

Prawdziwy płomień sztuki. Z wystawy p. Lachowicza

Mało kto wie, że w zaciszu jednej z willi podmiejskich Drohobycza¹ płonie cichym, szlachetnym płomieniem ogień najczystszej sztuki.

Nie szukając poklasku świata, pracuje tam z benedyktyńską, pogodną i skupioną żarliwością dziwny artysta zakochany w legendach dawnych wieków, zasłuchany w szmer przeszłości, grzebiąc się w starych dokumentach, szperając w archiwum miejskim, śledząc zblakły inkaust kościelnych zapisków. Pan Lachowicz² (o nim to bowiem mowa) przeżywa w wizjach przeszłość miasta. Z pergaminów wstają mu zamierzchłe czasy, które karta za kartą utrwala w swej malowanej kronice miasta. Obecnie skromny artysta zdecydował się wystąpić publicznie w salach ratusza z dorobkiem swych lat ostatnich. Bez przesady należy przyznać, że miasto nasze doczekało się tak wspaniałej i monumentalnej monografii malarskiej jak mało miast w Polsce, a może żadne nie może się poszczycić. Na pięćdziesięciu jeden kartonach roztoczył pan Lachowicz swe marzenia, swą zadumę nad przeszłością miasta.

Pogrążony w przeszłości, przejął on też sposób, gest i minę dawnych czasów, wskrzeszając iluminację średniowieczną, tę mieszaninę ozdobnego pisma, ornamentu i figuralnego malowidła.

Pan Lachowicz pilnie studiował stare polskie mszały, ewangeliarze i kodeksy i wżył się tak głęboko w styl tych dzieł sztuki iluminatorskiej, że przejął go na własność. Pan Lachowicz ma nieomylny, mistrzowski smak dekoracyjny. Zharmonizowanie tekstu, ornamentu i obrazu dokonuje się u niego instynktownie, bez najmniejszego wysiłku. Wydaje się, jakby artysta ten natknął w sobie na bogatą żyłę inwencji, której przelewanie się ledwo opanować może. Niewątpliwie jest to niezwykle zjawisko epigonizmu czy

atawizmu artystycznego, reinkarnacja starej sztuki iluminatorskiej i jej powrót w naszych czasach.

Zadziwiająca jest miłość, troskliwość, czułe zagłębienie się w swój przedmiot tej niemal klasztornej sztuki.

W naszych czasach nerwowości, dorywczości i pośpiechu jest to zjawisko wyjątkowe.

Pan Lachowicz powinien sobie zdobyć imię we współczesnej grafice polskiej, jest on na swym polu chyba bezkonkurencyjny³. Wyrażamy nadzieję, że miasto nasze nie pozwoli się wymknąć sposobności nabycia tej prawdziwie monumentalnej pracy, osnutej dookoła jego historii.

Wielka szkoda byłaby dla naszego miasta, gdyby artysta rozsprzedawał poszczególne karty tego cyklu i gdyby stały się niedostępne ogółowi⁴.

Także rysunki odnoszące się do zabytków architektonicznych miasta odznaczają się tą samą troskliwością i miłością wykonania, byłyby piękną ozdobą reprezentacyjnych sal Ratusza.

[1934]

Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza

Początki mego rysowania gubią się w mgle mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy. Schizoidalna jego anatomia, pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn, została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić. A i powóz jest wytworem schizoidalnym, wynikłym z tej samej zasady anatomicznej – wielocłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak płetwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekoktek.

Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitok w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzeń ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękanie, pełne fatalizmu odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki.

Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę¹ Goethego² w wieku ośmiu lat z jej całą metafizyką. Poprzez na wpół zrozumiałą niemczyzną pochwyliłem, przeczulem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała.

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuc i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka.

Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej.

Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepow cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić*. Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego

* „Na rękopisie sam Schulz dodał słowo «poza». Czy raczej nie jest poza ten dodatek? (Przypisek wywiadowcy)” [komentarz Stanisawa Ignacego Witkiewicza].

w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. Nie dlatego, żeby sztuka była logogryfem³ z ukrytym kluczem, a filozofia tym samym logogryfem – rozwiązany. Różnica jest głębsza. W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny. Mimo to sam ciekaw jestem, jak brzmiałoby w formie dyskursywnej *credo* filozoficzne *Sklepow cynamonowych*. Będzie to raczej próba o p i s u rzeczywistości tam danej aniżeli jej uzasadnienie.

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje⁴ poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm⁵ substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmieją się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony. (Tu jest, zdaje mi się, pewien punkt styczny między *Sklepmi* a światem Twych kompozycji malarskich i scenicznych).

Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzą tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji⁶. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności.

Mówiono o destrukcyjnej tendencji książki. Być może, że z punktu widzenia pewnych ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*⁷.

Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość.

Destrukcyjna? Ale fakt, że treść ta stała się dziełem sztuki, oznacza, że afirmujemy ją, że nasze spontaniczne głębie wypowiedziały się za nią.

Do jakiego rodzaju należą *Sklepy cynamonowe*? Jak je zaklasyfikować? Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*⁸, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść.

Imponującą realizację artystyczną tej myśli znalazłem później w *Jakubowych historiach*⁹ T. Manna¹⁰, gdzie przeprowadzona ona jest w skali monumentalnej. Mann pokazuje, jak na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielości, ukazują się pewne praschematy, „historie”, na których te zdarzenia formują

się w wielkich powtórzeniach. U Manna są to historie biblijne, odwieczne mity Babilonii i Egiptu. Ja starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną, prywatną mitologię, własne „historie”, własny mityczny rodowód. Tak jak starożytni wyprowadzali swych przodków z mitologicznych małżeństw z bogami, tak uczyniłem próbę statuowania dla siebie jakiejś mitycznej generacji antenatów, fikcyjnej rodziny, z której wywodzę mój ród prawdziwy.

