

Magdalena Saganiak

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Warszawa

ESTETYKA RÓŻY STEFANA ŻEROMSKIEGO

Chciałabym, o ile to możliwe, powiedzieć o *Róży* coś nowego. Zadanie to, z jednej strony, po wszystkich ważkich analizach dokonanych na przestrzeni stu lat, zwłaszcza po bardzo obszernych i dogłębnych rozważaniach Stanisława Brzozowskiego, Romana Zimanda i Elżbiety Kalemby-Kasprzak¹, wydaje się bardzo trudne. Z drugiej strony, wobec bogactwa (może także – wobec wewnętrznych napięć czy aporii) samego dzieła, dodanie czegoś nowego jest zawsze możliwe.

Ale idzie mi o coś bardziej zasadniczego. Chciałabym pokazać jeszcze jeden klucz do tego dramatu, który otwiera pewną (względnie) nową przestrzeń badawczą i w pozwala w jej obrębie uporządkować niektóre znane już ustalenia, dodając pewne radykalne postulaty i wnioski.

Tą względnie nową przestrzenią ma być doświadczenie estetyczne, potraktowane w perspektywie romantycznej poezji transcendentalnej.

Prowadzone przeze mnie rozważania opierają się na utrwalonych już w piśmiennictwie naukowym rezultatach badań nad *Różą*. Przyjmuję, iż jest to dramat otwarty, synkretyczny (operujący także pozostałymi dwoma rodzajami literackimi), a nawet pewnymi rodzajami pozaliterackimi (jeśli przyjąć, że scena tortur ma charakter reportażowy), oscylujący na granicy różnych gatunków dramatycznych (tragedia, dramat wizyjny, dramat naturalistyczny, misterium) i ukształtowanych historycznie typów dramatu (dramat romantyczny, dramat modernistyczny), wchodzący w rozmaite związki intertekstualne i intersemiotyczne. Otwartość, syntetyczność i synkretyczność to zresztą dobrze znane cechy romantycznej poezji transcendentalnej. Przyjmuję także obecne w literaturze przedmiotu określenie tego dramatu jako transgresyjnego, jeśli rozumieć przez to określenie właśnie zaplanowaną przemianę wewnętrzną, ale nie specyficzne przeżycie zaprojektowane i opisane przez Bataille'a (które – w moim mniemaniu – stoi na antypodach doświadczenia projektowanego przez autora *Róży*).

Nie wdając się w szczegóły, a jedynie ukierunkowując uwagę, zaznaczam, że typ doświadczenia i przemiany, jaki projektuje Żeromski w tym dramacie (a także w innych obszarach swej twórczości), łączyłabym z typem oddziaływania na widza właściwym dokonaniom teatru Grotowskiego czy niektórym dokonaniom Gar-

¹ S. Brzozowski; *Skarga to straszna. (Rzecz o Róży Józefa Katerli)* (pierwodruk w Krakowie w 1919 roku), w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków – Wrocław 1984; Tam także pierwszy szkic recenzji: *Dusza orężna. Józef Katerla. „Róża” – dramat niesceniczny*, R. Zimand, „*Róża*” – próba lektury, w: tegoż, *Szkice*, Warszawa 1965; E. Kalemby-Kasprzak, *Teatr „Róży”*, w: tejże, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przelęckiego*, Poznań 2000.

dzienic albo Wierszalina². Byłaby to więc estetyka, którą można łączyć nie tyle z ideami „teatru ogromnego”, ile dwudziestowiecznego teatru awangardowego. W tym sensie przyjmuję, jako niezmiernie trafną, formułę Zimanda, powtórzoną przez Kalembę-Kasprzak w kontekście jej rozważań o polemiczności *Róży* względem *Wyzwolenia*, iż akcja tego dramatu rozgrywa się nie w teatrze i nie w świecie rzeczywistym, ale w nie-teatrze³. W to określenie wplatom dwa momenty. Pierwszy: teatr *Róży* to taki teatr, który wie, że jest teatrem i nie udaje rzeczywistości (jedna z cech teatru awangardowego). Zarazem jednak wie i to, że w przestrzeni teatru może się dokonać coś, dla czego niekiedy nie ma miejsca w realnym świecie: skondensowane, zwielokrotnione, a zarazem oczyszczone i ukierunkowane przeżycie wewnętrzne.

Zagadnienie to wymagałoby szerszych rozważań, które planuję przeprowadzić w innym miejscu. W ramach niniejszego szkicu mogę tylko zaznaczyć, iż owoc tego rodzaju obcowania ze sztuką teatralną można nazwać doświadczeniem estetycznym, choć – dostępne aktorom i widzom – ma raczej charakter wielonurtowego i wielopłaszczyznowego doświadczenia, które niekiedy można nazwać doświadczeniem totalnym, to jest obejmującym wszystkie sfery uczuciowości, świadomości, podświadomości, a nawet – w jakimś zakresie – cielesności. W realnej przestrzeni wewnętrznej odsłania ono i udostępnia pewne stany wewnętrzne, nie zawsze dające się ująć w słowa, a od starożytności poszukiwane i ujmowane jako oczyszczające. Owe stany wewnętrzne to niekoniecznie jakieś myśli czy poglądy, raczej zmiany w światoodczuciu, w rozumieniu samego siebie, w typie relacji do ludzi, w podejściu do swego życia, a nawet w wewnętrznej strukturze osobowości lub w układzie władz poznawczych. Mogą one owocować zmianą w postawach etycznych, w ukierunkowaniu woli, w postawach społecznych. Doświadczenie takie może zaistnieć – w „nie-teatrze” – który mimo wszystko jest pewną enklawą wytworzoną przez sztukę. Aczkolwiek ta enklawa nie jest rzeczywistością, to decyzją widza może zostać niejako przyjęta i wprowadzona w obręb doświadczenia wewnętrznego, a wtedy może zaistnieć w obrębie jego życia duchowego z podobnym skutkiem, jak doświadczenia świata realnego.

