

Sentymentalizm¹ Emila Zegadłowicza – strategię językowe

Spośród licznych wypowiedzi krytyków na temat dzieła Emila Zegadłowicza wybieram trzy przykładowe, żeby przypomnieć obiegową opinię, że pisarz pozostawał rozlewnym lirykiem nawet wówczas, gdy uprawiał prozę narracyjną. Tak zróżnicowani ideowo komentatorzy literatury, jak Karol W. Zawodziński, Rajmund Bergel i Jan E. Skiwski stwierdzali w sposób otwarty bądź zawołany, że jest Zegadłowicz w pierwszym rzędzie wrażliwym emocjonalistą. I w zależności od tego, czy krytyk był pisarzowi przychylny czy też wobec niego zdystansowany, ocena ta miała wydźwięk pozytywny bądź negatywny. Najbardziej skłonny przyznać walor artystyczny atmosferze tworzonej przez Zegadłowiczowi był Bergel, który w recenzji *Żywota Mikołaja Srebrmpisanego* przejął nawet styl omawianego utworu. Oto jego próbka:

Następuje utkany z rozprószonych dźwięków i rozlicznych woni obraz "sielskiego i anielskiego" dzieciństwa, symfonia zarania żywota, gdy z atmosfery marzeń i snów budzi się duszyczka dziecięca w pierwszych błyskach świadomości, w owej "godzinie przed jutrznią", niby rozchylający się do słońca pąk kwiatowy².

Rozlewny ton tej wypowiedzi stanowi pogłos stylistycznej przesady pisarza, który nie stronił od ornamentyki, zwłaszcza gdy chodziło w wyrażenie stanów emocjonalnych, a może jeszcze bardziej o wywołanie współodczuwającej empatii czytelnika. O ile w ocenie recenzenta „Myśli Narodowej” subiektywno – uczuciowe nacechowanie tekstu stanowi naturalny element literackiej atmosfery prozy Zegadłowicza, o tyle dla krytyka „Wiadomości Literackich” (Zawodzińskiego) „długie wylewy liryczne” pobrzmiewają młodopolską manierą, czego nie może on traktować w 1928 roku inaczej niż jako zarzut. Zawodziński pisze o poezji, ściśle rzecz ujmując o dwu tomach: *Dom jałowcowy* i *Dziewanny*, doceniając ich muzyczność w powiązaniu z ekspresją uczuć. I to mógłby jeszcze zaakceptować jako wyraz szczerzej intencji emocjonalnej, wolnej od intelektualnych pretensji. Natomiast odrzuca aspiracje filozoficzne poematów ze względu na banalność użytej w nich frazeologii. Skądinąd

¹ Używam zakorzenionego w polszczyźnie słowa sentymentalizm, choć wiem, że nie jest to precyzyjne tłumaczenie angielskiego „sentimentality”, którym posługują się piszący na ten temat badacze. Angielszczyzna rozróżnia „sentimentalism” (sentymentalizm, czułość, rzewność) i „sentimentality” (sentymentalność). W języku tym „sentiment” to odczucie, opinia, zdanie, zapatrywanie, więc chodzi o emocję, która ma wartość przekonania moralnego.

² R. Bergel, *Wielka liryczna powieść Emila Zegadłowicza*, „Myśl Narodowa” 1929, nr 49, s. 299-300.

byłaby ona do przyjęcia w poezji na modłę franciszkańską naiwnej, natomiast na gruncie poetyckiej refleksji aksjologicznej ta powielana leksyka staje się trudna do zniesienia, gdyż łatwo wpada w pułapkę konwencjonalizmu. Krytyk nie szczędzi też złośliwych uwag pod adresem gestów i słów o proveniencji ewangelicznej, gdyż jego zdaniem wywołują one efekt niezamierzenie parodystyczny wobec źródła, do którego nawiązują. Dopatruje się w skłonności do motywów religijnych wpływu niemieckiej metafizyki idealistycznej, co w wydaniu rodzimego poety przechodzi w „rozsentymentalniony protestantyzm, obwieszony po beskidzku kalwaryjskimi dewocjonaliami. Wiadomo zaś, że nie ma bigoterii nieznosniejszej od protestanckiej”³.

Zarzut sentymentalizmu będzie się przewijał również w wypowiedziach Jana Emila Skiwskiego, zwłaszcza wtedy, gdy krytyk zmieni front i od poparcia dla twórczości Zegadłowicza przejdzie do surowej oceny utworów beskidzkiego artysty. Jeszcze w 1929 roku pisał w tonie pozytywnym o „wibracji wzruszeń”, o jakie przyprawiła go lektura *Dębów pod pełnią*. Podkreślał walor emocjonalny zamieszczonych w tomie cykli *Na harmonii* i *Z wygnania*, dystansując się zarazem wobec wierszy „ideologicznych”, czyli poważnych, dryfujących w stronę filozofii⁴. W końcu tegoż roku na łamach „Wiadomości Literackich” ogłosił szkic *Sprawa Zegadłowicza*, w którym zdecydowanie polemizował z atrybutami przypisanymi beskidzkiemu autorowi przez ówczesną krytykę, dodajmy, krytykę pisarzowi przychylną. Skiwski z dezaprobatą odnosi się teraz do uczuciowej ekspresji Zegadłowicza, manifestującej się zarówno w poezji jak i w prozie. Ironizuje z predylekcji do nadużywania słowa „miłość”, traktowanego z pietyzmem i wyróżnianego wersalikami, nadto „uwikłanego w niedomówienia, łatwą retorykę i sprzeczności”⁵. Nie przekonuje go też „miłość” w kontekście chrystianizmu Zegadłowicza, który chciałby, aby uczucie to automatycznie regulowało bieg życia. W tym celu sprowadza je do łagodnego wzruszenia wyrażanego w kwiecistej mowie. Sentymentalna uczuciowość religijna odziera Chrystusa z patosu, czyni zeń kompana ludzkiej doli i niedoli. Tymczasem katolicyzm doktrynalny w centrum stawia problem cierpienia i zła, których próżno szukać w świecie świątków i powsinogów, gdyż jego twórca wyeliminował zeń metafizyczną skazę. Na wyrost zatem stosuje się wobec niego określenie „pisarz katolicki”, stwierdza Skiwski, choć adresatem swojej polemiki czyni bardziej krytyków niż samego Zegadłowicza. Wypada przy tym zauważyć, że ostre sformułowania znanego z polemicznego temperamentu krytyka są też wyrazem radykalizacji

³ K.W. Zawodziński, *Geniusz czy potęga reklamy?*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 10, s. 3.