W jakiś sposób „historie” te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia.

Samotność jest tym odczynnikiem doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów.

[1935]

W pracowniach pisarzy polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”

Pracuję obecnie nad szeregiem nowel¹, w których usiłuję nadać kształt konkretny pewnym trudno uchwytnym problemom życia ludzkiego, leżącym na granicy zabobonu i absurdu.

Kończę tłumaczenie genialnej powieści nieznanego jeszcze w Polsce autora niemieckiego, co do której wydania prowadzę pertraktację².

Czekam wolniejszego czasu, aby powrócić do pracy nad powieścią pt. *Mesjasz*³.

[1935]

Powstają legendy

Legenda jest organem ujmowania wielkości, jest reakcją ducha ludzkiego na wielkość.

Gdy chodzi o ludzi zwykłej miary i zwyczajne dzieje, wystarcza psychologia, pragmatyzm, realistyczne metody historii. Tym kluczem otwieramy dzień codzienny i wielu uważa, że otwiera on wszystko. Jest to wiara epok małych. Pozytywizm jest religią czasów, które nie doznały wielkości. Bo wielkość rozsiana jest skąpo w planie świata, jak odruzgi¹ szlachetnego metalu w milach głuchego kamienia. Niewiara w wielkość wrodzona jest duchowi ludzkiemu. Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobi, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości. To jest nieustanna, żarliwa, podziemna praca małości. Ażeby zrozumieć, musi człowiek pomniejszać. Pasja rozumienia, asymilacji jest elementarną siłą, automatyczną funkcją ludzkości. Tak przegryza się ona przez wielkość, niszcząc ją. Historia pełna jest mrowisk i gruzów – wystygłych kopców wielkości.

Psychologia – to przeciętność, to wiara w uniformizm, w szare prawo mrówki. Gdy wiek XIX strawił ostatniego wielkiego człowieka², nastąpiła epoka psychologii, jak dzień słoneczny i nudny bez końca. Ludzkość odetchnęła z ulgą. Poprzysięgła sobie nie rodzić więcej wielkich ludzi. Zaprzeczyła ich istnieniu. Nastąpiła restauracja małości. Z ulgą restytuowano przeciętność, przywrócono zasadę zrozumiałości, racjonalizmu. Podzielono cały obszar życia, rozkawałkowano, poddano kontroli. Proklamowano niemożliwość wielkości, obwieszczono jej niepotrzebność. Wysunięto nieosobowy proces dziejowy, cyfry i statystykę. W nich szukano klucza do rozumienia historii.

Dlatego gdy powoli, niepostrzeżenie wyrosła wśród nas milcząca wielkość i pierwsze wieści, jak ciche błyskawice, rozbiegły się

o niej – pierwszym odruchem masy było zaprzeczyć, zamknąć się przed nią, odebrać jej kredyt.

Masa ludzka opiera się tym, którzy ją prowadzą w wielkość. Zwłaszcza gdy ta wielkość gardzi uwodzicielstwem, nie pieści, nie pochlebia, nie obiecuje. Ażeby ją znieść, trzeba ją pokochać. A kto może zdecydować się do tej ofiarnej, nieodwzajemnianej, płomiennej i patetycznej miłości? Kto może wziąć na siebie jej ciężar przyniatający na zawsze?

■

Z wkroczeniem wielkości w szranki historii – zawieszono są prawa zwyczajnych przebiegów. Psychologia i racjonalizm, te instrumenty pomniejszania i rozumienia, stoją jak zagwoźdżone działa, nieużyteczne i rozdarte. Intelkt cofa się i kapituluje.

Prawa wielkości niewspółmierne są z metodami codziennego myślenia. Umysł, który chce ją pojąć, musi cofnąć się do głębszych rezerw, i jego konstrukcją tymczasową, wybiegiem z dawna zaufanym – jest legenda. Jest to nagłówek, pierwszy, prowizoryczny tytuł romansu, którym brzemienią jest ludzkość. Wytycza się granice świętego obszaru, na którym staną świątynie i sanktuaria, akropol³ narodu – i zatyka się na tych terenach tabliczkę z napisem: legenda.

■

Istota wielkości wyraża się w wielkich antynomiach. Stajemy przed szeregiem antynomii, sprzeczności i niepojętości. Ale czujemy, że tylko od strony rozumu opatrzone są one znakiem przeczenia. Z jakiejś innej niewiadomej strony rozwiązują się te sprzeczności w najwyższą zgodność, rację i pozytywność. W naszym ludzkim języku musimy je konstruować ryzykownie znakiem „nie” i podpierać samymi przeczeniami. Tę rzecz jedną, niepodzielną, jak nic

na świecie całkowitą musimy dzielić na antytezy, próbując ją nieudolnie z tych części scałkować.

Jak może być jednostka szersza i głębsza od narodu i obejmująca go w sobie? Jak może być syn narodu – jego ojcem i twórcą? Czy wola potęgi, nadludzka ambicja, uzurpacja, czy ascetyczna pokora, rezygnacja, całkowita ofiara z siebie? Czy pogarda ludzi i pycha, czy też najczulsza miłość i uwielbienie? Samowystarczalna, zadumana w swej wielkości samotność czy najwyższa solidarność ze zbiorowością? Rubaszość czy wzniosłość? I czujemy, że te pary antynomiczne według jakichś głębszych praw nie znoszą się wzajemnie, lecz sumują w jakąś najwyższą sumę. Otwiera się ogromne pensum, leży ogromne zadanie dla polityków, historyków, strategów, moralistów. Specjaliści podzielą się tym obszarem, rozbiórą go między siebie i będą swoimi miarami mierzyć wzdłuż i wszerz te nadludzkie dymensje.

