

PAWEŁ PRÓCHNIAK
SEN NOŻOWNIKA
O TWÓRCZOŚCI
LUDWIKA STANISŁAWA LICIŃSKIEGO



Katolicki Uniwersytet Lubelski
Wydział Nauk Humanistycznych
Katedra Literatury Polskiej Pozytywizmu i Młodej Polski

PAWEŁ PRÓCHNIAK
SEN NOŻOWNIKA
O TWÓRCZOŚCI
LUDWIKA STANISŁAWA LICIŃSKIEGO

Redakcja Wydawnictw
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
Lublin 2001

Projekt okładki i stron tytułowych
ZOFIA KOPEL-SZULC

Fotografia na okładce:
Cezary Ruta

Opracowanie redakcyjne
LEON FORMELA
WOJCIECH KRUSZEWSKI

© Copyright by Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2001

ISBN 83-228-0937-9

REDAKCJA WYDAWNICTW
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
ul. Konstantynów 1, 20-708 Lublin
tel. 524-18-09 (centrala), 525-71-66 (kolportaż)

Wydanie I. Zam. 182/2000

Zakład Małej Poligrafii KUL

*Pamięci
Pani Profesor Hanny Filipkowskiej*

SPIS TREŚCI

Uwagi wstępne	7
Zamiast biografii	15
Życie	15
Twarz	42
Szczury. Model tekstu	65
Perspektywy	99
Bez paszportu	99
Obecność	105
Włóczęga	110
Bolesna humoreska	112
Z ponurych nocy	131
Halucynacje	135
Drzazga	140
Martwy kościół	145
Miary i wagi	155
Notatki	156
Po śmierci	159
Dom noclegowy	163
Tło i obraz	167
Bajka	172
Bez odrobiny kobiety	180
Chorobliwa namiętność	190
Dla kontrastu	195
Wyjaśnienie	199
Bibliografie	231
Twórczość	231
Recepcja	236
Indeks osób	245

UWAGI WSTĘPNE

Nie obejdzie się bez kilku uściśleń i dopowiedzeń. Ludwik Stanisław Liciński był artystą, który konsekwentnie zmierzał w stronę „marginesu”. Tytuły jego książek i otaczająca go legenda należą do polonistycznego kanonu. Jednak wiemy o nim mało. Dotyczy to zarówno biografii, jak i dzieła. Kształt tego pisarstwa – jego wewnętrzna organizacja i dynamika – zostały, jak dotąd, w pewnych tylko aspektach rozpoznane. W istocie nasza wiedza o autorze *Halucynacji* sprowadza się do przeświadczenia, że był pisarzem jeśli nawet nie wybitnym, to bez wątpienia ważnym. I o ile w tekstach badaczy zajmujących się Młodą Polską jego nazwisko pojawia się często i w wielu różnych kontekstach, to „obecność” i „miejsce” Licińskiego w coraz precyzyjniej przecież rysującym się obrazie epoki – czy szerzej: modernizmu – są wciąż mocno nieokreślone. A przecież pisarstwo to uwzględniają literaturoznawcze kompendia¹. Omawiane jest przez autorów historycznoliterackich syntez². O Licińskim wspominają – mniej lub bardziej ogólnie – książki i artykuły po-

¹ Por. m.in.: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, t. 3, Kraków 1973; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, przew. komitetu red. J. Krzyżanowski, od 1976 Cz. Hernas, t. 2, Warszawa 1984.

² Żeby wymienić tylko najważniejsze prace: K. Wyka, *Zarys współczesnej literatury polskiej. 1884-1925*, Kraków 1951; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski. 1890-1918*, bibliogr. oprac. T. Brzozowska-Komorowska i M. Bokszczanin, wyd. 3, Wrocław 1980; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992; A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997.

święcone ważnym dla epoki zjawiskom kulturowym i literackim³. Niemniej osobnych studiów poświęconych pisarstwu autora *Notatek obłąkanego* jest wciąż niewiele⁴. I taki stan rzeczy – w jakiejś mierze – oddaje jeden z istotnych rysów postawy artystycznej Licińskiego. Już pobieżna kwerenda pokazuje, że twórczość ta sytuuje się w dwóch przestrzeniach jednocześnie: w obrębie g ł ó w n e g o n u r t u przemian dokonujących się w literaturze Młodej Polski i na p e r y f e r i a c h obszaru, którego centrum wyznaczą manifesty i arcydzieła epoki.

Jak dotąd powstała tylko jedna większa rozprawa poświęcona autorowi *Halucynacji*. Tekst ten wciąż pozostaje w maszynopisie. Mowa o dysertacji doktorskiej Krzysztofa Dmitruka⁵. Praca przywołuje obszerny materiał źródłowy: dotyczący zarówno biografii pisarza, jak i młodopolskiej recepcji tekstów Licińskiego. Podobną drogę przyjdzie i nam przemierzyć, nie obejdzie się więc bez pewnych powtórzeń. Dmitruk stara się dać obiektywny obraz życia i dzieła autora *Burzy*. Wskazuje na „legendotwórczy” charakter tekstów krytycznych. Akcentuje zwłaszcza ideowe i społeczne uwikłania utworów Licińskiego. Ja natomiast kładę nacisk na ich wewnętrzną organizację. Staram się pokazać miejsca „newralgiczne” i rządzące tym

³ Por. m.in.: T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970; A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971; R. Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, w: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985; J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwiała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992; K. Stępnik, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905-1914*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 2; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; K. Z a b a w a, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999.

⁴ Wszystkie te szkice i artykuły zostaną w trakcie rozważań przywołane.

⁵ *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, praca doktorska pisana pod kierunkiem prof. dr Janiny Garbaczowskiej, Lublin 1968, Zbiory Specjalne Biblioteki UMCS w Lublinie, sygn. PK 458 (dalej jako Dmitruk, *Twórczość*, praca). Krótszą i nieco przemodelowaną wersję swojej dysertacji K. Dmitruk opublikował jako artykuł *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego* w „Pamiętniku Literackim” 1968 z. 1 (dalej jako Dmitruk, *Twórczość*).

pisarstwem mechanizmy. Oba teksty różni więc o p t y k a. Podobne spostrzeżenia i konstatacje służą innym celom. Prezentowane w tej książce rozważania w taki sam sposób sytuują się również wobec innych rozpraw i szkiców poświęconych pisarstwu Licińskiego. Będzie o nich jeszcze mowa. Tu powiedzmy tylko, że koncentrując się na immanentnych dla tekstów autora *Halucynacji* elementach i jakościach, a także na łączących je relacjach – staram się pokazać takie, wyłaniające się z tych utworów perspektywy, którym do tej pory nie poświęcono dostatecznej uwagi.

Piszący o Licińskim akcentują odrębność jego prozy, ale jednocześnie – szukając scalającego ujęcia – wskazują najczęściej na zewnętrzne wobec niej porządki: ideowe bądź artystyczne⁶. W przyjętej przez Krzysztofa Dmitruka optyce istotą tej twórczości stają się dwa gesty: „uczyć” i „burzyć”. Obie kategorie, wyinterpretowane rzecz jasna z tekstów, odsyłają nas „poza” dzieło. Dla mnie ważna – i ciekawa – jest jego wewnętrzna architektura. Takie spojrzenie odsłania nie tylko strukturę tej prozy. Pozwala też odnieść pisarstwo autora *Burzy* – z większą niż dotąd dozą pewności – do tego, co wydarza się w literaturze polskiej u początków XX wieku⁷.

⁶ Najbardziej charakterystycznym dla pierwszego ujęcia jest artykuł Edwarda Kasperskiego *Ludwik Stanisław Liciński (1874-1908)* (w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, t. 3, Kraków 1973), dla drugiego zaś szkic Tomasza Lewandowskiego „*Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej*” (w: L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, posłowie, oprac. tekstu, nota edytorska T. Lewandowski, Kraków 1978).

⁷ Badania nad polskim modernizmem koncentrują się zasadniczo na jego głównych nurtach, reprezentowanych przez pisarzy „pierwszego planu”. Nakreślenie całościowego obrazu epoki wymaga wypełnienia luk pozostawionych przez badaczy i przeprowadzenie szczegółowych analiz twórczości pisarzy wciąż pozostających w cieniu. Spychani przez współczesną sobie krytykę na margines życia literackiego, dziś zapomniani przez czytelników, reprezentują przecież często ważne dla modernizmu zjawiska. Zbadanie ich twórczości – w tym twórczości Ludwika Licińskiego – pozwoli na uwydatnienie takich aspektów polskiego modernizmu, które z punktu widzenia dzisiejszego literaturoznawstwa stwarzają możliwość pełnego opisu literatury okresu Młodej Polski. A zwłaszcza tych jej tendencji, które w ostatniej dekadzie okresu zaznaczyły swoją wyraźną choć wciąż jeszcze niejednoznaczną obecność. (Kwestie te zostaną podjęte w końcowej części książki).

* * *

Na szkicowany w pierwszej części książki „portret” Licińskiego złożą się dwa obrazy: wyłaniający się z biograficznych faktów i domniemań ledwie uchwytny zarys oraz sporządzony wyrazistą kreską rysunek, jaki nakreśliła młodopolska krytyka. Tak skonstruowany „wizerunek” ma stać się punktem wyjścia dla lektury. Jednym bowiem z najważniejszych elementów konstrukcyjnych tekstów autora *Notatek obłąkanego* jest intensywna „obecność” podmiotu mówiącego. Ale też – co ujawni się w toku rozważań – jego niejednoznaczny charakter, odsyłający w dwóch kierunkach jednocześnie: do wewnątrz i na zewnątrz dzieła. Interesować więc będą mnie te młodopolskie krytycznoliterackie teksty, w których dostrzec można przynajmniej ślady zainteresowania „osobą” autora *Halucynacji*. Specyficzny styl lektury, jakiej utwory Licińskiego poddali współcześni mu czytelnicy, sprawia, że owych śladów „obecności” jest niezwykle dużo. W wielu przypadkach – choć intencje piszących były często inne – to właśnie „autor”, a nie „dzieło”, okazuje się głównym przedmiotem zainteresowań. Zjawisko to Dmitruk postrzega jako element kształtowania się legendy pisarza⁸. To trafne i ważne spostrzeżenie. Nie wyczerpuje jednak problemu. Można bowiem materiał krytycznoliteracki tak uporządkować, by mimo jego „mitotwórczego” charakteru odsłonić choć „cień” osoby i w ten sposób „rzucić światło” na specyficzną dla tej twórczości konstrukcję „ja” mówiącego.

Interesować mnie będą, rzecz jasna, teksty nie tylko tych autorów, którzy Licińskiego znali bądź choćby zetknęli się z nim. Istotne będą dla mnie również – i to przede wszystkim – te lektury, które pokażą, w jaki sposób autor *Z pamiętnika włóczęgi* postrzegany był przez swoich współczesnych: jak jawił się – a medium była tu przede wszystkim jego proza – ludziom, dla których modernistyczny impuls – akceptowany bądź nie – był jednym z podstawowych elementów kulturowej świadomości. Właśnie ramy tego, co – dla skrótów – można

⁸ Kategoria „legendy literackiej” jest zresztą dla niego jednym z podstawowych narzędzi opisu; por. Dmitruk, *Twórczość*, s. 25-37.

by nazwać świadomością epoki, ograniczą materiał, do którego odwołam się w otwierającej rozważania części książki.

Mowa więc będzie głównie o tekstach opublikowanych do końca lat trzydziestych⁹. To – oczywiście – tylko prowizoryczna cezura. Generalnie jednak publikacje, które ukazały się po drugiej wojnie – z dwoma wyjątkami: wspomnienie Leona Rygiera i wzmianki w tekstach Zofii Nałkowskiej – mają odmienny charakter¹⁰. Zdecydował o tym i dystans czasowy, i – przede wszystkim – powody, dla których po utwory autora *Burzy* sięgano.

W pierwszej części moich rozważań powracać będzie jeszcze jeden tekst, który wymaga wprowadzenia. Mowa o obszernym, poświęconym biografii Licińskiego szkicu, którego autorem jest Jan Smolarz¹¹. Praca ta zestawia informacje dotyczące pisarza i jego najbliższej rodziny. Jest próbą zebrania i uporządkowania podstawowych faktów. Prezentowane w niej ustalenia są – zasadniczo – dobrze udokumentowane. W pewnej jednak części opierają się na relacjach ustnych „najstarszych mieszkańców Kamionki”¹². To – rzecz jasna – niezwykle zawodne źródło wiedzy, zwłaszcza faktograficznej. Ale jednocześnie zebrane przez tego wybitnego regionalistę świadectwa mają swoją wartość. Bo choć przechowują raczej „obraz” autora *Halucynacji* niż „prawdę” o nim, to przecież okruchy owej „prawdy” da się w nich odnaleźć¹³. Akcentuję ten aspekt pracy Jana Smolarza

⁹ W wyznaczonym w taki sposób obszarze sytuują się, co prawda, również teksty nieco młodszych autorów. Między innymi uwagi na temat pisarstwa Licińskiego poczynione przez Kazimierza Czachowskiego w jego *Obrazie współczesnej literatury polskiej. 1884-1933* (t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934). Badacz ten urodził się w roku 1890, na dodatek literaturą profesjonalnie zajmował się dopiero od końca lat dwudziestych, a jednak, z powodzeniem przecież – i uzasadnia to dobitnie przywołana książka – można traktować go jako świadka epoki.

¹⁰ Do tekstów obojga autorów przyjdzie nam się jeszcze wielokrotnie odwołać. Są bowiem, przy całej odmienności dykcji i tonu, ważnym i wyjątkowym świadectwem.

¹¹ J. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, w: *Lubartów i ziemia lubartowska*, Lublin 1972.

¹² Wywiady przeprowadzono pod koniec lat sześćdziesiątych.

¹³ Prowadzone przeze mnie kwerendy potwierdziły większość informacji podawanych przez J. Smolarza, jednak tam, gdzie okazało się to możliwe, uzupełniam jego ustalenia (dotyczy to także faktograficznej części prac K. Dmitruka).

z dwóch powodów. Ujawniająca się tu postawa odsłania „kłopotliwość” sytuacji, z jaką mamy do czynienia. Oto oczywistą i klarowną, ale przy tym pełną wyrw i niedomówień przestrzeń faktów organizuje ostatecznie krucha i skłonna do mistyfikacji pamięć. A jednocześnie porządkowi biografii – czy też, ujmijmy to inaczej: życiorysu – przeciwstawiona zostaje raz jeszcze bujność życia. W odwołaniu się do relacji „świadków” skryta jest – skądinąd oczywista – intencja: chęć ujawnienia nie tyle „struktury” dat i zdarzeń, co żywego nurtu egzystencji.

Szkice i artykuły, wspomnienia i okolicznościowe notatki poświęcone Licińskiemu przynoszą bardzo fragmentaryczny i pełen wewnętrznych sprzeczności obraz życia autora *Burzy*. W mojej książce staram się obraz ten scalić i uczynić – a nie do końca okaże się to możliwe – wewnętrznym spójnym. Zestawiam szczątkowe i rozproszone informacje, poddaję weryfikacji domniemania. Tam, gdzie jest to możliwe, swoją „relację” opieram bezpośrednio na materiałach i źródłach historycznych. Niestety, w istniejących zespołach dokumentów zachowało się ich niewiele. Przeprowadzone przeze mnie kwerendy potwierdzają przede wszystkim nikłą „obecność” autora *Z pamiętnika włóczęgi w przestrzeni* – nazwijmy ją tak – „oficjalnej”.

* * *

Pisarstwo Licińskiego – a w jakimś sensie i on sam – zmierza w stronę „marginesu”. Uparcie przesuwa się poza granice tego, co znane i zrozumiałe. Rzecz nie tylko w recepcji. Nie tylko o specyficzny styl lektur tu idzie. Strategia sytuowania dzieła w obszarze kulturowych „peryferii” – a pamiętać trzeba, że postawa ta zbiega się z wyraźną w tej prozie tendencją do eksplorowania przestrzeni „wartości negatywnych”, do poruszania się po terytorium kojarzonym z tym, co „niskie” i „odrażające” – wydaje się być jednym z podstawowych artystycznych gestów autora *Burzy*. Ale mówimy przecież o twórczości, która wcale nie jest marginalna. W tekstach wielu krytyków i badaczy powracała – i wciąż powraca – jako zjawisko ważne. Ta aporia prowokuje pytania. Jak kształtują się relacje między tym, co jawi się jako „peryferyjne”, i tym, co wydaje się być „centrum”

formacji kulturowej, jaką była Młoda Polska? Na ile „strategia” Liścińskiego zbieżna jest z tendencjami epoki? W jaki sposób pisarstwo to uczestniczy w szerszym procesie „modernizowania się” kultury? Do kwestii tych jeszcze wrócimy. Wcześniej wypadnie jednak powiedzieć o sprawach elementarnych: o kształcie i wewnętrznej architektonice tej twórczości. Przeprowadzić lektury poszczególnych tekstów i dać przekrojowe ujęcia. I to właśnie te zagadnienia staną się głównym nurtem naszych rozważań. Póki co, zapytamy jednak o „ślady obecności”. O życie.

ZAMIAST BIOGRAFII

ŻYCIE. Właściwie pewna jest tylko data śmierci. Niektóre okoliczności tego powolnego umierania. I miejsce. Ludwik Stanisław Liciński zmarł 22 kwietnia 1908 roku. W Otwocku¹. Cała reszta to domysły. Oparte na pobieżnych, często mało wiarygodnych, relacjach. Wyjawszy może kilka podstawowych faktów. Choć i w związku z nimi nie obejdzie się bez zastrzeżeń. Spróbujemy bowiem zebrać to wszystko, co o autorze *Halucynacji* w miarę pewnie da się powiedzieć. I chociaż ta historia, na dobrą sprawę, zaczyna się już po śmierci jej bohatera, to ma przecież kilka innych – zatartych, czy zgoła zapomnianych – początków. Liciński urodził się 17 kwietnia 1874 roku. Według aktu chrztu miało to miejsce w Lubartowie². Ale

¹ Pochowano go na cmentarzu w Karczewie, opodal Otwocka. Grób pisarza – najprawdopodobniej – nie zachował się (wspomina o tym A. Baranowska; por. szkic „*Burzę roznoszę*”. *Ludwik Stanisław Liciński* w jej książce *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981, s. 167). W każdym razie nie udało mi się go odnaleźć. Akt zgonu (nr 59 z roku 1908) znajduje się w archiwum parafialnym w Karczewie (por. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 98).

² W spisany po rosyjsku akcie chrztu czytamy, że Ludwik Stanisław „urodził się w mieście Lubartowie 5/17 kwietnia o trzeciej godzinie po południu” (akt chrztu: nr 224 z roku 1874, archiwum Parafii pod wezwaniem św. Anny w Lubartowie; tu też imiona rodziców i nazwisko panięńskie matki). Ludwik Liciński ochrzczony został 13 września 1874. Imię otrzymał zapewne po babce – ze strony ojca – Ludwice z Gruszczyńskich. Data urodzenia Licińskiego – zasadniczo – nie budzi zastrzeżeń. Podana została we wstępie do młodopolskich wydań *Halucynacji* (por. *Od wydawców* w: L. S. Liciński, *Halucynacje*, Kraków 1911). Pojawia się też (wraz z kilkoma informacjami biograficznymi i bibliograficznymi) w przypisie do tytułu szkicu J. Kleczyńskiego (por. tenże,

sam Liciński, a także jego brat Hipolit podają inne informacje. I co ciekawe, różnice dotyczą zarówno miejsca, jak i daty urodzenia. Hipolit Liciński w krótkiej, odręcznej notatce – sporządzonej w roku 1930 – podaje jako datę urodzenia brata 17 kwietnia 1875³. Myli się więc o rok. To zapewne *lapsus memoriae*. Jeśli go tu odnotowujemy to jedynie dla lepszego naszkicowania sytuacji, z którą mamy do czynienia. Fakty z życia Ludwika Licińskiego, które powinny znaleźć się na jego biografii, w przeważającej części, przechowane zostały jedynie w pamięci najbliższych i przyjaciół. A to przestrzeń niezwykle krucha. Łatwo w niej o zatarcia i „mystyfikacje”. Przyjdzie nam jeszcze o tym powiedzieć. Póki co, wciąż jesteśmy jeszcze u jednego z początków tej historii. Jest rok 1930 i Hipolit Liciński notuje: „Ludwik Stanisław [...] urodził się w Zagrodach Lubartowskich”. I tym razem wypada dać wiarę temu zapisowi. Sam Ludwik bowiem w formularzu *Rodowodu*, wypełnianym przez studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, w roku 1900 w rubryce „miejsce urodzenia” wpisał również: Zagrody Lubartowskie⁴. Poczynione przez niego

Liciński, „Krytyka” 1912 t. 34, z. 1, s. 52); informacja pochodzi więc bądź od autora artykułu, bądź – co bardziej prawdopodobne – od redakcji.

³ Hipolit Liciński dołączył krótką notatkę (pobieżny biogram i garść informacji bibliograficznych) do ofiarowanego Bibliotece im. H. Łopacińskiego w Lublinie brulionu *Materiałów do monografii wsi Kamionka* sporządzonych przez L. S. Licińskiego (Dział zbiorów specjalnych, sygn. rękopisu: 1915; *Notatka* Hipolita Licińskiego znajduje się na k. 3).

⁴ K. Dmitruk w *Polskim Słowniku Biograficznym* (red. nac. E. Rostworowski, t. 17, Wrocław 1972) jako miejsce urodzenia Licińskiego podaje Lubartów. Podobnie A. Grychowski w książce *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich. Od średniowiecza do roku 1918* (Lublin 1974, s. 243). W innych tekstach najczęściej jest to Kamionka (taką informację podaje m.in. biogram w *Nowym Korbucie*, s. 643) lub Warszawa (tak m.in. w szkicu K. Bukowskiego: *Ludwik Stanisław Liciński*, w: tenże, *Sylwetki. Studia z literatury i sztuki*, Lwów 1914, s. 39). Bodajże jako pierwszy H. Zwolakiewicz wskazuje na Zagrody Lubartowskie (por. tenże, *Etnografowie i regionaliści w badaniach ludowej kultury lubelszczyzny. [Materiały do „Lubelskiego słownika biograficznego”]*, „Studia i materiały lubelskie. Etnografia” 1962, s. 37). Za nim informację taką podaje K. Dmitruk (*Twórczość*, s. 26). Zagrody Lubartowskie dziś są częścią Lubartowa – być może dlatego K. Dmitruk w biogramie zamieszczonym w *Polskim Słowniku Biograficznym* poprzestaje na podaniu nazwy tej właśnie miejscowości). W artykule Dmitruka czytamy: „Główne daty z życia Licińskiego oraz niektóre cenne dane bibliograficzne (w tym informacje o rękopisach autora *Burzy*) zawdzięczam znanemu malar-

w tym samym kwestionariuszu inne wpisy zawierają informacje, których „prawdziwość” daje się zweryfikować, więc i ta dotycząca miejsca urodzenia wydaje się wiarygodna. To może nieco dziwnie brzmiąca argumentacja, ale sprawa zaraz się wyjaśni. Liciński na studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego wpisywał się dwukrotnie. Po raz kolejny w roku 1901. Tym razem jako miejsce urodzenia wskazał już Lublin. Oba kwestionariusze wypełniono jednym charakterem pisma. Tym samym pismem zrobiono notatki w brulionie *Materiałów do monografii wsi Kamionka*. Jak się więc wydaje, Liciński wpisy w *Rodowodach* poczynił osobiście⁵. Ustalenie to jest o tyle istotne, że autor *Z pamiętnika włóczęgi* popełnia tu „pomyłkę” nie tylko co do miejsca urodzenia, ale i co do swojego wieku. W roku 1900 umieścił w rubryce „wiek” cyfrę: 26, co odpowiadało prawdzie. W rok później – mając lat 27 – wpisał: „25 l.”⁶. Skąd te „potknięcia”? Co mają znaczyć? Jak je czytać? A trzeba tu przytoczyć jeszcze jeden, jak się wydaje, mało wiarygodny wpis. Oba kwestionariusze zawierają rubrykę „Imię, stan i miejsce zamieszkania ojca lub opiekuna”. Wpisując się po raz pierwszy na studia, Liciński umieścił tu taki zapis: „Józef Liciński – sędzia gmin-

rzowi i badaczowi kultury regionu lubelskiego Henrykowi Zwolakiewiczowi. Dzięki niemu możliwe było też ustalenie prawdziwego miejsca urodzenia pisarza” (*Twórczość*, s. 26), co w zestawieniu z wpisem poczynionym przez Licińskiego w *Rodowodzie* z roku 1900 sprawę miejsca urodzenia pisarza chyba rozstrzyga. (Oba *Rodowody* znajdują się w Archiwum UJ, sygnatury: S II – 503 B i S II – 505 B; dokumenty te nie były do tej pory przedmiotem zainteresowania piszących o Licińskim).

⁵ Kwestionariusze wypełniono dość „starannym” pismem. Choć warto chyba dodać, że zapisy z roku 1901 różni – od poczynionych rok wcześniej – większa „swoboda” czy może nawet pewna nonszalancja. Trudno tu oczywiście o jakąś bezwzględną generalizację. Znamy zaledwie trzy autografy Licińskiego: dwa kwestionariusze *Rodowodu* i wspomniany już brulion *Materiałów do monografii wsi Kamionka*; notatki w tym zeszycie prowadzone są bardzo „rozchwianym”, miejscami nieczytelnym, pismem.

⁶ W roku 1900 Liciński wpisywał się na studia prawdopodobnie w pierwszej dekadzie października: „wpisano w kwesturze w dniu 12/10 . 900, pod Nr. 1128”. Na kwestionariuszu z roku następnego znajduje się adnotacja: „Imieniem Senatu Akademickiego zezwalam na wpis spóźniony. Kraków dn. 23/10 /901” – notatkę opatrzone pieczęcią i nieczytelnym podpisem. Tego samego dnia Licińskiego wciągnięto ponownie do kartotek kwestury „pod Nr. 1244”.

ny w Kamionce powiatu lubartowskiego”. Tak istotnie było. Rodzina pisarza mieszkała w Kamionce⁷. Józef Liciński był tam „sędzią pierwszego okręgu powiatu lubartowskiego”⁸. Jednak już rok później w tym samym miejscu Ludwik napisał: „Ojciec nie żyje, opiekuna jako pełnoletni nie mam”. Czy faktycznie Józef Liciński już nie żył? Nie możemy tego definitywnie wykluczyć. Zwłaszcza że ani daty jego śmierci, ani miejsca wiecznego spoczynku nie udało się ustalić. Jednak to, co wiemy, pozwala wątpić (i nie chcę wcale tych wątpliwości nazbyt stanowczo artykułować) w prawdziwość synowskiego oświadczenia. Śmierć Józefa Licińskiego nie została odnotowana w Kamionce ani w roku 1900, ani w latach następnych, aż po rok 1913, a rodzina Licińskich – co ustala Jan Smolarz – mieszkać miała w tej miejscowości jeszcze w roku 1910⁹. Nie udało się też odnaleźć żadnej wzmianki na temat tej śmierci w pobliskim, będącym wtedy siedzibą powiatu Lubartowie, gdzie Józef Liciński jako „sędzia gminny” mógł być – może nawet z pewnymi honorami – pochowany¹⁰. Powtórzmy, nie wiemy, gdzie i kiedy zmarł ojciec autora *Szczurów* (choć pewnie w końcu zostanie to ustalone). Wątpliwości jednak pozostają. Zwłaszcza że wzmacnia je przecież ta ostentacyjna nonszalancja, o której była mowa. To – powiedzmy oględnie – swobodne potraktowanie „podstawowych danych” może być sztubac-

⁷ We wspomianej już notatce Hipolit Liciński pisał: „Dzieciństwo i młodość [Ludwik] spędził w Kamionce przy rodzicach” (por. Liciński, *Notatka*, k. 3). Matką autora *Burzy* była Karolina z Mazurkiewiczów. Licińscy mieli prawdopodobnie pięcioro dzieci. Prócz Ludwika, dwóch synów: Adama i Hipolita, oraz dwie córki: Mieczysławę (która zmarła w Kamionce w roku 1909) i Zofię Antoninę (informacje te podaję za pracą Smolarza *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 79; por. też K. Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 11).