⁴ J.E. Skiwski, *Dęby pod pełnią*, „Kurier Poznański” 1929, nr 386, s. 8.

⁵ J.E. Skiwski, *Sprawa Zegadłowicza*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 51, s. 4; przedruk w: J.E. Skiwski, *Na przelaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 1999.

jego przekonań, a przesunięcie uwagi na doktrynalny aspekt katolicyzmu skutkowało nieuchronnie ironią wobec łagodnego chrystianizmu poety z Gorzenia. W innym szkicu, poświęconym Iłakowiczównie, Skiwski zauważa, że o tytuł „pisarza katolickiego” w Polsce nietrudno: „trochę sentymentu tradycjonalistycznego, ba, trochę ikonografii, trochę świątkarstwa”, a „Heroldia literacka bez trudności wciągnie kandydata na listę „pisarzy religijnych”⁶. Taki casus stanowi dzieło „znakomitego poety o wyobraźni pogańskiej i panteistycznym sposobie myślenia”, Emila Zegadłowicza – dodaje Skiwski⁷.

Już ten pobieżny przegląd opinii krytycznych pozwala zauważyć, z jaką łatwością kwalifikowano teksty Zegadłowicza do kategorii utworów, nazwijmy je umownie, „wywołujących wzruszenie” czytelnika, który w literaturze szuka przykładów piękna przyrody i pozytywnych nań ludzkich reakcji. Wysoko ceni tę estetykę recenzent „Myśli Narodowej”, co zrozumiałe z uwagi na preferencje ideowe pisma. Natomiast oceny Zawodzińskiego i Skiwskiego nie pozostawiają złudzeń, że ten rodzaj lirycznej uczuciowości nie zyska uznania w gronie wyedukowanej publiki oczekującej od literatury refleksji, a nie łatwych w jej mniemaniu wzruszeń. Nie znaczy to wcale, że ów bardziej wymagający czytelnik odporny jest na emocje implikowane przez poezję, a to jedynie, że wyżej stawia reakcję „chłodną” niż „gorącą”. Ta pierwsza czyni go bowiem zdystansowanym, a to daje satysfakcję płynącą z przekonania, że jest się „ponad tym”, co tak prostolinijne w ekspresji i mało skomplikowane w treści. Aby uniknąć włączenia do wspólnoty przeżywającej, woli manifestować sarkazm, w najlepszym razie pobłażliwy humor wobec zbyt intensywnie wyrażanych uczuć. W obawie przed wessaniem przez żywioł przeżywania przyjmuje postawę ironisty odpornego na efekt współodczuwania. Za taką chłodną postawą kryje się określony wzór reakcji uwarunkowanej kulturowo, w tym wypadku takiej, która ceniona jest za powściągliwość i kontrolę nad emocjami.

W klasycznym już studium *On Kitsch and Sentimentality* Robert C. Solomon stawia pytanie: Co jest złego w kiczu? Co jest złego w sentymentalizmie, w szczególności w sentymentalnej sztuce⁸, skoro tancerki Edgara Degas podobają się właśnie dzięki swej zwiewnej niewinności? Solomon podejmuje się obrony „słodkich” emocji („sweet” emotions)⁹. Zachodnia i nowoczesna w gruncie rzeczy idea kiczu zrodziła się w następstwie

⁶ J.E. Skiwski, *Poetka gorzkich uniesień. Kazimiera Iłakowiczówna. Laureatka nagrody Wilna*, w: tegoż, *Na przelaj...*, dz. cyt., s. 339.

⁷ Tamże, s. 339.

⁸ R.C. Solomon, *On Kitsch and Sentimentality*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, no 1 (winter 1991).

⁹ Przy okazji zauważa, że skoro jest „słodki” kicz, to może też „gorzki”, „kwaśny”, „słony”? Tamże. W monografii zjawiska kiczu A. Moles mówi o „kwaśnym” kiczu, choć o wiele mniej niż o „słodkim”. To

głębokiej nieufności wobec uczuć, zwłaszcza tych najbardziej ludzkich. Nie zawsze tak było, wystarczy przypomnieć teorię uczuć moralnych, rozwijaną w XVII wieku i w pierwszych dekadach XVIII przez „platoników z Cambridge”¹⁰, niejako w reakcji na kartezjański mechanicyzm. Afekty i pasje, jak też bardziej stonowane doznania psychiczne (czułość, harmonia, spokój wewnętrzny) były przedmiotem refleksji nad kondycją moralną człowieka w coraz bardziej sekularyzującym się świecie idei oświeceniowych. Kult wrażliwości swoje apogeum osiągnął w romantyzmie wbrew tendencji do intelektualnego opanowania problemu przez filozofów. Krytyka teorii uczuć moralnych (np. Kanta) była też powiązana z mocnym atakiem na popularne romanse, których autorkami były nierzadko kobiety, co kierowało tę krytykę na tory antyfeministyczne. Męski literacki establishment deprecjonował „sentymalny śmietnik”, pisze Solomon¹¹. Refleksja nad etycznym aspektem uczuć straciła status dyscypliny filozoficznej, a w końcu wieku XIX sentymentalizm już tylko śmieszył, wywołując ciąg skójarzeń ze sztuczością, przesłodzeniem i nachalną manipulacją emocjami odbiorcy. Z czasem będzie jeszcze gorzej – zaczyna być etycznie podejrzany, wręcz niemoralny przez swe powinowactwa z cynizmem czy brutalizmem¹². Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, że zaetykietowanie tekstu kultury określeniem nad-ekspresywny, bo wymuszający reakcję uczuciową niewspółmiernie przesadną wobec sytuacji przedstawianej, prowadzi pośrednio do uznania go za dzieło podrzędniejszej miary. Przy czym owa przesada może realizować się zarówno w czułości, gdy rzecz jest nasycona nazbyt „słodką” ornamentyką, jak i w ekspresji ostrej, roszadającej konwencje dobrego tonu. Zarówno nadmierna tkliwość jak i brutalizująca elokwencja funkcjonują na podobnej zasadzie nadmiaru – pierwsza kierowana jest do uczuć „dobrych”, druga „złych”. Tymczasem nie można wykluczyć, że działa tu instynkt przesady, zdeterminowany neurologicznie, gdyż w mózgu miałby znajdować się ośrodek nim zawiadujący. Jeśli tak jest, to działalność artystyczna pozostaje z nim w szczególnej koincydencji, jednak zbadanie tego powiązania pozostaje wciąż sprawą przyszłości.