■

Napoleon wchodził cały w swój czyn, przeistaczał się weń, znikał w swym czynie. Był jakąś najwyższą zdolnością wkładania całej swej potencji w kategorie rzeczowe – bez reszty. Do energij działających w danym momencie dodawał siebie i wymuszał bieg wypadków. Był on siłą natury pomiędzy innymi siłami.

Ale ten Wielki był większy od swych czynów.

Nie mieścił się w żadnym z nich. Pozostawał poza nimi ogromny i nieodgadniony. Nie zużywał do cna swych rezerw. Jak gdyby oszczędzał się dla czegoś większego. Jego siła, jądro jego istoty pozostało nieużyte. Położył się nim na Polsce jak chmura i trwa.

Jego rola dziejowa dopiero się zaczyna.

Napoleon był cały obecnością i chwilą, jak świetny fajerwerk, mający tylko jedno przeznaczenie: wyeksplozować się do końca. Dla Tamtego czyn nie był ostateczną rzeczą. Z niechęcią, ciężką i nieskorą ręką wypuszczał je spod płaszcza, gdy już inaczej nie

można było: czyny egzemplaryczne. Siła moralna, która trwała za czynem, była dlań ważniejsza. Ciął ją w narodzie. Gruntował kapitał żelazny mocy. Naprzód w sobie. Od tego rósł na oczach wszystkich, brał w siebie wielkość. Lokował ją w sobie, jako najpewniejszym miejscu. Budował posąg. W końcu, gdy dopełnił swej wielkości, odszedł pewnego dnia niepostrzeżenie, bez słowa, jak gdyby to nie było ważne, zostawiając ją zamiast siebie: wielkość noszącą już na zawsze jego rysy.

Napoleon reprezentował tylko siebie. Ubrał się w historię jak w płaszcz królewski, zrobił z niej tren wspinały dla swojej kariery. Jednym z momentów jego siły było to, że był bez tradycji, nieobciążony przeszłością.

Tamten wyszedł z podziemi historii, z grobów, z przeszłości. Był ciężki marzeniami wieszczów, mglisty rojeniami poetów, obciążony męczeństwem pokoleń. Był cały dalszym ciągiem. Ciągnął za sobą przeszłość, jak płaszcz ogromny na całą Polskę.

Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. Zapewne ci, którzy byli w pobliżu niego, znali jego uśmiech i zachmurzenie, błyski chwili na jego twarzy. Nam z daleka coraz bardziej gubią się indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy.

Umierając, wchodząc w wieczność, marzy ta twarz wspomnieniami, wędruje przez szereg twarzy, coraz bledsza, przestronniejsza, aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze.

[1935]

Nowa książka Kuncewiczowej

Nie wiem, dlaczego narzuca się wciąż uporczywie myśl, że ta fascynująca książka wyrosła jako aura zamyśleń, dociekań, marzeń dookoła starej, pożółkłej fotografii rodzinnej. Patrzą na nas przez cały czas z dna tej książki oczy jakiejś ciotki nieznannej bliżej za życia, owianej cieniem legendy i plotki, dziwnie kuszące do odgadnięcia, do zgłębienia zagadki losu, dziwnego sensu tego życia, którego ostatni aromat nikły ulatnia się z spojrzenia tych oczu.

Jest to portret kobiety złej, jędzy, sekutnicy, która całe swe otoczenie zatruwa dziwnym fermentem złości i hysterii z niej emanującym. Autorka¹ zdobywa się na wspinałą obiektywność w kreśleniu tych oburzających fochów, całego tego arsenału złości ludzkiej. Miejscami nie jesteśmy pewni, czy autorce nie chodzi o portret satyryczny. Nie oszczędza nam ona ani jednego rysu ujemnego, nie tuszuje, nie upiększa, wdaje się świadomie w niebezpieczną grę, gdy chodzi o bohaterkę powieści: ryzykuje sympatię czytelnika, nie liczy na ludzką aprobatę, na jego solidarność. Autorka insynuuje nam rzecz inną, chce, abyśmy w niej widzieli więcej, stwarza przed nami typ wyższej sekutnicy, jakiejś syntezy z furii i muzy, gdyż Róża jest przy tym wszystkim wielką indywidualnością, niemieszczącą się w ramach powszedniości, w granicach zakreślonych jej środowiskiem. Bije od niej jakaś siła, która potęguje życie dokoła niej, zażega je ogniem dziwnej intensywności, sprawia, że staje się ono bujne, piękne i żarliwe. W jej bliskości podciąga się życie do wyższego formatu, ludzie wychodzą z swych granic, przekraczają swe możliwości. Jest w niej pasja wielkości, która porywa, przeobraża otoczenie. Pozornie dezorganizujący ferment niezadowolenia i irytacji, podniecenia i gorączki okazuje się twórczy, zyskuje nowy aspekt jako walka wypowiedziana małości, miałości ludzi i spraw. Róża dusi się w ciasnocie swego życia i złośliwość jej jest reakcją, protestem przeciwko tej ciasnocie. Mszcząc się za małość życia,

czując się siłą niszczącą, destruktywną, nie zdobywa się ona nigdy na właściwe niszczenie. Nie może działać wbrew wyższemu prawu swej natury, wbrew swej istocie, która jest twórcza i pozytywna. Cierpienie spada tylko na nią samą, otoczenie rośnie jej siłą. Nie należy tu podstawiać utartego schematu: szorstka powierzchnia, ale złote serce. Nie, Róża jest naprawdę zła. Raczej nawet można by tę pasję dopingowania otoczenia, podciągania go na wyższy stopień uważać za pretekst do dręczenia i do dokuczania. Dialektyka Kuncewiczowej pozostawia otwartą tę kwestię, jak w ogóle z pewną perfidią ukazuje ona dwuznaczność i łaskotliwość podobnych problemów. Posiada ona dar ujawniania dziwnej kazuistyki² życia. Pod jej ręką zaostrzają się problemy do paradoksu, schematy rozprzegają się, wyrodnieją i okazują skłonność do przejścia w swą antytezę. Czym jest złość? Jaka jest jej rola w gospodarce sił ludzkich? Czy złość nie może być dobrocią, a dobroć złością?

