświadomie z przerwaniem istnienia — język ludowy trafnie chyba określa efekt psychiczny orgazmu nazywając go «małą śmiercią» (*petite mort*)”.

okiennicami wśród ciemnej, nieprzeniknionej nocy".<sup>18)</sup> rozdział.

Obłok wchodzi tu też w nowe konstrukcje znaczeniowe. Nie ma w *Wiernej rzece* sekwencji obłok-woda, lecz raczej obłok-obłok, woda-woda:

„Dusze ich nawzajem znalazły się w sobie, pobrały i zakochane jedna w drugiej, niosły się nad ziemią jak dwa wiosenne OBŁOKI” (s. 88).

Z westchnieniem nienasyconej rozkoszy przytuliła się cała wzdłuż do tego człowieka, którego tak kochała! Na szept odpowiadała szeptem, na każdy pocałunek pocałunkiem, na każdą pieśczętą pieśczętą. Stała się jak nie wiedząca FALA morza, która tonie w innej FALI — jak powiewny OBŁOK, który się w inny OBŁOK zamienia (...)” (s. 92).

Jeszcze inaczej przekształca się motyw Danae w opowiadaniu *Pavoncello*, gdzie i kochanka („Ciało jej stało się jak mgła, jak OBŁOK”) i kochanek („Stał się sam ciemnym OBŁOKIEM.”) i akt seksualny („Ocknęli się spadając z OBŁOKÓW zachwyty”.<sup>19)</sup> przedstawiono za pośrednictwem obrazu obłoku. Widzimy w tym jednym z ostatnich utworów Żeromskiego (1923) swoiście ekstremistyczne ujęcie motywu Danae: wystarczy już bowiem sam obraz obłoku dla zasugerowania erotycznej treści (następuje jak gdyby elipsa domyślnego drugiego członu sekwencji — wody).

Czas na wnioski. Powtarzanie się w całości twórczości pisarza jednakowych lub podobnych chwytów stylistycznych ewokowania erotyki jest jeszcze jednym potwierdzeniem słuszności tezy Stefana Baleya o perseweracyjnym charakterze wyobraźni poetyckiej Żeromskiego.

Można to stwierdzenie uściślić uwagą, że powtarzający się w wielu utworach pisarza motyw Danae podlega jednak daleko idącym przekształceniom: od bo-

Zmienna  
Danae

<sup>18)</sup> S. Żeromski: *Wierna rzeka*. W: *Utwory wybrane*. T. IV. Warszawa 1964, s. 88 i 92. Dalsze cytaty z *Wiernej rzeki* pochodzą z tegoż wydania.

<sup>19)</sup> S. Żeromski: *Pavoncello*. W: *Sen o szpadzie...*, s. 213. 218.

gatej sekwencji las-jezioro-łąka-obłok z *Popiołów*, poprzez łańcuch antynomii *Dziejów grzechu* (obłok-*sacrum* : obłok-*profanum*; woda-życie : woda-śmierć) i ogniów obłok-obłok, woda-woda *Wiernej rzeki*, po elipsę *Pavoncella*, w której obłok zawiera potrójny sens. Przedstawiona tu w szkicowym zarysie ewolucja motywu Danae w twórczości Żeromskiego prosi się o pewien istotny dodatek. Jeśli bowiem cały ten motyw figuralny można sprowadzić do symboliki akwatywnej (obłok-deszcz-woda), to brakuje wyraźnie wzmianki o przeciwstawnej symbolice — erotycznej funkcji obrazu ognia u Żeromskiego. Ale motyw Salamandry (por. powieść Stefana Grabińskiego pod tym tytułem) czy Feniksa w twórczości Żeromskiego — to już zupełnie inne zagadnienie. -