⁸ Por. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 79.

⁹ W dokumentach znajdujących się w posiadaniu Urzędu Stanu Cywilnego w Kamionce nie ma żadnej informacji na temat śmierci Józefa Licińskiego (przejrzano akta dotyczące lat 1899-1913). W archiwum parafii rzymskokatolickiej w Kamionce brakuje niestety akt z lat 1872-1905; natomiast między rokiem 1906 i 1927 w księgach parafialnych nie odnotowano śmierci Józefa Licińskiego. (Por. też Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 79).

¹⁰ Tu sprawdzono akta za lata 1900 i 1901 – zarówno te znajdujące się w posiadaniu parafii pod wezwaniem św. Anny (na przełomie wieków była to jedyna lubartowska parafia), jak i te będące w gestii Urzędu Stanu Cywilnego w Lubartowie.

kim żartem bądź – niezbyt, przyznajmy, wyszukanym – wyrazem niechęci żywionej do urzędników i ich formularzy. Wynikać też mogło z jakichś – nie do końca dziś dla nas jasnych – „praktycznych” względów. Ale można też czytać ten „gest” – jeśli istotnie coś znaczy – jako swoisty akt „zerwania”. Odgrózenia się od „przeszłości”, od tego wszystkiego, co „określa i ujednoznacza”. Nie wiemy, czy tak było, i pewnie nie dowiemy się nigdy¹¹. Dodajmy więc tylko, że wpisując się drugi raz na studia, Liciński nie tylko odjął sobie lat i zmienił miejsce urodzenia. Ograniczył też dość znacznie ilość wykładów, których zamierzał słuchać. A ich tematyka – można powiedzieć – wyraźnie się wykrystalizowała. Zrezygnuje zupełnie z literatury i historii. Interesować go będzie filozofia (metafizyka) i psychologia¹². Powiedzmy jeszcze, że jedynym wykładowcą, który pojawia się w obu kwestionariuszach, jest ksiądz Stefan Pawlicki. To istotnie postać nietuzinkowa. Ale sytuacja, o której wspominał – choć to, rzecz jasna, niuans – jest również niezwykła. Otóż krytycy i autorzy wspomnień – zwłaszcza ci, którzy znali nie tylko teksty, ale i samego

¹¹ Niemniej gest „zerwania” z rodziną – czy szerzej: z tym, co uosabia „ustabilizowanie” i „tradycję” – wśród artystów tego pokolenia nie był czymś wyjątkowym. Najbardziej spektakularnym chyba, a na pewno w Krakowie w owym czasie najgłośniejszym, był konflikt Adolfa Nowaczyńskiego z ojcem. W 1901 Neuwert już wrócił z Monachium, gdzie po swoim słynnym *Vive l'anarchie!* schronił się przed kłopotami, a w mieście znów huczało od plotek. O skandalu – ojciec publicznie „wyparł się” syna, syn w odpowiedzi przybrał „nowe nazwisko” – na pewno było głośno i w kręgach uniwersyteckich.

¹² W semestrze zimowym roku akademickiego 1900/1901 zamierzał wysłuchać wykładów („odczytów”, jak to określa formularz) z historii literatury Stanisława Tarnowskiego (temat wykładu brzmiał: *Po wielkich poetach*) i Stanisława Windakiewicza (temat został określony jako: *Szkoły literackie w Polsce XVII w.*). Wpisał się też na zajęcia Wincentego Lutosławskiego: *Pogląd na świat Dantego i ćwiczenia logiczne*. Ponadto zamierzał wysłuchać wykładów Stanisława Krzyżanowskiego *Pojęcia polityczne wieków średnich* i Stefana Pawlickiego *Etyka socjalna*, a z zakresu filozofii: obok kursu *25 wieków rozwoju europejskiej filozofii*, wykładu Stefana Pawlickiego *Filozofia Arystotelesa*. Na kwestionariuszu widnieje też – skreślony, co prawda – wpis: „Botanika ogólna”. W sumie 17 godzin tygodniowo. W roku następnym wpisał już tylko cztery „odczyty”: 5 godzin *Zasad psychologii* oraz wykłady *Zarys metafizyki* i *Filozofia Platona*, które głosić miał Mściśław Wartenberg, a także o *Filozofii Hegla* Pawlickiego. W sumie 10 godzin.

Licińskiego – bardzo często zwracają uwagę na ostry, wręcz agresywny antyklerykalny ton jego utworów. Sam autor *Księdza Jana Jaskólskiego* miał być „antyklerykalny aż do szpiku kości”¹³. W Lubartowie miała przechować się pamięć (utrwalona ponoć nawet w balladzie) o tym, jak Liciński pobił tamtejszego księdza¹⁴. We wspomnieniach mieszkańców Kamionki autor *Niedokończonych powieści* był inicjatorem zorganizowanej w dzień parafialnego odpustu demonstracji –

w czasie procesji kościelnej nastąpiło ujawnienie się „socjalistów”: odłączyli się od pochodu i pozostali w rynku¹⁵.

Pozostawiamy, na razie, poza marginesem tych rozważań – istotnie: niezwykle drapieżne – literackie teksty. Jednym z podstawowych rysów obrazu ich autora jest zajadły antyklerykalizm i towarzysząca mu oskarżycielska pasja. Jego utwory są agresywne i gorzkie. A on sam? Czy nie wpisano go – z różnych zresztą powodów – w prosty i klarowny schemat? Dla krytyków argumentem był „osobisty” i żarliwy ton jego prozy. Dla tych, którzy go znali – dajmy na to, dla mieszkańców Kamionki – polityczne sympatie Licińskiego (a był najpewniej zwolennikiem PPS-u, i to tych najbardziej radykalnych jego nurtów) potwierdzały tylko stabilność wykrystalizowanego już stereotypu. Z jednej strony nurt „klerykalno-zachowawczy”, z drugiej „postępowo-rewizjonistyczny”. W samej Kamionce napięcie to – rzecz by można: symbolicznie – oddają „waśnie” między dwoma rodzinami: Wadowskich i Licińskich. Z jednej strony – powiedzmy – ksiądz Jan Ambroży Wadowski¹⁶, z drugiej: Ludwik

¹³ Por. M. B. [M. Biernacki], *Ludwik Stanisław Liciński. (Wspomnienie pośmiertne)*, „Kurier” [Lublin] 1908 nr 98, s. 1.

¹⁴ Wspomina o tym A. Baranowska, „*Burzę roznoszę*”, s. 164.

¹⁵ Por. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 81.

¹⁶ Ksiądz Jan Ambroży Wadowski urodził się w Kamionce w roku 1839. Zmarł w Lublinie w roku 1907. Od roku 1877 sprawował posługę duszpasterską w Lublinie i w jego okolicach. Był znanym i cenionym historykiem. Podstawowe jego prace to *Wiadomości o profesorach akademii zamojskiej* (Warszawa 1899/1900) i *Kościoty lubelskie. Na podstawie źródeł archiwalnych* (Kraków 1907). (Informacje podaję za: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, pod red. T. Radzika, J. Skarbka, A. A. Witusika, t. 1, Lublin 1993, s. 281-282; tam też dalsza bibliografia).

Stanisław Liciński¹⁷. I znowu, jak się ten „układ” ma do faktycznych przeświadczeń autora *Bajki*, nie wiemy. Obracamy się w kręgu sugestii i intuicji. Przywołane wyżej – zdawałoby się – najbardziej rudymen tarne fakty, nie składają się na klarowny ani nawet na spójny obraz. A powiedzieliśmy dopiero o wiedzy w dużej mierze „pewnej”, o tym wszystkim, co zdaje się być bardziej „faktem” niż „domysłem”. Przestrzeń, po której mamy się poruszać, została tylko w najogólniejszych zarysach naszkicowana. To, co powinno ją oświetlić, obrysowuje ledwie kilka miejsc. Póki co jest – i w niewielkim tylko stopniu zmieni swój charakter – splotem „początków”, domniemań i insynuacji, zarzucanych i podejmowanych wciąż na nowo prób opowiedzenia o tym, co nieustannie jednak pozostaje w cieniu. O życiu.

* * *

Teraz już niemal wszystko będzie „niepewne”. Koleje losu. Szkoły, szpitale. Ucieczki i powroty. Przyjaciele. Spróbujmy jednak zebrać

¹⁷ Konflikt ten sięga pierwszej połowy XIX wieku, kiedy to dziadek autora *Halucynacji*, Wojciech Liciński, był burmistrzem miasta Kamionki. W Archiwum Państwowym w Lublinie znajduje się zawierający 341 dokumentów zbiór akt dotyczących jego osoby (zespół: *Rząd Gubernialny Lubelski*, akta osobowe: 1059). Większość z nich dotyczy rozlicznych skarg na Wojciecha Licińskiego i prowadzonych przeciwko niemu – ciągnących się latami – śledztw i dochodzeń. „P. Burmistrz dopuszcza się ciągłych niesprawiedliwości, dokuczeń i nadużyć [...], które codziennie pomnaża” – tak, prosząc o „translokowanie P. Burmistrza do innego miasta, lub zasuspendowanie go”, pisał „Imieniem mieszkańców Miasta Kamionki. Plenipotent. Tomasz Wadowski” (k. 130). J. Smolarz słusznie łączy kłopoty – niezbyt, jak się wydaje, sumiennego burmistrza – z konfliktem między Wojciechem Licińskim i proboszczem miejscowej parafii (wspieranym przez całkiem spore grono wiernych). Skarga księdza Ignacego Pulińskiego istotnie była jedną z pierwszych, a wszczęte w związku z nią śledztwo (por. m.in. k. 53-62) doprowadziło w końcu do usunięcia burmistrza – na jakiś czas – ze stanowiska (dokumentacja jest niekompletna i powiązanie skargi księdza Pulińskiego z restrykcjami, jakie spotkały Wojciecha Licińskiego, pozostaje wysoce prawdopodobnym, niemniej jednak tylko domniemaniem). Por. też na ten temat: Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 78-79; na antagonizm między rodzinami Licińskich i Wadowskich zwrócił mi uwagę autor tego – wielokrotnie przywoływanego już – artykułu.

to, co o Licińskim opowiadano. To, co przechowała „pamięć”¹⁸. Dzieciństwo i młodość – jak już wiemy – spędził w Kamionce. Uczył się podobno w kilku gimnazjach. W Lublinie, Radomiu, Chełmie, może też w Zamościu¹⁹. Odbywał tę „wędrowkę” w związku z restrykcjami, których powodem miało być – to najczęściej powtarzana formuła – „nieprzystosowanie do »systemu«”²⁰. Nie udało się jednak żadnej z tych informacji potwierdzić. Nie wiadomo, dlaczego Liciński usuwany był ze szkół. Wiadomo natomiast, że jego nazwisko nie figuruje w spisach maturzystów²¹. Bez matury, z „wilczym biletem” znalazł się poza „systemem” szkolnym około roku 1890. Miał wtedy niespełna siedemnaście lat. Wiadomo – potwierdza to wiele relacji – że uczy się prywatnie „pod kierunkiem” Hieronima Łopacińskiego i Erazma Majewskiego²². Prawdopodobnie nie były to systematyczne lekcje. Dały jednak niebagatelne efekty. Liciński zajmie się – i tu

¹⁸ Przywołaliśmy już większość z ważnych tekstów, które zbierają – mniej lub bardziej pewne – informacje na temat Licińskiego. By domknąć tę listę wymieńmy jeszcze szkic J. Mondscheina *O Ludwiku Stanisławie Licińskim* („Okolica Poetów” 1937 nr 6), wspomnienie L. Rygiera *Ze wspomnień o Prusie* („Polska Zbrojna” 1946 nr 160) oraz artykuł H. Kirchner *Warszawskie halucynacje Ludwika Stanisława Licińskiego* (pomieszczony w tomie *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, pod red. D. Knysz-Tomaszewskiej, R. Taborskiego i J. Zacharskiej, Warszawa 1998). Wykorzystuję też uwagi i napomknienia, które pojawiają się w drobniejszych szkicach i recenzjach (teksty te przywołam w drugiej części niniejszego rozdziału).

¹⁹ W lubelskim gimnazjum Liciński mógł zetknąć się – choć przecież nie jest to pewne – ze Stanisławem Brzozowskim (ur. 1878, uczył się w lubelskim gimnazjum w latach 1888-1893), Tadeuszem Gałęckim (klasowym kolegą Hipolita Licińskiego, ur. 1871, ukończył szkołę w 1893), Bolesławem Hryniewieckim (botanik, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, ur. 1875, ukończył lubelskie gimnazjum w 1893), Adamem Szelańskim (historyk, w 1902 mianowany docentem, a od 1907 profesor nadzwyczajny uniwersytetu we Lwowie, ur. 1873) i Tadeuszem Ulanowskim (ur. 1871, ukończył gimnazjum w roku 1894), żeby poprzestać tylko na tych bardziej znanych i ważnych dla kultury Młodej Polski postaciach. A. Grychowski sugeruje, że Liciński został usunięty z lubelskiego gimnazjum w roku 1890; por. Grychowski, *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich*, s. 237-243.

²⁰ Sformułowania tego jako pierwszy użył J. Mondschein, *O Ludwiku Stanisławie Licińskim*, s. 4.

²¹ Ustalił to K. Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 16.

²² Hieronim Łopaciński: folklorysta, etnograf, językoznawca, bibliofil. Od 1884 nauczyciel lubelskiego gimnazjum, od 1900 członek Akademii Umiejętności. Umiera

wpływ obu uczonych jest niewątpliwy – poważnymi badaniami etnograficznymi. Ale czy to już wtedy – na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku – je prowadzi? Trudno powiedzieć. Wiemy na pewno, że zebrał materiały etnograficzne dotyczące Kamionki. Zachował się duży zbiór notatek. Wiemy, że na pewno pracował nad nimi jeszcze w ostatnich tygodniach roku 1903 czy może nawet – co wydaje się bardziej prawdopodobne – w roku następnym²³. Ale co

w Lublinie w roku 1906. Księgozbiór, który zgromadził, stał się zaczątkiem założonej tam w roku 1907 biblioteki jego imienia.

Erazm Majewski: urodzony w Lublinie w roku 1858, myśliciel, badacz i powieściopisarz. Jego szerokie zainteresowania obejmowały takie dziedziny jak: biologia, archeologia, etnografia, socjologia i ekonomia. Jest autorem poczytnych – popularyzujących wiedzę z zakresu nauk przyrodniczych – powieści fantastycznych: *Doktor Muchołapski* (1890), *Profesor Przedpotopowicz* (1898); najważniejszym jego dziełem była *Nauka o cywilizacji* (1908-1923). Zmarł w Warszawie w 1922 roku.

(Te absolutnie podstawowe informacje mają charakter pomocniczy. Zestawiam je dla zarysowania tych elementów tła, które akcentują ważne dla szkicowanego tu portretu rysy. Uwaga ta dotyczy również innych pomieszczonych w tej książce przypisów, w których pobieżnie charakteryzuję niektóre osoby i czasopisma. Czynię to tylko tam, gdzie te – mniej lub bardziej „encyklopedyczne” fakty – „dopowiadają” czy „uwypuklają” to, co w samej biografii zostało „przemilczane” bądź jedynie „napomknięte”).

²³ Jak już wspominałem w zbiorach Biblioteki im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie znajduje się brulion *Materiałów do monografii wsi Kamionka*. Zeszyt składa się ze 150 w większości obustronnie zapisanych kart (nie zapisano 14 kart). Zebrany w nim materiał podzielony jest na szereg działów. Liciński notował opowieści, przyśpiewki, zwyczaje, opisy dziecięcych gier, przezwiska, zagadki, a nawet – i tych tekstów jest sporo – obsceniczne piosenki i żarty. Wszystko spisane zostało „nerwowym”, nieczytelnym pismem. W zeszycie jest też kilka rysunków. Między innym portret młodego mężczyzny. Jan Smolarz sugeruje, że może to być autoportret Licińskiego (por. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 83). Wpisów dokonano czarnym atramentem, bądź ołówkiem. Większość nagłówków, podkreśleń i niektóre adnotacje oraz notatki zrobiono atramentem czerwonym. Tekst był wielokrotnie przeglądany. Świadczą o tym liczne poprawki i uzupełnienia (naniesiono je różnymi kolorami atramentu; a także ołówkiem, a nawet kredką na stronach wcześniej zapisanych atramentem). Wiele miejsc zostało przekreślonych. W zeszycie znajdują się bardzo precyzyjne odwołania do konkretnych miejsc w różnych numerach „Wisły” (nie wszystkie adnotacje udało mi się rozszyfrować). Czasopismo jednak tylko dwukrotnie wymienione zostało z tytułu. Na rewersie zapisanej ołówkiem karty 94 dopisano atramentem, ujętą w nawias, adnotację: „Porów. Wisła R. 1902 z I str. 67”; na karcie 70 widnieje podobny dopisek: „porów Wisła str 663 r. 1903 zeszyt 6”. Liciński więc, jeśli nie pracował już nad nimi, to przynajmniej przeglądał swoje notatki jeszcze po ukazaniu się tego nu-

działo się wcześniej, zwłaszcza przed 1900 rokiem? Relacje są co do tego nadzwyczaj lapidarne. Zestawmy dwie. Pierwsza – wydrukowana w sześćdziesiąt lat po śmierci pisarza – powieliła i utrwalała styl, w jakim najczęściej pisano o Licińskim:

Zmuszony uchodzić z domu udaje się do Krakowa gdzie przez rok pracuje w redakcji czasopisma „Satyr”. Znalazłszy się następnie w Warszawie, gdzie uczęszcza na kursy filozoficzne profesora Mahrburga. Wraca znowu do grodu podwawelskiego i wstępuje na Wszechnicę Jagiellońską. Po roku z powodu rozwijającej się gruźlicy płuc przerywa naukę. W latach 1904-05 podczas długich swoich wędrówek prowadzi wśród chłopów działalność społeczną i rewolucyjną²⁴.

Ucieczka i wędrówki. Intensywna nauka, choroba i działalność rewolucyjna. Dość klarowna i nadzwyczaj enigmatyczna konstrukcja. A wszystko to miało wypełnić kilkanaście lat życia artysty. Oczywiście była też twórczość, co więcej: to w nią wpisane zostało życie, ale notatki, jak ta przytoczona powyżej, są raczej świadectwem dosłownego traktowania literackiej fabuły niż próbą „pogodzenia” dzieła z biografią. Wrócimy jeszcze do tej kwestii. Na razie przywołajmy inny, niestety, niewiele mniej enigmatyczny tekst. Ukazał się w lubelskim „Kurierze” 30 kwietnia 1908 roku, więc w kilka zaledwie dni po śmierci autora *Burzy*. Artykuł napisał lubelski lekarz, doktor Mieczysław Biernacki, który mógł znać Ludwika Licińskiego już w roku 1888²⁵.

Mimo braku głębszej nauki zadziwiał on nas trafnością i głęboką, często zjadliwą ironią. Ale serce miał złote; los chorych, a szczególnie obłąkanych obchodził go żywo, interesował się ich życiem i często zachodził do ich oddziału.

W kilka lat zjawił się u mnie wprost z Zakopanego i Krakowa. Byłem wielce zdumiony nadzwyczajnym rozwojem tego umysłu, gdyż tak szybkiego rozwoju inteligencji nie zdarzyło mi się napotkać nigdy w moim życiu.

meru (w roku 1903 „Wisła” – redagowana i wydawana przez E. Majewskiego – wychodziła jako dwumiesięcznik, numer 6 ukazał się 9 grudnia). Dodajmy, że autor *Halucynacji* opublikował część zebranych materiałów etnograficznych, są to: *Tkactwo w osadzie Kamionce w powiecie lubartowskim* („Wisła” 1905 t. XIX, s. 2-9) i *Bierki* („Wisła” 1905 t. XIX, s. 523-547).

²⁴ S. Bubień, *Pisarz-włóczęga*, „Kurier Lubelski” 1968 nr 111, s. 3.

²⁵ Ustala to K. Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 18.

Od tego czasu zniknął mi z przed oczu, raz jeszcze zawitał do nas podczas lat ostatnich, ale na krótką chwilę, jak meteor świetlny²⁶.

Przenikliwość i współczucie. Zjadliwa ironia i świat obłąkanych. Zapamiętajmy te zestawienia, powrócą w tekstach o autorze *Halucynacji* wielokrotnie. Wskażmy jeszcze na dwa inne elementy relacji Biernackiego. Pojawia się w niej motyw „wędrowki” i mocne – choć nie wyrażone bezpośrednio – przeświadczenie o intensywności intelektualnej pracy. I o ile „tułaczka” jest jednym z podstawowych toposów opisujących Licińskiego, to na „jasność” jego umysłu nie tak często zwracano uwagę. A przecież w obrębie – siłą rzeczy – zawsze szczątkowych biografii niezwykle często pojawiają się informacje o odczytach i wykładach, których słuchał, czy po prostu o studiach, które odbywał (prócz Uniwersytetu Jagiellońskiego wspomina się też prace Uniwersytetu Latającego). Wymieniano tu zasadniczo dwa miasta: Kraków i Warszawę. Jest jednak prawdopodobne, że Liciński słuchał też prelekcji wygłaszanych – tak często przecież, i to nie tylko w ostatnich latach XIX wieku – w Zakopanem. Wydaje się niemal pewne, że spędził tam jakiś czas. Jak długi i kiedy miało to miejsce – trudno powiedzieć. Biogramy Licińskiego mówią natomiast o jego pobycie w Krakowie. Brak jednak precyzyjnych informacji. Podobno przebywał tam już od roku 1892. Podobno pracował przez rok w redakcji czasopisma „Satyr”. Podobno – kiedy, nie wiadomo – został z Galicji wydalony, by po jakimś czasie wrócić do Krakowa na studia. I tu – jak już wiemy – dwie daty są pewne, a właściwie dwa fakty: Liciński opłacił studia na Wydziale Filozoficznym w zimowym semestrze roku akademickiego 1900/1901 i na tym samym wydziale, również w semestrze zimowym w roku następnym. W obu przypadkach jako „słuchacz nadzwyczajny”. Nie wnosił prośby o „uwolnienie od opłaty chesnego na półrocze”. Zazwyczaj biogramy mówią o skrajnej nędzy, w której miał żyć. Za studia jednak zapłacił. W pierwszym roku wpłacił dwukrotnie sumę 23 koron i 10 halerzy, z czego zwrócono mu 10 koron i 50 halerzy. Czy dlatego, że przed ukończeniem semestru musiał opuścić kraj? Czy istotnie wy-

²⁶ M. B. [M. Biernacki], *Ludwik Stanisław Liciński. (Wspomnienie pośmiertne)*, s. 1.

dalono go z Galicji? W archiwum krakowskiej Dyrekcji Policji nie zachowały się żadne akta dotyczące Licińskiego. Żadnego donosu. Żadnego sprawozdania z inwigilacji. A takich właśnie „dokumentów” w tych teczkach jest najwięcej. Nie ma też śladu po jakiegokolwiek „sprawie” dotyczącej Licińskiego. A jeśli już do „sprawy” dochodziło, dokumentacja była zazwyczaj bardzo obszerna i powinna zachować się choćby jej część²⁷. Może więc autor *Z pamiętnika włóczęgi* istotnie wraca do Kamionki zaalarmowany nagłą śmiercią ojca? A może zmuszony jest przerwać studia w związku z nasilającą się chorobą? Może właśnie wtedy wyjeżdża do Zakopanego? W roku 1901 w jednodniówce „Zakopianka” ukazuje się jego wiersz²⁸. Czy można tę publikację traktować jako świadectwo pobytu w Tatrach? Pewniej da się to powiedzieć o cyklu sonetów, który w roku następnym, w kwietniu, opublikował „Przegląd Zakopiański”. Świadczyła by o tym tematyka, czy precyzyjniej obrazowanie, i przede wszystkim dedykacja, którą wiersze zostały opatrzone²⁹. Cóż, wszystko tu

²⁷ Materiały, o których mowa, są mocno niekompletne (znajdują się w Archiwum Akt Dawnych w Krakowie). Przebadane zostały zespoły z lat 1896-1902. Dokumenty dotyczące Licińskiego mogły oczywiście – jak wiele innych – zaginąć. Prawdopodobne jest też, że procedura „wydalenia” została wdrożona w sposób nie do końca formalny; powiedzmy: tak, jak opisuje to Liciński w jednym z fragmentów składających się na cykl *Z pamiętnika włóczęgi* (mowa o całości siódmej; por. L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, postłowie, oprac. tekstu, nota edytorska T. Lewandowski, Kraków 1978, s. 178-179). Ale równie prawdopodobne jest i to, że autor *Halucynacji* z własnej woli – bez żadnych nacisków czy sugestii – opuścił Galicję. Dodajmy jeszcze, że Liciński nie figuruje w zestawieniach przeprowadzonego w roku 1900 spisu ludności miasta Krakowa.

²⁸ *Lubię formę*, „Zakopianka”, Zakopane 1901.