W ogóle jest ta cała książka podminowana na wskroś problematyką, podryta podziemną siecią zagadnień. Tak wspaniałego portretu złej kobiety, podłożonego tak głęboko wiedzą rzeczy ludzkich, podbudowanego tyłu piętrami i warstwami problematyki, zstępującej aż do głębi rzeczy ostatecznych – nie mieliśmy jeszcze w naszej literaturze. Kuncewiczowa zna wszystkie tajemnicze drogi, kręte przesmyki i ścieżki złości; wszystkie jej manifestacje i wybuchy, cała biedna, wysilona perfidia nieszczęśliwego, zaplątanego w sobie charakteru podpatrzona jest i oddana z niesłychaną maestrią. Cała ta warstwa powieści, oparta na obserwacji i bezpośrednio intuicji psychologicznej, jest naprawdę kapitalna. Ale umysł obdarzony taką pasją spekulatywną, jak Kuncewiczowa, nie mógł poprzestać na tej warstwie czysto deskryptywnej, choć kto wie, czy książka nie byłaby przez to zyskała na zwartości i monumentalności. Autorka pokusiła się o więcej, zapragnęła dać diagnozę psychologiczną „wypadku”, przechodzącą niepostrzeżenie w interpretację filozoficzną i dochodzącą do spraw granicznych i ostatecznych. Rehabilitacja sekutnicy przeprowadzona jest w bardzo ciekawy

sposób. Z uznaniem należy podkreślić, że nie wypadła ona czysto i bez reszty. Autorka uniknęła łatwego optymizmu i symplicyzmu³, który tu groził. Róża i po tej beatyfikacji pozostaje próżna, zagadkowa i w gruncie rzeczy zła. Ta siła elementarna, która w niej żyje, pozostaje do końca nieprzenikniona i intrygująca. Kuncewiczowa wie, że zagadnienia życia nie rozwiązują się czysto, schematycznie, że zawsze pozostają reszty, poprawki, szczeliny, w których zagnieżdżają się nowe problemy. Ta rehabilitacja jest prawdopodobnie wtórną warstwą powieści, produktem zamyślenia się nad zjawiskiem Róży. Wkomponowana ona jest jednak bardzo kunsztownie w powieść, jako pewnego rodzaju fabuła ramowa, zamykająca od początku do końca książkę i przerastająca swymi odnogami w ważniejszych przegubach trzon powieści. Tą akcją ramową są dzieje ostatniego dnia życia Róży. W ten dzień ostatni wtłoczona jest cała biografia człowieka i z tej wysokości dokonany jest przegląd, wyciągnięty bilans całego tego życia. Ten trick powieściowy daje autorce zupełną niezależność od chronologii, swobodę w dysponowaniu elementami tego życia. Życie to rozpatrywane jest nie historycznie lub pragmatycznie, lecz merytorycznie według punktów widzenia osiągniętych na wysokości tego ostatecznego porachunku. Z tej wysokości chce nam autorka pokazać, dlaczego tej wspaniałej istocie, tej artystce napiętej na największe, tej fascynującej osobistości, która dookoła siebie potęguje blask i piękność życia – nie było dane błogosławieństwo i wyższa sankcja, dlaczego to wino duszy ludzkiej skwaśniało na ocet, dlaczego to bujne i bogate życie pozostało w gruncie rzeczy jałowe.

Róża nosi mianowicie małą ranę w duszy, drobne ukąszenie, dookoła którego organizm wyprodukował całą nadbudowę talentu, pasji wielkości, nieukoju i heroizmu, nie mogąc mimo wszystko zamknąć i zasklepić tej rany. Róża została zdradzona przez kochanka swej młodości i nie zdołała nigdy przekroczyć tego faktu. Nie chciała uznać go wewnątrz przez całe swe długie życie. Wszystko, co robiła, wszystko, czym była, było demonstracją przeciwko temu

faktowi. Jej wina polegała na tym, że okazała się za mało elastyczna, że uparła się trwać przy straconej pozycji. Jej heroizm, jej bezkompromisowość była zarazem jej winą. Nie chciała paktować z życiem, przeszła zimna, niewidząca i nienawistna nad życiem niekochanego męża, nad możliwościami, które jej życie otwierało.

Kuncewiczowa zastosowała w tej powieści świetnie technikę analizy freudowskiej⁴. Ładuje ona pewne słowa, pewne frazesy potężnym nabojem psychicznym i wplata je w powieść motywicznie, jako pewne wątki przewodnie, powracające w przegubach tej biografii. Takimi lejtmotywami, utworami zastępczymi, kryjącymi istotne punkty węzłowe tego życia, są słowa Michała, pierwszego kochanka: *diese wunder, wunderschöne Nase*⁵, albo pieśń Heinego do muzyki Schuberta⁶.