Wracając do zarzutów czynionych Zegadłowiczowi przez krytyków międzywojnia, to rzecz upraszczając, można je sprowadzić do stwierdzenia, że pisarz zbyt ulegał emocjonalnej reaktywności, czy to w kierunku wyznaczonym przez łagodny chrystianizm,

znamienne przesunięcie znamionuje w przyjemnościowy (hedonistyczny) aspekt kiczu. Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

¹⁰ Zob. C. Tylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i inni, Warszawa 2001, rozdz. *Uczucia moralne*.

¹¹ R.C. Solomon, dz. cyt., s. 2.

¹² Zob. M. Tanner, *Sentimentality*, w: *Art and morality*, ed. by J.L. Bermudez and S. Gardner, London and New York 2003, s. 95-110; M. Midgley, *Brutality and Sentimentality*, „Philosophy” 54 (1979), s. 385-389.

czy też porywom gniewu brutalizującego obraz świata w *Zmorach*. Najdobitniej sformułował to Skiwski, który prawdopodobnie podzielałby opinię nowoczesnych krytyków literackiej uczuciowości, że sentymentalizm podszyty jest cynizmem. Kiedy próbował „załatwić” *Zmory*, pisał, że Zegadłowicz – dotąd „za pan brat z beskidzkim Chrystusikiem frasobliwym” – wcale w nowej powieści świątków nie porzucił, tylko skupił je wszystkie w jednym, „którym jest on sam”¹³. Dowodem na to ma być sposób, w jaki narrator traktuje Mikołaja, wyrażając się o nim w deminutiwach, więc z dużą dozą czułości, podczas gdy całe jego otoczenie to „zgraja pijaków, chamów, rozpustników, sadystów, głupców i oszustów”¹⁴. Istotnie mocny kontrast i jednoznaczne wartościowanie mogą świadczyć o skłonności do przesadnej ekspresji, symptomatycznej dla komunikacji emocjonalistycznej. To ona jest wysoko ceniona w kulturze popularnej, która poniekąd bierze na siebie odium towarzyszące recepcji jej artefaktów przez lepiej wyedukowaną publiczność. Ta bowiem manifestuje, niekiedy ostentacyjnie, dystans emocjonalny wobec bezpośredniego przeżywania, uznając, że jest to cecha właściwa odbiorowi bezrefleksyjnemu. Spontaniczna uczuciowość, wyrażająca się w wartościującej leksyce, jest istotnie przywilejem mniej wyrobionego intelektualnie czytelnika. Nie da się jednak wykluczyć, że w ten sposób skrywane przyjemności, skrywane zwłaszcza przez wyedukowanego konsumenta kultury, są rzutowane na publikę masową, której bez oporów można przypisać identyfikację uczuciową z percypowaną treścią. Wówczas mocne słowa oceniające morale bohaterów, a takich używał Zegadłowicz w *Zmorach*, stanowią swoisty kod porozumienia z czytelnikiem złąknionym emocji podawanych bezpośrednio, a nie kamuflowanych w subtelnej formie sugerowania znaczeń. Stylistyczna sugestywność przekazu jest zatem skorelowana z jego emocjonalną temperaturą, co ma większą siłę oddziaływania niż realistyczny obiektywizm, zwłaszcza że ten zachowuje zwykle chłodny dystans wobec przedmiotu opisu. Zegadłowicz nie wahał się pisać ostro, wyczuł bowiem, że atmosfera znaczy dla odbiorcy więcej niż analityczne roztrząsania intelektualne. I niczym spóźniony w czasie, choć trafny komentarz do tego zjawiska brzmią słowa Giorgio Agambena, który przy okazji analizy Geniusza zauważył, że emocje umożliwiają nam kontakt z tym, co w nas bezosobowe. Dzięki nim możemy „poznawać Geniusza jako radość lub niepokój, bezpieczeństwo czy trwogę”¹⁵.

Jeśli już próbować zdefiniować sentymentalizm na planie relacji nadawczo – odbiorczej, to za anglosaskimi rozpoznaniem terminu „sentimentality” można przyjąć, że z

¹³ J.E. Skiwski, *Zmory trzeba załatwić*, „Pion” 1935, nr 46. Przedruk w: J.E. Skiwski, *Na przelaj...*, dz. cyt., s. 434.

¹⁴ Tamże, s. 434.