²⁹ *Sonety*, „Przegląd Zakopiański” 1902 nr 17. Cykl składa się z czterech ponumerowanych wierszy o incipitach: (I.) *Jak leniuch, brudny, rozespany...*, (II.) *Już mgły się chwieją jak szkielety...*, (III.) *Cudny to widok o zachodzie...*, (IV.) *I utonęła już w przestworze...* *Sonety* są dedykowane: „Wielmożnemu Panu Doktorowi Józefowi Żychoniowi, przyjacielowi młodzieży”. Józef Żychoń (1869-1949): lekarz, działacz społeczny i publicysta. Jedna z ważniejszych postaci Zakopanego, gdzie od roku 1899 – po ukończeniu studiów w Warszawie – pracował. W roku 1906 został lekarzem klimatycznym. Był między innymi współzałożycielem – wraz z K. Przybylskim i D. Kirkorem – Stowarzyszenia Polskiej Młodzieży Uczącej się „Bratnia Pomoc”, które powstało w roku 1900. Liciński prawdopodobnie poznał Żychonia podczas pobytu w Zakopanem.

jest niepewne. Wróćmy do roku 1901. Być może jednak autor *Z pamiętnika włóczęgi* był wtedy w Warszawie i osobiście zaniósł do redakcji „Czytelni dla Wszystkich” garść – przynajmniej: dość marnych – poezji³⁰. Poziom tych niewątpliwie „młodzieńczych” utworów to kwestia o tyle ciekawa, że Liciński ma już za sobą, co prawda bardzo „młodopolski” i nieco manieryczny, ale przecież wcale nie najgorszy debiut. W roku 1900 w warszawskim „Strumieniu” ukazało się opowiadanie *Ona*³¹. Jak dotarło do redakcji, trudno powiedzieć. Pismo drukowało między innymi teksty autorów krakowskich, ale czy utwór Licińskiego trafił do „Strumienia” *via* Kraków, nie

³⁰ Ukazują się tu następujące teksty: *Bosy*, „Czytelnia dla Wszystkich” 1901 nr 2; *Czy znacie*, ibidem nr 18; *Z motywów sielskich*, ibidem nr 21; *Krakowiak*, ibidem nr 22. „Czytelnia dla Wszystkich” ukazywała się w Warszawie w latach 1898-1905 i było kontynuacją tygodnika „Romans i Powieść”. Do jej współpracowników należeli m.in. L. Rygier i B. Londyński. Pierwszy z nich związany był – jak wiadomo – z lewicującymi kręgami inteligencji warszawskiej (był też szkolnym kolegą Korczaka), drugi należał do kręgu prozaików, którzy w swoich – utrzymanych w naturalistycznej poetyce – powieściach opisywali knajackie i przestępcze środowiska Warszawy. To obszary inspiracji, z którymi – jak można przypuszczać – Liciński bardzo wcześnie się styka.

³¹ *Ona*, „Strumień” 1900 nr 14, 15. Opowiadanie to było najprawdopodobniej literackim debiutem Licińskiego, co ustalił T. Lewandowski (por. tenże, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 242). Wydawany z dużą dbałością o stronę graficzną „Strumień” ukazywał się w Warszawie w roku 1900. Pismo nie odegrało znaczącej roli (wyszło zaledwie 17 numerów). Było jednak ważną próbą – podjęli ją, zasadniczo, młodzi literaci – zaprezentowania i przedyskutowania młodopolskich idei. W pierwszym numerze czytamy:

„Wydawnictwo »Strumienia« rozpoczynamy w przekonaniu, że źródła nasze powstały żywiłowo – pod naciskiem powolnego i niewidzialnego przesunięcia się głębokich warstw duszy ludzkiej.

Czy i jak zdołamy uzewnętrznić tę zmianę i wpłynąć na przeobrażenia duszy – nie wiemy. Ukazanie się nasze stwierdzamy sami, jako konieczność, którą podjąć i ponieść zarówno naszym będzie zadaniem, jak i ogółu.

Pod skromną wprawdzie wyruszamy nazwą, ale dążymy do oceanu”. (s. 1)

W piśmie drukowali m.in.: L. Choromański, Z. Dębicki, W. Gąsiorowski, C. Jellenta, M. Komornicka, A. Nowaczyński, W. Perzyński, S. Pieńkowski, Dagny Przybyszewska, S. Przybyszewski, S. Sierosławski, S. Wyrzykowski. (Na temat „Strumienia” por. R. Taborski, „*Strumień*” *Wacława Gąsiorowskiego i „Ateneum” Cezarego Jellenty. Zapomniane czasopisma warszawskiego modernizmu*, „*Kronika Warszawy*” 1973 nr 3).

wiemy³². Te pytania i wątpliwości pozostaną bez odpowiedzi. Ale to właśnie one tworzą niezwykłą atmosferę, która otacza autora *Niedokończonych powieści*. Co wydarzyło się w „zimowym semestrze” roku akademickiego 1900/1901? Czy Liciński istotnie opuścił wtedy Galicję?³³. Na *Rodowodzie* z roku następnego nie ma adnotacji o wpłacie. Czy w ogóle rozpoczął wtedy studia? Liciński definitywnie opuszcza Galicję – jak sędzę – najpóźniej wiosną 1902 roku. Jest już, jak powiedzieliśmy, autorem garści wierszy i jednego opowiadania. Tyle przynajmniej opublikował. To może nie najwyższych lotów teksty, ale przecież przyjmowane były do druku. A jednak ukazywały się w Warszawie i Zakopanem, mimo że Liciński miał mieszkać w Krakowie w najlepszych dla Młodej Polski latach. Jeśli wierzyć informacjom i datom, które zebrał Jan Smolarz, to autor *Z pamiętnika włóczęgi* przebywał tam w sumie siedem, może nawet osiem lat³⁴. Znacznie dłużej niż w Warszawie, z którą przecież najmocniej jest kojarzony.

Co dzieje się z nim po wyjeździe z Galicji? Czy to właśnie wtedy pracuje nad monografią Kamionki? A może zajmują go już „rewolucyjne” działania? Wiemy, że był w Warszawie jesienią roku 1904. W liście do Zofii Villaume pisze o tym Zofia Nałkowska³⁵. Ale w Warszawie musiał przynajmniej bywać już wcześniej. Na pewno

³² Skoro już mowa o roku 1900 dodajmy, że K. Dmitruk (*Polski Słownik Biograficzny*) na rok 1900 datuje dwa – nie notowane przez żadną z bibliografii i prawdopodobnie zachowane w rękopisie – obrazki autorstwa Licińskiego: *Łachmaniarz* i *Z dziejów oficyn* (tekstów nie udało się odnaleźć). W tym roku miała też powstać – opublikowana pośmiertnie – powieść (*Dziwaczka. Powieść*, Warszawa–Cieszyn 1929).

³³ A wątpliwości wzmacnia wpis, jaki autor *Burzy* poczynił w *Rodowodzie* jesienią roku 1901. W rubryce „Wskazanie zakładu nauk, na którym uczeń strawił ostatnie półrocze” wpisano: „Uniwersytet Jagielloński” (rok wcześniej rubryka ta pozostała pusta). W archiwum uniwersyteckim nie ma żadnych śladów, które potwierdzałyby prawdziwość tego oświadczenia. (Nie byłaby to zresztą pierwsza „wątpliwa” informacja, jaką w tym kwestionariuszu znajdujemy). Może Liciński – przymuszony biedą – wycofał chesne, ale w zajęciach jednak, przynajmniej w niektórych, nadal uczestniczył.

³⁴ Por. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 80.

³⁵ Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909-1917, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 53. Komentarze Hanny Kirchner, a zwłaszcza pomieszczone w nich listy Nałkowskiej, są cennym źródłem wiedzy o Licińskim.

między rokiem 1900 i 1903. Pośród śladów, które na to wskazują, jest jeszcze jedna „warszawska” publikacja. Zamieszczony w „Zniczu” cykl sonetów *Z motywów mitologii słowiańskiej*³⁶. To wyraźnie młodopolskie teksty. Zwróćmy jednak uwagę na jeden charakterystyczny ich rys. Są swoiście artystycznym przetworzeniem „szkolnej” wiedzy o starosłowiańskich bóstwach i demonach. Pamiętamy, Liciński – po opuszczeniu gimnazjum – miał „intensywnie” się kształcić. Zapytajmy o warszawski wątek tego nurtu jego biografii. Czy to właśnie po opuszczeniu Krakowa, przebywał w Warszawie na tyle długo, by uczestniczyć w kursach filozoficznych Adama Mahrburga³⁷, by wziąć udział w pracach Uniwersytetu Latającego? A może pojechał tam jeszcze zanim wyruszył do Galicji? Autor *Z pamiętnika włóczęgi* nie miał matury, a to znaczy, że mógł studiować wyłącznie za granicą. Może pobyt w Warszawie miał pozwolić mu na uzupełnienie niedostatecznej – zapewne – dla rozpoczęcia studiów wiedzy?

Odnotujmy tu jedyny, sprzed 1900 roku, warszawski ślad. W Archiwum Państwowym w Lublinie znajduje się datowany na 31 maja

³⁶ „Znicz. Noworocznik literacki”, Warszawa 1903. Cykl składa się z dwóch ponumerowanych wierszy o incipitach: (I.) *Wyciąga ku mnie dłoń Morana...*, (II.) *Ach, pomnę, w taką noc Niedola...* Inną redakcją tych tekstów wydrukowała „Okolica Poetów” 1937 nr 6; tutaj cykl ukazał się pod tytułem *Morana*. „Znicz” był, obok „Strumienia”, „Chimery” i – powiedzmy – „Ateneum” (mowa tu o ostatnim okresie ukazywania się pisma) jednym z ważniejszych punktów na mapie młodopolskiej Warszawy. W tym jednorazowym wydawnictwie wzięli udział między innymi: S. Brzozowski, L. Choromański, G. Daniłowski, M. Komornicka, A. Lange, J. Lemański, B. Leśmian, W. Makowski, E. Milewski, A. Niemojewski, B. Ostrowska, L. Rygier, K. Wroczyński. W „Zniczu” teksty zamieszczono w porządku wyznaczonym przez alfabetyczny układ nazwisk autorów. Publikacja jest rodzajem antologii prezentującej teksty grupy literackiej o nieformalnym – rzecz jasna – charakterze.

³⁷ A. Mahrburg (1855-1913): filozof, teoretyk nauki, pedagog, pozytywista. Filozofię sprowadzał do teorii poznania naukowego. Autor wielu cenionych rozpraw i artykułów, w tym: *Teorii celowości ze stanowiska naukowego* (1888) i *Co to jest nauka* (1897). Prowadził działalność naukową i popularyzatorską poza strukturami uniwersyteckimi, m.in. na łamach *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej*, był też redaktorem działu filozoficznego „Poradnika dla samouków” (1899). Od roku 1890 zamieszkał na stałe w Warszawie, gdzie prowadził prywatne wykłady i kursy, zaś w roku 1905 podjął jawną działalność w ramach Uniwersytetu dla Wszystkich. (Podstawowe informacje o Mahrburgu zbiera R. Ergetowski w *Polskim Słowniku Biograficznym*, red. nac. E. Rostworowski, t. 19, Wrocław 1974).

1892, pisany po rosyjsku list do dyrekcji Państwowego Gimnazjum Rosyjskiego w Lublinie, w którym Józef Liciński, ojciec Ludwika, informując o zamiarze przeniesienia się do Warszawy, prosi o wydanie mu dokumentów syna Hipolita w celu przedłożenia ich „w jednym z warszawskich gimnazjów”³⁸. Co skłoniło sędziego do powzięcia takiego zamiaru? Nie wiemy. Licińscy ostatecznie pozostali w Kamionce. Ale może przyszły autor *Halucynacji* wybrał się już wtedy – sam – do Warszawy, wykorzystując jakieś – rodzinne, służbowe, a może towarzyskie – koneksje ojca? Dodajmy jednak, że wiele relacji akcentuje silny konflikt między ojcem i synem. Ludwik, po relegowaniu ze szkół, miał też zostać wypędzony z domu³⁹. I właśnie wtedy ma włóczyć się przez kilka lat, pozbawiony oparcia i – niemal zupełnie – środków do życia.

To kolejny ważny rys. Podobno żył w nędzy. Czy tak istotnie było? Nie potrafimy powiedzieć, z czego się utrzymywał. Skąd miał pieniądze na studia, na pobyt, może wręcz leczenie w Zakopanem. Nawet pod koniec życia, kiedy publikował stosunkowo dużo, honoraria nie mogły stanowić podstawy egzystencji. Raz już pojawiła się sugestia, że autor *Notatek obłąkanego* pracował. W krakowskim „Satyrze”. Pismo wydawane było jako dwutygodnik w Krakowie i we Lwowie w latach 1892-1894 (w roku 1896 ukazywało się pod zmienionym tytułem: „Chochlik Krakowski”)⁴⁰. To właśnie wtedy Liciński miał przebywać w Galicji. Ale czy w „Satyrze” pracował, na przykład w redakcji, nie wiemy. Nie udało się tej informacji potwierdzić. Jednak to nie jedyny w tej materii sygnał. Zdaniem Franciszka Bartnickiego Liciński pracował dorywczo:

³⁸ Archiwum Państwowe w Lublinie, *Lubelskie Gimnazjum Męskie*, zespół 1450, nr 241; inne dokumenty dotyczące Hipolita Licińskiego znajdują się w tym samym zespole akt i opatrzone są numerami 239-244.

³⁹ To zresztą wysoce wątpliwy element jego biografii. Autorzy biogramów odsyłają w tym miejscu najczęściej – czyniąc nieraz różnego rodzaju zastrzeżenia – do opowiadania *Niewidomy i szatan*. Liciński miał w tym tekście – jak w wielu innych – zapisać wydarzenia ze swego życia. (Por. L. S. Liciński, *Niewidomy i szatan*, w: tenże, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, s. 146-150).

⁴⁰ Informacje podawane przez K. Estreichera (*Bibliografia polska XIX stulecia. Lata 1881-1900*, t. 4, Kraków 1916, s. 118) uzupełniam na podstawie kwerendy.

w pismach satyrycznych oraz w postępowych tygodnikach, jak „Głos”, redagowany przez J. Wł. Dawida, „Myśl Niepodległa” Andrzeja Niemojewskiego, „Życie” krakowskie, „Kolce” warszawskie, „Panteon” paryski⁴¹.

Prace, które Liciński mógłby wykonywać dla „Życia”, można – jak się wydaje – włożyć między bajki. O „Życiu” wiemy całkiem sporo, ale nazwisko autora *Burzy* w relacjach i opracowaniach dotyczących tego pisma – o ile mi wiadomo – nie pojawia się. Jak było z innymi tytułami? „Kolce” istotnie miały wielu współpracowników, a ich charakter (były pismem satyrycznym o ambicjach literackich) mógł odpowiadać Licińskiemu, jednak tekstów jego nie udało się tam znaleźć. „Panteon” wychodził krótko i ciągle borykał się z kłopotami finansowymi. Pierwszy – z czterech zaledwie – numerów pisma ukazał się w grudniu 1907 roku. Niespełna pięć miesięcy później autor *Bajki* już nie żył. Śmierć poprzedził ostry nawrót choroby. A choć w dziedzinie literatury współpracowali z „Panteonem” głównie war-

⁴¹ F. Bartnicki, *Liciński – zapomniany pisarz-włóczęga*, „Lewy Tor” 1946 nr 3/4, s. 35 (por. też M. [J. Mondschein], *30-lecie śmierci Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Dziennik Ludowy” 1938 nr 115). Publikacja Bartnickiego to chyba najbardziej kuriozalny z poświęconych Licińskiemu artykułów. Autor „Lewego Toru” od swoich poprzedników „zapożyczył” nie tylko tytuł, ale i obszerne fragmenty dwóch przynajmniej tekstów: por. W. Wolert, *Zapomniany pisarz-włóczęga*, „Gazeta Warszawska” 1932 nr 235, s. 4 – u Bartnickiego s. 33-34; L. Belmont, *Trochę pokrzyw na mogiłę Licińskiego*, „Wolne Słowo” 1908 nr 24, s. 3-4 – u Bartnickiego s. 39; w szkicu widać też wyraźne „ślady” lektury (por. zwłaszcza s. 35, 38) tekstów: j. m. [J. Mondschein], *W dniu 22 kwietnia minęło 30 lat od zgonu L. St. Licińskiego*, „Kamena” 1938 nr 8, s. 160; i tenże, *O Ludwiku Stanisławie Licińskim*, s. 4. Cóż, wiemy przynajmniej, że Bartnicki zna „stan badań”, może więc i tytuły czasopism, w których Liciński miał pracować, nie są czczym wymysłem. Dodajmy tu na marginesie, że zależność Bartnickiego od młodopolskiego stylu dostrzegł P. Hertz, sporządzający dla „Kuźnicy” (1946 nr 21, s. 10) *Przegląd prasy*: „Franciszek Bartnicki zamieszcza wspomnienie o Stanisławie Licińskim [...]. Niestety, autor artykułu nie ustrzegł się zbytnej emfazy i zapominał o dystansie, jaki dzieli nas od stylu Młodej Polski”. Recenzent „Kuźnicy” nie miał pojęcia, że pisze o tekście, który jest kompilacją. Wychwycił jednak specyficzny młodopolski ton. Sytuacja o tyle jest ciekawa, że odsłania szczególnie styl pisania o Licińskim. Zwróćmy uwagę, jeszcze w latach trzydziestych – a Bartnicki „korzysta” głównie z tekstów pisanych w tamtym właśnie czasie – dominuje emocjonalny (emfaticzny i patetyczny) stosunek do tej twórczości. Kwestie te tylko sygnalizujemy. Przyjdzie nam jeszcze do nich wrócić.

szawscy literaci, to przecież wydawany był w Paryżu. Również w Paryżu jesienią 1906 ukazał się pierwszy numer „Myśli Niepodległej”. W obu pismach, zbliżonych zresztą wówczas ideowo, drukowane były utwory Licińskiego – w „Panteonie” (1908, nr 3) ukazał się fragment noweli *W cyrku*, o publikacjach w „Myśli Niepodległej” powiemy niebawem. Być może istotnie autor *Burzy* pracował dla którejś z tych redakcji. Nie udało się w każdym razie tego potwierdzić. Wciąż obracamy się w kręgu mglistych domysłów. Niczym innym wszak nie dysponujemy.

Skoro jednak już mowa o redakcjach literackich pism, powiedzmy o przyjaźniach Licińskiego. O ludziach, których spotykał, znał bądź miał znać. Większość wymienianych nazwisk znajdziemy na łamach przywoływanych powyżej czasopism. I bez wątpienia z niektórymi przynajmniej z ich współpracownikami musiał się zetknąć. W Warszawie miał poznać Wacława Nałkowskiego, Jana Władysława Dawida i jego żonę Jadwigę. Znał też prawdopodobnie Stefana Pogorzelskiego, Wacława Rogowicza, Stefanię Sempołowską, Ludwika Krzywickiego, może nawet Juliana Marchlewskiego. Do grona jego przyjaciół należeli Janusz Korczak, Leon Rygier, Grzegorz Glass i Henryk Lukrec. Szczególna więź łączyła go z Zofią Rygier-Nałkowską. Liciński miał bywać w domach Nałkowskich i Glassów. To intelektualna i artystyczna atmosfera tych salonów miała ukształtować autora *Burzy*⁴². Gdyby szukać tu dominanty, byłby nią społeczny i artystyczny radykalizm. Znajomi Licińskiego to w zdecydowanej większości „ludzie lewicy”. Naukowcy, radykalni publicyści i działacze. Nauczyciele i literaci. Warto może zauważyć, że to krąg – zasadniczo – w a r s z a w s k i e j inteligencji. Niektórzy z nich – jak Glass

⁴² O salonie Glassów, w którym bywali Tadeusz Miciński i Stanisław Przybyszewski, o panującej tam atmosferze i roli, jaką dom znanego adwokata i ekscentrycznej malarki Bondy-Glassowej odgrywał w kręgach modernistycznych, pisze K. Dmitruk (*Twórczość*, praca, s. 20-21); por. też: J. Surynowa, *Wyczółkowska. Secesja*, „Wiadomości” 1958 nr 9; J. G. Glass, *Przybyszewski w salonie sędziostwa Glassów*, „Wiadomości” 1958 nr 14/15 (oba teksty przywołuję za: Dmitruk *Twórczość*, praca, s. 327). Zob. też wzmiankę Z. Nałkowskiej o warszawskiej lewicowej inteligencji, która przychodziła na „tajne» [...] wykłady geografii dla studentów”, jakie prowadził w swoim mieszkaniu na Hożej 60 w Warszawie Wacław Nałkowski (por. Z. Nałkowska, *Klamra*, w: *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 343-344).

czy Sempołowska – przebywali czas jakiś w Galicji, nie zmienia to jednak faktu, że mowa tu o ludziach związanych przede wszystkim – by nie powiedzieć: wyłącznie – z Warszawą⁴³.

Zwłaszcza o jednym z owych warszawskich przyjaciół Licińskiego wspomina się nadzwyczaj często. Zbliżyły ich zapewne temperament i wrażliwość. Pisujący wtedy między innymi w „Kolcach” i w „Głosie” Henryk Goldszmit miał być najbliższym przyjacielem autora *Halucynacji*. Jak było w istocie? W zdecydowanie brudnych barwach maluje tę zażyłość Hanna Mortkowicz-Olczakowa⁴⁴. Pisarka w swojej książce o Korczaku stawia całą sprawę – by tak rzec – cokolwiek radykalnie. Bez wnikania w niuanse literackiej kreacji. Jakby zapominając, że to t e k s t – n i e ż y c i e – staje się koronnym argumentem oskarżenia. Liciński jest dla niej zwykłym wykolejeńcem. Targany mrocznymi, wynaturzonymi obsesjami i zamroczony wódką – miał być złym aniołem Korczaka. To w związku z tą komitywą autor *Dziecka salonu* miał opuścić „schludny” rodzinny dom i zanurzyć się w rynsztokowym nurcie knajackiego życia Warszawy. Nieco łagodniejszą wersję tej „złej przyjaźni” szkicuje Igor Newerly, akcentując jednak wyraźnie autodestrukcyjny charakter – wpisanej w dzieło – osobowości autora *Notatek obłąkanego*⁴⁵. Jaka w istocie była ta przyjaźń, nie wiemy. Znów domniemania i domysły.

Wróćmy więc do roku 1904. Korczak drukuje w „Głosie” fragmenty, które złożą się na *Dziecko salonu*. Liciński pisze swoje *Halucynacje*. Nie opublikował wtedy – jak się wydaje – żadnego tekstu. Ale też rok 1904 i następny miały upłynąć mu na działalności konspiracyjnej. W Warszawie, w Lubartowie i w Kamionce. Podobno działał jako „emisariusz”. Najprawdopodobniej PPS-u. W samej Kamionce miał mieć swoich zwolenników i ścisłe grono „towarzyszy”⁴⁶. Prowadził podobno działalność agitacyjną wśród chłopów i najem-

⁴³ Glass ucieka do Galicji w roku 1906, w związku z procesem redaktorów „Głosu”. Sempołowska zostaje – na pewien czas – wydalona z Królestwa w roku 1902.

⁴⁴ Por. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*, Warszawa 1961, s. 49-51.

⁴⁵ Por.: I. Newerly, [wstęp do:] *Janusz Korczak, Wybór pism*, t. 1, Warszawa 1957, s. XVII-XX; tenże, *Żywe wiązanie*, Warszawa 1966, s. 73-74. Por. też H. Kirchner [wstęp do:] *Zofia Rygier-Nałkowska, Narcyza. Powieść*, Kraków 1967, s. 20.

⁴⁶ Por. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 81.

nych robotników. W roku 1905 miał wziąć udział w rewolucyjnych wydarzeniach. Na czym polegała jego aktywność? A przede wszystkim, gdzie wtedy przebywał? W roku, o którym mowa, Liciński – do tej pory autor przede wszystkim poezji – publikuje w „Głosie” opowiadania, które później wejdą do tomu *Halucynacje*⁴⁷. W tym samym czasopiśmie ukazują się dwa jego wiersze, o dość wyraźnym publicystycznym charakterze⁴⁸. „Wisła” zamieści dwie – wspomniane już – prace etnograficzne. Nic więcej nie wiemy. Bardzo możliwe, że jego wywrotowa działalność nie sprowadzała się do tych kilku, nieco egzaltowanych obrazów i eksklamacji, które zapisał w *Okręcie szalonym*. Co jednak robił, jaka była jego rola w wypadkach tamtego czasu, nie wiadomo.

Po wydarzeniach roku 1905 prześladowany jest podobno przez władze. Zdradzony, czy może tylko opuszczony przez „towarzyszy”, ucieka. Skąd? Z Kamionki czy z Warszawy? I gdzie? Trudno powiedzieć. W roku 1906 w „Przeglądzie Społecznym”, w „Myśli Niepodległej” i w „Dzwoncu Polskim” ukazuje się jego proza⁴⁹. Wszystko

⁴⁷ Są to: *Dziwne rzeczy*, „Głos” 1905 nr 5-6; *Moje opowiadanie*, ibidem nr 16; *Zbrodnia*, ibidem nr 17; *Po śmierci*, ibidem nr 37.

⁴⁸ *Kultura*, „Głos” 1905 nr 41; *Okręt szalony*, ibidem nr 50. Ten ostatni tekst miał być „ilustracją” artykułu Marksa i Engelsa *O komunizmie*; podpisany został pseudonimem Licyniusz (w spisie treści: Liciniusz). Pod prawdziwym nazwiskiem autora ukazał się w pismach „Sprawa Robotnicza” (1912 nr 1) i „Polska Wolność” (1927 nr 10).

⁴⁹ „Dzwoniec Polski” drukował *Księdza Jana Jaskólskiego* (nr 7-10). W „Myśli Niepodległej” ukazały się *Urywki z pamiętnika włóczęgi. Niewidomy i Szatan* (nr 10), oraz *Urywki z pamiętnika włóczęgi. Niedokończone powieści* (nr 11-12). „Przegląd Społeczny” (nr 1-2) zamieścił opowiadanie *Ajra*.

Zwłaszcza to ostatnie pismo w związku z Licińskim warte jest uwagi. „Przegląd Społeczny” ukazywał się w Warszawie w latach 1906-1907. Pismo było kontynuacją „Głosu”. Tej linii, jaką prezentował po zakupieniu tytułu – w roku 1900 – przez Jana Władysława Dawida. „Głos” zamknięto jesienią 1905 z powodu jaskrawo lewicowego i radykalizującego się z numeru na numer kursu. Redaktorom wytoczono głośny proces. Sam „Przegląd Społeczny” nękany przez cenzurę przekształcił się w „Społeczeństwo”, które wychodziło w latach 1907-1910. Pisma ukazywały się jako tygodniki. Ich głównymi animatorami byli Jan Władysław Dawid i jego żona Jadwiga. Teksty Licińskiego znajdujemy we wszystkich trzech tytułach.