Cała powieść oparta jest na schemacie rozwiązania symptomu nieerotycznego. Przy końcu życia spotyka Róża mianowicie człowieka, który ją odgaduje, który kładzie dłoń na twardo ściągnięty węzeł tej duszy i rozluźnia go umiejętną, miłującą ręką. Okazuje się teraz, że całe jej życie było pomyłką, było konwulsyjnym splątaniem dookoła tego pierwszego źle zadzierzgniętego supła. Ten lekarz dusz oddaje ją życiu w miejscu, w którym je przerwała. Róża uwolniona od kompleksu gotuje się kontynuować właściwe, własne swe życie, zamiast którego żyła obce, napięte i konwulsyjne życie swego kompleksu, ale okazuje się, że wątek jest wyprzedzony w chwili, gdy mógłby się rozpocząć. Róża umiera. Przed śmiercią odwołuje swoje życie, uznaje je za pomyłkę. Autorka uważała, że winna tę satysfakcję zburzonym przez nią schematom moralnym. To odwołanie jest jednak werbalne, w gruncie rzeczy Róża pozostaje sobą do końca i to jest triumf Kuncewiczowej jako artystki nad moralistką. Nie chcemy, żeby Róża się zmieniła. Satysfakcja estetyczna z tego świetnego portretu jest tak wielka, że godzimy się z charakterem modelu, aprobujemy go jako wspaniały objaw niewyczerpanej siły witalnej bytu, nie chcielibyśmy z niego zrezygnować.

Książka Kuncewiczowej jest portretem w najwyższym znaczeniu tego wyrazu. Można powiedzieć, że rozszerzyła ona ramy charakterologii, stworzyła nowe jej pojęcie o głębi i szerokości zasięgu dotychczas nieznanego. Już sama intencja, samo zamierzenie, sama rozpiętość programu jest imponująca. Kuncewiczowa uczyniła z tego portretu pandemonium⁷ wiedzy o człowieku, więcej jeszcze: promienie światła, które skupiła w tym portrecie, jak w potężnym ognisku, rozchodzą się po przekroczeniu ogniska w sferę ostatecznych zagadnień życia. Trzeba przyznać, że tak szeroko rozpięty program został całkowicie wypełniony.

Osobny rozdział należałoby poświęcić mistrzostwu formy Kuncewiczowej. Punktami kulminacyjnymi tej formy są transpozycje muzyki o piękności wprost niezrównanej. Kuncewiczowa osiąga tu szczyty najczystszej liryki; sam ekstrakt poezji.

[1936]

Wędrowki sceptyka

Spaceruje sceptyka przez rumowiska kultury. Jak daleko i szeroko okiem sięgnąć – wszędzie gruz i miał. Wędrowiec zastał już wszystko w gruzach, przeorane wzdłuż i w poprzek przez pług niestrudzonej myśli ludzkiej. Wędrowiec stawia ostrożnie swą laseczkę spacerowniczą, zatrzymuje się wsparty na niej, uśmiecha się. Potem grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kusztyka samotnie przez śmietnik. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanosi się cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. Zacierą ręce, gdy mu się uda wywołać powszechny zamęt, maskaradę nieporozumień, wieżę Babel idej. Z rozkoszą bawi się w arbitra i rozsądza spory między tymi widmami problemów, rozsądza je najopaczniej, ze złą wolą, z jedyną intencją doprowadzenia sprawy do absurdu. Niby to rewindykuje rozkradzione członki na rzecz skrzywdzonej idei, ale biada faworyzowanej. Udusi ją wnet w nadmiarze zrewindykowanej treści.

Jedno pokolenie ludzkie wstecz – wędrował inny sceptyk po rozłogach kultury, starzec w długim szlafroku z siwą brodą. O ileż miał bardziej ludzką twarz od tego kobolda¹. I on był lekko zaatakowany, nosił w sobie zarazki tej febry, która toczy tamtego, ale jego sceptycyzm był dziecinną chorobą, rodzajem ospy wiatrowej, na którą się nie umiera. Świat, w który wierzył, był zaledwie po wierzchu zwietrzały, sfermentowany lekko na powierzchni, spierzchły cienkim zaledwie nalotem chorej pleśni.

Trzon dogmatów życiowych był jeszcze nienaruszony. Mądry starzec nie wiedział jeszcze o zdradliwości nauk przyrodniczych,

żywił prostoduszną i naiwną wiarę w atomy i materię. Jego kosmos miał w porównaniu do kosmosu kobolda stosunkowo ludzkie proporcje. Był wymierzony w kategoriach myśli ludzkiej. Od czasów dobrego starca przeszedł świat przez wiele sit o ciasnych okach, w których zostawiał stopniowo swą konsystencję. Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesączyło się przez te sita, to już był świat niepodobny do świata, fauna śluzowata i bezforemna, plankton o konturach płynnych i falujących.

Jeżeli chodzi o kobolda, to operuje on o dziesięć piętér głębiej od swego poprzednika w podwodnym królestwie sceptycyzmu. Panuje tu monotony półmrok głębi morskiej nierozczłonkowany przez kontrasty światła, ciśnienie tysięcy atmosfer wysadza oczy na wierzch, ale ono też wyrównuje i równoważy grawitację. Jest się bez ciężaru, bez kierunku, bez odpowiedzialności, lekko i beztrąsko przesuwa się w gęstym ośrodku, osmotycznie i falisto, jak alga. Znajdujemy się w jakiejś nowej ciszy i uldze, jakby po eksplozji świata. Pamiętamy głucho i niewyraźnie gdzieś tę straszliwą katastrofę kosmiczną, w której zginął tragicznie nieustraszony tytan Witkacy. Od tego może minęły wieki.