² Związki sztuki Grotowskiego z projektami sztuki romantycznej badam w artykule: *Dramaty Słowackiego w teatrze Grotowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1/4, str. 374-402.

³ „Sądzimy mianowicie, że autorski komentarz: „dramat niesceniczny”, określa wprawdzie charakter tekstu, z którym czytelnik ma się zapoznać, nie odnosi się jednak do inscenizacyjnych możliwości *Róży*. Wydaje się, że określenie owo pełno dwojakie, a ściśle do siebie przylegające funkcje. Jest ono pierwsza świadomą aluzją tekstu *Róży* do polskiego dramatu romantycznego, a przede wszystkim do *Dziadów*. [...] I w tym zawiązaniu do dramatu romantycznego odnajdujemy drugi sens analizowanego podtytułu-komentarza. Wiadomo bowiem, że *Dziady* czy *Kordian* to były prezentacje sprawy polskiej (a zarazem spraw ogólnoludzkich, „ostatecznych”, i to w wymiarze najbardziej „metafizycznym”). Otóż tekst *Róży* mówi o dramacie i jest dramatem, który rozgrywa się nie na scenie, lecz gdzie indziej – na nie-scenie, nie w teatrze, lecz w nie-teatrze. To znaczy w Polsce. Powiedzmy dokładniej: w Polsce Stefana Żeromskiego (R. Zimand, „*Róża*” – próba lektury, dz. cyt. s. 15-16).”

Zatem tą względnie nową przestrzenią, w której może się dokonać reinterpretacja *Róży* ma być doświadczenie estetyczne, potraktowane w perspektywie romantycznej poezji transcendentalnej.

Punktem wyjścia moich rozważań będzie pewna obserwacja, dotycząca recepcji. Jak wiemy, interpretacje *Róży* wykazują zadziwiającą różnorodność – od wczesnych odczytań, które widzą w dramacie prymitywną agitację partyjną, przez interpretacje, które podkreślają stronę naturalistyczną i realistyczną, do takich, które za oś główną przyjmują wizyjność i misteryjność. Niektórych pozostawia *Róża* obojętnymi, innym przynosi wstrząs, jaki przeżył Stanisław Brzozowski⁴.

Jak są możliwe tak różne odczytania?

Umożliwia je – to moja hipoteza – przede wszystkim szczególny rys tego dramatu, który wstępnie określe jako osobliwy status epistemiczny, to jest jako osobliwy, niejasny i bardzo skomplikowany status przedstawionego w utworze materiału i prezentującego go podmiotu (dramatu). O przedstawionych w dramacie sprawach trudno powiedzieć, jaką mają rangę, z czyjego wynikają doświadczenia, czy przynoszą wiedzę i jakiego typu. Osobliwość ta – jak postaram się pokazać – wynika z przyjęcia i doprowadzenia do ostatecznych konsekwencji niektórych postulatów sztuki i filozofii romantycznej, którą w tym czasie Żeromski szczególnie się zainteresował (jak wiadomo, czytał on wtedy między innymi dramaty Shelleya i *Chowannę* Trentowskiego). Już w okresie romantyzmu, na przykład u Kierkegaarda, Schopenhauera i Baudelaire’a, postulaty te doprowadziły do szczególnych rezultatów, które w pełni znalazły recepcję w prądzie zwanym modernizmem.

Ograniczając do minimum rekonstrukcję tej części tradycji romantycznej, która w pewien sposób należy także do sztuki modernistycznej, skupię się tylko na jednym jej wątku, a mianowicie na projekcie romantycznej poezji transcendentalnej.