„Dzwoniec Polski” to – jak w nim czytamy – pismo „poświęcone satyrze polskiej, traktowanej literacko”. Antyklerykalne i antyendeckie. Drukował w nim m.in. Leo

wskazuje na to, że Liciński był wtedy w Warszawie albo przynajmniej tam bywał. Czy rzeczywiście się ukrywał? Jeśli nawet nie, to i tak niezwykle trudno znaleźć jego ślady. W biogramach pojawia się konspiracyjny wątek. Liciński miał współpracować z ukazującymi się poza cenzurą pismami rewolucyjnej lewicy. Takimi jak „Na Barykadę”, „Czerwony Sygnał” (pismo organizacji kolejowej PPS „Fracji Rewolucyjnej”⁵⁰) czy „Do szeregu” (wydawnictwo PPS „Fracji Rewolucyjnej” dla żołnierzy). Teksty tu publikowane z zasady nie są podpisane (z rzadka pojawia się jakiś utwór literacki sygnowany pseudonimem lub kryptonimem). Być może Liciński współpracował z tymi wydawnictwami. Może przysyłał informacyjne notki (w większości tytułów, które w związku z Licińskim się wymienia, znajdują się sprawozdanie i korespondencje z działalności organizacji i z agitacji w Lublinie, na Lubelszczyźnie, a nawet w Lubartowie). Może zajmował się redagowaniem tekstów. Kto wie. Nie udało się jednak tego potwierdzić. Dodajmy tu, że Żanna Kormanowa w swoich *Materiałach do bibliografii druków socjalistycznych na ziemiach polskich w latach 1866-1918* odnotowuje współpracę Licińskiego z „Dzwoncem Polskim”, „Głosem”, „Przeglądem Społecznym” i „Kulturą”⁵¹. Do tej listy pism „radykałnych” możemy dodać jeszcze „Społeczeństwo” i „Myśl Niepodległa”⁵². Liciński drukował w nich

Belmont. Większość publikacji to jednak teksty nie podpisane, bądź podpisane pseudonimami (bywa, że te, same w sobie, są ciętym dowcipem, np. „Leon hr. Ryś”). W roku 1906 kierownikiem literackim jest Stefan Pogorzelski, a w roku 1908 – kiedy w piśmie pojawiają się znowu teksty Licińskiego (*Szczury* i *Na cmentarzu*) – Bolesław Szyszkowski.

Założona jesienią 1906 roku „Myśl Niepodległa”, walcząca z przesadami i propagująca „wolnomyślnę” ideę, szybko (ok. roku 1908) zmieniła się w pismo „antysemickie” i „antyrewolucyjne”.

⁵⁰ Dodajmy na marginesie, że wspomniany już Józef Żychoń, któremu Liciński dedykował tatrzańskie liryki, pracował przez wiele lat jako lekarz kolejowy.

⁵¹ Ż. Kormanowa nie podaje żadnego pseudonimu, którego Liciński mógłby, czy też miałby używać, pisząc w podziemnej prasie. Korzystałem z wyd. 2 (Warszawa 1946, s. 253) tej imponującej skrupulatnością i rozmachem pracy, obejmującej ogromny materiał źródłowy – w tym pisma i broszury ukazujące się bez debitu.

⁵² Bibliografia zestawiona w *Nowym Korbucie* wymienia też „Kurier Codzienny”. Mimo, że ukazywał się oficjalnie, zdecydowana większość zamieszczanych w nim publikacji to teksty niepodpisane. Wśród nich korespondencje z Lublina. Piszą tu

jednak – przede wszystkim – niezaangażowane politycznie teksty literackie⁵³. Czy też ostrożniej: tylko literaturę sygnował własnym nazwiskiem. Jak się to ma do obrazu rewolucjonisty czy wręcz anarchisty? Do obrazu, który tak mocno się utrwalił. Cóż, wiemy mało i pozostają nam tylko domysły.

Ten mrok nieco się rozjaśnia w ostatnich miesiącach przed śmiercią. Wiemy, że autor *Burzy* w roku 1907 planował wyjazd na Ural czy może nawet dalej, na Syberię. Wiosną tego roku Zofia Nałkowska pisała o Licińskim:

W tych dniach wróciłam z Warszawy gdzie zegnałam największego mego przyjaciela, który mówi cicho z powodu gruźlicy i przy tej sposobności wyjeżdża na Ural⁵⁴.

W podróż albo nie wyruszył, albo szybko z niej powrócił. Już bowiem jesienią – według świadectwa Nałkowskiej – leży „umierający na gruźlicę w szpitalu w Szawlach”⁵⁵. Zanim Liciński „zamieszka

między innymi: Leo Belmont, Władysław Bukowiński, Roch Leliwa, Edward Milewski, Redivivus [Feliks Perl], Waclaw Sieroszewski. Pod koniec roku 1905 (3 grudnia) „Kurier Codzienny”, jak wiele innych pism (na przykład „Głos”), otwarcie opowiada się po stronie rewolucji: „przystępujemy do wydawania dziennika, który będzie jawnym i wyraźnym obrońcą i przedstawicielem interesów naszej klasy robotniczej”. W winiecie pojawia się slogan: „Wyzwolenie robotników powinno być dziełem samych robotników. Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!” podpisany przez Polską Partię Socjalistyczną.

⁵³ Wyjątek stanowią tu – wspomniane już – wiersze zamieszczone w „Głosie”: *Kultura i Okręt szalony*.

⁵⁴ List do Z. Villaume, pisany w Kielcach i datowany: 1 marca 1907 (cytuję za komentarzem edytorskim w: Nałkowska, *Dzienniki*, s. 54). Przywołajmy też wspomnienie Leona Rygiera: „Po otrzymaniu nieco większego honorarium za »Pamiętniki włości« Liciński wpadł na szalony i oczywiście niewykonalny pomysł – mimo wyraźnych już symptomów choroby płucnej postanowił wyjechać na Syberię, by na miejscu zapoznać się z piekłem życia więźniów politycznych, ofiar carskiej przemocy i okrucieństwa” (Rygier, *Ze wspomnień o Prusie*, s. 5).

⁵⁵ Nie udało się ustalić, o którą z kilku miejscowości o tej nazwie chodzi. List z października 1907 roku, do Zofii Villaume; por. komentarz edytorski w: Nałkowska, *Dziennik*, s. 54. W innym liście – z przełomu roku 1907 i 1908 – autorka *Równieśc* pisze: „Jednocześnie prawie z przyjazdem moim do Warszawy przyjechał tu Liciński (pamiętasz?) – i zamieszkał na stałe w szpitalu Dzieciątka Jezus” (ibidem). W 1907 roku ukazały się trzy opowiadania Licińskiego: *Gość*, *Szczury* i *Na cmentarzu*. Pierwsze

na stałe” w warszawskim szpitalu Dzieciątka Jezus, w domu rodzinnym znajdzie go, ciężko już chorego, Waław Nałkowski. Przyjaciele organizują kwestę. Leon Rygier:

Wtedy postanowiliśmy zwrócić się o pomoc do społeczeństwa, oczywiście w najgłębszej tajemnicy przed Licińskim, który wolałby raczej umrzeć niż skorzystać z tej pomocy.

Odezwę podpisali Waław Nałkowski i Jan Lorentowicz; pragnęliśmy jednak zdobyć również i podpis Prusa.⁵⁶

Rygier przytacza pochlebną opinię autora *Cieni*: „Liciński... Tak, czytałem... To duży talent...” Ile jest w tym prawdy, trudno powiedzieć. Prus jednak odezwę nawołującą do ratowania umierającego pisarza podpisał. Złożył też na ten cel datek. Dodajmy, że – jak pisze Rygier – to właśnie podpis Prusa skłonił anonimowego ofiarodawcę do sfinansowania pobytu Licińskiego w otwockim sanatorium. Tam – jak już wiemy – autor *Ajry* umrze na gruźlicę.

* * *

Wiemy też o książkach. Powiedzmy więc i o nich. Za życia Licińskiego ukazały się dwie: *Z pamiętnika włóczęgi* i *Książka Jan Jaskólski*⁵⁷. Po śmierci pisarza wyszedł tom *Halucynacji*⁵⁸. I powieść *Dzi-*

w „Literaturze i Sztuce” (był to dodatek do „Ludzkości” nr 7), dwa kolejne w redagowanych przez L. Rygiera „Echach Kieleckich” (nr 12-18, 20 oraz nr 54/55).

⁵⁶ Rygier, *Ze wspomnień o Prusie*, s. 5.

⁵⁷ Tom *Z pamiętnika włóczęgi* ukazał się wczesną wiosną 1908 roku we Lwowie (książka drukowana była w Krakowie). Pozycję tę „Przewodnik Bibliograficzny” notuje – jako powieść! – w numerze 2 z roku 1908 (Kraków, 1 lutego 1908). Książka kosztowała 4 korony (1 rubla 60 kopiejek w Królestwie). Ukazała się nakładem lwowskiej Księgarni Hermana Altenberga. Jej właścicielem w tym czasie był Alfred Altenberg. Księgarz i wydawca ceniony w epoce i – można śmiało powiedzieć – zasłużony dla Młodej Polski. Wydał m.in. *Styl zakopiański* S. Witkiewicza i *Iliadę* z ilustracjami Wyspiańskiego. U niego wychodziły poezje J. Kasprowicza i J. Żuławskiego. Był wydawcą prac S. Askenazego, P. Chmielowskiego i W. Feldmana. Jego staraniem ukazywały się dzieła Mickiewicza, Słowackiego i Goszczyńskiego (pierwsza kompletna edycja pism autora *Króla zamczyska*). Księgarnia Altenberga była miejscem spotkań najwybitniejszych postaci życia artystycznego i naukowego Lwowa. Zestawiam te informacje (pomijając zresztą wiele ważnych młodopolskich wątków tej wydawniczej

waczka. To bez wątpienia młodzieńczy utwór. I jak się wydaje, Liciński nie planował publikacji tego tekstu⁵⁹. Autorzy *Nowego Kor-*

działalności), ponieważ stanowią one swego rodzaju dysonans, czy też – mówiąc nieco oględniej – nie najlepiej przystają do obrazu odrzucanego i spychanego na margines „poety włóczęgi”. A dodajmy tu jeszcze, że również *Halucynacje* (Kraków 1911, oraz wydanie 2. z roku 1913) ukazały się nakładem renomowanej i znakomicie prosperującej firmy Gustaw Gebethner i Spółka. (Podstawowe informacje o A. Altenbergu zbiera H. Wereszycki w *Polskim Słowniku Biograficznym*, pod red. W. Konopczyńskiego i in., t. 1, Kraków 1935).

Drugie wydanie *Z pamiętnika włóczęgi* wyszło w Warszawie w roku 1912. K. Dmitruk ustalił, że pierwsza książka Licińskiego ukazała się też w roku 1915 w Stanach Zjednoczonych nakładem Biblioteki Dziennika Ludowego (por. Dmitruk, *Twórczość*, s. 49). Pismo miało socjalistyczną orientację i wydawane było w Chicago w latach 1907-1918 (por. *Historia prasy polskiej*, pod red. J. Łojka, t. 2: *Prasa polska w latach 1864-1918*, Warszawa 1976).

Książdz Jan Jaskólski – drukowany wcześniej w „Dzwońcu Polskim” – ukazał się w Warszawie, wczesną wiosną roku 1908. Miesięcznik „Książka” odnotował tę pozycję – w dziale *Publicystyka!* – w numerze 3 z roku 1908 (Warszawa, dnia 15 marca 1908). Książka wydana została nakładem tygodnika „Społeczeństwo” i kosztowała 30 kopiejek (dla porównania dodajmy, że pojedynczy numer „Społeczeństwa” kosztował w tym czasie 15 kopiejek).

⁵⁸ *Halucynacje* po raz pierwszy ukazały się jesienią 1911 roku w Krakowie. Książka kosztowała 3 korony. Wznowiono ją dwukrotnie w 1913 i 1917 roku, również w Krakowie (wydawcą dwóch pierwszych edycji był – jak wspominaliśmy – Gebethner, trzeciej K. Wojnar). Wszystkie pomieszczone w tomie teksty (poza *Bajką*, *Małym epilogiem* i *Snem o Bajce*) opatrzone zostały nagłówkiem: „Z cyklu »Halucynacje«”. Większość z nich drukowana była w czasopismach z taką właśnie (lub podobną) adnotacją. W układzie zaproponowanym przez wydawców książka składa się z trzech części – wyodrębnionych przez wysunięcie tytułu każdej z nich na osobną stronę; części to kolejno: *Bajka*, *Halucynacje*, *Sen o Bajce*; *Mały epilog* zamyka cykl *Halucynacje*. Do tomu weszło pięć niedrukowanych – jak się wydaje – wcześniej tekstów: *Z ponurych nocy*, *Tło i obraz*, *Dyzio*, *Policzek*, *Mały epilog*.

⁵⁹ Jak już wspominaliśmy, K. Dmitruk sugeruje, że *Dziwaczka* powstała w roku 1900. Na pewno ukończona została nie wcześniej niż w roku 1898. Wtedy to – od końca kwietnia do początku sierpnia – trwała na Kubie wojna hiszpańsko-amerykańska; 18 grudnia podpisano w Paryżu traktat pokojowy. (Por. J. Pajewski, *Historia powszechna. 1871-1918*, Warszawa 1978, s. 237-238). O wojnie tej rozmawia się w salonie Maryli. Jest jednym z „bieżących” tematów, obok procesu Dreyfusa i „nowej sukni rejentowej” (por. *Dziwaczka*, s. 66). Informacje o interwencji amerykańskiej na Kubie bardzo szybko zeszły ze szpalt gazet. Jest więc możliwe, że właśnie z przeglądanych na bieżąco czasopism „przepisał” ją Liciński do *Dziwaczki*. (Proces Alfreda Dreyfusa ciągnął się – jak wiadomo – od roku 1894 i zakończył się dopiero w 1906, jako wzięty

buta przypisują książkę Wiktorowi Przeclawskiemu, który miał się posłużyć nazwiskiem Licińskiego jako pseudonimem. Hipolit Liciński zestawiając tytuły osobnych wydań utworów brata, pisze o „ogłoszonej drukiem” *Dziwaczce*⁶⁰. To, trzeba przyznać, z rzadka tylko wspominany przez badaczy utwór. Pierwszy kilka zdań poświęcił mu Julian Krzyżanowski⁶¹. Natomiast autorem jedyne go obszernego omówienia jest Krzysztof Dmitruk⁶². Liciński napisał *Dziwaczkę*. Wydaje się, że powodem niefortunnego zapisu w *Nowym Korbucie* jest powieść Przeclawskiego *Szały miłości*, opublikowana istotnie pod pseudonimem. Na stronie tytułowej czytamy: „St. L. Liciński”⁶³. Okoliczności tej wydawniczej „afery” tak opisuje Hipolit Liciński –

W 1923 r. Wiktor Przeclawski wydał powieść swą pod nazwiskiem ś. p. Ludwika, mianowicie „Szały miłości”. Na skutek energicznej interwencji brata Hipolita Licińskiego p. Przeclawski zmuszony został wycofać z handlu swą powieść i zobowiązał się usunąć nazwisko „L. S. Liciński” i umieścić swoje⁶⁴.

Czy książka istotnie została wycofana, i czy znalazła się ponownie na rynku opatrzona prawdziwym nazwiskiem autora, nie wiemy. Znamy natomiast jego list, który ukazał się w „Kurierze Informacyjnym i Telegraficznym”. Przeclawski przyznaje, że jest autorem *Szałów miłości*. Zaś inspiracją miał być dla niego raczej Przybyszewski

z gazety temat do rozmów, pojawia się często w powstających ówczesnie literackich tekstach).

⁶⁰ We wspomianej już notce Hipolita Licińskiego czytamy między innymi: „Zostały ogłoszone drukiem następujące utwory: *Z pamiętnika włóczęgi, Halucynacje, Dziwaczka, Książdz Jan Jaskólski*. Poza tym ogłoszono wiele utworów poetyckich w różnych czasopismach” (H. Liciński, *Notatka*, k. 3). Zaznaczmy, że wierszy Ludwika Stanisława Licińskiego znamy ledwie kilkanaście, a część z nich ukazała się w siedem lat po sporządzeniu cytowanej tu *Notatki* (por. „Okolica Poetów” 1937 nr 6).

⁶¹ Por. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, s. 293 (*Neoromantyzm* – jak we wstępie pisze Krzyżanowski – powstał w roku 1942).

⁶² Por. Dmitruk, *Twórczość*, praca, passim.

⁶³ St. L. Liciński [Wiktor Przeclawski], *Szały miłości*, Białystok–Warszawa 1923. Książka wydana została w sześciu tysiącach numerowanych egzemplarzy („Egzemplarze nienumerowane będą prawnie ścigane”). Składa się – zasadniczo – z trzech części (*Przerwana pieśń, Dziewczyna z miasta, Trzy kobiety*), podzielonych na ponumerowane podrozdziały.

⁶⁴ H. Liciński, *Notatka*, k. 3.

niż Liciński. Przytoczmy fragment, który sprawę ma definitywnie rozstrzygnąć:

Takiej książki jak „Szały miłości” Liciński by nie napisał, na to zgodzi się każdy, ktokolwiek „Halucynacje” czytał i z nich psychologię twórczości ś. p. Licińskiego poznał. Poza tym pojawienie się nowej książki ś. p. Licińskiego (boć taka może być, skoro jego rękopisy istnieją) byłoby u nas, ze względu na potężny talent zgasłego autora, po prostu zdarzeniem literackim pierwszorzędnej wagi, i książka taka z pewnością opatrzona by została odpowiednim wstępem, i nazwiskiem na okładce Stanisław Ludwik Liciński. Na okładce zaś „Szałów miłości” jest wydrukowane: S. L. Liciński „Szały miłości” i książka wstępem opatrzona nie jest.”⁶⁵

Wyjaśnień Przeclawskiego nie można jednak przyjąć bez zastrzeżeń. W zasadniczej części *Szałów miłości* – istotnie – tu i ówdzie pojawia się „przybyszewszczyzna” (zwłaszcza w „poetyckich” i „epistolarnych” partiach). Książkę otwiera jednak obszerna „dedykacja” czy może raczej – mająca formę apostrofy – introdukcja. Styl tego fragmentu nie pozostawia wątpliwości co do intencji autora. Tekst jest wyraźną – użyjmy oględnego sformułowania – stylizacją. Nawiązuje do *Bajki* (a także do *Snu o Bajce* i *Niedokończonych powieści*). Przeclawski zastosował typową dla Licińskiego składnię, posługuje się kryptocytatem, konstruuje szereg nawiązań. Tak więc „ktokolwiek »Halucynacje« czytał” – a autor *Szałów* nawiązuje nie tylko do nich, ale i do tomu *Z pamiętnika włóczęgi* – nie będzie miał wątpliwości, że w otwierającej powieść apostrofie słyszeć wyraźnie „dykcję” Licińskiego⁶⁶. Jak widać, Przeclawski nie bardzo pamięta, czy po prostu: nie chce pamiętać, co napisał. A do tego w swoich

⁶⁵ „Kurier Informacyjny i Telegraficzny” nr 114, s. 2; tekst cytuję za: Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 86. (por. też: *Zmarły pisarz wydaje nową książkę...*, „Kurier Informacyjny i Telegraficzny” 1923 nr 109; *Nazwisko znanego pisarza jako pseudonim...*, „Kurier Informacyjny i Telegraficzny” 1923 nr 114). K. Dmitruk odnalazł nawet recenzję tej – przynajmniej – nie najlepszej książki: *Notatki literackie*, „Kurier Łódzki” 1923 nr 56, s. 4 (podaję za Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 87, 339).

⁶⁶ Przywołajmy fragmenty, które nie pozostawiają żadnych wątpliwości: „Siostrzyczko biała – patrzysz dziś na mnie smętna i cicha [...]. Dobrze. Nie będę się śmiał, nie będę płakał – będę Ci opowiadał »rozpaczliwe a ucieszne« historie. Będą to nierzeczywiste halucynacje [...]. Odeszła ode mnie moja złota bajka, pozostały jeno zwykłe sny i zwykłe słowa”, por. St. L. Liciński [Wiktor Przeclawski], *Szały miłości*, s. 5.

przewidywaniach głęboko się myli. Podane do druku kilka lat później rękopisy Licińskiego nie okazały się wcale „zdarzeniem literackim pierwszorzędnej wagi”. Opublikowane teksty nie były wiele lepsze od *Szałów miłości*⁶⁷.

* * *

Bezdomność i nędza. Żarliwość. Choroba i konspiracyjne działania. Wreszcie śmierć. Wpisywano w nią zdradę, której miał paść ofiarą. I represje carskiej policji. To przed nimi, mimo rozwijającej się gwałtownie gruźlicy, miał uciekać. Mój Boże, w głąb Rosji. Czy to nie absurdalne? Tak przynajmniej mówi legenda. Bo przecież nie biografia: tej nie ma. Nawet notatka w *Polskim słowniku biograficznym* zbudowana jest – w dużej części – z przypuszczeń. Krzysztof Dmitruk: Jego biografia stała się przedmiotem tak wielkiej stylizacji, że dziś trudno jest oddzielić bezsporne fakty od narosłej i stopionej z nim legendy⁶⁸.

Wiele jednak wskazuje na to, że Liciński sam tę legendę – pytanie tylko: w jakim stopniu – kreował. Podstawową rolę odegrał tu kształt jego dzieła, to nieustanne zacieranie różnic (znoszenie granicy) między podmiotem czynności twórczych (odsyłającym, oczywiście, do osoby pisarza, a pośrednio do jego biografii) i podmiotem narracji. W jakiejś mierze zaważyła tu pewnie też osobowość autora *Notatek obłąkanego*. Nie potrafimy powiedzieć, oczywiście, jaki był, wiadomo natomiast, że opowiadano o nim, używając – niemal zawsze – sformułowań i obrazów mitologizujących jego postać. I to właśnie przez pryzmat zmityzowanego i – co istotne – w jakiś sposób zmistyfikowanego życia czytano tę twórczość. Dla przykładu notatka od redakcji „Społeczeństwa” poprzedzająca *Sen o Bajce*, jeden z ostatnich – jak się wydaje – utworów autora *Bolesnej humoreski*:

⁶⁷ Prócz *Dziwaczki* (i utworów pomieszczonych w *Halucynacjach*) z rękopisów wydano garść wierszy: *Mistrz*, *Słucham*, *Na miesięczną bladawą poświatę*, *Morana* („Okolica Poetów” 1937 nr 6), oraz fragment pisanego – według informacji redakcji „Epoki” – w roku 1906 dramatu *Tu musimy wyczarować przyszłość* („Epoka” 1938 nr 26-27).

⁶⁸ Dmitruk, *Twórczość*, s. 26.

Liciński należał do tych pisarzy, do których zastosować się da w całej pełni aforyzm Nietzschego: „Pisz krwią, a dowiesz się, że krew jest duchem”. Utwór, który drukujemy obecnie, jest ostatnią spowiedzią „wiecznego wojownika”, napisaną na łożu śmiertelnym. Są w nim akcenty takiego głębokiego smutku i takiej przejmującej szczerości, że niepodobna go już traktować jako literaturę; jest to rodzaj dokumentu autobiograficznego wzruszającego do głębi każde czujące serce⁶⁹.

Jego twórczość przez współczesnych mu czytelników odbierana była jako świadectwo, zapis* dojmującej egzystencji. Wielokrotnie wspomniano o przejmującej szczerości tej prozy. Podobnie czyta się go nadal. Przywołując jego życie jako argument rozstrzygający o kierunku i stylu interpretacji dzieła. I ten właśnie pisarz biografii właściwie nie posiada⁷⁰. Tak naprawdę dysponujemy tylko kilkoma dokumentami. Poza tym brulion z materiałami do monografii wsi Kamionka. Garść – nie do końca pewnych – relacji. I strzępy wspomnień. Nic więcej. Żadnych pamiętników, listów, teczek.

Tym sposobem nie poznałem ani twarzy, ani nazwiska, ani nawet nie widziałem jego grobu. I został tym po śmierci, czym był za życia: istotą widzialną tylko o zmroku, niemą i niepochwytą, jak cień⁷¹.

TWARZ. Pozostaje to, co wpisane zostało w dzieło. To, co zachowało się w pamięci. Opowieść staje się życiem. Tekst zastępuje biografię. Autorzy wstępu do młodopolskich wydań *Halucynacji* zdają się nie mieć wątpliwości, że tak właśnie jest:

⁶⁹ „Społeczeństwo” 1909 nr 26.

⁷⁰ Jan Smolarz – w pracy, którą tu wielokrotnie przywoływałem – posiłkowanie się utworami autora *Burzy* przy rekonstrukcji biografii uzasadnia w sposób następujący: „Hipotetyczna próba rekonstrukcji fragmentów biografii pisarza przy pomocy jego twórczości znajduje [...] potwierdzenie w wynikach sondażu środowiskowego w miejscu, gdzie autor *Z pamiętnika włóczęgi* najdłużej przebywał, tj. w Kamionce” (Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 97). To znamienne: argumentem po raz kolejny staje się to, co przetrwało w ludzkiej pamięci. Dlaczego i tym razem nie miałyby to być legenda? (Smolarz nie jest – rzecz jasna – w swojej praktyce odosobniony, wielokrotnie „wyczytywano” biografię autora *Notatek obłąkanego* z jego dzieła).

⁷¹ B. Prus, *Cienie*, w: tenże, *Nowele warszawskie*, przedmowę napisał W. Grubiński, wyboru dokonała M. Danielewicz, Londyn 1946, s. 226.

Zaniechaliśmy tu życiorysu dat. Lata, spędzone przezeń na tułaczce, uciekają od ścisłej opowieści. Drogi, którymi przebiegał artysta, stoją dla umiejących czytać w pamiętnikach i pochodach ducha – w „Z pamiętnika włóczęgi” i „Halucynacjach” – otworem⁷².

O Licińskim pisano w pierwszych kilku latach po jego śmierci. Do wybuchu wojny. Później następuje długie milczenie. Jego twórczość – sporadycznie przypominana w dwudziestoleciu – dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych doczeka się pierwszego solidnego opracowania⁷³.

Publikacje poświęcone jego twórczości często utrzymane były w tonie wspomnienia bądź rekonstruującej „życie i dzieło” notatki. Rzecz jasna, im krótszy tekst, tym łatwiej w nim o przerysowania i nadużycia. Jeden przykład. Kilkudzaniowa notatka opublikowana w „Epoce” w roku 1938. Zbudowano w niej obraz „świątelnego pisarza” („[tworzył] rzeczy płomienne, pełne polotu, buntu i gryzącego sarkazmu”), którego pokonały („zgasł w wieku niemal młodzieńczym”) prześladowania, głód i choroba. Oto fragment:

⁷² *Od wydawców*, w: L. S. Liciński, *Halucynacje*, Kraków 1911.