¹⁵ G. Agamben, *Geniusz*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 25

jednej strony jest to dyspozycja psychologiczna odbiorcy do reagowania współodczuwającego na świat przedstawiony, a z drugiej przymiotnik „sentimental” określa tekst jako retoryczny konstrukt mający na celu oddziaływanie na emocje czytelnika, często manipulowanie nimi przy użyciu środków patetycznych czy motywów zaczerpniętych z melodramatu¹⁶. Sentymentalna ekspresja bywa w wysokim stopniu konwencjonalna, co sprzyja jej percepcji przez szeroki krąg uczestników kultury, wrażliwych na dyskurs uczuć artykułowanych w słownych hiperbolach, nierzadko w pojęciowych abstraktach, gdyż te zdolne są objąć swym zasięgiem mglisty obszar jednostkowych przeżyć. W modernistycznej krytyce literackiej termin stosowano najczęściej wobec literatury popularnej oraz uprawianej przez kobiety, więc eksponującej uczucia, nierzadko histeryczne, kosztem pogłębionej analizy intelektualnej¹⁷. Zarzut feminizacji literatury wiązał się z innym – przesadnej emocjonalności, właściwej rzekomo zachowaniom uważanym potocznie za kobiece. Była zatem owa krytyka odpryskiem sporu o nową wrażliwość estetyczną, zmieniającą się pod naporem oczekiwań szerokiej publiki, którą z czasem zdominują czytelniczki. To mniej wymagająca publiczność, wyedukowana na tyle, żeby czytać i przeżywać, choć jeszcze „unsophisticated”, jak by powiedział cytowany wyżej Solomon, bo nie tak wyrobiona jak ta elitarna, zwana przezeń „sophisticated”. W odróżnieniu od odbiorcy „sophisticated”, preferującego dystans i słowo w funkcji ekwiwalentu uczuć, „unsophisticated” reaguje żywo nie tyle na wyrafinowaną formę dzieła, co na jego uczuciami moralnymi podszytą waloryzację, więc poddaje się chętnie bezpośredniemu oddziaływaniu literatury.

Wydaje się, że Zegadłowicz należał do tych pisarzy, którzy dość wcześnie rozpoznali zmianę i wyszli naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy. Sentymentalizm ma ponadnarodowy charakter, jednak poszczególne tradycje stanowią dlań bardziej lub mniej podatny grunt. Wrażliwość kształtuje się w środowisku religijnym i społecznym, zatem angielska odmiana sentymentalizmu wykazuje związek z hymnami metodystów, natomiast amerykańska z ideami politycznymi w powiązaniu z purytańską retoryką¹⁸. Gdyby zapytać o kontekst polski, to na myśl przychodzi topika chrześcijańska w wersji wiejsko-świątkowej. To swojskie środowisko około-religijne było naturalnym otoczeniem również dla Zegadłowicza, przyjmowanym przezeń jak coś oczywistego, jak habitus, na który składają się także wzory

¹⁶ Zob. W. Herget, *Towards a Rhetoric of Sentimentality*, w: *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*, red. W. Herget, Gunter Narr Verlag 1991, s. 1-14.

¹⁷ Na gruncie anglosaskim badania nad zjawiskiem sentymentalizmu stanowią ważny składnik literaturoznawstwa. Postrzegane w perspektywie historycznej (J.J. Rousseau), psychologicznej i kulturowej pisarstwo nacechowane „mową uczuć” okazuje się istotnym czynnikiem modernistycznej kultury. Zob. S. Clark, *Sentimental Modernism. Women writers and the revolution of the word*, Indiana University Press, Bloomington 1991.

¹⁸ Zob. S. Clark, dz. cyt., s. 22-23.

wrażliwości, odczuwania i reagowania. Zatem zarzut świątkowości, sformułowany przez Skińskiego, wydaje się o tyle chybiony, że nie uwzględnia klimatu uczuciowego, który poeta beskidzkiego łączył z podobnie jak on zanurzonymi w idealizowanej krainie chrześcijańskiej łagodności, ewentualnie w baśniowym świecie rycerzy. Jedna i druga przestrzeń oferuje czytelnikowi możliwość identyfikacji, jeśli nie na planie czynów, to zapewne na poziomie odczuć. A przecież współodczuwanie jest istotnym elementem estetycznego przeżycia, zwłaszcza gdy jego źródła znajdują się we wzorach społecznie akceptowanych i praktykowanych. Wykształcone na gruncie chrześcijańskiej obrzędowości wzory odczuwania przeniknęły do sztuki ludowej, stały się też częścią społecznej, w tym i literackiej komunikacji. Zatem nie powinno dziwić, że nasuwały się one Zegadłowiczowi niemal samoistnie jako forma przydatna dla wyartykułowania w sposób wyrazisty jego postrzegania i przeżywania świata.

Nie sposób w tych ograniczonych ramach wyłożyć kompletnie i systematycznie zjawisko poetyckiej uczuciowości Zegadłowicza. Ograniczę się do podania tropów nadawczo-odbiorczych, które pozwolą nakreślić atmosferę bardziej emocjonalnego niż intelektualnego funkcjonowania słowa zarówno w wykonaniu pisarza, jak i jego czytelników. Za sprawą tej szczególnej więzi dzieło nabrało wartości przydanej mu przez intensywność uczuć towarzyszących jego przyswajaniu. Udało się bowiem stworzyć Zegadłowiczowi „wspólnotę przeżywających”, zarówno wtedy, gdy korzystał z konwencji franciszkańskich i z chrześcijańskiego tropu współczucia, jak i wówczas, gdy wydał *Zmory*. Z tym, że w obu wypadkach były to innego rodzaju wspólnoty, na innych emocjach ufundowane, można nawet powiedzieć, że rozłączne pod względem preferowanej aksjologii. Świadczenia recepcji potwierdzają jednak oba warianty – zarówno idealizującego odczuwania więzi z przyrodą w utworach poetyckich, jak i brutalizującego zdzierania masek społecznej hipokryzji w *Zmorach*. W odbiorze tej powieści nie brak przecież i reakcji współczujących Mikołajowi, czego licznych dowodów dostarczają wypowiedzi czytelników, opublikowane w tomie *Piszemy listy* (1937). Niezależnie od rodzaju artykułowanej w słowie emocji niezmiennie pozostaje nastawienie na przeżycie, które ma wartość samą w sobie i niekoniecznie jego intensywność (temperatura) idzie w parze z jakością artystyczną utworu. Nie znaczy to, że pisarz porzuca ją zupełnie, raczej podporządkowuje celowi nadrzędnemu, mianowicie komunikacji z odbiorcą na planie języka uczuć.