Projekt poezji transcendentalnej pojawia się we fragmentach i aforyzmach Schlegla oraz Novalisa. Wydaje się, że został realizowany w twórczości samego Novalisa i innych romantyków niemieckich, ale w innej postaci – przez nihilistę Hamanna, a w jeszcze innej – przez piewce sztuczności – Baudelaire’a. Projekt poezji transcendentalnej pojawia się i w praktyce twórczej polskich poetów romantycznych, zwłaszcza w środkowej i późnej fazie twórczości Słowackiego, u kresu jej rozwoju prowadząc do swego typu mistycyzmu. Można pokazać, na co nie mamy tutaj miejsca, że zarówno natchniona poezja pierwszej fazy romancy-

⁴ „Książka ta tak strasznie jest współczesną, że niepodobna prawie pisać o niej współczesnemu. [...] Ginie pamięć, że książkę tę pisał jeden człowiek, mówi przez nią sama nieprawdopodobna, do szaleństwa przywodząca rzeczywistość i sam ostateczny apel do cudu nie wydaje się nam pomysłem autorskim. [...] Ta książka ma w sobie bezpośrednią wymowę, jaką ma krwawa chusta z głowy robotnicy, skrwawiona, podarta przez nahajki koszula. [...] *Róża* to jest wieść z dna polskiego piekła. Nikt jej nie pisał. Pisały ją jedno po drugim wydarzenia w jednej niezrównanej duszy polskiego artysty. To najsubtelniejsza, najbogatsza z dusz polskich zstąpiła tu w otchłań [...]. S. Brzozowski, *Skarga to straszna* (*Rzecz o „Róży” Józefa Katerli*, dz. cyt., s. 477)”.

zmu, jak ironiczna poezja drugiej jego fazy oraz mistyczna – trzeciej – wywodzą się z tego samego projektu uprawiania poezji jako sztuki totalnej. Projekt ten ma skrajnie różne – i niekiedy – paradoksalne konsekwencje, ujawniające się także – w moim przekonaniu – w *Róży*, która z tego właśnie powodu zajmuje ów szczególny status epistemiczny. Jednak tylko dzięki temu osobliwemu statusowi jest możliwe szczególne doświadczenie, które z braku innego słowa nazwę estetycznym, choć – i w założeniach samego twórcy i w praktycznym oddziaływaniu – wykracza ono daleko poza to, co zwykle określa się jako jądro przeżycia estetycznego, wkraczając raczej w pole szeroko rozumianego doświadczenia wewnętrznego.

Gwoli przypomnienia przytoczę słynny aforyzm 42. Novalisa:

Poezja jest wielką sztuką transcendentalnego uzdrawiania. Poeta jest więc transcendentalnym lekarzem. Poezja gospodarzy bólem i rozkoszą, przyjemnością i przykrością, fałszem i prawdą, zdrowiem i chorobą. Łączy wszystko dla swojego wielkiego celu celów – wzniesienia człowieka ponad siebie samego⁵.

W aforyzmie 31 znajdujemy określenie poezji jako uwznioślenie i powiązanie jednostkowego z całością, to jest ludzkością i wszechświatem – poezja jest tam określona jako „najściślejsza wspólnota skończoności z nieskończonością”.

W innych aforyzmach, u Schlegla i Novalisa, poezja romantyczna jest określana jako stan wewnętrzny, w którym poeta (a może nim być potencjalnie każdy), jako istota duchowa zjednoczona z duchowym w swej osnowie światem, mocą wyobraźni obiera kształty dla swego istnienia w wiecznie twórczej duchowej rzeczywistości. W ten sposób powstaje dzieło sztuki, nie tyle jako ekspresja pewnego stanu wewnętrznego, ale jako akt swobodnej kreacji artystycznej, w której urzeczywistnia się materialny kształt – jeden z nieskończonej liczby kształtów możliwych do przeniesienia w rzeczywistość z nieskończonej potencji duszy.

Poezja – tak widziana – staje się nie tyle jakimś utrwalonym w świecie artefaktem, tekstem, dziełem – ile sposobem przejawiania się nieskończonej potencji twórczej i zalecanym sposobem istnienia twórczej duszy (do czego zdolny jest każdy człowiek). Odbiór poezji jest zaprojektowany jako wprowadzenie w podobny stan wewnętrzny. Dlatego poezja transcendentalna jest w gruncie rzeczy projektem pewnego doświadczenia, dostępnego zarówno artyście, jak i jego odbiorcy, a nawet projektem pewnego sposobu duchowego istnienia w świecie. Doświadczenie, do którego dąży poezja transcendentalna, ma charakter totalny.

Przypominałam już sformułowania programu poezji transcendentalnej, które można znaleźć u Novalisa. Podam je teraz w ujęciu, jakie nadał mu sam Żeromski w dzienniku z podróży do Włoch, co charakterystyczne, od razu w zaprzeczeniu:

⁵ *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 109-110.

Nadaremnie wznosi się męczarnia artysty aż do zenitu, by wizję wszechrzeczy materialnym tworzeniem ogarnąć i w dostępnym dla oczu zwierciadle ludzkiemu plemieniu ukazać! Nadaremna jest praca artysty, by w plemię ludzkie tchnąć prawdę, uniesienie bohatera i miłość!

Dzielo jego staje się ozdobą krążganków bogacza⁶.