⁷³ Mowa o przywoływanym już tekście K. Dmitruka. W okresie międzywojennym jako pierwszy o Licińskim wspomina W. Feldman w swojej *Współczesnej literaturze polskiej. 1864-1917* (wyd. 6, Warszawa 1919; we wcześniejszych wydaniach książki – a omawiała ona wtedy literaturę lat 1864-1907 – twórczość autora *Halucynacji* nie została uwzględniona). Jeśli nie liczyć perturbacji z *Szałami miłości* (1923) i przedruku wiersza *Okręt szalony* („Polska Wolność” 1927 nr 10), to Liciński kolejny raz przypomniany zostanie dopiero w roku 1929 przez W. Ponieckiego (*Liciński [W 21-szą rocznicę śmierci]*, „Wolnomyśliciel Polski” 1929 nr 8). W latach trzydziestych ukazuje się garść wspomnień, krótkich szkiców i okolicznościowych notek (pretekstem była trzydziesta rocznica śmierci autora *Burzy*). To raptem dziewięć tekstów, z których przynajmniej cztery napisał J. Mondschein (por. zestawienie w części *Bibliografie*). W dwudziestoleciu twórczość Licińskiego zostaje pobieżnie omówiona przez trzech literaturoznawców: wspomniany już Feldman (jego *Współczesna literatura polska* miała do roku 1939 jeszcze dwa wydania – 7.: Lwów 1924, i 8.: Kraków 1930), K. Krejčí (*Polska literatura ve virach revoluce*, Praha 1934) i K. Czachowski (*Obraz współczesnej literatury*). Feldman poświęca Licińskiemu cztery zdania, Czachowski dwie i pół strony, Krejčí pięć. Obaj polscy badacze akcentują silny związek między osobowością i pisarstwem autora *Halucynacji*: przenikliwości spojrzenia towarzyszyć ma w tej prozie gniew i współczucie. Przywołałyśmy jeszcze te teksty. Krejčí wskazuje na społeczne zaangażowanie i agresywną żarliwość prozy autora *Burzy*. W roku 1938 przedrukowane zostały dwa opowiadania: *Po śmierci* („Dziennik Ludowy” 1938 nr 115) i *Policzek* („Gong” [dodatek: „Czarno na białym”] 1938 nr 5).

Znienawidzony, wyklęty i zaszczuty przez prasę ciemnogrodzką, – nie ugiął się i nie sprzeniewierzył ideałom wolności i niezależności myśli⁷⁴.

Co autor tego zdania miał na myśli, doprawdy, trudno powiedzieć. Bez wątpienia nie było żadnej kampanii przeciwko Licińskiemu. Nie zorganizowała jej ani „prasa ciemnogrodzka”, ani żadna inna. O autorze *Notatek obłąkanego* za jego życia w ogóle mało kto pisał⁷⁵. Ale trzeba przyznać, ten nowy element biografii znakomicie komponuje się z tym, co utrwaliło się (uwięzło) w pamięci. Kilka miesięcy później redakcja „Epoki” równie krótką notatką poprzedziła drukowany z rękopisu fragment dramatu Licińskiego. Czytamy w niej między innymi:

W ostatnim roku życia [...] ulegał szybko chorobie, ale do końca zachował duchową moc twórczą i pisał nawet na parę godzin przed śmiercią.

Tutaj, jako „ostatnie słowa wyznania, które na stole szpitalnym zostawił”, pojawiają się dość niedokładnie cytowane fragmenty *Małego epilogu*⁷⁶. Nie można oczywiście wykluczyć, że jest to jedna

⁷⁴ *Słowo wspomnienia*, „Epoka” 1938 nr 12, s. 3.

⁷⁵ Znamy zaledwie kilka tekstów. Jako pierwszy o Licińskim wspomina Stanisław Brzozowski („Przegląd Społeczny” 1906 nr 7). Co prawda ma to miejsce już w roku 1906, ale jest to zaledwie drobna wzmianka w szkicu poświęconym twórczości Janusza Korczaka (tekst wszedł później do książki *Współczesna powieść polska*, Stanisławów–Warszawa 1906). Ponadto: artykuł W. Nałkowskiego *Nowy siewca burzy* („Panteon” 1908 nr 2; na okładce czytamy: „Paryż, dnia 1 Stycznia 1908”, kolejny numer „Panteonu” ukazał się z datą 15 lutego 1908), krótka notatka *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi. 1908 rok* pomieszczona w dziale *Sprawozdania*, sygnowana inicjałem Z. (tekst drukowany był w drugim numerze „Witezia” z 15 lutego 1908), recenzja L. Choromańskiego *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi, Ksiądz Jan Jaskólski* („Społeczeństwo” 1908 nr 10, z 6 marca) i szkic – a właściwie poetycka proza – G. Glassa *Hejnał włóczęgi* (drukowany w tygodniku „Nasz Kraj” 1908 t. 4, z. 1, z dnia 4 kwietnia). Liciński miał też przed śmiercią czytać tekst L. Belmonta *W mrowisku ludzkim*. Redaktor „Wolnego Słowa” wspomina o tym w artykule *Trochę pokrzyw na mogiłę Licińskiego* („Wolne Słowo” 1908 nr 24, s. 4). Autor dopiero co wydanego *Z pamiętnika włóczęgi* istotnie mógł tekst Belmonta czytać, *W mrowisku ludzkim* ukazało się bowiem w „Wolnym Słowie” (nr 17) z dnia 26 marca 1908.

⁷⁶ Por. „Epoka” 1938 nr 26, s. 14.

z redakcji utworu. Być może istotnie był to ostatni tekst Licińskiego. W roku 1938 redaktorem „Epoki” był Henryk Lukrec. Podobno znał autora *Burzy*. Miała ich nawet łączyć przyjaźń⁷⁷. Jak tym razem traktować to, co przechowało się w pamięci? Skąd wziął się w niej ten ckliwy i przejmujący (szalenie przy tym konwencjonalny) obraz kartki papieru porzuconej na szpitalnym stole? Nie potrafimy powiedzieć. I tak naprawdę nie jest to potrzebne. Dla autora tej notatki ważny był wpisany w ów obraz sens. Teksty, o których mowa, są marginalne. Ale już w nich widać wyraźnie, że to, co Krzysztof Dmistruk nazywa „legendą Licińskiego”, jest w istocie językiem, którym próbowano o tym – bądź co bądź – niezwykłym pisarzu opowiedzieć. W tych notkach – zwyczajnie banalnych – pojawiają się konstrukcje i wątki, którymi operują z powodzeniem autorzy bardziej profesjonalnych tekstów. Dla przykładu. Motyw tekstu zapisywanego w obliczu śmierci, mieszczącego w sobie przejmującą prawdę „ostatniego” zdania, będzie jednym z podstawowych elementów konstrukcyjnych szkicu Jana Kleczyńskiego, drukowanego w roku 1912 w „Krytyce”.

Zwierał się, skupiał, ściągał nitkami nerwów drgających wszystkie krwawe zgrzyty w jeden obraz, w jedno zdanie, w jeden jęk, nieubłagane szyderstwo, aż cyniczne, tak mocne⁷⁸.

Podobną konstrukcją posłużył się Grzegorz Glass.

W nim i jego urywanych, nożem oddzielonych od wnętrza przypowieściach, rzutach, podobnych do pchnięć i rozkazów, w krótkich pożegnalnych słowach, jakie często daje mędrzec podróżny, gdy już czas w drogę, w samym widzeniu

⁷⁷ Por. hasło „Liciński” w *Polskim słowniku biograficznym*. Lukrec był dużo młodszy od Licińskiego. Ale kto wie, może istotnie – a bez wątpienia łączyły ich poglądy – byli przyjaciółmi. Nie mieli jednak – jak się wydaje – zbyt wiele czasu, by przyjaźń tę zacieśnić. Mogli spotkać się w Warszawie w roku 1903, kiedy to przyszły redaktor „Epoki” – jeszcze jako uczeń szkoły realnej – nawiązuje kontakt ze współpracownikami „Głosu”. Bądź wcześniej, kiedy Lukrec działa w rewolucyjnych kółkach młodzieżowych. Później – aż do śmierci Licińskiego – przebywa albo za granicą, albo w więzieniu (z krótką przerwą na początku roku 1905, kiedy to po powrocie z Genewy zostaje w Warszawie aresztowany, by po zwolnieniu wyjechać do Paryża). Podstawowe informacje o Lukrecu zbiera B. Gadomski w *Polskim Słowniku Biograficznym*, red. nac. E. Rostworowski, t. 18, Wrocław 1973.

⁷⁸ Kleczyński, *Liciński*, s. 56.

dzisiejszego świata, jako już zgaszonej, pokonanej i jednak jakby nie wiedzieć czemu żywej jeszcze jawy – cała odrębność poety⁷⁹.

Przykłady można by mnożyć. Powiedzmy więc tylko, że obraz, który wyłania się z modernistycznych tekstów o Licińskim, jest przy całej swej złożoności dość klarowny. Czy nazbyt prosty? Nazbyt naiwny? Z całą pewnością nie jest dla nas zupełnie bez znaczenia. Ustalenia młodopolskiej krytyki nie miały może większej wartości poznawczej. Ujawniły natomiast styl lektury, któremu warto się przyjrzeć.

Twórczość Licińskiego, jej wewnętrzne i zewnętrzne uwarunkowania, interpretowano na wiele różnych sposobów⁸⁰. Niemniej w tym szkicowanym przez krytyków portrecie wyraźnie zaznaczają się podstawowe linie. To one zarysują kontur twarzy, która ledwie wyłania się z cienia, a jednocześnie, paradoksalnie, jaśnieje –

Zjawisko niepokojące i niespodziewane! Już dawno nie widzieliśmy twarzy tak cierpiącej, któraby w istocie tak mało myślała o sobie, a tak boleśnie żyła życiem [...] rozproszonych, ginących, wydziedziczonych⁸¹.

Zaczęliśmy od tego, co najbardziej oczywiste. Idźmy więc dalej tym tropem. Wilhelm Feldman, pisząc już z pewnego dystansu, zwraca uwagę na dwie podstawowe dominanty prozy Licińskiego: „liryzm” i „altruistyczny zapach”. Ale przede wszystkim koncentruje się na postawie autora *Halucynacji* –

⁷⁹ G. Glass, *Gromada i człowiek*, Kraków 1912, s. 28. Licińskiego często nazywano poetą. I chodzi tu – rzecz jasna – raczej o ton niż kształt jego utworów. Znamy bowiem ledwie kilkanaście jego wierszy. Zdecydowana większość z nich to utwory młodzieńcze. Wyraźnie zależne z jednej strony: od ukształtowanego przez starsze pokolenie wzorca poezji „współczującej” (formalnie nawiązującej do literatury ludowej), i z drugiej strony: od młodopolskiej liryki (zwłaszcza jej impresjonistycznych i symbolistycznych nurtów), której głos – w roku 1901 i 1902 – jest już dobrze słyszalny. Istniał podobno – przygotowywany do druku już po śmierci pisarza – zbiór jego wierszy. Tom miała skonfiskować carska policja. (Por. Mondschein, *O Ludwiku Stanisławie Licińskim*, s. 4).

⁸⁰ Skrupulatnie kwestie te omawia K. Dmitruk, poświęcając im wiele miejsca i uwagi w swojej rozprawie *Twórczość*, praca (por też: Dmitruk, *Twórczość*, zwłaszcza s. 33; Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 238-241).

⁸¹ Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi*, s. 152.

z nienawiścią głęboko miłującego odsunął się od „dobrego towarzystwa” w świat przeklętych, w świat zbrodni i nędzy, w świat snów, hysterii, halucynacji. Wracając do rzeczywistości – „rentgenowskim spojrzeniem” przenikał całą jej szpetotę i zuchwałą, wyzywającą i malowniczą szkicował ją plamą⁸².

Ale dla nas – tym razem – nie ów biograficzny wątek jest najistotniejszy. W obu przywołanych wyżej tekstach – jak w wielu innych poświęconych Licińskiemu – zastosowano tę samą konstrukcję: oto w życie i dzieło autora *Notatek obłąkanego* wpisana została wyraźna relacja między „bólem”, którego się doświadcza (rozpaczą, nienawiścią) i „współczuciem” (tkliwą miłością dla poniżonych). Koherencja tego układu wspierana jest w pracach wielu krytyków przez przeświadczenie o niezwykłej wrażliwości pisarza⁸³. Bywa i tak, że wyostrzony zostaje pierwszy człon tej wyrazistej struktury. W konsekwencji dominantą wpisanej w twórczość autora *Halucynacji* postawy staje się gest „negacji”⁸⁴. Odrzucanie norm i autorytetów. Radykalność, gwałtowność i prawomocność (zapewnić miał ją „autorytet” wyzwolonego „ja”) ataków na „skostniały” i „uładzony” świat społecznych „prawd” i „przyzwyczajień”⁸⁵. Ten model – mniej lub bardziej „anarchistycznego” buntu – wykorzystywany jest dość czę-

⁸² W. Feldman, *Współczesna literatura polska. 1864-1918*, oprac. M. Rydlowa, wstęp T. Walas, cz. 2, Kraków 1985, s. 212.

⁸³ Por. m.in.: Nałkowski, *Nowy siewca burzy*; P. [A. Goldring], *Ludwik Stanisław Liciński*, „Społeczeństwo” 1908 nr 18; T. Dąbrowski, *Wizerunki*, „Krytyka” 1908 t. 2, z. 7/8; Z. Dębicki, *Halucynacje*, „Kurier Warszawski” 1911 nr 282; L. Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*, „Prawda” 1911 nr 41; A. Kurcjuś, *Z piśmiennictwa. Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*, „Izraelita” 1911 nr 44; C. Wrocki [P. Smolik], *Z najnowszej literatury polskiej. „Halucynacje” Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Naprzód” 1911 nr 210; Redivivus [F. Perl], *W poszukiwaniu człowieka. (Garść rozmyślań z powodu „Halucynacji” L. S. Licińskiego)*, „Światło” [Wilno] 1912 nr 20; Bukowski, *Ludwik Stanisław Liciński*; Poniecki, *Liciński*; Czachowski, *Obraz współczesnej literatury*.

⁸⁴ Por. m.in.: J. F. Gawlikowski, *Chłosta*, „Promień” 1910 nr 4/5; Glass, *Gromada*; M. Majko, *Łzy szeleszczące. (Wspomnienie pośmiertne o poecie Licińskim)*, „Wies i Miasto” 1935 nr 2.

⁸⁵ Por. Glass, *Hejnał włóczęgi*; J. Mondschein, „Z pamiętnika włóczęgi” *Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Kurier” [Lublin] 1908 nr 171-174; E. Czekański, *Staff a Liciński. (Paralela literacka)*, „Prawda” 1909 nr 9, 10; Choromański, *Ludwik Stanisław*

to dla opisanego fenomenu pisarstwa Licińskiego. Krytykom nieustannie towarzyszy jednak przeświadczenie, że „bunt” nie jest tu czystą destrukcją. Jest znakiem. Zaświadcza o tęsknocie. Przywołajmy formułę Tomasza Lewandowskiego –

Anarchizm ten, wyrosły ze szczególnej wrażliwości etycznej, jest wyrazem skrajnego pesymizmu jednostki bezsilnej i pozbawionej możliwości utożsamienia się z jakąkolwiek ideą⁸⁶.

Dlatego też, w tym, co pisano o autorze *Z pamiętnika włóczęgi*, wyraźnie zaznacza się tendencja do szkicowania dynamicznego, zbudowanego na dramatycznych sprzecznościach, portretu artysty. Pisarza, który zapisuje „przerazającą”, a zarazem „piękną” naturę człowieka. Włóczęgi, który doświadcza w sposób dojmujący – bolesny, ale i głęboki – „prawdy” świata i wpisanego weń losu. W konsekwencji rozdarty, nieprzystający do „świata mydlarzy”, zbuntowany i napaściwy pisarz, okazywał się jednocześnie „zarliwym” i „lirycznym” poetą ponizonych. To dość prosta i – co tu kryć – raczej banalna formuła⁸⁷. I mimo, że takim ujęciom towarzyszyły wciąż podejmowane próby naszkicowania na tyle otwartej perspektywy, by wpisane w dzieło Licińskiego sprzeczności ujawniły skryty w nich – jak uważano – sens, to pokusa łatwego porządku okazywała się zbyt duża.

Liciński. Halucynacje; Kleczyński, *Liciński*; Glass, *Gromada*; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, Warszawa 1912.

⁸⁶ Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 257. Stanowisko takie – mniej lub bardziej wyraźnie je formułując – zajmuje większość autorów przywołanych powyżej szkiców i artykułów.

⁸⁷ Stereotypowość obrazu „życia” i „dzieła” Licińskiego, jaki wylania się ze wspomnień i dociekań młodopolskich krytyków, ujawnia i opisuje K. Dmitruk (por. tenże, *Twórczość*, praca, gdzie tej kwestii autor poświęcił wiele wnikliwej uwagi; por. też Dmitruk, *Twórczość*, s. 25-37). Zdaniem Dmitruka, to „symboliczna” śmierć pisarza dała początek (i możliwość) wpisania autora *Halucynacji* w klarowną („noszącą znamiona nowości”) i dość banalną – choć jednocześnie przejmującą – „legendę”. Dodajmy, że w obrębie tych – bądź co bądź – dynamizujących obraz pisarza ujęć, wpisywane w Licińskiego – rzadziej w jego teksty – dramatyczne napięcie nie zawsze waloryzowane jest pozytywnie. (Por. m.in.: Czekalski, *Staff a Liciński*; Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*; Dębicki, *Halucynacje*; W. Moraczewski, *Z ruchu wydawniczego. Liciński. Halucynacje*, „Słowo Polskie” 1912 nr 140; Bukowski, *Ludwik Stanisław Liciński*).

Dlatego tak często Liciński, pisarz – bez wątpienia – wrażliwy na społeczny wymiar rzeczywistości, przedstawiany był jako „bojownik” i „prorok”⁸⁸.

„Pamiętnik włóczęgi” to szereg potężnych cięć przez wszystkie organy dzisiejszego ropiejącego ustroju społecznego, ukazujących ohydne ich przekroje. Śmiałość i siła tych cięć przypominają Nietzschego⁸⁹.

Krytycy raz po raz zwracali uwagę na społeczne zaangażowanie tekstów autora *Burzy*. Przeświadczenia te – z rzadka poparte co najwyżej katalogiem cytatów – prowadziły do szeregu nieporozumień i nadużyć. Niewątpliwa napastliwość, czy wręcz drapieżność tej prozy sprawiały, że stawała się ona łakomym kąskiem dla autorów o ideowym (zwłaszcza lewicowym bądź anarchistycznym) zacięciu. To właśnie ów „ideologizujący” twórczość Licińskiego nurt zaznaczył się najwyraźniej. W obrębie takiego stylu lektury uformowały się dwie – niezbyt wyraźnie zresztą rozdzielone – tendencje. Z jednej strony Liciński to –

bard i wojownik, więc pieśń jego jest taka, jakiej po wszystkie wieki żądali wojownicy – jest „dzika i twarda [...]”. A pieśń taką łatwo „przekuć na miecze”, łatwo rozniecić w „płomienie”, których krwawe blaski zajrzą w najciemniejsze „podziemia”⁹⁰.

W innych ujęciach autor *Notatek obłąkanego* jest pisarzem, który –

pieniącym się stylem z barłogu włóczęgi proletariusza pluł w twarz wszystkim przedstawicielom ładu i porządku⁹¹.

⁸⁸ Por. m.in.: Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi*; Mondschein, „*Z pamiętnika włóczęgi*”; Nałkowski, *Nowy siewca burzy*; Z., *Ludwik Stanisław Liciński*; Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*; Kurcjuś, *Z piśmiennictwa*; H. Galle, *Kronika Literacka*, „Biblioteka Warszawska” 1912 t. 3; Glass, *Gromada*; Bukowski, *Ludwik Stanisław Liciński*; Poniecki, *Liciński*; Wolert, *Zapomniany pisarz-włóczęga; Słowo wspomnienia*, „Epoka” 1938 nr 12.

⁸⁹ Nałkowski, *Nowy siewca burzy*, s. 120.

⁹⁰ Nałkowski, *Nowy siewca burzy*, s. 124.

⁹¹ Poniecki, *Liciński*, s. 8.

Oba nurty, „heroizujący” i „proletaryzujący”, najczęściej przenikają się i uzupełniają. Jednak z biegiem czasu młodopolski „heros” ustępował będzie miejsca „heroicznemu proletariuszowi”. W efekcie – a ujawni się to zwłaszcza w dwudziestoleciu – Liciński postrzegany był jako pisarz „partyjny”. Twórca-proletariusz dzierzący sztandar. Orędownik walki o „jasne jutro” ludu⁹². Tak jednostronne odczytanie umożliwia specyfika stylu autora *Burzy*. Żarliwość i wyrazistość eksklamacji łatwo wziąć za ich oczywisty i jedyny sens.

Jednak dynamiczny charakter twórczości Licińskiego (zwłaszcza prozy) miał i dużo poważniejsze konsekwencje. Otóż piszący o tych utworach, a zazwyczaj wiązało się to z formułowaniem sądów o ich autorze, niezwykle często -

usiłują przedstawić Licińskiego jako wielką szansę naszej literatury, jako pisarza, którego ciągle było brak. Rozchwiana, niejednolita, amorficzna proza autora *Halucynacji* pozwalała mieć złudzenie, że tęsknoty krytyki i czytelników do polskiej literatury typu Dostojewskiego i Gorkiego, twórczości o charakterze nowoczesnym i europejskim, zostają tu wreszcie ukojone⁹³.

⁹² Pokusie „ideologizacji” nie oparła się też nauka o literaturze. Przypomnijmy „marksizujące” odczytania K. Wyki (*Zarys współczesnej literatury polskiej*), H. Markiewicza (*Literatura polska wobec rewolucji 1905 roku*, „Wszechnica Radiowa” 1952/53, kurs 2, [cykl:] *Historia literatury polskiej*, skrypt 27, wykład 34) i – w odróżnieniu od dwóch poprzednich: dość niefortunne – E. Kasperskiego (*Ludwik Stanisław Liciński*). Dodajmy jednak dla porządku, że pobieżne uwagi Wyki i Markiewicza bronią się – w ramach obowiązującej wówczas stylistyki – jedynie dzięki ogólności sformułowanych sądów.

⁹³ Dmitruk, *Twórczość*, s. 35. W kontekście autora *Halucynacji* istotnie najczęściej pojawia się nazwisko Gorkiego – między innymi w tekstach: Z. Dębickiego (*Halucynacje*), W. Moraczewskiego (*Z ruchu wydawniczego*), W. Wolerta (*Zapomniani pisarz-włóczęga*). W związku z Licińskim o Dostojewskim piszą m.in.: A. Gahlberg (*O postaniu utopijnym*, „Przyrodniczy Pogląd na Świat i Życie” 1912 nr 2) i J. Kleczyński (*Liciński*), natomiast o Nietzschem wspominają m.in.: W. Nałkowski (*Nowy siewca burzy*) i T. Dąbrowski (*Wizerunki*). Wymieniam tylko te „zestawienia”, które w moim przekonaniu w jakiś sposób – choćby bardzo nieprecyzyjny – opisują dzieło Licińskiego. Jak słusznie zauważył Jan Kleczyński: „Porównywano go [...] do Bóg wie kogo”. To – rzecz jasna – dowód bezradności. Sam Kleczyński zestawia Licińskiego – nie najszcześliwiej chyba – z Balzakiem. Por. Kleczyński, *Liciński*, s. 52.

Podkreślano uczestnictwo tej prozy w głównych nurtach epoki. Tak artystycznych, jaki i filozoficznych. Odkrywano w niej diagnozy i recepty. Takie postawy były jednak zazwyczaj próbą wpisania w te teksty dającego się uchwycić i nazwać „porządku” bądź zaanektowania ich do mniej lub bardziej udatnych „projektów”: społecznych, politycznych czy literackich.

Przykładem takiego podejścia może być – przywoływana już – broszura *Gromada i człowiek* Grzegorza Glassa. Emfaticzny, oratorski styl miesza się tu z publicystycznym zacięciem. Książka jest jednak, przy całej żarliwości autora, dość pobieżna w odczytaniach dzieła Licińskiego. Glass operuje modelem: wolny „poeta-włóczęga” jest figurą „wolnej myśli”. Myśl nieskrępowana może ocaleć i przetrwać tylko w „nienawiści” –

przez wcielenie się w słowo-kształt-formę na przekór wszystkim niszczącym siłom otoczenia⁹⁴.

Całość wydaje się ciekawa ze względu na swoisty „rezonans”, który pobrzmiwa w tonie i tematyce szkicu. Glass podejmuje – i po swojemu przetwarza – wiele z podstawowych dla twórczości Licińskiego kwestii. Zwłaszcza dwie z nich – wspierając się i warunkując wzajemnie – okażą się ważne. Dramatyczna niezgodność społecznych „racji” i tkwiących u podstaw jednostkowej egzystencji „wartości” sprawia, że cały ciężar sprostania wyzwaniu, jakim jest ludzka kondycja, spoczywa na – zawsze wydziedziczonym i odtrąconym przez „gromadę” – artyście. W nim spełnia się –

prawo zachowania gatunku człowieka-twórcy, człowieka-bojownika, organizatora chaosu⁹⁵.

I kwestia druga. Poglądy Glassa ewoluowały stopniowo w kierunku anarchizmu, toteż ostre przeciwstawienie tytułowych kategorii staje się w tej – pełnej wykrzykników i radykalnych deklaracji – książce podstawą gwałtownych ataków na obowiązujący model kultury i kształt życia społecznego⁹⁶. I chociaż sam Liciński – a w odnie-

⁹⁴ Glass, *Gromada*, s. 6.

⁹⁵ Glass, *Gromada*, s. 6.

sieniu do twórczości: bardziej żarliwy ton jego utworów niż one same – zostaje tu potraktowany dość instrumentalnie: jest przede wszystkim „egzemplum”, a w nikłym tylko stopniu „tekstem”, który poddaje się uważnej lekturze, to przecież właśnie w związku z tym wywrotowym nurtem szkicu zanotowanych zostało kilka ważnych przeświadczeń, które bezpośrednio korespondują z charakterem i tonacją prozy autora *Niedokończonych powieści*. Konsekwentne zmierzanie w stronę „marginesu” – wręcz: sytuowanie „centrum” poza obszarem tego, co „do pomyślenia” – żyskuje wyraźnie etyczne uzasadnienie. Jest „niezgodą” na kształt świata, w jego społecznym i moralnym wymiarze. Wpisana w te dążenia „nienawiść”, którą Glass tak eksponuje, staje się – w przyjętej tu optyce – „głosem prawdy”. Zarzewiem owej prawdy może okazać się jedynie nieskrępowana i przez to pełna wyrazu egzystencja. Właśnie tak: to egzystencja jest pełna wyrazu. W jej przestrzeni „życie” i „dzieło” ściśle przylegają do siebie.

W taki sposób sprawę stawia – nie tylko zresztą na użytek tekstów pisanych o Licińskim – wielu młodopolskich krytyków. Wyrażna, choć nie do końca określona relacja łącząca dojmującą „egzystencję” i „wyobraźnię” miała być jedną z podstawowych konstrukcji modelujących prozę autora *Halucynacji* –

To co powiedział podyktowało mu życie. Lecz on je bardziej jeszcze skondensował i przepuścił przez niespokojnie migający pryzmat wyobraźni⁹⁷.