Spośród figur retorycznych charakteryzujących styl poety wybieram te, które wzmacniają efekt przyjemności płynącej z podwyższonego stanu emocji. Znamienne przy tym jest, że referencja przedmiotowa nie odgrywa wtedy większej roli. Nawet jeśli obraz

poetycki obejmuje kosmiczny przestwór, centrum pozostaje i tak we wnętrzu poety, którego serce wysnuwa w pajęczej pracy słowa, co giną w kosmicznej zawierusze (*Ballada o białych niciach rozsnutyh wśród gwiazd*)¹⁹. Można tę stylistykę złożyć na karb młodopolskiej manieri językowej z jej słownictwem typu „otchłannego”, tym bardziej że taki spadek Zegadłowicz wziął po najbliższej sobie tradycji. Ale można ją też potraktować jako przejaw przyjętej *a priori* alegoryzacji losu ludzkiego z poetą w samym oku kosmicznej tajemnicy:

ludzkości całej tęsknotą
spłonąłem w chwili tej jednej -
- stanąłem przed twym obliczem, wieczności,
Jak ty – bezwiedny!²⁰

W uniwersum ontologicznym i egzystencjalnym nie ma przypadków poszczególnych, więc każdy ma szansę w nim się odnaleźć ze swoją melancholią w obliczu spraw ostatecznych, jeśli tylko zobaczy w poecie alegorię swoich niepokojów. Może się wówczas zrodzić przyjemność smutku dzielonego z kimś wrażliwym, z tzw. pokrewną duszą, na tyle bliską w odczuwaniu tajemnicy, że wydobywa z poczucia osamotnienia w obliczu niepojętej przestrzeni kosmosu. A to daje namiastkę przeżycia duchowego, tym bardziej że obrazowaniu towarzyszy stylistyczna emfaza zaznaczona w apostroficznych zwrotach do przestworzy, w szeregu pytań retorycznych kierowanych do natury. Dla uzyskania mocnego efektu kontrastu między kondycją ludzką a ogromem kosmosu minimalizuje poeta „człowieczą nędzę”, natomiast „niezbadaną wieczność” poddaje hiperbolizacji. Pozornie oscyluje między przeciwstawnymi pojęciami, a w istocie sprowadza egzystencję do poziomu upodrzednionej wobec tajemnicy uniwersum. W tak rozległym semantycznie obszarze los ludzki jest tylko znikomą cząstką tego, co niepojęte. Uogólnione traktowanie *every mana* rozmija się zdecydowanie z dzisiejszą wrażliwością estetyczną. Jednak kpina z wyrażania przez poetę lęków w tonacji podniosłej wydaje mi się nazbyt łatwą reakcją, dyktowaną w dużej mierze przez dominujący dziś styl prześmiewczy w różnych jego wariantach – od zwykłego sarkazmu po wyrafinowaną ironię. Należy jednak wziąć pod uwagę, że to właśnie wysoki ton opisu kondycji ludzkiej, traktowany poważnie w komunikacji literackiej, pozwala zwerbalizować uczucia tym, którzy tworzą, przynajmniej w swoim mniemaniu, wspólnotę cierpiących w przestrzeni symbolicznej. W jej obszar rzutowane są nieokreślone lęki, łagodzone mającym religijne podłoże poczuciem mizarii człowieczej doli. Ta strategia –

¹⁹ E. Zegadłowicz, *Wybór poezji*, wybór i wstęp I. Maciejewska, Warszawa 1987, s. 103.

²⁰ Tamże, s. 101-102.

poszukiwania w uspołecznionym języku wyrazu dla indywidualnych przeżyć – jest często przez poetę stosowana i była na swój czas, jak się wydaje, skuteczna, gdy chodzi o oddziaływanie na emocje czytelnika.

Inny sposób na ożywienie uczuć to eksklamacje. Mają one często za adresata „ziemię”, „życie”, „słońce”, „dobrych ludzi”, czemu towarzyszy zazwyczaj intencja moralistyczna. Autorskie wezwania do miłości pobrzmiewają dziś emfatyczną dydaktyką, jak w zakończeniu wiersza *Topienie Marzanny*:

Odetchnij, młoda piersi, głęboko, swobodnie!

Przywitaj ją, pokorna i pełna radości,

Tę wielką wiosnę życia, zrodzoną z miłości²¹.

Na tak sformułowane witalistyczne zawołanie można też spojrzeć jak na eksterioryzację radości, przeżywanej we wspólnocie, gdyż taki charakter ma opisany w wierszu obyczaj. W werbalnych i cielesnych symptomach uczuć spełnia się ludzka potrzeba intensywnego doznania, stymulowanego przez coroczny obrzęd. I choć ta powtarzalność znamionuje konwencjonalizację zjawiska, to właśnie na tym polega jego wartość – daje wrażenie uczestniczenia w tym, co prastare, co wpisane w naturę i egzystencję. A ponadto wspólnota obrzędu jest tu też wspólnotą młodych z ich potrzebą szczerości manifestowanej zarówno w działaniach, jak i w nader sugestywnym języku uczuć. Postulat autentyzmu przybiera pod piórem poety formę *exclamatio* – wezwania do egzystencji tak intensywnej jak wiosenne przebudzenie do życia natury.

Zegadłowicz nie stroni też od ukazywania bardzo zwyczajnych przejawów piękna przyrody, kreśląc dość często widoki poranków i zachodów słońca. Te pierwsze jeszcze w późnej poezji wita apostrofą:

O poranki kuliste, soczyste, czerwone,

płynące poprzez morze złota i zieleni –

- niechaj się ziści wiarą ostatnia nadzieja

ze radość się przeważy i w błękit przemieni”²².