Charakterystyczne słowa i sformułowania w tej wypowiedzi wskazują na główne kierunki transcendentalnej sztuki romantycznej: „wizja”, „wizja wszechrzeczy”, która ma być objęta „materialnym tworzeniem” i „ukazana w zwierciadle dostępnym ludzkiemu plemieniu” – jako zadanie artysty, wznoszącego się „aż do zenitu” – w „męczarni”. Zatem – tak jak w poezji romantycznej – źródłem sztuki ma być wizja – pochodząca zapewne z doświadczenia wewnętrznego, a jej przedmiotem – po prostu wszystko, całość rzeczywistości, dostępna jako całość tylko w doświadczeniu wewnętrznym. Wizja wewnętrzna – aczkolwiek obejmuje coś niezmiernego – daje się jednak ogarnąć materialnym tworzeniem – przybiera pewne skończone formy dostępne ludzkim zmysłom – to jest rozmaite formy dzieł sztuki. Ale praca artysty okazuje się daremna. Nie dlatego jednak, że wznosząca się do zenitu męczarnia artysty nie może osiągnąć swego celu – lecz dlatego, że napotyka na obojętność lub duchową niezdolność odbiorcy.

Czy jednak sztuka – taka, jaką widzi ją Żeromski, rzeczywiście może być nazwana transcendentalną?

Rozważmy ową transcendentalność sztuki najpierw w jej macierzystym kontekście, to jest u Novalisa. Autor *Uczniów z Sais*, który czytał Kanta, zaprojektował poezję jako sztukę transcendentalną. Zamierzony przez Novalisa związek z myślą Kanta jest prawdopodobnie taki. U Kanta rozum bada swoje ograniczenia i rozpoznawszy je, odnosi nad nimi zwycięstwo, ujmując ściśle zakres swego poznania i odgraniczając je od tego, co niepoznawalne. W ten sposób zajmuje właśnie pozycję transcendentalną. U Novalisa władzą poznającą i tworzącą jest nie sam rozum, ale wszystkie władze poznawcze człowieka, czyli „poezja transcendentalna”. Jest ona rozumiana jako dyspozycja (potencja), we fragmencie 49 – jako geniusz, a w 47 – jako połączenie filozofii i poezji. Poezja transcendentalna ma przewyciężyć to, czego nie może przewyciężyć transcendentalny rozum. Ma rozpoznać wszystkie obszary doświadczenia ludzkiego – także te niedostępne rozumowi ludzkiego – jego ograniczenia – a w ten sposób wynieść człowieka ponad to, co go ogranicza, ku nieskończoności. Transcendentalna poezja romantyczna jest zaprojektowana jako działanie samorzutnej siły, będącej podstawą duchowej ludzkiej wolności. Siła ta sama ustanawia swój stosunek do wszystkiego i do samej siebie.

Rozważmy teraz pokrótce konsekwencje takiego pomyślenia zadań poezji.

⁶ *Magdalena*, w: S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, red. W. Borowy, Warszawa 1928, s. 272; wypowiedź w związku z obejrzeniem obrazu Ribery *Zdjęcie z krzyża*.

Jak wykazują badania ostatnich lat, ten wielce obiecujący projekt poezji transcendentalnej prowadzi do trudnych do przewyciężenia aporii⁷. Jeśli poezja to pewien stan, a ujęcie tego stanu daje możliwość poezji transcendentalnej, która ma być wyniesieniem się ponad siebie, to poeta staje się kimś, kto ma siebie kształtować. Może się odbywać poprzez spontaniczne akty twórcze, z których mają się rodzić dzieła sztuki jako twory organiczne. Może się to jednak odbywać poprzez samoobserwację i samotworzenie, które jednak niszczy pierwotną jedność jaźni, wytwarzając dystans do siebie samego. Dystans ten może się manifestować w autotematyzmie sztuki (w dziele sztuki mówi się o tym dziele lub o sztuce) lub w ironii. Ekspansja ironii w sztuce romantycznej, obserwowana w Niemczech między innymi u Tiecka i Heinego, a w Polsce u Słowackiego, Krasińskiego i Norwida, jest prostą konsekwencją ujęcia sztuki jako samoświadomej aktywności wyobraźni artysty, przytomnego pracy swojej wyobraźni i tego, iż jego wytwór jest właśnie jego własnym tworem, który mógłby przecież przybrać inny kształt. Ironia jest właśnie znakiem dystansu do własnego tworu słownego, który jawi się jako niekonieczny, zawisły od woli twórcy (manifestuje się to między innymi w poemacie dygresyjnym), tymczasowy, także – sztuczny.

Tym samym projekt twórczości jako nieskrępowanej aktywności wewnętrznej – popada w aporię. To, co miało prowadzić do naturalności, prowadzi do sztuczności. Stąd konsekwencją sztuki romantycznej jest zarówno dandys – wolny twórca samego siebie, jak i poeta-natchnieniec. Ironista, tak samo jak mistyk. Bo, jak wykazują badania, wielcy twórcy romantyczni szukają mocniejszego ugruntowania doświadczenia wewnętrznego – i wchodzą na drogę poszukiwań mistycznych – próbując znaleźć źródła niepowątpiewalnej prawdy w doświadczeniu Boga.

Projekt totalnej, transcendentalnej sztuki romantycznej ma także inną charakterystyczną konsekwencję. Projekt sztuki romantycznej, jak wiemy, ściśle łączy się z projektem romantycznego poznania, dającego zdecydowany prymat doświadczeniu wewnętrznemu, ale zakładającemu specyficzną łączność poznającego podmiotu z całością świata, ujmowanego w wizji, według słów Żeromskiego, jako „wizja wszechrzeczy”.