Jakim cudem wyszliśmy z tego cała? I czy już zawsze będziemy rybami w głębi morskiej? Więc to rumowisko problemów znajduje się na dnie morskim i nasz spacerowicz wędruje, jak krab po mieliznach dna, oświetlając sobie drogę fosforescencją² swego mózgu? Jak zdołał przeżyć katastrofę, jak doszedł do tej beztróskiej symbiozy z pasożytem agnostycyzmu? Skąd czerpie on tę lekkość, ten humor wisielczy, jak zbył powagi, ciężaru, odpowiedzialności i stał się tancerzem dna? Może – zdradzamy to szeptem – jest po prostu umarłym? Przeżył katastrofę jako umarły. Najłatwiej ją w tej formie przeżyć. To tłumaczyłoby wszystko: lekkość, nic niekosztującą ekwilibrystykę – karkołomną, a w gruncie rzeczy bezpieczną żonglerkę. Umarłym ta łatwość spada w podołek za darmo – bez żadnych kosztów. Albo czy może jednak byłby ozdrowieńcem, rekonwa-

lescentem z pogranicza śmierci. Jak trudno jest na tej granicy odróżnić ozdrowieńca od umarłego. Są czasem kropla w kroplę do siebie podobni. Bo i rekonwalescenci mają tę samą lekkość, bez troskę i nieodpowiedzialność. Powrócili przecież z tamtej strony, gdzie wyzbyli się wszystkich ciężarów. Używają swych członków niepoważnie, dla żartu, dla zabawy, dla nowej wrodzonej przyjemności w operowaniu swymi organami. Wciąż grożą i kokietują śmiercią.

Nowa tęsknota za przygodą, za niezaznanym i niewypróbowanym rozpiera im pierś dziwnym westchnieniem.

I może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystkiego można się spodziewać, że wolno raz według swego kaprysu odbudować się z gruzów – według swego widzimisie, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa.

[1936]

Dzwony w Bazylei

Aragon¹, jeden z promotorów surrealizmu francuskiego, przeszedł długą ewolucję wewnętrzną, zanim w ostatniej swej powieści dał próbę nowego rodzaju realizmu, który nazywa realizmem socjalistycznym. Powieść *Cloches de Bâle* miała być pierwszą próbą nowej metody pisarskiej.

Jest to książka poniekąd rewelacyjna. Krytyka marksowska okazała się w niej nad wyraz płodna, pomnożyła siłę widzenia, dała wzrokowi wnikliwość promieni Roentgena, prześwietlających do głębi splątana tkankę życia. Aragon nie udostępnia rzeczy od wewnątrz, nie oświetla ich psychologicznie. Raczej konstatuje z zewnątrz, relacjonuje rzeczowo, sucho, po kronikarsku.

Dzwony Bazylei są w pewnym sensie przekrojem obyczajowości francuskiej „socjety” w ostatnim przedwojennym dziesięcioleciu. Aragon ukazuje walkę klas jako głębokie podłoże wszystkich fenomenów na powierzchni życia społecznego. Dzięki niezmiernemu pokomplikowaniu współczesnego życia gospodarczego, anonimowości kapitału, tajnej jego symbiozie z państwem – walka ta wre w ukryciu. Tylko na dwóch skrajnych biegunach istnieje zrozumienie sprawy: na szczytach obozu burżuazyjnego i u awangardy uświadomionego proletariatu. Średnie i drobne mieszczaństwo, inteligencja i nieświadomione masy proletariatu płaczą się w niezrozumieniu, w narzuconej mu sieci intryg i fałszywych ideologii, z których nie mogą się wywikłać. Ze względu na te warstwy, o które toczy się rozgrywka – kapitał trzyma te sprawy w najściślejszej konspiracji. W tej konspiracji kapitału jest źródło zakłamaney, perfidnej, podwójnej moralności i obyczajowości, którą burżuazja narzuca i sugeruje i której się sama poddaje, poświęcając nawet tych ze swej własnej sfery, którzy przez zbyt jaskrawe pogwałcenie tej moralności narażają integralność i nieprzenikliwość całej masy skarady.

Tej właśnie maskaradzie, tragifarsie obyczajowości współczesnej, poświęcona jest pierwsza księga powieści². Nie osoby wplątane w przedstawione tu afery są bohaterami, bohaterem właściwym jest tu jakby sama komedia moralności. W tej jak i w następnych księgach zobaczyć można, jakiej ewolucji uległo nasze pojęcie substancji dziejowej. Dla pisarzy dawniejszych czasów była to zawsze indywidualna anegdota, biografia reprezentatywna, kantylena³ osobistych dziejów na tle głuchego pomruku historii. Dla Aragona ten zbliżający się głuchy pomruk zapełnił cały pierwszy plan, artykułował się, zróżniczkował, uwybraźnił. Z jego powieści dolatuje nas jakby zmieszany gwar dziejów, zgiełk historii.

Treścią pierwszej księgi powieści jest historia pewnego skandalu, ukazującego potworną anatomię paryskiej „socjety”. W centrum tej afery tkwi Diana de Nettencourt, jedna z tych kobiet, które dzięki swej piękności i wyrafinowaniu erotycznemu robią w Paryżu karierę. Przechodząc z rąk do rąk, Diana ląduje w końcu w łożu małżeńskim niejakiego Brunela. Brunel, kanalia używana do brudnych interesów przez rekina wielkiego kalibru, Wisnera, ma pecha, że jeden z jego dłużników, ofiara lichwy, popełnia samobójstwo w jego domu. Jakkolwiek chodzi tu o notorycznego hulakę i lekko ducha, rywale Wisnera rozdmuchują sprawę w wielki skandal. Kampanię prowadzi „Action française”⁴, zatacza ona coraz szersze kręgi, odbija się echem w parlamencie, ale Wisnerowi, w którego interesach zaangażowani są ministrowie, udaje się akcję sparaliżować, Dianie zaś i jej matce skierować domysły ludzkie sprytnie na tory skandalu erotycznego. Na nieszczęście, przyjaciel domu, generał Dorsch, przypadkowo odkrywa prawdziwe tło sprawy i uniemożliwia zatuszowanie. Wisner poświęca skompromitowanego Brunela, Diana się z nim rozwodzi.