⁹⁶ Również pierwszy tekst o Licińskim, jaki napisał Glass pełen jest gorzkich oskarżeń (por. *Hejnał włóczęgi*). Avanti był – jako adwokat i jako publicysta – mocno zaangażowany w społeczny, a zwłaszcza polityczny wymiar rzeczywistości. I to ten typ wrażliwości najmocniej zaważył na jego pracach literackich i na jego lekturach. Dodajmy tu na marginesie, że właśnie Glass jest autorem słynnej – przypisywanej to Brzozowskiemu, to Irzykowskiemu – i w pewnej przynajmniej mierze celnej formuły: „Młoda Polska osiwała w ciągu jednej nocy” (por. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwała*). Postać G. Glassa i dynamikę jego poglądów charakteryzuje D. Danek w szkicu: *Grzegorz Glass. 1869-1929*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, t. 3, Kraków 1973; por. też szkic J. J. Lipskiego: *Avanti. Grzegorz Glass (1867-1929)*, w: tenże, *Warszawscy „pustelnicy” i „bywalcy”*, t. 2: *Felietoniści i kronikarze. 1900-1939*, Warszawa 1973.

⁹⁷ D. Zgliński [D. Freudenson], *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*, „Przeгляд Wileński” 1912 nr 1, s. 10. Por. też m.in.: L. R. [Leon Rygier], *Ludwik Stanisław*

W cytowanym fragmencie szkicu Daniela Zglińskiego to niespokojnie migotliwa wyobraźnia przekształcać ma podyktowane przez „koleje losu” sytuacje i obrazy. Kiedy Mieczysław Biernacki pisał o życiu Licińskiego, w jego relacji – a przypomnijmy: był lekarzem – postępująca choroba skojarzona została z „rozjaśnianiem się” świadomości (z błyskotliwym intelektualnym rozwojem) i narastającą potrzebą pisania⁹⁸. Gruźlica, która w przekonaniu krytyków najściślej łączyła autora *Ajry* z rzeczywistością, miała być – w opinii wielu z nich – jednocześnie źródłem i przekleństwem jego twórczości. To rozgorączkowana wyobraźnia – i gorączkujące ciało – miały określić kształt i wymiar pisarstwa Licińskiego⁹⁹. Tę samą konstrukcję stosowano mówiąc o jego „nędzy” i „tułactwie”. Autor *Z pamiętnika włóczęgi* miał znać od podszewki margines miasta. Knajackie doświadczenia – cała ta bolesna „mądrość” czy też „wiedza” – miały go ukształtować jako artystę¹⁰⁰. Jeśli nawet, to przecież by dać im wyraz – by je ująć, jak pisał, „w formę sztuki” – wykorzystuje ledwie kilka, dość zresztą

Liciński, „Witeź” 1908 nr 7; K. [Jan Kleczyński], *Ludwik Stanisław Liciński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908 nr 18; E. Czekalski, *L. St. Liciński. Halucynacje*, „Sfinks” 1911 t. XVI; Gahlberg, *O postaniu utopijnym*.

⁹⁸ Por. M. B. [M. Biernacki], *Ludwik Stanisław Liciński. (Wspomnienie pośmiertne)*, passim.

⁹⁹ Por. m.in.: K. [J. Kleczyński], *Ludwik Stanisław Liciński*; Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*; Zgliński [D. Freudenson], *Ludwik Stanisław Liciński*; Bukowski, *Ludwik Stanisław Liciński*; Mondschein, *O Ludwiku Stanisławie Licińskim*.

¹⁰⁰ Warto pamiętać o cyganeryjnym rodowodzie wypraw w „zakazane rejony” (a mowa tu nie tylko o młodopolskiej bohemie), o swoiście artystycznej wartości takich „gestów”. Trudno w tym względzie o jakąś generalizację. Jedno natomiast jest pewne: w przypadku Licińskiego rzecz nie sprowadza się ani do kolorytu epoki, ani do traktowanej – mniej czy bardziej poważnie – artystycznej mody. (W kwestii tej por. m.in.: H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, tłum. T. Żeleński Boy, Warszawa 1948; C. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Wrocław 1997; A. Neuwert-Nowaczyński, *Gladiolus tavernalis (Mieczyk kawiarniany, Caffehauspflanze)*, w: tenże, *Małpie zwierciadło*, Lwów 1902; T. Żeleński Boy, *Nasza cyganeria*, w: tenże, *Znaszli ten kraj?... (Cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie. (Wybór)*, wstęp i wybór tekstów T. Weiss, przypisy i objaśnienia osób R. Hennel, Wrocław 1983; a także: S. Kawyn, *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938; Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*).

schematycznych, struktur¹⁰¹. Roziskrzona wyobraźnia i sztampa? Zarówno *choroba*, jak i *włóczęgostwo* są dla krytyków jedynie wygodnym sposobem ujęcia tego, co w prozie autora *Notatek obłąkanego* wydawało się przejmujące i jednocześnie nieokiełznane. O kierunku i sposobie interpretacji rozstrzygał bowiem najbardziej wyrazisty – czy wręcz: najjaskrawszy – element tekstu: specyficzna kreacja podmiotu mówiącego (a w istocie cały szereg zabiegów i chwytów, które „kazały” traktować tekst jako „autentyczny”¹⁰²). To z uwagi na sposób istnienia w dziele tekstowego „ja” skłonni jesteśmy właśnie w obrębie biografii pisarza szukać potwierdzeń i inspiracji. W przestrzeni tego, co „autentyczne”, co „miało miejsce”, sytuujemy dramatyczne i pełne wyrazu, a jednocześnie *wykreowane* zdarzenia¹⁰³.

¹⁰¹ Najwyraźniej ujawniają to kreacje tych – nielicznych zresztą – prostytutek, które pojawiają się w prozie autora *Halucynacji*. To tylko przykład. Ale właśnie „ prostytutka ” jest w modernistycznej sztuce – nie mówiąc już o publicystach epoki – jednym z ważniejszych motywów skupiających w sobie to wszystko, co związane z miejskim (społecznym) marginesem. (Na temat warszawskich prostytutek drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX por. rozdział *Panny stojące i demimondówki* w książce S. Milewskiego: *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*, Warszawa 1981; por. też: W. Zalewski, *Z dziejów prostytucji w Warszawie*, Warszawa 1923; W. Grzywo-Dąbrowski, *Psychologia prostytutki. prostytutka w literaturze pięknej, w świetle badań naukowych i obserwacji szpitalnych*, Warszawa 1928).

¹⁰² O kategorii „autentyku” por. m.in.: J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: tenże, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; w kwestii tej por. także uwagi pomieszczone w pracach: R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, P. Czaplinski, *Ślady przelomu. O prozie polskiej lat 1976-1996*, Kraków 1997.

¹⁰³ Ścisła, choć przecież zawsze niebezpośrednia relacja między „życiem” i „dziełem”, swoiste przenikanie się biografii (egzystencji) i literatury (pisarstwa), „głosu” (autora) i „tekstu” (wreszcie „dzieła” i wypowiedzi badacza lub krytyka) – to jedno z newralgicznych miejsc literaturoznawstwa. W kwestii tej por. m.in.: J. J. Lipski, *Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, Warszawa 1965; L. A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią i poezją*, tłum. K. Stamirowska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972; *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław 1975 (tu zwłaszcza: Z. Łapiński, *Życie i twórczość czy dwie twórczości?*; E. Balcerzan, *Biografia jako język*; J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*); A. W. Labuda, *Biografia pisarza w komunikacji literackiej*, „Teksty” 1975 nr 5; A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego*. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy), „Teksty” 1981 nr 6; S. Sawicki,

Tak właśnie *Halucynacje* czytał Stanisław Brzozowski. W szkicu poświęconym prozie Korczaka zestawia je ze swoimi *Wirami* i z *Dzieckiem salonu*. To często – w związku z Licińskim – cytowana wypowiedź, ale jest przecież świadectwem szczególnie znaczącym. Wyszło bowiem spod pióra bezkompromisowego krytyka i przenikliwego czytelnika. A jednocześnie oddaje, co dla nas istotne, ważny rys prozy autora *Szczurów* –

Doświadczenia wewnętrzne, upamiętnione przez Korczaka w jego, objętym wspólnym tytułem: *Dziecko salonu*, cyklu, coraz to bardziej przedmiotowych, coraz to bardziej od treści samej już, a nie z woli i zamierzenia autora, nabierających żalu skarg, ironicznie bolesnych zestawień i lamentacji, są po trosze historią nas wszystkich, których młodość upłynęła w Warszawie w ciągu ostatniego piętnastolecia. Moje nieszczęśliwej pamięci *Wiry*, fragmenty p. Licińskiego, wszystko to są w pewnej mierze karty tej samej niewesołej księgi. Temat jest jeden: bezcelowość rozpaczliwa i całkowicie świadoma własnego istnienia w obrębie danych form społecznego bytu¹⁰⁴.

Tekst, który jest „zapisem” egzystencji, który staje się przestrzenią rozpacz i bólu. Ale to jego wewnętrzna dynamika – nie „autorские” deklaracje – staje się „mową”. Wyostrzona świadomość – obrysowywana przez realną, społeczną rzeczywistość – znajduje wyraz w „ironii” i „goryczy”. Pisarstwo, które nowej sztuce przeciwstawia „lament”.

Między autorem a podmiotem mówiącym, w: tenże, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981; H. Markiewicz, *Między dokumentem a mitem. Życie i osoba pisarza w polskich badaniach literackich*, „Twórczość” 1982 nr 1; Z. Majchrowski, *Pisarz i jego sobowtór. Rekonesans*, w: *Autor – podmiot literacki – bohater*, studia pod red. A. Martuszeńskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1983; J. Kaczorowski, *Ten dziwny intruz, który jest we mnie*, w: *Autor – podmiot literacki – bohater*; H. Markiewicz, *Autor i narrator*, w: tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984; M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987; J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 4; W. Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, w: tenże, *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1991; R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993. (Przywołuję tu tylko te teksty, które najwyraźniej – choć nie zawsze dotyczy to wszystkich poruszanych w nich zagadnień – oświetlają opisywaną przeze mnie sytuację. Do sygnalizowanych tu kwestii przyjdzie nam jeszcze powrócić).

¹⁰⁴ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska i krytyka*, wstępem poprzedził T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 152.

Dla lektury tekstów Licińskiego to kluczowa kwestia. W jego projekcie „egzystencja” i „tekst” przenikają się. Leon Rygier – już przywołyaliśmy ten tekst – zanotował: „postanowił wyjechać na Syberię, by na miejscu zapoznać się z piekłem życia więźniów”¹⁰⁵. Pomysł – zważywszy postępy gruźlicy – szalony. Jak już mówiliśmy, prawdopodobne jest, że wyprawa nigdy nie wyszła poza sferę zamierzeń (czy może pragnień). Niemniej informacja wydaje się ciekawa, jeśli skonfrontować ją z artystyczną praktyką Licińskiego. Obraz z *Burzy*: podmiot i jednocześnie bohater narracji – w towarzystwie stróża prosektorium – ogląda martwe ciała uczestników demonstracji (trupy zdają się ożywać, na ich twarzach pojawiają się uśmiechy: lampa co i rusz kołysząc się w rękach pijanego stróża, „obmywa” je światłem¹⁰⁶) –

Rażniej, rażniej świeć, stróżu prosektoryjny! Muszę pamięcią pozbierać wszystkie twarze trupów, aby nimi uderzać po oczach patronów mojego narodu... (s. 215)

Ta specyficzna technika „dokumentacyjna” jest tu nie tylko sposobem zbierania materiałów, staje się samym aktem twórczym (czy wręcz gestem oskarżenia – jak ma to miejsce między innymi w *Burzy*). A choć miejsce i atmosfera – przyznajmy – jak znalazł, by je ująć w poemat prozą (komponowałby się dobrze z tym, co w owym czasie drukuje, powiedzmy, „Chimera”), to relacjonowana – chciałoby się powiedzieć: „na żywo” – sytuacja ukazuje pisarza, który nie tyle szuka inspiracji, co próbuje sprostać okrutnej prawdzie, dać jej wyraz. Takie obrazy pojawiają się wielokrotnie. W ich centrum sytuowany jest rewolucjonista o mesjańskich rysach i poeta „podrapanych

¹⁰⁵ Rygier, *Ze wspomnień o Prusie*, s. 5.

¹⁰⁶ „Oczyrna pijanymi wodzisz po mojej twarzy, a ręce kołyszą ci się, że latarka twoja jak fala podpłyń i ucieknie... Podpłyń i ucieknie...”; L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, posłowie, oprac. tekstu, nota edytorska T. Lewandowski, Kraków 1978, s. 215. Dalej wszystkie cytaty sygnowane numerem strony – nieraz również tytułem – pochodzą z tej właśnie edycji prozy Licińskiego. Wyjątek stanowią *Dziwaczka* i *Ksiądz Jan Jaskólski*. Tekst powieści przywołuję za jedynym jej wydaniem: *Dziwaczka. Powieść*, Warszawa–Cieszyn 1929. *Ksiądz Jana Jaskólskiego* według osobnego wydania: Warszawa 1908. Cytaty sygnuję skrótem tytułu – odpowiednio: *Dziwaczka* i *Jaskólski* – oraz numerem strony.

przez życie” (s. 118), zapisujący ich ból i miłość. W *Szczurach* główny bohater i podmiot narracji dla wikt i trunku zajmie się pisaniem listów w imieniu zawiedzionych bądź pełnych nadziei kochanków. Będzie pisał za nich i dla nich.

Co dzień odtąd przychodziły do mnie jakieś smutne dziewczyny, jakieś wdowy żalosne, jakieś ludzkie upiory – z podbitymi oczami tęsknot – z zaciśniętymi pięściami szału i radości. Skarżyły się mękami ciał pożądlivych, krzyczały płaczem bezbronnych bydła, odkrywały mi burze swoich pragnień, słoty i wichry, gromy i słońca... (s. 121)

Ale Liciński nie tylko szkicował tragiczne – i jakże często groteskowe – spięcia, nie tylko budował i wpisywał w „znaną” i „doświadczaną” rzeczywistość obrazy, których sens wykraczał daleko poza jej granice. W jego „rozgorączkowanej” twórczości rysuje się jeszcze jedna, choć zatarta, to przecież wyraźna tendencja. Otóż, nie tylko bohaterowie tej prozy, ale i same teksty sytuują się poza granicami tego, co oficjalne i uznane. Ma to swoje konsekwencje w obrębie świata przedstawionego, ale jest też znakiem, który wolno odnieść do tego, co na zewnątrz tekstu. Do samego sposobu uprawiania literatury. Dominantą będzie tu to wszystko, co skupia się w stereotypie „artysty przeklętego”. Nie potrafimy w tym względzie powiedzieć niczego z całą pewnością, ale też – powtórzmy za Tomaszem Lewandowskim –

nie sposób zaprzeczyć, że Liciński świadomie wybrał ten wzór bycia artystą, że rzeczywiście należał do szeregu pisarzy lokujących się na marginesach życia kulturalnego, pogrążonych w bezdomności całkowitej, materialnej i duchowej¹⁰⁷.

To właśnie w związku z tak wyrazistym gestem sytuowania się poza granicami tego, co jest „do przyjęcia” (co mieści się w „kanonie”, co jest „do pomyślenia”), pojawia się w tekstach krytycznych tendencja do „ujawniania” nieporadności warsztatowych pisarstwa autora *Niedokończonych powieści* czy wręcz do akcentowania jego artystycznej niedoskonałości¹⁰⁸. To za taką cenę miała się dokonać

¹⁰⁷ Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 244-245.

¹⁰⁸ Pisze o tym K. Dmitruk: *Twórczość*, s. 35-36.

przemiana „literatury” w „krzyk” poniżonych i bitych, i jednocześnie w „głos” tego, który widzi przenikliwie i jasno. Ów „ferment liryczny”, którym przepełnione są utwory Licińskiego, wolny od „kłamliwej niezdarności sztuki boskiej, czystej”, ma być świadectwem zagłębienia się w sam „mięsz duszy”¹⁰⁹. To efektowne i gładkie formuły. Ich autorzy najczęściej nawet nie starają się skonfrontować swoich twierdzeń z tekstami, o których piszą. Tendencję tę wspiera formułowane raz po raz przeświadczenie, iż utwory autora *Burzy* skutecznie wymykają się „lekturze” i w niewielkim tylko stopniu poddają się „opisowi”¹¹⁰.

Miało to – rzecz jasna – zaświadczać ich niezwykłość i ważkość, a w konsekwencji oryginalność i doniosłość formułowanych przez Licińskiego „prawd”. Wszystko to jednak ujawnia przede wszystkim bezradność mniej czy bardziej profesjonalnych krytyków i badaczy. Proza autora *Halucynacji* okazywała się bowiem jednocześnie przejmująco szczerą i nieprzeniknioną. Była głosem artysty („poety”) i zapisem (gorzką konstatacją) sytuującym się poza obszarem sztuki. Jak powiedziałem, rysujący się tu paradoks zdaje się być świadectwem bezradności czytelników. Ale przecież frenetyczność, którą dostrzegano i akcentowano, wszystkie pęknięcia i niekonsekwencje

¹⁰⁹ Posługuję się tu wyimkami z ciekawego szkicu A. Gahlberga: *O postaniu utopijnym*, s. 29 (obecność owego „fermentu lirycznego” wiąże krytyk z eksplorowaniem przez autora *Halucynacji* stanów „półświadomości”); por też D. Zgliński [D. Freudenson], *Ludwik Stanisław Liciński*.

¹¹⁰ Przytoczmy najbardziej chyba skrajną z utrzymanych w tym tonie wypowiedzi. G. Glass twórczość Licińskiego zdefiniuje w sposób następujący: „Całość rozdartą, rozrzuconą, o węzłach spoczywających tylko w jedności ducha, burzy wszelkie szkolarskie brednie o analizie, syntezie, akcji, powieści, dramacie, pamiętniku”. (Glass, *Gromada*, s. 28).

Modelowy dla tego stylu lektury jest – przywoływany już – szkic C. Wrockiego [P. Smolika]: *Z najnowszej literatury*. Widać w nim wyraźnie wszystkie podstawowe tendencje: zdaniem krytyka utworów Licińskiego – wybitnych i „nie przeczytanych” (czy wręcz przemilczanych) – niepodobna poddać „tradycyjnej” lekturze. W tym – dominującym – nurcie odczytań sytuują się też m.in. teksty: K. [J. Kleczyński], *Ludwik Stanisław Liciński*; Mondschein, „*Z pamiętnika włóczęgi*”; Z., *Ludwik Stanisław Liciński*; D. Zgliński [D. Freudenson], *Ludwik Stanisław Liciński*; Poniecki, *Liciński*. (Na ten temat por. też: Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 63-64).

– zostały rzeczywiście w te utwory wpisane. Drapieżność i żarliwość, obok goryczy i tkliwości. Szyderczy i bolesny śmiech. W tym świecie – wbrew buńczucznie nieraz brzmiącym deklaracjom – nie ma łatwych recept ani odpowiedzi. Wszystkie porządki – nawet te, do których zdaje się odwoływać narrator (obdarzony, jak możemy sądzić, autorskim *imprimatur*) – zostają tu podważone bądź wręcz zanegowane. To niezwykła i paradoksalna sytuacja, zważywszy, że twórczość autora *Halucynacji* organizują klarowne opozycje, oswojone i stabilne binarne układy¹¹¹. Wszystkie one zostają jednak przekształcone w taki sposób, by mogły ujawnić swój hipotetyczny – spekulatywny i tymczasowy – charakter. W obrębie kreowanego świata antynomiczność składających się nań struktur zostaje jednocześnie podkreślona i przekreślona. Chaotyczny układ twierdzeń i zaprzeczeń stoi w wyraźnej sprzeczności z żarliwością i zaangażowaniem formułowanych wprost – choć często językiem paradoksu – rozpoznań i oskarżeń dotyczących mechaniki życia społecznego. Pewność: implikująca „ład”, ujawniająca się najwyraźniej w sferze werbalnej, i niepewność: wpisana w dynamikę zdarzeń i zachowań, odsyłająca w stronę „żywiołu” – pozostają w chwiejnej równowadze.

A dodajmy tu jeszcze, że czytelnik – podejmując próbę przechylenia szali na którąś ze stron: „żywiołu” bądź „ładu” – zasadniczo nie może posiłkować się wiedzą o wewnętrznej dynamice tej twórczości. Niezwykle trudno w tym względzie o precyzyjne informacje. Nie mamy zbyt wielu danych odnoszących się do czasu powstania poszczególnych utworów. Dla przykładu: jak dotąd podjęto – zasadniczo – dwie próby ustalenia chronologii powstawania poszczególnych tekstów. Igor Newerly widzi w książce *Z pamiętnika włóczęgi* – choć wyłącza z niej *Notatki obłąkanego* – wczesny etap twórczości Licińskiego (przypomnijmy: *Z pamiętnika...* ukazuje się tuż przed śmiercią pisarza, ale teksty te powstały – jak chce Newerly – między rokiem 1900 i 1902). *Halucynacje* miałyby pochodzić z czasu, kiedy to „nędzia, gruźlica i wódka” zrobiły już swoje, i są – zdaniem autora *Chłop-*

¹¹¹ Sytuujące się zresztą – bywa, że jednocześnie – na różnych poziomach świata przedstawionego. Wymieńmy kilka najbardziej charakterystycznych: miłość – samotność, choroba – zdrowie, bogactwo – nędza, tusza – głód, śmiech – łzy.

ca z *salskich stepów* – świadectwem regresu¹¹². Krzysztof Dmitruk skłonny jest natomiast właśnie w tomie *Z pamiętnika włóczęgi* widzieć zwieńczenie tej tragicznie przerwanej twórczości. *Halucynacje* to etap wstępny, poprzedzony prozatorskimi i wierszowanymi wprawkami¹¹³. Podobnie kwestię tę postrzega edytor prozy Licińskiego Tomasz Lewandowski. W opracowanym przez niego zbiorze utwory, które wydawcy pomieścili w *Halucynacjach*, poprzedzają zaprojektowany i przygotowany przez autora tom *Z pamiętnika włóczęgi*.

Dwa radykalnie odmienne „porządki”. To, co w jednym ujęciu jest zaledwie początkowym etapem, w innym okazuje się punktem dojścia: „zwieńczeniem” twórczości i jednocześnie jej artystycznym regresem. Myli się zapewne Newerly. Mniejsza tu zresztą o historycznoliterackie dystynkcje. Powtórzmy: nie ma żadnych pewnych danych co do czasu powstania (powstawania) poszczególnych tekstów¹¹⁴. Zwróćmy jednak uwagę, że rysuje się w nich pewien specyficznie fabularny porządek. Otóż zestawienie literackich fabuł z tokiem egzystencji pisarza wprowadza w te utwory najbardziej klarowny – choć jednocześnie szalenie niepewny – ład. Oto u początku „lektury” mamy teksty otwierające *Z pamiętnika włóczęgi* – wydalenie ze szkoły, wypędzenie z domu i nielegalny pobyt w Galicji. Wraz

¹¹² „Zanim, epatując burżuja i filistra ohydą swego życia, wejdzie w czysty smak ohydy – stworzy niejedyn obraz czysty i świeży, niejedną błysnie naprawdę celną metaforą. Słowem, zanim przyjdą »Halucynacje« i »Notatki obłąkanego« – będzie Liciński młody, cięty, odkrywczy w spojrzeniu, z gębą szubrawca i gorzkim tajonym liryzmem”. (Por. Newerly, *Żywe wiązanie*, s. 73-74, cytowany fragment pochodzi ze s. 74).

¹¹³ Por. Dmitruk, *Twórczość*, s. 48-49. Pewne sugestie dotyczące chronologii twórczości Licińskiego – kilka uwag rzuconych mimochodem i chyba nie do końca w zgodzie z prawdą – zawiera przywoływany już szkic J. Mondscheina: *O Ludwiku Stanisławie Licińskim*.

¹¹⁴ Poza dwoma bodajże wyjątkami: *Bajka* (drukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” 1908, a następnie włączona do *Halucynacji*) opatrzona została datą: 13 kwietnia 1908; opowiadania z cyklu *Halucynacje* – według świadectwa Nałkowskiej – powstawały jesienią 1904 (por. list autorki *Narcyzy* do Zofii Villaume z października 1904 roku, pomieszczony w komentarzu edytorskim do: Nałkowska, *Dzienniki*, s. 53). Nie wiemy jednak, o które dokładnie teksty chodzi. Pozostają więc tylko daty publikacji, a to – zważywszy wszystkie biograficzne niejasności – mocno niepewny probierz.

z bohaterem – jeszcze w obrębie *Niedokończonych powieści* – przenosimy się do Warszawy. To tutaj będą miały miejsce zdarzenia i epizody składające się na *Halucynacje*. To, jak powiedziałem: „fabularne”, uporządkowanie zdarzeń nie osłabia organizujących tę twórczość napięć i dysonansów. Wprowadza jednak rys, który pozwala szukać sensu (znaczenia) w kreowanym świecie – tak, jak sensu (w) przeżywanej rzeczywistości szuka podmiot tych narracji. Powtórzmy: rytm aktywizowanej w tekście – wpisywanej w fikcyjny świat – biografii wyznacza marszrutę. Droga, którą przemierzy bohater i podmiot tych narracji, będzie zamazanym odbiciem tej, która stała się udziałem „Villona neoromantycznego”. To sformułowanie Juliana Krzyżanowskiego jest tylko jednym z „mystyfikatorskich” zabiegów, które mogliśmy tu przywołać. Skryta w nim teza odnosi się – jakby nie było – nie tylko do literatury, ale również, a może przede wszystkim: do egzystencji¹¹⁵. Ale przypomnijmy: o Licińskim wiemy niezwykle mało (ledwie garść absolutnie podstawowych faktów), znamy natomiast legendę, która okryła (czy wręcz skryła) jego życie. Zza mniej lub bardziej efektownych formuł przebłyskuje zmęczona twarz kogoś, o kim – mimo najszczerzych chęci – nie możemy wiele powiedzieć. A jednak to właśnie do niej się odwołujemy. Wpisana w te utwory osoba sprawia, że formułowany w prozie Licińskiego głos mówi rzeczy przejmujące i ważne.