Punkt wyjścia w takim poznaniu jest zwykle hermeneutyczny, tak jak u Schellinga, a także Hegla (chodzi tu, oczywiście, o szersze rozumienie hermeneutyki, nie w sensie prądu reprezentowanego przez Schleiermachera, Diltheya, Heideggera, Ricoeura), w późnej fazie myślenia Mickiewicza i Słowackiego, przypuszczalnie także u Żeromskiego. Chodzi o to, by człowiek, który jest częścią świata (rozumianego we wszystkich wymiarach, tj. świata przyrody, kultury, naro-

⁷ Aporie poznania romantycznego badają między innymi prace: J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. Wewnątrz projektu podmiotu romantycznego obserwuje te aporie w związku z wątkami nihilistycznymi w filozofii i literaturze XIX i XX wieku Mateusz Werner: *Wobec nihilizmu. Gombrowicz i Witkacy*, Warszawa 2009, zwłaszcza rozdz. I: *Nihilizm*, s. 35-51.

du), doszedł do poznania siebie jako części tej wielkiej całości – i jako cząstki poznającej to, co poddaje się rozumieniu: widzeniu, odczuwaniu i uświadomieniu.

Jak poznać świat jako całość, a siebie – jako jej część? Jak jest możliwe ujęcie tej wielkiej całości – i co nią jest – dla Żeromskiego? Wydaje się, że dla Żeromskiego ową całością jest przede wszystkim świat przyrody, historii i sztuki, a wyróżnionym centrum – może także ujmowanym jako nieskończone – jest Polska – rozumiana jako pewna duchowa rzeczywistość, obejmująca przeszłość, teraźniejszość i przyszłość narodu, wszystkie warstwy tworzącej go społeczności, a także poszczególne indywidua, przeszłe, teraźniejsze i przyszłe – myślące, czujące, zajmujące w tej społeczności swoje miejsce⁸. Ujęcie tak pomyślanej całości – możliwe jest tylko jako dzieło otwarte.

W okresie romantyzmu – i w *Róży* Żeromskiego – otwartość może być realizowana jako wizyjny, synkretyczny dramat fragmentaryczny.

Pomijając wizyjność i fragmentaryczność, z pewnych względów zajmę się tylko synkretycznością *Róży*. Przypomnę, że badacze dopatryli się w *Róży* tragedii i misterium (na opozycyjność tych form gatunkowych zwraca uwagę Kalemba-Kasprzak), dramatu wizyjnego i reportażu, realizowanych w żywiole, który ma zarówno cechy dramatu, jak i liryki, a także epiki. Ową synkretyczność teraz potraktuję jako czytelny przejaw wskazanego przeze mnie projektu poezji transcendentnej.

Wielu badaczy zastanawiało się, jak w jednej (organicznej) formie *Róży* może się zawrzeć tyle gatunków i rodzajów literackich. Każdy gatunek literacki to nie tylko projekt komunikacji między nadawcą i odbiorcą, ale także projekt stosunku ich obu do przedstawionej w dziele sztuki treści. Zatem różnica punktów widzenia i sposobów usytuowania świadomości względem opisywanych czy ukazywanych wypadków daje właśnie różnicę rodzajów literackich. Dlatego *Róża* jako forma dramatu otwartego swobodnie wchłania wiele rodzajów i form gatunkowych, albowiem nic nie może zmusić wolnej świadomości twórczej, aby nie zmieniała punktów widzenia. Tego rodzaju aktywność – wedle projektu poezji transcendentnej – jest właśnie jej istotą. Świadomość (romantyczna) to jest właśnie ta samorzutna siła, która ustanawia swój stosunek do wszystkiego i do samej siebie.

Zatem wielorodzajowość i wielogatunkowość jest obrazem pracy świadomości, ustawicznie poszukującej właściwego punktu widzenia. Jaki punkt jest najbardziej pożądany? Taki, z którego widać byłoby całość, po prostu wszystko. Jaźń, która jest całością, powiązana ze świadomością, która też jest swego rodzaju jednością (choć w to czasem można wątpić), wychodzi od odczucia całości i do niej zdąża. Ten właśnie model widzimy zarówno u Schellinga w *Systemie idealizmu transcendentnego* – jak i – w bardzo rozwiniętej i niezmiernie spektakularnej formie – u Hegla. W inny sposób – u mistycznego Słowackiego, a także Cieszkowskiego, Krasińskiego i Trentowskiego (tych dwóch ostatnich zalicza się nie-

⁸ Zob. „*Wisła*” Stefana Żeromskiego – misterium przyrody i historii, w: *Czytanie modernizmu*, studia pod red. M. Olszewskiej i G. Bąbiaka, Warszawa 2004, str. 313-329.

kiedy do tzw. prawicy heglowskiej). Dynamika samej myśli romantycznej o jaźni – jak wykazuje między innymi Abrams⁹ – jest taka, iż prowadzi od postulatu oparcia wiedzy i sztuki na doświadczeniu wewnętrznym – do systemu idealizmu transcendentnego właśnie, do którego dochodzą różni myśliciele i twórcy tej epoki, na drodze własnych przemyśleń, niekoniecznie czerpiąc bezpośrednio z obcych wzorów.