W drugiej części Aragon zstępuje w środowisko, gdzie różne warstwy społeczne stykają się ze sobą i mieszają. Katarzyna Simonidze predestynowana jest już z racji swej sytuacji społecznej, aby żyć na rubieży różnych warstw. Matka jej, Gruzinka, będąca w se-

paracji z mężem, nafcierzem z Baku, należy do tego samego świata co Diana, prowadzi życie awanturnicy w eleganckich hotelach Riwiery, z tą jednak różnicą, że w córce uciemiężonego narodu żyją pewne tradycje rewolucyjne, a raczej pewien romantyzm, znajdujący ujście w przygodnych miłostkach z rewolucjonistami. Ten romantyzm, ten liryzm rewolucyjny przeszczepia się na córkę, która poprzez świetność hulaszczego życia widzi niewolę i upadek kobiety poniżonej do roli zabawki i w której cierpienie nad tym stanem rzeczy urasta do rozmiarów zasadniczego urazu. Centralną ideą życiową dorastającej Katarzyny staje się wygórowane i drażliwe poczucie godności kobiecej. Zanim zostanie anarchistką społeczną – będzie anarchistką miłości. Zarysowuje się w niej niejasno idea wyzwolenia kobiety, i to jest mit osobisty, na którym osadza się i krystalizuje jej rewolucyjność. W ruchach społecznych pociąga Katarzynę to, co wydaje się jej zapowiedzią ziszczenia jej mitu. Aragon pokazuje jej błędzenia i wędrówki po różnych ideologiach. O głębokim instynkcie Aragona świadczy to, że tym perypetiom ideowym pozwala formować się poprzez medium spraw miłosnych. Aragon pokazuje, jak pozornie irracjonalne reakcje jej erotyki, fluktuacje jej uczucia mają ten sam korzeń co jej ideały społeczne, w jaki sposób biorą one udział w kształtowaniu się jej mitologii erotycznej. Jest to jakby ilustracja do tego, co mówił u nas Brzozowski o społecznym znaczeniu erotyki⁵. Świat ideałów społecznych destyluje się dla kobiety w ciemnej retorcie instynktu.

Katarzyna przez pewien czas jest pod urokiem osobistości anarchisty Libertade’a. Ideologia anarchizmu pociąga ją bezkompromisowością, rozmachem romantycznym. W tym wszystkim Katarzyna nie może znaleźć miejsca dla siebie, roli, w którą by weszła. Od Libertade’a do Henri Bataille’a Katarzyna wędruje przez różne ideologie, zmieniając mężczyzn, gnana pustką wewnętrzną, nękana wiecznym nieukojem. Na tle tych perypetyj przesuwa się świat drobnego mieszczaństwa, grzęznący w pustce i bezsensowności,

świat bezideowy. Tę jałowość czasu, tę bezwyjściowość epoki, za-
tęchłą ciszę przed burzą umie Aragon po mistrzowsku oddać
dziwną szarością swej prozy. Nigdzie żadnego akcentu, nigdzie
żadnego wybuchu. Zamordowanie Libertade'a, samobójstwo So-
lange, śmierć Judyty, podłość i tragedie – wszystko tonie głucho
w miękkiem dywanie tej prozy. Są to lata 1908–1911. Nigdy świat nie
wydawał się tak skończony, tak stary i bez przyszłości. Czas zdaje
się kończyć wśród spraw błahych i przesądzonych, w ogromnej
monotonii, w ciszy wielkiego odpływu. Siły, które nim w głębi
wstrząsały, są jeszcze nieme, nie mają swego organu.

Część trzecią rezerwuje sobie Aragon, żeby wreszcie wprowadzić
na scenę właściwy proletariatus walczący. Ta część książki jest jak
gdyby wielką kroniką wypadków o dziejowej doniosłości, jakie
toczą się we Francji i w Europie, w pozornej ciszy i bezruchu, w la-
tach 1911–1912. Nigdy historia nie była tak zamaskowana, tak
głęboko zakonspirowana jak w tej epoce wielkich towarzystw ak-
cyjnych i międzynarodowych afer. Aragon ukazuje zazębienia
polityki i interesów, mrowisko intryg i matactw, obnaża mechanizm
wypadków dookoła jednego z epizodów zacieklej walki klas, do-
okoła strajku szoferów pracujących w ogromnym konsorcjum,
które zmonopolizowało komunikację kołową w Paryżu. Aragon
ukazuje potworny kłęb sprawy, w którą uwikłany jest rząd, policja,
kierownicy partii – wszystko marionetki w rękach grupy aferzystów,
jak Quesnel czy Wisner, i mniejszych kanali, jak de Houten, pro-
wokujących przy pomocy policji akcję terrorystyczną anarchistów,
ażeby zdyskredytować w opinii publicznej ruch strajkowy.