Powiązanie barw poranka z odczuciem radości wewnętrznej na ich widok, a nawet z optymistyczną postawą wobec świata przywodzi na myśl topikę jutrzenną, wielokrotnie w literaturze eksploatowaną, żeby tylko przypomnieć opisy Mickiewicza. Tego rodzaju bezpośrednia opisowość była w modernistycznej estetyce awangardy już bardzo *démodé*,

²¹ E. Zegadłowicz, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 133.

²² E. Zegadłowicz, *Podśluchy*, Warszawa 1932, s. 108.

tymczasem beskidzki poeta sięga po nią bez najmniejszych oznak zażenowania. Czy można jednak rzecz sprowadzić do „słodkiego” poczucia uniesienia na widok obrazów serwowanych przez naturę, wszak to ona wytwarza błękit o poranku, a czerwień o zachodzie słońca? Skoro podsuwa takie impresje, to reakcja jest jak najbardziej autentyczna, wolna od fałszu egzageracji, jaki zwykle przypisuje się sentymentalnemu kiczowi. Co więcej, Zegadłowicz trafnie rozpoznał, iż tego typu przeżycia są dostępne każdemu, kto dysponuje minimalną choćby wrażliwością i dostrzega drobne przejawy urody świata. Szczęście pospolite jest swoistą alternatywą dla transcendentalizmu, który nierzadko prowadzi do psychicznego dyskomfortu, czemu dali wyraz młodopolanie, bezpośredni poprzednicy Zegadłowicza. Dla niego to zwyczajne emocje, a nie wielkie pasje czy dylematy metafizyczne stanowią treść codziennej egzystencji. Są często stygmatyzowane przez „wyrobioną” (sophisticated) publiczność, ukrywane pod powierzchnią ironii, a jednak domagają się ekspresji. Gdy już ją otrzymają, są przez krytyków oceniane jako banalne. To prawda, że u Zegadłowicza motywy „jutrzenne” powtarzają się złoceńiami nieba o świcie, rozpryskami światła, chłodzistym świtaniem czy też sugestywnym obrazem słońca, co „rozpuszcza po chmurach włosy”²³ (wszystkie przykłady z tomu *Podstuchy*). Repertuar konwencjonalnych motywów, rustykalnych, jak to ujmowano nawet w późniejszych komentarzach²⁴, pozwala poecie poruszać się swobodnie po tym co znane, bez konieczności wypełnienia ramy obrazu treścią intelektualną. Ekspozując emocje – zarówno te łagodne, jak też intensywne (olśnienie widokiem zjawisk naturalnych) – tworzy klimat przeżywania świata poza czasem historycznym. W krainie sielskiego mitu miejsca nie muszą odnosić się do konkretnego topograficznego. Są o tyle istotne, o ile wywołują stan emocjonalnego uniesienia. Do przeżywania skłaniają najskuteczniej te najbliższe, rodzime, choć, warto dodać, że nawet osobiste olśnienia zyskują walor uniwersalności dzięki retoryce eksponującej zachwyty dla świata w jego boskiej urodzie.

Nieodzowne dla pobudzenia uczuciowej reakcji czytelnika są sceny pożegnania, rozstania, tęsknoty, rozmarzenia. Przykładów dostarczają utwory z tomu *Zegar słoneczny w chińskim ogrodzie*²⁵. Przykrość odjazdu żołnierza (wodza) łagodzi podarowany mu przez żonę „złotem tkany szal”, w który wprzędła „tęsknoty słodkie”. Dramatyzm ma tu czysto konwencjonalny charakter, a emocje znaczone są na skali od „wybiegła strwożona” do „tęsknoty słodkie”. Podobnie w scenie z niewiastą w oknie, która wpatruje się za ukochanym

²³ E. Zegadłowicz, tamże, s. 25.

²⁴ Zob. L. Neuger, *O poezji Emila Zegadłowicza*, w: *Studia o Zegadłowiczu*, pod red. J. Paszka, Prace Naukowe UŚ, nr 468, Katowice 1982.

²⁵ E. Zegadłowicz, *Zegar słoneczny w chińskim ogrodzie*, Poznań 1929.

wyruszającym na czele hufców na wojnę. Gdy mężczyzna powróci, przed domem ujrzy drzewo obumarłe, znamionujące udrękę samotności. Kobiety pozostałe w domu oddają się pracy przy krosnach i marzeniom, nierzadko sygnałem trwogi dochodzącej z wojny jest skaleczony przy krośnie palec. Niewiasta doświadcza wtedy empatycznie cierpienia wraz z ukochanym: „Płyną łzy znad krośnianach ram”²⁶. Klimat smutku zostaje wzmocniony przez tęskny śpiew. I choć sztuczna inscenizacja, zainspirowana chińską egzotyką, nie wywołuje rzeczywistego poruszenia, to scenka może sprawiać przyjemność w odbiorze niczym ładny przedmiot przywieziony z dalekiej wyprawy. Czy głębia przeżycia jest tu w ogóle potrzebna? Chodzi przecież o zabawę na modłę chińską, tak jak tę kulturę postrzegano wówczas w Europie. I o efekt nostalgiczny – utracone bądź odległe nabiera wartości estetycznej, zwłaszcza gdy powraca w oprawie modnego wówczas egzotyizmu. Paradoks utraty oddaje poeta w słowach dramatyzujących gestykę i ruch postaci, ale nie w problematyzowaniu wojny. Ta jest tylko pretekstem do snucia konwencjonalnych obrazków pożegnania, tęsknoty, powitania. Wzruszenie, jeśli już się pojawi, to jako skutek estetyzacji, która odsyła do egzotycznej krainy dzielnych wojowników i cierpliwie czekających na nich niewiast.