Żeromski, wkraczając na drogę czerpania z doświadczenia wewnętrznego – przebywa ją także, postępując śladami polskich twórców romantycznych, ale nie w sensie kopiowania figur myśli czy form świadomości i samoświadomości – miał na to wystarczająco własnej wyobraźni – ale w sensie postępowania podobną drogą rozwoju wewnętrznego i rozwoju form wyobraźni twórczej.

Wyobraźnia twórcza Żeromskiego – wychodząc od własnej jedności – (prawdopodobnie) zdążyła także do jedności, lecz obdarzonej wyższą już świadomością, wzbogaconej doświadczeniem poezji transcendentalnej. Jak na dramat ekspresjonistyczny przystało – *Róża* może być w całości uważany za ekspresję subiektywnego wnętrza, taką jednak ekspresję – a właśnie o to chodzi – która w procesie ekspresji formuje się, to jest swobodnie tworzy pewne formy: fabuły, pejzaże, symbole – a zatem obiektywizuje i intersubiektywizuje, choć jednocześnie – wyobcowuje z pierwotnej jedności. Obecność tzw. form reportażowych (obok wizyjnych) bynajmniej nie klóci się z tą pracą wyobraźni czy jaźni, która – będąc zdolną do obserwacji wnętrza – jest także zdolna do obserwacji świata względem niej zewnętrznego, z którym się wiąże więzami miłości, przyjaźni, obowiązku, zachwyty, sprzeciwu – i zatem staje się – z własnego wyboru – jego częścią. Opisy brutalnego przesłuchania w *Róży* nie są bynajmniej reportażem. Przeciwnie – są świadectwem dokonanego z pełną wolą przyswojenia sobie i tej części świata jako tej, z którą tworzy się więzy, za którą podejmuje się odpowiedzialność, którą obejmuje się wolą, uczuciem i rozumem – której sposobu i celu istnienia docieka się we wnętrzu jako swojej własnej sprawy.

Ale świat *Róży* ma przynajmniej dwa poziomy. Pierwszy z nich można nazwać poziomem świadomości indywidualnej, reprezentowanej przez poszczególnych bohaterów. Poziom ten jest ujęty antynomicznie, jako przeciwstawiające się sobie różnie ukształtowane świadomości różnych bohaterów. Wprawdzie świadomość i światoodczucie Czarowica ma tutaj miejsce wyeksponowane, to jego świadomość jest wybierana, by ukazać widzowi pejzaż wewnętrzny czy immanentny świat sztuki. Niemniej nie jest to dramat, w którym dominowałaby jedna świadomość, a inne towarzyszyłyby jej dla tego tylko, by ona jedna mogła się zaprezentować.

Drugi poziom – to poziom świadomości ponadindywidualnej – reprezentowany przez Bożyszcze. Jest to zarazem – według mojej hipotezy – poziom świadomości transcendentalnej.

⁹ M. H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

Bożyszczce może towarzyszyć każdemu z bohaterów, a także im wszystkim – jako zbiorowości. Warto zwrócić uwagę, że Bożyszczce jest dla każdego z bohaterów partnerem czułym, wiernym, doskonale rozumiejącym, a zarazem ironizującym. Niekiedy przedstawia się jako istność z bohaterem tożsama. Dlatego Bożyszczce można przede wszystkim uznać za przejaw własnej samoświadomości bohaterów – jej znakiem firmowym – jest ironia, wierna towarzyska wszelkiej samoświadomej działalności.

W ujęciu Żeromskiego, Bożyszczce ujawnia się także jako siła, która jest w stanie nadać kształt wszelkim wysiłkom człowieka, jakie można by nazwać twórczością, także wysiłkom kształtowania swego życia i wszelkich relacji z ludźmi:

GŁOSY

Dajmonijonie! Ty, który posiadasz miarę przestrzeni między nieskończonością pomysłu a nicestwem zniszczenia, o mocny popleczniku naszego smutku w samotności!...

[...] Sędzio! Połóż na sprawiedliwej szali pracę naszą skradzioną, męstwo nasze nadaremne i wytrzymałość naszego cierpienia!...

Bożyszczce jest też formą ujawniania się woli i pragnień człowieka, który dąży do zdobycia poznania pełnego, poprzez rozszerzenia swojej świadomości do granic wszechrzeczy:

GŁOSY

Ty, któryś jest wiekuistą żądzą wszystkości, któryś jest wieczny głód, daremnie pożądamy, któryś jest bunt głęboko ukryty – ratuj serca zemdlale.

BOŻYSZCZE:

O, rodzie ludzki, nie mogę się stać niczym innym, jeno człowiekiem [Róża, 28-29].

Ukazuje go przede wszystkim motto dramatu, będące fragmentem z roku 1821, charakteryzujące *immortal Deity* jako istność, której tron znajduje się w głębiach ludzkiej myśli. Deity jest potężną siłą, która czyni człowieka zarówno tym, czym jest, jak i tym, czym nie jest, czym mógłby być i czym być musi.