Ta część najbardziej odbiega od tradycyjnej formy powieści.
Figury schodzą na margines narracji, na której czoło wysuwa się
sama „sprawa”. Żadnego liryzmu, żadnych arabesek stylowych,
pikanterij i efektów. Mimo kronikarskiego suchego tonu jest w tej
prozie wielki oddech epicki, patos historii. Rozwija się z kart tych
rozdziałów rozległa panorama epoki, na której tle epizody strajku,
zajścia i zdarzenia ukazują się w miniaturowej perspektywie starych

obrazów batalistycznych. Godna podziwu jest powściągliwość
uczucia, postawa prawdziwie epicka, jaką umie zachować Aragon.
Pasja Aragona, jego stłumiona namiętność ujawnia się jedynie
w energii twórczej, z jaką potrafił opanować i objąć jednym tchem,
jednym tonem stłoczony bezlik faktów, nieprzeliczoną mnogość
związków, działań i epizodów.

Ostatnia część, zaledwie kilkunastostronicowa, zatytułowana
imieniem Klary Zetkin, socjalistki niemieckiej, jest jakby epilogiem
i liryczną fanfarą, w której uczucie autora, więzione dotychczas
dyscypliną epicką, niespodzianie wybuchu.

Przekład Wacława Rogowicza⁶ – doskonały⁷. Mało jest w Polsce
tłumaczy tak poważnie pojmujących swą misję. Tłumaczenia
p. Rogowicza cechuje pełne poczucie odpowiedzialności za słowo
oraz subtelne ucho dla tonu, dla barwy prozy, którą ma transpo-
nować.

[1936]

Aneksja podświadomości. Uwagi o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej

Cudzoziemka Kuncewiczowej należy do książek, które nie kończą się na swych okładkach, lecz wykraczają z nich, próbując przenieść w nas swe życie i rozgałęzić w nas swoją problematykę. Wydźwięk tej książki jest długi i bogaty, jak gdyby przedłużyć się w nas chciała i rozrósć w naszej duszy wtórną wegetacją zamyśleń i problemów.

Co do gatunku swego jest ta powieść portretem – musimy, choćby była jedynym egzemplarzem swego gatunku, ustanowić dla niej *species*¹ – portretem zrobionym niewspółmiernymi pozornie środkami narracji i fabuły powieściowej. W przeciwieństwie do biografii, w której człowiek pokazany jest w rozwoju, rozwinięty w szereg dynamiczny – w portrecie kontury fizjonomii zakreślone są z góry, od początku gotowe, a rozwój odbywa się raczej w głąb i jest udratyzowaną analizą. Realny biograficzny przebieg czasu jest powstrzymany, poszczególne epizody życia porządkowane są nie według chronologii, nie pragmatycznie, lecz od strony głębszego od ich sensu dla linii losu, dla *meritum* charakteru.

Mówią o portretach Rembrandta², że zawierają w jakiś sposób całą biografię człowieka, bilans jego życia. Są one jak gdyby ostatecznym osadem, rezultatem, skamieliną biografii. W książce Kuncewiczowej mamy odwrotny proces: skamielina, martwy kontur fizjonomii ożywa, pęcznieje życiem, eksplikuje swą całą zawartość. Miałem od dawna pomysł, że można by z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii wyprowadzić całą nowelę lub powieść, uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem w biografię to, co w tej twarzy zastygło w jakiś ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną. Nie przeczuwałem, że da się to zrobić w sposób tak szeroki i monumentalny.

► 197–199

Istotą powieści jest ruch i działanie, portret zaś jest czymś statycznym. Kuncewiczowa wybrnęła z tej trudności przy pomocy pewnego chwytu powieściowego. Użyła formy spowiedzi. Zaplątana w swój los niezrozumiała, niezrozumiana i przez swe otoczenie, bohaterka powieści dochodzi w końcu, krótko przed śmiercią, do zrozumienia swej zagadki i czyni spowiedź przed córką, porachunek z całego swego życia.

Spowiedź ta stanowi główny nurt powieści. W nurt ten wbudowała autorka cały system tam i grobli, w które chwyta nurt wtórny, nurt wsteczny, i ten prąd retrospektywny prowadzi ją w różne okolice przeszłości, przecina wzdłuż i wszerz biografię bohaterki rozgałęzionym systemem kanałów. Poprzez te nurty wsteczne dąży jednak powieść powoli naprzód, osadzając wszędzie miał duszoznawczy, dąży do wielkiego ujścia, do szerokiego zlewiska spowiedzi, które bierze w swój nurt wszystkie te boczne dopływy i strumienie.

Jest to portret kobiety złej, jędzy, megiery – pierwszy raz w tej skali i rozpiętości pokazany w literaturze polskiej. Jesteśmy tu o mile oddaleni od wszystkich wampów i demonów kobiecych, tych zakłamanych, tanich i kokieteryjnych sublimacyj zła. Chodzi tu o złość w jej pospolitej, brutalnej i wulgarnej postaci. W pierwszej warstwie portretu, w podmalowaniu niejako, jawi się przed nami bohaterka właśnie w tej nieufryzowanej, śmiesznej i biednej złości. Rysunek Kuncewiczowej jest tak świetny i przekonujący, że zda się nam, jakbyśmy tę postać już skądś znali. Kuncewiczowa nie oszczędza swej bohaterki, nie tuszuje, nie łagodzi. Z odwagą i bezwzględnością ryzykuje dezaprobatę, odruchy antypatii u czytelnika, naraża ją na śmieszność. Jednak ta odwaga i bezwzględność opłacają się sownicie na wyższym piętrze tej psychologii.

Złość ludzka, ta elementarna i pierwotna wrogość egoistycznej jednostki przeciwstawiającej się całemu światu, bywa w swych wielkich i żywiołowych wybuchach zjawiskiem wspaniałym i fascynującym. Ale nawet w manifestacjach mniejszego formatu nie