Motyw jeźdźcy, żołnierza, który poi konie, podczas gdy dziewczyna płacze, powraca w prozie, co znamienne, też w kontekście nacechowanym egzotykiem, mianowicie w opowieści ojca o ukraińskiej krainie. Mężczyzna zaśpiewa, kobieta nabierze wody, spotkanie będzie ulotne, a jednak zapisze się trwale w sferze uczuć²⁷. Z literackiego punktu widzenia to idealistyczna legenda, z psychologicznego takie oddziaływanie na czytelnika, aby skłonić go do rozrzewnienia pokrewnego bohaterom opowieści. Tego rodzaju reprezentacje są na tyle stereotypowe, że traktujemy je jak alegorie wzruszeń, w mniejszym stopniu treści pojęciowych. Alegorie w tym sensie, że ukazują emocje syntetycznie, w małym stopniu zindywidualizowane, raczej powszechne, przynależne ludzkim reakcjom na obrazowanie apelujące do wrażliwości uczuciowej. Pisarz przydaje opisywanym zjawiskom stałe cechy, które sprzyjają wywołaniu odzewu emocjonalnego. Zatem antropomorfizuje naturę, ale tak, by nadać jej walor moralny – jednoręka topola, okaleczona przez obcięcie konara, wyciąga tę rękę w geście przysięgi na wierność ziemi, niebu i corocznemu zzielenieniu²⁸. Drzewo niczym alegoria stałości wraz z kapliczką jako znakiem duchowej więzi z religią stoją na straży odwiecznego porządku. Składa się nań witalność odradzającej się na wiosnę przyrody, skaza na pełni (jednoręka topola) oraz mocna aksjologia wierności. Taki zestaw daje spore

²⁶ Tamże, s. 13.

²⁷ E. Zegadłowicz, *Godzina przed jutrznią*, Poznań 1927, s. 133.

²⁸ Tamże, s.3.

prawdopodobieństwo poruszenia struny uczuciowej czytelnika, zwłaszcza jeśli przynależą on do tej samej kultury współodczuwającego przeżywania nastrojów ludzkich w ścisłym związku z naturą.

W opisie majowego dnia dominuje styl nadmiaru, obfitości słów, tworzących ciągi przymiotników, czasowników, rzeczowników, co daje efekt wiosennej bujności barw i zapachów. Współczesnego czytelnika, którego gust formuje kultura dystansu, może to nużyć, a nawet śmieszyć. Za przejaw złego smaku uznawany jest dziś bowiem nadmiar uczuciowej ekspresji. Warto jednak przypomnieć, że koncept „złego smaku” przynależy do określonej kultury społecznej, jak też podlega historycznej zmienności. Trudno byłoby znaleźć wspólny mianownik dla artefaktów pochodzących z tak różnych przestrzeni jak europejska i azjatycka, żeby przywołać tylko jeden przykład odmiennych kontekstów. Ale nawet w obrębie naszej własnej kultury łatwo dostrzec zróżnicowanie gustów estetycznych ewoluujących w czasie. Obecnie ekspresja „szczyrych uczuć” kwalifikowana bywa do kategorii *Gemütlichkeit*, znacznie mniej cenionej niż ta obejmowana słowem *unheimlich*. Niesamowite wypiera to, co nazbyt uładzone, gdyż przyciąga obietnicą perwersji, podczas gdy przyjazna nastrojowość szybko nuży banałem. Jednym i drugim rządzi jednak zasada przyjemności, tyle że inaczej motywowanej. Do tego dochodzi potrzeba dystansu, manifestowanie emocjonalnego chłodu również wtedy, gdy za przedmiot ma obłąskawione potwory masowej wyobraźni. Zachwyty dla zwykłych przejawów codzienności uchodzą za ułatwioną formę ekspresji treści duchowych. Tymczasem dla Zegadłowicza zwyczajność miała wartość samą w sobie jako dowód na sensualne zanurzenie w materii słów ściśle związanych z fizycznością opisywanego świata. Nie miał dlań większego znaczenia dylemat nieprzystawalności języka do przedmiotu opisu. Dlatego z taką swobodą przydawał zjawiskom przyrody jakości zmysłowe, zatem słońce w jego poezji „oplata (..) postaci (..) całuje usta ich wonne/ warkocze, szyję i ręce”, „wiatr pieszczotliwie zsuwa z ramion jedwabne rękawy”²⁹. W wersji obliczonej bardziej na współczucie niż kontemplację nadawał naturze cechy chorobliwe: „Chwieje się epileptycznie/ trwożą wstrząsana łąka”, „zadrżały febrycznie liście”, „gałąź jaśminu – drży nerwowa, drażliwa” (też wzgardliwa, powodowana wstrętem)³⁰. Do hiperbolicznych chwytów sięgał we frazach: „pożądanie przedranne/ lubieżnie łaknie pomocy”, czy „- kogut czerwony – śmierć rewolucyjna – /wiedzie pod drzewa zgłodniałe, gdaczące kury”³¹. Dziś mogą one razić

²⁹ E. Zegadłowicz, *Zegar słoneczny...*, dz. cyt., s. 33-34.

³⁰ E. Zegadłowicz, *Podśluchy*, dz. cyt., s. 34 – 36.

³¹ Tamże.

przesadną retoryką, ale w swoim czasie przyciągały uwagę połączeniem pierwiastków rustykalnych z radykalnymi.

Jeśli przyjemność płynąca z kontroli uczuć zamienić na przyjemność ekscytacji, to wówczas stylistyczna przesada sprawdza się jako strategia obliczona na poruszenie sensualnej wrażliwości czytelnika. Mocna ekspresja słowna nie przystaje do treści, całkiem zwyczajnej, żeby nie powiedzieć trywialnej. Prowokuje emocje samą siłą wyrazu, nie perswazji, odrywając obraz od rzeczywistości, skoro ważniejszy od opisu jest sam moment werbalnej nad-ekspresji. Nie traktuję tego jak zarzut, a jedynie obserwację językowej przesady i autorskiej preferencji do potęgowania wzruszeń. W znakomitej części jego poezji emocje są łagodne, wpisane w rustykalne krajobrazy, pozostają w szczególnej harmonii ze stanami psychicznymi podmiotu. Jednak są też fragmenty, w których spod uładzonego obrazka przebija potrzeba ekscytacji. W *Zmorach* nie będzie już niczym kamuflowana.