Dlatego Bożyszczce jest swego rodzaju wizyjną hipostazą transcendentnego ujęcia człowieka przez siebie samego. Tym samym jest także hipostazą transcendentnego ujęcia sztuki, która widzi swoje własne podstawy, możliwości, ograniczenia i formy. Tej sztuki – która miała wynieść człowieka ponad jego ograniczenia – ku nieskończoności.

Jednak Bożyszczce nie jest świadomością absolutną, nie jest czymś w rodzaju heglowskiego ducha absolutnego, który przekracza ograniczenia ducha subiektywnego, a nawet ducha obiektywnego, i osiąga świadomość całości. Bożyszczce można porównać tylko do heglowskiego ducha obiektywnego, który – u Żeromskiego – jest niczym innym, jak jedną z form ducha człowieka.

– O, rodzie ludzki, nie mogę stać się niczym innym, jeno człowiekiem.

Bożyszczę – jest to świadomość – posługując się poręcznym językiem heglowskim – wystarczająco wyalienowana z ducha subiektywnego – by mogła już zając obiektywne względem niego stanowisko, a zarazem jeszcze wciąż z nim tak silnie zrośnięta, że jest tylko jedną z form jego istnienia, ujawniającą się w akcie twórczym¹⁰.

W ujęciu Heglowskim duch absolutny, reprezentowany między innymi przez filozofię samego Hegla, ujmując wszystko jako swoją własną formę – doprowadza cały świat ponownie – w świadomości – do jedności – przywracając go jako całość. U Żeromskiego nie ma żadnej postaci ani tworu, który w świecie, nazwanym przez Zimanda nie-teatrem reprezentowałby siłę analogiczną do heglowskiego ducha absolutnego. Przeciwnie – świadomość, która rozpoczęła pracę wylaniania z siebie form – pozostaje boleśnie rozbita.

Co mogłoby ją scalić? Co jest dla Żeromskiego całością, której poszukuje, do której dorastają indywidualni bohaterowie, ku której mogła by wyjść rozwijająca się samoświadomość Bożyszczę?

Mogłaby nią być może tylko Polska – rozumiana zawsze jako duchowa istota – lecz czy Polska – chociażby tylko jako duchowa całość – oddziałuje i istnieje? Chociaż bowiem jest możliwe wchłonięcie Polski w obręb dzieła sztuki – symboliczne, artystyczne, ale też i realne – bo można poszerzać granice świadomości i uczucia, i obejmować nim, jak to czynił Konrad, nie swoją jaźń, ale także i inne – to jednak nie można jej ująć z perspektywy jakiegoś ducha absolutnego, póki ona sama, Polska, to jest pewna wspólnota duchów – tej samoświadomości nie posiada. Bowiem – mówiąc o tej sytuacji hermeneutycznej w terminach Heglowskich – rozwijający się w kulturze duch ma tylko tyle samoświadomości, ile jej wypracuje. Nie można narodowi nadać jednolitej samoświadomości, skoro składa się ze świadomości tak różnych, tak od siebie odległych, tak nawet skonfliktowanych. I gdyby nawet przyjąć, że owe skonfliktowane świadomości są tylko wariacjami na temat możliwej polskiej mentalności czy duchowości – Żeromski szanuje ich niepowtarzalność, indywidualność i wolność. Scalić ich – w tym momencie roz-

¹⁰ Inaczej, lecz także nawiązując do historyzmu Hegla, pisze o Bożyszczu Stanisław Brzozowski: „Ale Katerkę uwodzi jego uosobienie dziejów – Bożyszczę. Bożyszczę w *Róży* to może najwłaściwiej będzie tak określić: dusza danego człowieka na tle całej dotychczasowej duszy ludzkości. [...] Bożyszczę Katerli jest prawie pozytywistycznie trzeźwe i w tym jest jego błąd, bo człowiek historycznie głębiej sięga w nieznanne, niż to wyraża jego myśl./ Bożyszczę nie wyraża historii i nie może się nią rozporządzać./ Każdy historyczny gmach ludzkości trzymał się na ludzkim wysiłku, na pewnym ukształtowaniu zbiorowej woli. [...] Utrzymująca życie danego narodu praca jego jest w swym ukształtowaniu najgłębszym s ł o w e m, w niej to, co jest – staje się człowiekiem, tu jest uczłowieczony absolut./ Odczuć duszę dziejów, to umieć odczytać to tajemne słowo: Bożyszczę zna już tylko to, co zostało na tym pnium zrodzone. Rozporządza ono wypowiadającą się psychiką ludzkości, jej pamięcią o sobie. Kłamie, kiedy mówi, że może być tylko człowiekiem. Nie jest niczym od człowieka odrębnym. Jest „Bożyszczem”./ Nie to zaś jest nam potrzebne, byśmy nie zostali zapomniani, byśmy dokonali swego czynu (*Skarga to straszna*, dz. cyt., s. 491-2).

woju – nie może nikt. Nie może tego zrobić nawet ktoś obdarzony taką siłą twórczą i taką mocą oddziaływania, jak Żeromski. Nie może – a jeszcze bardziej – nie chce tego zrobić.