* * *

Młodopolscy krytycy opisują zazwyczaj nie tekst, ale autora. Choć często wiedzą o nim mało bądź zgoła nic. Dużą rolę grają tu,

¹¹⁵ Por. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, s. 289. Przytoczmy obszerniejszy fragment, wyraźnie odsłaniający „intencję” autora: „Pospolite u cyganów literackich ataki przeciw filistrom, mydlarzom czy kołtunom otrzymały tutaj wyraz nowy, niezwykle intensywny, bunt bowiem przeciw formom ich bytowania wybuchał z dna beznadziejnej niedoli ludzkiej, wywołanej nie tylko przez krzywdę społeczną, lecz, i to przede wszystkim, przez nieuleczalną chorobę, przez wiecznie obecne widmo potwornej śmierci. Stąd namiętne oskarżenia wszelkich krwiopijców, zwłaszcza duchowieństwa, przeradzały się ostatecznie u Licińskiego w anarchię, w nienawiść do samego życia i stosunków społecznych na jego pniu wyrastających” (ibidem, s. 289-290).

oczywiście, obowiązujące ówczasie „style lektury”¹¹⁶. Na nich jednak sprawa się nie kończy. W przeświadczeniu młodopolskiej krytyki pisarstwo autora *Halucynacji* przesycone jest intensywną „obecnością”. W centrum ewokowanej przez tę prozę rzeczywistości dostrzegano samo jej źródło –

twarz [...] niby skupiony czarny płomień¹¹⁷.

To właśnie ów „czarny płomień” miał rozniecać i oświetlać tę twórczość. Ceniono w utworach Licińskiego – zasadniczo – ujawnianą w nich „postawę”, nie zaś kształt dzieła. Choć dostrzegano, rzecz jasna, prócz „drapieźnych” deklaracji również „drapieźność” stylu. Jednak prowokująca – określana nieraz jako naturalistyczna – poetyka postrzegana była przez pryzmat specyfiki wpisanego w te teksty podmiotu mówiącego. „Gorączkowość” tej prozy – wiązana przez krytyków z postępującą chorobą pisarza – znajdowała wyraz w „gorzkim śmiechu”. Ma to być – posłużmy się sformułowaniem Glassa – „śmiech zdumienia, śmiech poznania, śmiech wiecznej legendy o bliźnim”¹¹⁸. Wszystkie te akcenty – choć implikowały nieraz radykalnie nieprzystające do siebie horyzonty etyczne i ontologiczne – zdawały się być jednakowo ważne. Dlatego też piszący o Licińskim niezwykle często „tracą głos”, wikłają się w sprzecznościach. I nie jest to kwestia nieporadności. Sprzeczności są bowiem jednym z fundamentów kreowanego przez Licińskiego świata. Stają się zwornikiem jego dzieła¹¹⁹. Wiele z tych antynomii uchwyciła młodopolska krytyka. Wpisane w prozę autora *Niedokończonych powieści*, odkrywane

¹¹⁶ Kwestię tę omawia M. Głowiński w studium: *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997. Dodajmy jednak – za R. Zimandem – że artysta zawsze wpisuje się – jest wpisywany – w siatkę „biografemów” składających się na obowiązujący w obrębie epoki (czy choćby tylko grupy odbiorców) „model” twórcy. W świadomości czytelników – ale i krytyki – struktura ta determinuje nie tylko „zachowania”, ale często również i „koleje losu”. (Por. R. Zimand, *Uwagi do przyszłej biografii Stanisława Brzozowskiego*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. A. Walickiego i R. Zimanda, Kraków 1974).

¹¹⁷ D. Zgliński [D. Freudenson], *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 10.

¹¹⁸ Glass, *Gromada*, s. 21.

¹¹⁹ Formułowane tu na kanwie lektury tekstów krytycznoliterackich twierdzenia znajdują pełniejsze uzasadnienie w analitycznej części książki.

w niej i ujawniane, stawały się jednocześnie językiem opisu. Liryzm i brutalność. Współczucie i pogarda. Rozpacz i wyzbyta złudzeń siła. Bezradność i pewny swych racji bunt.

Twarz jego surowa i mocna zdawała się mówić o zapasie sił fizycznych, ach! na długo jeszcze... Ale nie licowały z tem wrażeniem przerażająco chude – do świec woskowych podobne ręce...¹²⁰.

¹²⁰ Belmont, *Trochę pokrzyw*, s. 4. Dodajmy tu jeszcze, że jedyne – jakie znamy – zdjęcie Licińskiego przedstawia mężczyznę o wąskich barkach i twardym wejrzeniu. Okutany w kozuch, w baraniej czapce naciśniętej na czoło stoi na tle niewyraźnych dekoracji fotograficznego atelier: z gęstej mgły wyłania się tylko kilka elementów pejzażu, rozpoznajemy fragment kratownicy, ozdobny słup (zapewne latarni) i drobne liście wijącej się po nim rośliny (por. L. S. Liciński, *Halucynacje*, Kraków 1911; tu fotografia reprodukowana była po raz pierwszy). Zdjęcie wykonał, podobno, lubelski fotograf Leopold Konicki. Por. Z. Fronczek, *Villon z Kamionki*, „Gazeta Wyborcza” [dod. „Gazeta w Lublinie”, wyd. specjalne „Gazeta Świąteczna”] 1994, nr 299. Fronczek jako jedyny z piszących o Licińskim podaje nazwisko autora tej – wielokrotnie przedrukowywanej – fotografii. Przywoływany tekst – krótka notatka referująca „koleje losu” pisarza – ukazał się pod nagłówkiem *Legendy i sensacje Lubelszczyzny*. Słusznie, większość podanych w nim informacji to właśnie element legendy i to w jej najbardziej sensacyjnej wersji. Stąd też i nazwisko autora fotografii wypada opatrzyć znakiem zapytania.

SZCZURY. MODEL TEKSTU

1. Mowa będzie o *Szczurach*¹. To, w jakiejś mierze, arbitralny wybór. Ale przecież w obrębie tej – jakby nie było: skromnej ilościowo – twórczości trudno znaleźć utwór, który równie dobrze spełniłby rolę „modelu”. *Szczury* są tekstem dojrzałym. Skupiają w sobie podstawowe i charakterystyczne dla pisarstwa Licińskiego rozwiązania formalne, ewokowane jakości i związane z nimi sensory. Wyraźnie rysują się tu zwłaszcza kwestie dla tej twórczości rudymenarne: „kształt” kreowanego świata, jego „przestrzenna” organizacja, wpisane weń centralne kategorie – takie jak „mowa” i ściśle z nią złączony „transgresywny gest”, a przede wszystkim ufundowane na tej relacji intuicje i przeświadczenia dotyczące możliwości, czy wręcz: powinności literatury. Wydobyć tych elementów i opis rządzącej nimi mechaniki, pozwoli w taki sposób prowadzić kolejne lektury, by ich tok odsłonił wewnętrzną architekturę: artystyczny kształt całego dzieła autora *Halucynacji*.

Przytoczmy jeszcze jeden – rzecz by można: techniczny – powód, dla którego właśnie *Szczury* okazują się „wygodnym” materiałem analitycznym. Opowiadanie to jest najdłuższym z osobnych tekstów

¹ *Szczury* weszły do tomu *Halucynacje* (Kraków 1911). Wcześniej – za życia Licińskiego – drukowane były w całości w „Echach Kieleckich” (1907 nr 12-18, 20), oraz we fragmentach w „Dzwońcu Polskim” (1908 nr 3, 7). Cytuję ostatnią edycję utworu: Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, s. 107-129.

(Pierwotna, skromniejsza wersja tej części rozważań ukazała się jako szkic: *Sen nożownika. Szczury Ludwika Stanisława Licińskiego* w tomie: *Interpretacje aksjologiczne*, pod red. W. Panasa i A. Tyszczyka, Lublin 1997).

Licińskiego². I choć brzmi to nieco prostodusznie, to przecież – jeśli pamiętać o „gęstości” tej prozy, o jej wewnętrznym skomplikowaniu i zdynamizowaniu, a zwłaszcza o tendencji do szkicowania fragmentarycznych, ledwie zarysowanych obrazów i sytuacji – może stać się argumentem. Oto bowiem w jednym utworze (a nie wyróżnia go ani styl, ani konstrukcja) ogniskuje się to, czego – poddając lekturze krótsze teksty – musimy szukać w różnych miejscach: w obrębie, autonomicznych przecież, ewokowanych światów. W przypadku *Szczurów* relacje i napięcia* pomiędzy istotnymi dla tego pisarstwa elementami zamykają się w granicach jednej opowieści. Fundują i organizują koherentną, choć – rzecz jasna – złożoną i wieloaspektową rzeczywistość. Są więc uchwytnie. Wyodrębnione – wyinterpretowane – nie tylko oświetlają inne teksty, ale przede wszystkim tworzą dynamiczną przestrzeń: swoistą siatkę, która ujmuje i opisuje to – w gruncie rzeczy – niezwykle „jednorodne” dzieło.

Możemy też całą tę kwestię ująć jeszcze inaczej. Budowanie napięcia między „incydentem” i „regułą”, pomiędzy „przypadkową” sytuacją i „układem odniesienia”, w który jest wpisywana – związane jest w twórczości Licińskiego z ambicją wypowiedzenia obejmującej „całość” prawdy. Niech więc będzie wolno i nam – skoro mamy opowiedzieć o „całości” – zacząć przypadkowo. Choćby od *Szczurów*.

2. Na pierwszy rzut oka historia jest dość tandetna. Włóczęga bez paszportu, trup z nożem w piersiach, prostytutka i jej zdziwaczały ojciec, ciała topielców na piaszczystym brzegu. Płaskie analogie, stereotypowe skojarzenia. Groteskowe spięcia i kulminacje. Groszowy patos³. Wszystko „twarde i niezgrabne, jak źle obmyślane pomysły niedołązkiego artysty” (s. 125). Całą opowieść daje się sprowadzić do

² Jest niemal dwukrotnie dłuższe od wyróżniających się również rozmiarem *Dziwnych rzeczy*, *Ajry* czy *Burzy*. *Szczury* to niemal arkusz tekstu, objętość *Dziwnych rzeczy* i *Ajry* przekracza nieco pół arkusza, tylko niewiele dłuższa od nich jest *Burza*. (Dla porównania: *Niedokończone powieści* – cykl składający się z dziewięciu autonomicznych na poziomie fabuły całości – to zaledwie półtora arkusza; zaś większość opowiadań to niespełna ćwierćarkuszowe utwory; a znajdziemy – w *Notatkach obłąkanego* – i kilkudzaniowe artystycznie autonomiczne teksty).

dwóch postaci. Do kilku podstawowych relacji. Wszystko obraca się w męczącym kręgu utożsamień. Powracające sytuacje, obrazy i sformułowania wyznaczają semantyczną przestrzeń, w której porusza się podmiot i bohater tej narracji. I mimo że nieustannie drażnić nas będzie natrętna toporność tego świata, to przecież jego obrysy są ledwie widoczne. Kreślone grubą kreską postacie i obrazy nikną w mroku. Przywoływane – wywoływane z pamięci – chwieją się, przenikają, nakładają na siebie, pozostając jednocześnie elementami nieporadnie snutej opowieści. To jej rwący się tok określa – i odsłania – niepewną „obecność” kreowanej rzeczywistości⁴. Ciągi obrazów i skojarzeń rysują przed nami świat jednocześnie trywialny i pełen znaczenia. Dojmująco brutalny i tkliwy. Poddany topornej grze podobieństw i kruchej logice snu. Ta dychotomia nie jest jednak ani klarowna, ani nawet pewna. Motywy i konstrukcje spinające oba plany zostały włączone w tkanę opowieści w taki sposób, by związany z nimi „sens” odsłaniał bezradność tego, kto kreuje i przeżywa ewokowaną w *Szczurach* rzeczywistość.

Powiedzmy więc o tym, co wydaje się być najbardziej pewne. O drapieżnej tonacji, która jest (zdaje się być) dominantą tego świata. Jej sygnaturą są tytułowe „szczury”. Motyw powraca i przekształca się. Kulminacją będzie zamykająca opowiadanie wizja –

³ Ta – jakby nie było – wartościująca formuła odsyła w dwóch kierunkach jednocześnie: w stronę „kiczu” i ku „wzniosłości”. Obie kategorie są w artystycznym projekcie Licińskiego równie uprawnione i równie ważne. To zresztą typowa dla modernizmu sytuacja. Młodopolskiej poetyce wzniosłości wnikliwe studium *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej* (Kraków 1999) poświęciła M. Popiel. Na temat romantycznych źródeł kiczu i tkwiącego w nim „zła” por. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, w: tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998; przywołajmy również dla zarysowania odmiennej perspektywy szkic S. Sontag: *Notatki o kampie* (tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9); por. też: P. Beylin, *Fenomenologia kiczu*, „Twórczość” 1962 nr 11).

⁴ Tekst składa się z jedenastu wyodrębnionych graficznie całości. Relacje między nimi – nawet na poziomie fabuły – nie zawsze są klarowne. Poszczególne akapity (obrazy, apostrofy, wyznania) łączone są ze sobą często (najwyraźniej widać to w dwóch pierwszych całościach) w sposób arbitralny, co daje wrażenie „przypadkowości”. Zgrzytliwość tych zestawień uczestniczy – rzecz jasna – w budowaniu szczególnej emocjonalnej tonacji, wpisanej tak w opowieść, jaki i w świat, który ona funduje.

A szczury przyszły do mnie cichym korowodem, gromada upiorów. [...] Suną się z nożami zabójców przez ciemne ulice [...] krwi łakną... (s. 128)

Obraz odsyła do fabuły. Do naszkicowanej w jej obrębie dramatycznej i jednocześnie tandetnej konstrukcji. Podmiot i bohater tej opowieści jest świadkiem morderstwa. Oto Jan Szczur zabija błakającego się nocą po mieście człowieka. Nocnego szczura⁵. Drastyczny obraz. Brutalne realia miasta. Niebezpieczeństwo, na jakie narażony jest pozbawiony domu włóczęga, przemierzający pogrążone w ciemnościach ulice. Tak, ale rzecz na tym się nie kończy. Budowane w tekście analogie każą nam w głównym bohaterze *Szczurów* widzieć figurę obu aktorów tej dramatycznej sceny. Jest ofiarą i prześladowcą. To jego strach i rodząca się w nim agresja uruchomią ciąg zdarzeń, których kulminacją będzie morderstwo. Przez trzy noce ucieka, nasłuchując kroków „szpicla”. Z lękiem wypatrując jego „mętnych, popielatych” oczu⁶.

Jakaś kariatyda ludzka, zapięta na wszystkie guziki, włóczyła się za mną noc w noc i kroki moje notowała... (s. 110).

⁵ „Szczur nocny” to określenie, którym najczęściej w odniesieniu do zamordowanego posługuje się narrator (por. s. 111, 112, 114, 115, 116, 123, 125). Podstawowym skojarzeniem jest tu, oczywiście, obraz zagryzających się szczurów.

⁶ Motyw „popielatych oczu” powraca w tekście kilkakrotnie (por. s. 111, 114, 125). Jest też obecny – choć nie bezpośrednio – w zamykającej utwór wizji: „A szczury przyszły do mnie cichym korowodem [...]. Zemsty pragną [...]; krwi łakną... Chwila jeszcze, a wedrą się w królewskie komnaty Popiela – zaduszą go. Chodźcie, szczury! – królem Popielem jestem” (s. 128). Ta swoista „derywacyjna” relacja wzmacnia podobieństwo (szczególnego rodzaju kongruencję) między „szczurem nocnym” i głównym bohaterem opowiadania (dla słów „popielaty” i „Popiel” wspólnym pniem jest – poprzedzone wyrażającym następstwo „po” – prasłowiańskie „pel”, czyli „palić”; por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, tu hasła: „popiół” i „po”). Obaj bohaterowie stają się przedmiotem agresji „szczurów”. Czy precyzyjniej: obu dosięga „szczurza” zemsta. (Nie potrafimy co prawda definitywnie określić, co jest powodem morderstwa, ale w obrębie budowanych w tekście asocjacji mieści się i taka: „szczur nocny” był kochankiem Bronki czy może nazbyt w niej zakochanym klientem; o Bronce i o relacjach łączących ją z innymi bohaterami *Szczurów* przyjdzie nam powiedzieć niebawem).

Jednak łącząca ich dziwaczna relacja odwraca się. Ostatecznie podmiot i bohater tej narracji, nie tylko „w oczach” zamordowanego, jest „zabójcą” –

teraz już wiem, że on nocami śmierci swojej szukał i w oczach moich badał, czy go zbawię życia (s. 115)

– faktycznie staje się „przyczyną” jego śmierci. Dostrzegłszy w domniemanym szpiegu słabość i strach, rozpocznie mściwy pościg. Uciekającego wstrzyma w biegu nóż mordercy.

I tu zaczyna się przestrzeń insynuacji i domysłów. Choć jednocześnie jest to obszar oczywistości. Bowiem zdarzenia przywoływane w tej opowieści oświetlają się wzajemnie w sposób aż nazbyt klarowny. A jednocześnie ich tok jest grą impulsów, sprzeczności albo najprostszych skojarzeń. W chwili morderstwa zabójca gubi paszport. Podniesie go główny bohater *Szczurów*. I choć dokument pozwoliłby mu na znalezienie noclegu, to obawa, że zostanie oskarżony o morderstwo, sprawia, iż paszport Jana Szczura wrzuca do Wisły. I „natchmiasz” – a właściwie możemy powiedzieć: w następnym zdaniu – otrzymuje własny. Przytoczmy całą sekwencję –

Napisałem [...] list do ojca, żeby mi paszport przysłał.

[...]

Nocą [...] poszedłem znowu nad Wisłę i owijając paszportem duży kamień, włożyłem go ostrożną ręką do wody. Odebrała mi go fala łakoma, połknęła i uciekła.

W plusku wód utonęła jeszcze jedna tajemnica – kto ją tam wydrze?

.....

Przysłano mi wreszcie mój własny paszport. (s. 110, 117-118)

Tak grubymi nićmi pozszywanych konstrukcji jest tu dużo więcej. Bohater *Szczurów* będzie próbował odnaleźć mordercę. Bezskutecznie. W końcu jednak spotka brata zabójcy. Pijącego z rozpacz (choć może przede wszystkim dręczą go: gorycz i wściekłość) zdradzonego kochanka. To „przypadkowe” zetknięcie odsłoni przed nami kontekst zbrodni. Ale szorstka schematyczność takich rozwiązań niczego tak naprawdę nie wyjaśnia. Budowana w ten sposób struktura nie niesie z sobą pewności. Wręcz przeciwnie. Nawet najważniejsze ele-

menty opowieści pozostawione są domysłom. Ostentacyjnej prostocie (jasności) prezentowanego świat, radykalnie przeciwstawiony jest sposób, w jaki się nam on jawi. Nasza wiedza jest ufundowana na niepewności. W istocie, nie wiemy, dlaczego doszło do zbrodni. Co powodowało zabójcę? Dlaczego „szczur nocny” błąkał się nocą po mieście? Jediną wskazówką jest to, co usłyszymy o zabójcy z ust Stanisława Szczura:

Tak owinie człowieka, tak oplączę... Śmieje się z niego a on „droga, jedyna”. Czasem jak wariat, „ja bym zabijał dla niej wszystkich”. [...] I teraz go napadło... Tylko cóż? Publiczna... (s. 120, 121)

I to nam musi wystarczyć. Zazdrość. Ślepa wściekłość. Skojarzona ze śmiercią namiętność⁷. Jej kulminacją okaże się samobójstwo kochanków. Jan Szczur i Bronka utopią się w Wiśle. Ich sine, opuchnięte ciała jaśnieć będą w ciemności. Pograżone w mroku, skupią w sobie to wszystko, o czym ta poszarpana opowieść próbuje zaświadczyć⁸.

⁷ Złożoność i swoistą archetypiczność tej relacji – którą Liciński niezwykle mocno, i nie tylko w *Szczurach*, będzie akcentował – poddaje wnikliwej analizie G. Bataille – między innymi – w klasycznej już książce *Historia erotyzmu* (tłum. I. Kania, Kraków 1992; tu zwłaszcza *Część czwarta: Transgresje*). Por. też: D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968; M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmmer, Warszawa 1974 (tu zwłaszcza rozdziały *Piękna bezlitosna pani* oraz *Bizancjum*).

⁸ „Śmierć” – w różnych swoich postaciach i realizacjach – jest jednym z najczęściej powracających motywów w twórczości Licińskiego. Przywołajmy więc – dla wyznaczenia najogólniejszych zarysów obszaru, po jakim przyjdzie nam się poruszać – kilka tekstów ujmujących podstawowe dla naszej lektury aspekty: J-P. Peter, J. Favert, *Zwierzę, szaleniec, umarły*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988 nr 6; P. Ariés, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989; L-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991; M. Eliade, *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, w: tenże, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. I. Kania, Kraków 1992; *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1993 (tu zwłaszcza: L-V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*; J-C. Schmitt, *Samobójstwo w średniowieczu*; P. Ariés, *Śmierć odwrócona* [wszystkie te teksty przełożył J. M. Godzimirski]; A. Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.

Ale póki co, na naszych oczach szkicowane są dziwaczne i tandetne relacje. Budowany jest jawnie fikcyjny, ostentacyjnie arbitralny porządek. Martwe ciało Bronki leży w tym samym miejscu, w którym przed laty złożono wydobyte z wody ciało jej matki. Obie popełniły samobójstwo. Obie w ten sam sposób. I choć wydarzenia dzieli dystans wielu lat, to jest ich dokładnie – co do dnia – dwadzieścia. Traf? Posłużmy się formułą wyjętą z tekstu: „przypadkowość ślepych zdarzeń” (s. 113). I jeszcze jeden – tym razem podstawowy – krąg konstruowanych tu „zawęźleń”. Główny bohater tej opowieści swój tłumok z bielizną zostawił u mieszkającego za miastem dróżnika („Nie znałem go anim go widział kiedy...”, s. 109). Dróżnik jest ojcem Bronki. Kochanki mordercy. Prostytutki, którą bohater *Szczurów* spotka w tłumie ludzi, kryjących się przed deszczem w sieni kamienicy.

Rozegra się między nimi gorzka i groteskowa scena. Przyjrzyjmy się jej bliżej. Odsłania bowiem dość wyraźnie ważny rys kreowanej rzeczywistości. Jej językowy – chciałoby się rzec: „papierowy” – charakter. Zmęczony, brudny i zmarznięty włóczęga dostrzega roześmiane, ubrane w jasne suknie dziewczęta.

Buchnęło na mnie płomieniem... [...] Zapragnąłem ogrzać się przy tych ciałach złotych, przy tym ciepłe motylim. (s. 112)

Korzystając ze ścisku, wtula się w ciało jednej z nich. Obejmuje ją, ustami dotyka ramienia.

Ona drgnęła i rękę odrzuciła za siebie gorącą. Myślałem, że rąk moich szuka. Porwałem dłoń jej, uścisnąłem prędko... (s. 113)

Rosnące erotyczne napięcie zmieni się w „sztywną prawdę” (s. 113) pogardy, wstydu i ponizenia. Dziewczyna – a jest nią Bronka – weźmie go za kieszonkowca. To domniemanie, aczkolwiek uzasadnione, przygotowane zostało przeciw przez językowy kształt relacji – Całym ramieniem oparłem się o jasną dziewczynę, runąłem niemal na jej pierś. Ta grabież jej ciepła nasyciła mnie złodziejską rozkoszą. (s. 112)

Zachowanie prostytutki – choć, powtórzmy, dobrze tłumaczące się w planie fabularnym – jest w jakiejś mierze konsekwencją „gra-

bieży”, której przedmiotem nie miała być wcale jej „portmoneta”. Gorzki akord, którym zakończy się to – jakby nie było – erotycznie nacechowane zbliżenie, jest klamrą spinającą dwie, radykalnie odmienne jakości. Cała sytuacja zbudowana została na klarownych i mocnych opozycjach. Włóczęga i „jasne dziewczę”. Chłód i żar. Zmęczenie i witalność. Pragnienie i pogarda. Namiętność i wstyd. Ta wewnętrzna antynomiczność kreowanego świata ujawnia się jednak nie tylko, i nie przede wszystkim, w przestrzeni opisujących go kategorii czy wpisanych weń emocji. Organizują go bowiem w pierwszym rzędzie „sformułowania”, oddające najbardziej podstawowe odczucia. Przywołajmy fundamentalną dla omawianej sceny konstrukcję. Ukrywszy się w bramie przed deszczem, podmiot i bohater tej narracji „wypowiada” – utrzymany w stylistyce psalmu – hymn na cześć burzy. Jedna z fraz:

Nogi mi spuchły od chodzenia i dreszcz chłodu mnie oplótł... (s. 112)

I to właśnie ta swoiście „językowa”, a zarazem: „przyziemna” perspektywa uruchamia ciąg asocjacji i jednocześnie ciąg zdarzeń. W związku z nią pojawia się inicjujące całą sytuację spostrzeżenie – Błękitniały pończoszki, w których topił się żar... (s. 112)

Ta sama struktura. I radykalnie odmienny sens. Dreszcz chłodu i żar. Obolałe stopy włóczęgi i lśniące pończochy na nogach prostytutki. Podobnych konstrukcji jest w tym fragmencie więcej. Jeśli tłoczący się w bramie ludzie są jak owady, to ich ciżba będzie „mrowiskiem”, ale już szeleszczące sukienkami dziewczęta są jak „motyle”⁹.

⁹ Liciński konstruuje tu ciąg asocjacji (związanych z nimi obrazów i tonacji emocjonalnych). Wizerunek dziewcząt zbudowany jest z szeregu porównań i metonimicznych zestawień: „złote dziewczątka jaśniały bledością szat jak duże białe motyle”, „złote ciała”, „motyle ciepło”, „trzciny”, „błękit” i skojarzone z nimi „żar” oraz „jasność” – kruchy owadzi świat i upał. Dodajmy, że zdarzenia w bramie rozgrywają się w czasie burzy: po u p a l n y m dniu – tak przynajmniej możemy wnioskować z kolejności i sposobu zestawienia poszczególnych epizodów – zapada c h ł o d n a, być może jesienna już noc. I jeszcze jedna kwestia. Pisząc o sukniach dziewcząt, Liciński stosuje subtelną instrumentację: „wyginały się jak trzcinki i suknie trzymały podkasane” (ten „szelest” jest domknięciem – zanim zapadnie zupełna cisza – takiego mniej więcej ciągu: rozmowy, sapanie, przekleństwa, śmiech, szept; budowane jest tu też jeszcze

Gorąca „dłoń” dziewczyny wyrywa się ze zmarzniętej „łapy” włóczęgi. Widziany w taki sposób świat – czy precyzyjniej: tak opowiadany – odsłania swoją dojmującą naturę. Wewnętrznie rozdarty, popękany, jawi się jako przestrzeń „poskładana” z nieprzystających do siebie elementów. Dostęp do prawdy o nim daje nie chłodna refleksja, ale piekący wstyd. W przestrzeni obrazów ową prawdę wyrazi – przeciwstawiona jasności otaczającej dziewczynę – „czarna przepaść” (s. 113). W konsekwencji, dominantą ewokowanej rzeczywistości okaże się „pustka”. Nic¹⁰.

jedno przeciwstawienie: „sapiące ciało” i ciało jak trzcina). Instrumentacyjne zabiegi to zresztą stała właściwość prozy Licińskiego. Zwraca uwagę zwłaszcza częste pojawianie się aliteracji. Dwa przykłady. Narrator i bohater *Szczurów*: „czołami miedzianymi płasali nade mną ich kapłani i kramarze” (s. 108). Intencja jest oczywista: „kapłani” są jak „kramarze”. Obie grupy łączy nie tylko posągowa poza i sposób uprawiania profesji. O swoistej „synonimiczności” rozstrzyga właśnie insynuowana tu „homonimiczność”. Częściej jednak aliteracja (ale i inne zabiegi instrumentacyjne) uczestniczą w budowaniu spójnej semantyczno-emocjonalnej przestrzeni: „Błękitniały pończoszki [...] ...Buchnęło na mnie płomieniem...” (s. 112).