O tym, że autorowi powieści udało się poruszyć czytelników świadczą listy tychże, opublikowane w 1937 roku. Za cenę uproszczenia problematyki osiągnął efekt współczucia dla bohatera przedstawionego jak męczennik, któremu bezwzględnie należy się przychyłność czytelnicza³². W ocenach pozytywnych, niekiedy entuzjastycznych, podnoszony był argument, że ostrość tej prozy wymierzona jest przeciw „rozszczebiotanym literatkom”, „histerycznym babusom” i „lirycznemu jowializmowi”³³. Niektóre z wypowiedzi odnoszą się do autora – ma naturę skomplikowaną, bliską perwersji, dokonuje samooczyszczenia przez wyrzucenie na zewnątrz skrywanych emocji. W relacjach z reakcji odbiorców dają się zauważyć odniesienia do fizjologii – czytelnik dostaje konwulsji, przenika go dreszcz wstrętu i ekstazy. W tonie wyznania wypowiedział się student, który przyznał, że w trakcie lektury przed oczyma stało mu jego własne życie – to samo w uczuciach, pragnieniach, tęsknotach jak powieściowego bohatera. Głos zabierali ludzie różnych profesji, np. młody poeta uznający w Zegadłowiczu swego mistrza, lekarz akcentujący znaczenie powieści dla psychologii i psychopatologii okresu dojrzewania. Były też wypowiedzi kobiet, nie tylko krytyczne, ale i takie, w których przyznawały się do wzruszenia podczas lektury. Ujmując rzecz w kategoriach ogólnych, można powiedzieć, że jedni reagowali oburzeniem i dodawali, że pisarz schlebia schamiałym gustom, drudzy doceniali autentyczność problematyki i jej doniosłość w życiu psychicznym młodego człowieka. W każdym razie, niezależnie od pozytywnego czy negatywnego odbioru powieści, autorzy listów podkreślali jej walor

³² Zauważył to monografista prozy Zegadłowicza K. Szymanowski, *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu – powieściopisarzu*, Kraków 1986, s. 156.

³³ *Piszemy listy. Emil Zegadłowicz i czytelnicy „Zmór”*, Warszawa 1937, s. 16-17. Wszystkie następane przytoczenia opinii czytelniczych za tym wydaniem.

emocjonalny, jak też ożywienie towarzyszące lekturze. Niejednego czytelnika powieść wzruszyła do łez, a przynajmniej skłoniła do zaangażowania uczuciowego w świat przedstawiony. Przewija się też refleksja, że dotąd pisarz był niezbyt zajmujący, że jego ucieczki w marzenia były obłaskawianiem kompleksów, podczas gdy teraz dał wyraz autentycznym przeżyciom. Najdalej w formułowaniu wniosków poszedł uczonego psycholog, który w systematycznym wywodzie przekonuje, że Zegadłowicz dokonał nawrócenia à rebours, gdy zdecydował się przejść od idealnej wizji świata do ukazania jego ohydy. Zawrócił z drogi sublimacji, aby zejść do niskich pokładów – popędowych, aspołecznych, animalnych³⁴. Zejście jest tym gwałtowniejsze, im dłużej trwała faza sielankowa, zatem im dłużej działał przymus stłumienia. Skok do katharsis okazał się korzystny dla uwolnienia energii witalnej i artystycznej.

Eksplicacja z użyciem instrumentarium Freuda wydaje się przekonująca na płaszczyźnie jednostkowej psychologii. Pozostaje jednak w mocy pytanie – jak traktować opis fizjologii seksualnej bez analizy podłoża psycho-somatycznego? Czy skupienie na sferze biologicznej służy pogłębieniu problemu, czy też go spłyca, sprowadzając rzecz do mechaniki odruchów fizycznych i emocjonalnych? I tutaj wracamy do jednego z podstawowych zarzutów, jaki przebija z wypowiedzi krytyków sentymentalizmu, rozumianego jako nadmierna skłonność do ekspresji uczuć. Otóż piszą oni o ich łatwości i powierzchowności, które to cechy ułatwiają odbiorcy wzruszenie, identyfikację z bohaterem, nie wymagając w zamian wysiłku zrozumienia. Ukształtowane w tym trybie nastawienie sentymentalistyczne wzmacnia oczekiwanie odbiorcy na współudział w przeżywaniu tego, o czym czyta. Prowadzi to do pasywności umysłu, jak też nierzadko do nadmiernej afektacji, gdy temperatura uczuć osiąga stan wrzenia, jak to było w przypadku *Zmór*. Przy czym współodczuwanie ma dwa bieguny – tkliwość i ekscytację. Pierwsza znalazła wyraz w poezji, druga w późnej prozie Zegadłowicza. Liryczna rozlewność ustąpiła naturalistycznie postrzeganej cielesności. Właśnie tego typu reakcje wprawiają w zakłopotanie wyedukowaną kulturalnie publikę, która ceni dystans i kontrolę, zarówno w sferze osobistej jak i społecznej. Tymczasem literatura popularna żywi się emocjami, podsyca je, a w naszych czasach nawet kreuje z niczego. Może Zegadłowicz zapoczątkował zjawisko, z którego intensywności dopiero współcześnie zaczynamy zdawać sobie sprawę.

Referat wygłoszony na konferencji naukowej „Emil Zegadłowicz – pisarz i mecenas sztuki”, Gorzeń Górny k/Wadowic, 17-18 kwietnia 2012

³⁴ Zob. tamże, s. 65-70.