Wielki projekt poezji transcendentalnej, która wychodząc od jedności jednostkowego ducha chce dojść do jedności „wszechrzeczy”, nawet jeśli jest to tylko „Polska wszechrzecz”, napotyka na opór samej materii duchowej. Poezja transcendentalna, której zadaniem było wyprowadzenie całego świata z doświadczenia wewnętrznego, pokazanie jego różnorodności i ponowne scalenie go jako całości – ukazanej w perspektywie sztuki – dającej poznanie i świadomość – nie jest w stanie spełnić swego zadania.

Można wprawdzie pomyśleć dramat, który wyprowadza sprzeczne tendencje z jednego punktu – z jakiejś nie rozpoznanej jeszcze jaźni – doprowadza do rozczłonowania i rozbicia tej jaźni na różne podmiotowości – a następnie scala je za pomocą jakoś odnalezionej podmiotowości nadrzędnej. Cóż, dla wizjonera, jakim był Żeromski, nie musiałoby to być niewykonalne. Nie chodzi jednak o wizję, lecz o rzeczywistość rozpoznawaną w doświadczeniu wewnętrznym. Jest ona w poznaniu wewnętrznym rozpoznawana, lecz od niego nie zależy. Nadrzędna świadomość – w świecie duchowym Żeromskiego – nie istnieje. Poezja transcendentalna nie osiąga poziomu nadrzędnej świadomości, do którego miała dotrzeć. Nie osiąga ani pełni, ani jedności – w owej nowej pożądanej świadomości. Żądza wszystkości, tak charakterystyczna dla człowieka, pozostaje niezaspokojona. Jedność nie zostaje osiągnięta.

Może dlatego, jak twierdzą niektórzy, dramat jest nieudany, wewnętrznym rozprężnięty, wadliwie zbudowany. Lecz może to właśnie jest jego siłą. Nie problem to bowiem – dla twórcy obdarzonego wyobraźnią, obmyślić formę, która byłaby się doskonale spełniła jako forma otwarta. Ale Żeromskiemu najwyraźniej chodziło o co innego – o prawdę o Polsce – rozpoznawaną przede wszystkim w doświadczeniu wewnętrznym, choć tak zorganizowanym, że obejmującym dostępne formy doświadczenia zewnętrznego.

Widocznie nie można scalić doświadczenia wewnętrznego w oparciu o naród jako o najwyższą dostępną formę samoświadomości.

Róża jest nie tyle klęską Żeromskiego jako dramaturga – przeciwnie – z tego zadania wywiązał się znakomicie. *Róża* jest raczej świadectwem klęski Żeromskiego jako artysty polskiego, zaangażowanego bez reszty w miłość do swego narodu. Jako dramat jest *Róża* porażającym doświadczeniem człowieka, próbującego uzyskać samoświadomość i tożsamość – dla siebie i dla innych – w oparciu o realne doświadczenie społeczne i narodowe. Jest to dramat człowieka, który daremnie chce zbudować ponadindywidualną duchową całość – której mógłby stać się częścią – na zrębie istnienia w historycznie ukształtowanym społeczeństwie polskim początku XX wieku. Niemniej *Róża* ukazuje ten właśnie ruch indywidualnej świadomości, pragnącej przekroczyć swoje ograniczenia – w świadomości ponadindywidualnej. Ruch, który zdąża od jednostkowej ekspresji – do wizji ogólnie ważnej.

Ruch transcendentalny – próbujący wyjść z kręgu jednostkowego świata wewnętrznego – do świata ponadindywidualnego. Ruch dźwigający podmiotowość z poziomu jednostkowości do poziomu świadomej i posiadającej samoświadomość zbiorowości.

Można wszystko z tego dramatu odrzucić, ale nie ten wewnętrzny ruch ducha. Przyjęcie owego ruchu na siebie jest – w moim przekonaniu – podstawą owego niepowtarzalnego doświadczenia estetycznego, które proponuje *Róża* Żeromskiego.

Jest to działanie tak ważne i tak elementarne, że Brzozowski słusznie mógł powiedzieć: tego nikt nie napisał. To trzeba napisać w sobie samemu.

Bibliografia

- Abrams M. H., *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.
Brzozowski S. *Skarga to straszna. (Rzecz o Róży Józefa Katerli)* (pierwodruk w Krakowie w 1919 roku), w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków – Wrocław 1984;
Kalemba-Kasprzak E., *Teatr „Róży”*, w: tejże, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęczkiego*, Poznań 2000.
Pisma teoretyczne niemieckich romantyków, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.
Zimand R., „*Róża*” – próba lektury, w: tegoż, *Szkice*, Warszawa 1965.

THE AESTHETICS OF STEFAN ŻEROMSKI'S *THE ROSE*

The author of the article proposes a new reading of Stefan Żeromski's drama *The Rose*. Originally, the text was an attempt to diagnose Polish society after the revolution of 1905, and – formally – it resembled major Polish romantic dramas. Taking this context into account, the author of the article looks at Żeromski's drama through the prisms of both romantic transcendental poetry and twentieth-century avant-garde theatre. The key to the interpretation of *The Rose* turns out to be the recognition of its being a drama that records a superindividual, total experience.

Key words: Stefan Żeromski, *The Rose*, transcendental poetry, modernism, romanticism