¹⁰ Rekonesans po implikowanym przez te kategorie „negatywnym” terytorium literatury (i literaturoznawstwa) przeprowadził E. Kuźma w artykule *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki* (tekst drukowany w tomie: *Poetyka bez granic*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995); por. też E. Czaplejewicz, *Dobro i zło a poetyka nowożytna*, w: *Kategoria dobra i zła w kulturach słowiańskich*, pod red. T. Dąbek-Wirgowej i A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1994.

By zasygnalizować istotne dla prozy autora *Burzy* aspekty tego obszaru, przywołajmy kilka innych tekstów – akcentujących podstawowe rysy „negatywnej przestrzeni” pisarstwa Licińskiego i pozostających w zapleczu prowadzonych przeze mnie lektur: T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa, Warszawa 1986; P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz i M. Ochab, Warszawa 1986 (tu zwłaszcza: *Część pierwsza. Symbole pierwotne: zmaza, grzech, wina*); M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtór*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988 nr 6; E. Lévinas, *Diaboliczne daje do myślenia*, tłum. B. Skarga, „Aletheia” 1990 nr 1; G. Bataille, *Literatura a zło*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1992; E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. i wstęp I. Kania, Kraków 1992; P. Ricoeur, *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii*, wstęp P. Gisel, tłum. E. Burska, Warszawa 1992; D. de Rougemont, *Udział diabła*, tłum. A. Frybes, Warszawa 1992 (tu zwłaszcza: *Część piąta. Błękit nieba*); E. A. Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Kraków 1993; T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994; C. Noica, *Sześć chorób ducha współczesnego*, tłum. i wstęp I. Kania,

Doszedłem wreszcie do wynalazku, że żadnej krzywdy nie było, i bólu nie było, i dramatu nie było...Wynurzał się tylko z grubych mgieł życia ten codzienny komizm, który wyciska łzy lub trzyma batutę śmiechu – ta przypadkowość ślepych zdarzeń; to nic, od którego pęka dusza lub oczy weselem promieniają. (s. 113)

To, co próbuję tu oddać – a mowa, powtórzmy, o statusie świata, w którym uczestniczymy – nie jest niestety łatwo uchwytne. Wymyka się opisowi. Wciąż czyhają na nas – paradoksalnie – zaciemniające obraz oczywistości. Ale czy może być inaczej, skoro kreowana w *Szczurach* rzeczywistość jest zapisem tego, co uchwyciły zmęczone oczy włóczęgi? Jej kształt określają zgrzytliwe spięcia i niejasne implikacje. Skarga i pożądanie. Istniejącego tak świata nie sposób ogarnąć:

Zaczęło mnie to wszystko dręczyć... Dróżnik, szczur nocny, Bronka, jakieś rozpalone czerwienie majaków nad głową – tak życie mi się jawiło naówczas. (s. 123)

3. Perspektywa, o której wspomniałem nie jest jedynie retorycznym wybiegiem. Została wyraźnie wpisana w ten tekst.

Nie miałem paszportu ani pieniędzy. Nie miałem możliwości jadać ani mieszkać; ubierać się ani rozbierać; wypoczywać ani pracować. Błąkałem się całymi nocami po ulicach. (s. 108)

Zmęczenie i sen to antynomia, która – można by rzec – leży u podstaw poetyki *Szczurów*¹¹. Włóczęga, lump, knajak¹². Jego eg-

Kraków 1997; Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998; C. Wodziński, *Światłocienie zła*, Wrocław 1998.

¹¹ Gdyby szukać dla niej adekwatnego określenia, trzeba by chyba przywołać termin, którego M. Bachtin używa dla określenia jednej z zasadniczych cech, czy też właściwości menippeï, a mianowicie: naturalizm spelunkowy (por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 177). W twórczość Licińskiego można wskazać na wiele cech zbliżających ją do szeroko – jak chciał tego Bachtin – rozumianej menippeï. Wpisuje to prozę autora *Notatek obłąkanego* w ten nurt sztuki, który dziś literaturoznawstwo najczęściej określa mianem groteski. Do kwestii tej – jedynie sygnalizowanej w tym miejscu – jeszcze wrócimy.

¹² Bohater *Szczurów*, choć odrzucony („wujowie i ciotki przez mgły szkieł zadymionych mój los obejrzeni i drzwi przede mną zamknęli – jedne bruki usłały mi

zystencję organizują proste reguły: nocą nie dać się złapać policji, dzień przespać w parku albo nad rzeką. Wobec brutalnej, wrogiej, ujętej w karby „porządków” i ogarnianej przez chaos rzeczywistości, sen jawi się jako bezpieczne schronienie. Owszem, i taka perspektywa, w sposób oczywisty, się pojawia. Ale sen w tekście Licińskiego nie jest ucieczką. Otępiałe ze zmęczenia ciało domaga się wypoczynku. Raz po raz osuwa się w mętną przestrzeń, ześlizguje się w mrok. Włóczęga zapada w drzemkę. I to właśnie „sen” staje się – jeśli można tak to ująć – sposobem postrzegania rzeczywistości. Jest stanem, w który świadomość niemal bezustannie się zanurza:

Ogród Saski w zaduchu i gorączawie kamieni omdlewa, pod drzewa skąpym cieniem upiór człowieka drzemie... Czasami oczy do góry podniesie i wałęsa się nimi bezbarwnie po twarzach przechodniów – już znużył się, już w drzemkę zapada... (s. 109)

Podkreślmy, „sen” nie jest tu tylko dusznym stanem odrętwienia. Jego „poetyka” leży u podstaw kreowanego świata. Proporcje między realnością a przestrzenią snu są „starannie” wyważone. Na prawdziwy sen nie można sobie pozwolić. Trzeba stale kontrolować to, co dzieje się dookoła. Na granicy majaku i realności konstruowane jest „dzianie się” tej historii. I właściwie, może nie o śnie należy tu mówić: snucie się wydarzeń podporządkowane jest raczej „mechanice drzemki”, w którą znużony włóczęga osuwa się, nie kontrolując momentu przekroczenia granicy. Ale nie tracąc też całkowicie kontaktu z rzeczywistością. Elementy realności i rządzące nią reguły są w tym świecie równie istotne jak to wszystko, co jest domeną sennych rojeń.

Oparłem się o mury zimnej kamienicy i myśli zmęczone włoczyłem po sennych ciszach miasta. [...] Powieki raz po raz do snu mi opadały i chwiały się nogi [...]. Przyciskałem się mocno do muru i patrzyłem jak miasto co chwila ucieka mi sprzed oczu, skacze w konwulsjach szalonych i w blasku latarni się trzęsie... Zadygotało we wszystkich posadach kamiennych, wyskoczył potwór spod ziemi i stukął twardymi brukami – zbliża się do mnie, leci... (s. 114)

łoże”, s. 108), ciągle jeszcze balansuje na granicy świata przesuniętego poza margines tego, co „jest do zaakceptowania”: „nie miałem jeszcze odwagi przyznać się do włóczęgotwa – wstyd jakiś, próżność mną rządziły” (s. 108).

Zdarzenia i majaki przenikają się. Nawzajem się determinują. I trudno rozstrzygnąć, co jest pierwsze: obraz konstruowany przez senną wyobraźnię czy realne wydarzenie. W cytowanym fragmencie jest to odgłos kroków. Bo też rzeczywistość, w której uczestniczymy – rzeczywistość relacjonowana – utkana jest w dużej mierze z dźwięków. Odgłosów pełnych znaczenia, chciałoby się powiedzieć: mających moc kreacji – jak ma to miejsce podczas snu. Ale przede wszystkim deformacji (przemianie) poddana jest przestrzeń. Zza jej rozchwianych obrysów wyłania się „widmo”¹³. Charakterystyczny jest sposób, w jaki w obraz ten wpisane zostały związane z nim sensory. Z jednej strony: podstawowe konotacje słowa „potwór”, z drugiej – podkreślana przez dynamiczność obrazowania – gwałtowność ruchu i jego kierunek. „Zjawa” wyłania się spod ziemi, pojawia się jakby w paroksyzmie przestrzeni¹⁴, której jest (staje się) elementem –

miasto co chwila ucieka mi sprzed oczu, skacze w konwulsjach szalonych i w blasku latarni się trzęsie... Zadygotało we wszystkich posadach kamiennych, wyskoczył potwór i zastukał twardymi brukami (s. 114).

Grozę, jaką budzi ów dziwaczny i groteskowy „golem”, oddaje sposób prowadzenia narracji. Oscylowanie między gramatycznym czasem przeszłym i czasem teraźniejszym, operowanie zdaniem wielokrotnie złożonym, o rwącym się – podporządkowanym raczej potrzebie ekspresji niż regułom składni – toku. Tak uformowana wypowiedź, snuta w taki sposób opowieść, staje się sygnałem „uczestnictwa”, jest znakiem aktywnej – w tym wypadku przesyconej trwogą – obecności w ewokowanym (relacjonowanym) świecie¹⁵. I wreszcie,

¹³ „Spoza” drzew, „zza skrzydeł mroku” wynurzać się będą elementy wizji, których doświadczy bohater i podmiot opowieści (por. s. 125, 128). W tej swoistej mechanice „przesłaniania” i „odsłaniania” uczestniczą też sunące po niebie chmury i mrok nocy. (Do kwestii tych jeszcze powrócimy).

¹⁴ A mowa tu o nocnym mieście: pogrążonym w mroku, ale przecież jednocześnie jaśniejącym (pada deszcz, w jego strugach płonące latarnie wydają się blade [s. 114], jednak ich światło odbija się w mokrym bruku).

¹⁵ Choć przecież nie powinniśmy zapominać – odwołajmy się tu do formuły świetnego pisarza i jednocześnie znakomitego literaturoznawcy – że: „Dzieło literackie jest sztuczką, artefaktem o niepewnym a zarazem nieuchronnym przeznaczeniu. Sztuczką zawierającą w sobie *ad infinitum* inne sztuczki: wykute jak w metalu zdanie

zmiana perspektywy. Odwrócenie. Otóż – na poziomie „dziania się” – owo budzące grozę „widmo” okaże się zbłąkanym i zaszczutym „szczurem nocnym”. Kulminacją sekwencji obrazów, które teraz nastąpią, będzie brutalne morderstwo.

Zachwiał się, głową o ziemię grzmotnął – tylko chrapnięcie jedno – tylko sły-chać, jak nóż się wpycha w jego ciało głębiej. (s. 115)

Ofiarą jest właśnie ów „potwór” – snujący się nocą po ulicach Warszawy „nikły, wiotki” mężczyzna, o „mętnych, popielatych” oczach (s. 111). Agent policji czy „frajer” nieszczęśliwie zakochany w prostytutce? Nie dowiemy się do końca. Powiedzmy jednak, że i dla tego – przesyconego odgłosami – obrazu „umierania” przygotowana została szczególna przestrzeń. Mówiliśmy już o deformacjach i przekształceniach, jakim w obrębie dręczonej zmęczeniem świadomości poddawana jest pogrążona w ciemnościach ulica. Podobnie, tyle że – paradoksalnie – z dużo większą wyrazistością (paradoksalnie, bo rzecz dzieje się „na jawie”) podlegają przemianie ulice, którymi narrator i bohater tego opowiadania ściga „szczura nocnego”. I tym razem impulsem są towarzyszące gonitwie odgłosy –

Wydzierają się nasze kroki naprzód, zataczają koła po ulicy, stukają, bębnią. Uszy tego bębnienia pełne niosą, słyszę, jak w takt uciekających zygzaków wygina się cała ulica, pęka i rozłamuje na cząstki... (s. 114)

I podobnie, jak wcześniej (chciałoby się powiedzieć: jak przed chwilą) w tej rozedrganej przestrzeni, wynurzając się jakby z jej wnętrza, pojawia się postać. Teraz jest to morderca.

Podskoczyło wszystko, zamigotało w oczach, zwichrzyło się... Z zakrętu jakiś człowiek wybiegł... Jeden skok tygrysi... Zwinął się i zlał ze szczurem nocnym w jedną plamę czarną... Zablyszczowało coś... (s. 114-115)

kryje w sobie brzęczącą monetę. Rozkładając je na części, wydobylibyśmy z nich twarde, precyzyjne słowa, logiczne połączenia fonemów”. (G. Manganelli, *Literatura jako kłamstwo*, tłum. J. Ugniewska, „Literatura na Świecie” 1994 nr 1-2, s. 262).

I Liciński istotnie – była już o tym mowa, a kwestia będzie powracała wielokrotnie – z dużą precyzją operuje językiem. Nawet – a może: przede wszystkim – na tym „najniższym” poziomie organizacji.

Zwróćmy uwagę na – niezwykle charakterystyczną dla Licińskiego – strategię. Przestrzeń raptownie zawęża się, ciemność gęstnieje, kumulując w sobie jednocześnie wzbierającą „drapieźną” energię¹⁶. Gwałtowny dośrodkowy ruch ma – rzecz jasna – swoje apogeum: błysk noża. Obraz koresponduje z wcześniejszymi. Na moment – mroczna, wypełniona dręczącym dudnieniem, popękana i „zwichrzona” (s. 114) przestrzeń – zamyka się w tym błysku¹⁷. Pograża się w ciszy. Wzniesione do ciosu ostrze skupia w sobie to wszystko, z czego konstruowana była przeżywana rzeczywistość. Powtórzmy, tylko na moment, bo już za chwilę usłyszymy krzyk mordercy. Słowa, które – jak się wydaje – odsłaniają motyw.

– Masz Bronkę! Masz Bronkę! (s. 115)

Zdanie wykrzyczane przez zabójcę, dwukrotnie powtórzone, prze-sycone jest dramatycznymi emocjami. Jego konstrukcja – aż nazbyt

¹⁶ Mamy tu trzy podstawowe ciągi obrazów i asocjacji. 1) „Zacieśnianie się przestrzeni”: zbliżający się do ofiary napastnik, skok, postacie zwarte, skulone w walce („zwinął się i zlał ze szczurem nocnym w jedną plamę”); 2) „gęstnienie ciemności”: przejście od dających się zaobserwować i opowiedzieć zdarzeń do obrazu wymykającego się i oczom i mowie („czarna plama”); 3) „narastanie energii”: bieg, gwałtowny i drapieźny atak („skok tygrysi”), wreszcie walka (por. s. 115).

¹⁷ Przywołajmy tu – dla zasygnalizowania skupionych w tym obrazie (i w przygotowującej go sekwencji) artystycznego i filozoficznego potencjału – szkic A. Grzegorzcyk: *Światło i ciemność – kategorie współczesnej humanistyki*, w: *Anioł po katastrofie*, Warszawa 1995. To oczywiście tylko wygodna – i jedna z wielu możliwych – egzemplifikacji skrytej w *quizzo* problematyki.

Używam tu terminu A. J. Greimasa, który on sam w taki oto sposób opisuje: „coś, co oznacza trzepotanie małej rybki wyskakującej z wody, [...] s r e b r z y s t y, l ś n i a c y bł y s k ś w i a t ł a i w i l g o ść w o d y” (wymyki z książki Greimasa *O niedoskonłości* cytuję za: Grzegorzcyk *Światło i ciemność*, s. 43 – wyr. moje; kolejny przywołany fragment znajduje się na s. 40). Jednak wpisane w *quizzo* doświadczenie jest w istocie doświadczeniem c i e m n o ś c i, posłużmy się raz jeszcze fragmentem tekstu Greimasa: „Czy wy, którzy mnie czytacie, widzieliście kiedykolwiek »barwę ciemności w świetle płomienia«? Ciemności te wytworzone są z innej materii aniżeli na drodze w nocy, i jeśli mogę zaryzykować porównanie, wydają się zbudowane z drobinek, jak z delikatnego popiołu, którego każde cząsteczka błyszczałaby wszystkimi barwami tęczy”.

Przywołuję te obrazy i wpisujący w nie przez Greimasa „sens” – choć powtórzmy raz jeszcze: to tylko dogodna ilustracja – ponieważ i nam przyjdzie w związku z prozą Licińskiego z podobnie „niedorzecznym sensem” się spotkać.

prosta: podmiot domyślny, orzeczenie, dopełnienie bliższe – i wpisana w nią modalność, każą szukać kontekstów dla tego, tak nieporadnie formułowanego, oskarżenia i wyroku. Obie intencje są wyraźne. Zbrodnia jest tu karą. Czy wymierzona temu, kto istotnie zawinił? Nie wiemy. Co było bezpośrednim impulsem? Nie umiemy powiedzieć. Ale w opisaney powyżej sekwencji obrazów jest jeden rys, który – jak dotąd – pomijaliśmy, a oświetla on w jakiś sposób tę kwestię. Wieczór poprzedzający morderstwo włóczęga spędza przeczekując burzę. To wtedy spotka Bronkę, zapragnie jej ciała i „gorącym pocałunkiem” przypieczętuje swą „wszechstronną nędzę” (s. 113). Wybrzmiewające w pustoszejącej sieni imię będzie zapowiedzią okrzyku mordercy.

Wdarło się na chwilę we mnie [...], przeszło hukiem jakiejś obawy. (s. 113)

Burza kończy się, ale deszcz nie ustaje. To w jego strugach włóczęga będzie szedł przez miasto. Nasłuchując kroków szpiega. Wypatrując „popielatych” oczu. Mokre ulice wypełnią świetlne refleksy i szum wody.

Kto tam na rozplakanych się zawiesił chmurach i te szepty rozrzuca? Złe niebo, złe!...Na prawo, włóczęgo, bo cię stróż nocny spostrzeże [...]. W ten zakręt! W ten nieubłaganie zimny płacz deszczu! [...] Blade latarnie patrzyły w głębię mojej apatii a deszcz szedł równo i nienawistnie, jak człowiek, który zaprzysiągł zemstę... (s. 113, 114 – wyr. moje)

Z jednej strony: dreszcz lęku kluczącego po ulicach włóczęgi. Z drugiej: zimna determinacja. Ale ten sugerujący symetrię układ nie do końca oddaje sytuację. Wszystkie bramy już dawno zamknięto. Nie ma gdzie się schronić. Jest tylko ten przesycony lękiem, mroczny obszar. Mokre ubranie i chłód. W strugach deszczu, oparty o ścianę kamienicy, raz po raz będzie zasypiał i budził się. W tak przygotowanej przestrzeni – a obrysowuje ją niejasna sugestia, wypełniają: rozbłyśki, szepty i szloch – pojawi się morderca. Człowiek, który zaprzysiągł zemstę? Jest samą głębią nocy. Skupia w sobie to wszystko, czego doświadcza włóczęga. Jego udrękę i wpisany w nią strach.

Wróćmy do fabuły. Czy to, o czym powiedzieliśmy, istotnie rzuca światło na naturę tego zabójstwa? Wydaje się, że tak. Jeśli nawet bezpośrednim impulsem – a wiele na to wskazuje – była powodowa-

na zazdrością zemsta, to przecież sposób, w jaki się nam ono jawi, jest ważną przesłanką. Wiemy już – choć w tym wypadku wyprzedziliśmy porządek lektury – że sprawa nie sprowadza się ani do zazdrości, ani do zemsty. To właśnie ów splot gwałtownych odczuć i zachowań jest istotą dramatycznych wydarzeń, które rozegrały się na oczach włóczęgi. Powtórzmy, w tę zbrodnię wpisana jest namiętność. Ta sama, która popchnie kochanków do samobójstwa. Również ona – paradoksalnie – „ożywiać” będzie ich opuchnięte, sine ciała. Wrócimy do tej kwestii. Teraz powiedzmy jeszcze, że to nie tylko „mechanika” snu organizuje kreowany świat. Rzeczywistość ta istnieje w obrębie szczególnego typu wrażliwości. Budowana jest z fragmentów – jeśli można to tak określić – knajackiej wyobraźni¹⁸. To wpisane w nią jakości: nieokiełznana gwałtowność, przejmująca prostota i szorstka wyrazistość, fundują kształt tego świata.

Idź! Słuchaj, jak pijak łbem stuknął o ziemię i w oczach ciekawej gawiedzi umiera; jak kobieta publiczna kłątami i miłością obdarza, jak noże się pławią w morderczych podskokach... (s. 108)

4. Świat pijaków, prostytutek i nożowników staje się przestrzenią pełną znaczeń. Symboliczne obrazy i niepokojące wizje tworzone są w tej opowieści najczęściej z elementów należących do repertuaru sztuki – co tu kryć – nie najwyższych lotów.

¹⁸ Trudno o klarowną czy choćby tylko wyrazistą jej charakterystykę. Światło na tę kwestię – choć może aż nazbyt jaskrawe – rzuca szkic J. Sosnowskiego *Getto wyobraźni* (pomieszczony w jego książce: *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa 1993; poniżej posługuję się kategoriami zestawionymi na s. 105-106). Jeśli projektowaną przez Sosnowskiego „wyobraźnię barokową” uznać za ważny składnik świadomości Młodej Polski i jej artystycznej praktyki, to właśnie syndrom „zdziczenia wyobraźni” (tego, co – jak to punktuje Sosnowski – pełne kontrastów, patetyczne i totalne, wybujałe i dynamiczne, zwrócone jednocześnie w stronę symbolizmu i naturalizmu, wywiedzione z metafizycznego dreszczu i przekraczające własne horyzonty) byłby przez Licińskiego podejmowany i jednocześnie – zwłaszcza przez gest „wyłączenia” kreacji z przestrzeni „oficjalnej sztuki” – przekreślany. (O tego typu „mechanice” – o jej źródłach, uwarunkowaniach i skutkach – por. S. Budick, *Tradition in the space of negativity*, w: *Languages of the unsayable. The play of negativity in literature and literary theory*, edited by S. Budick and W. Iser, Stanford 1996). Kwestie te jedynie tu sygnalizujemy, przyjdzie nam do nich jeszcze wrócić.

Widziałem, jak szczur nocny z nożem w piersi wbitym biegnie na oślep [...]. Niby jakieś zwierzę z głową uciętą, niby trup z prosektorium uciekający. (s. 115)

Zwróćmy jednak uwagę na rys charakterystyczny. Ten obraz – człowieka umierającego nocą, w środku miasta – powróci w dręczącym zwidzeniu:

zza skrzydeł mroku [...], wychylały się straszne popielate oczy nocnego szczura. Stał z wbitym żelazem w piersi, jak ponury polski krajobraz z drewnianą męką Zbawiciela. (s. 125)

Tandetność nie zostaje zniesiona, pojawiają się natomiast nowe znaczenia. Swoista „knajacka” poetyka zostaje utrzymana, ujawnia jednak swój mitotwórczy charakter. W przywołanym obrazie agonia „nocnego szczura” zostaje skojarzone z tym wszystkim, co mieści w sobie przydrożny krzyż. I rzecz nawet nie w jego religijnej wartości. Jest znakiem udręki, upartego trwania – jak w przestrzeni, tak i w czasie – przedłużanej w nieskończoność męki. Bólu, w który wpisany jest jednak „sens”. Jakby nie było, z przydrożną „pasją” związana jest przecież idea „przemiany”. Zbawienia. Odkupienia, które odsłania prawdziwe, „oczyszczone” oblicze świata. Dramatyczna scena rozgrywająca się na pogrążonej w mroku ulicy – błysk noża, chrzest zagłębiającego się w ciało ostrza – zyskuje nowy wymiar. Wzmocniona zostaje też drapieżna tonacja tego tekstu. Ale rzecz na tym się nie kończy. To właśnie w tej przestrzeni semantycznej, w obrębie obszaru wyznaczanego przez to arbitralne i w istocie bluźniercze zestawienie, sytuuje się wybrzmiewający w zakończeniu utworu obraz –

A szczury przyszły do mnie cichym korowodem, gromada upiorów. Zdało mi się, że wyskakują spoza drzew czarne – z twarzami ludzi. Suną się z nożami zabójców przez ciemne ulice; zapełniają suteryny i szynki; prą naprzód, aby świat zalać jak powodzią. Zemsty pragną za to, że w jamach i norach żyły; krwi łakną... Chwila jeszcze, a wedrą się w królewskie komnaty Popiela – zaduszą go. Chodźcie, szczury! – królem Popielem jestem. (s. 128)

Groteskowy, może wręcz komiczny rys. Banalizujące konotacje związane z pobrzmiewającym tu frazeologizmem – „króla Popiela myszy zjadły”, to tyle co „oklepana prawda, banal”. Ale przecież

nie osłabia to w niczym drastyczności tego, co ma się dokonać. Rozszarpane przez głodne szczury ciało. Przebite nożami. Wydane „ostatecznie” bolesnym doświadczeniom. Król w purpurze własnej krwi. Włóczęga. Tych obrazów – rzecz jasna – w tekście nie ma. I choć zostały jedynie zainsynuowane, to przecież właśnie w ich niezwyklej intensywności, w związanej z nimi „upiornej” aurze ma swoje źródło „jęk” zamykający (w sobie) tę historię. Nieartykułowany krzyk. Rwąca się materia opowieści.

Dzisiaj tym jękiem wskrzeszam łopielców nad Wisłą i marą ich spokojnych ludzi straszę. (s. 129)

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden istotny rys tej konstrukcji. Bohater *Szczurów* – jak już wspominaliśmy – próbował odszukać za bójcę.

Nie przyświecała mi [...] żadna wybitna idea. Odnajdę go, rękę mu na ramieniu oprę i powiem: tyś zabił. [...]

– A wiesz pan, szczur nocny zmartwychwstał.

I to mu jeszcze dorzucić mogę. (s. 115)

To tylko trywialne skojarzenie. Zdanie rzucone pod wpływem impulsu. Uruchamia jednak ciąg asocjacji, które współtworzą jeden z podstawowych wątków tego tekstu. W obrębie projektowanej konfrontacji z Janem Szczurem wyartykułowane zostały dwie sprzeczne intencje. Odnoszą się one zresztą – co wydaje się tu szczególnie istotne – nie tylko do mordercy. Oskarżenie („Tyś zabił...”) mieści w sobie wyrok –

Męcz się, dręcz, zbrodniarzu! [...] Męczcie się wszyscy. I ty, kobieto, którą prostytutka rozpięła na krzyżu swej Sodomy. I ty, dziecię wątle, co nieświadomym płaczem szlochasz do Edenu chuci. I ty, blady mistrzu słowa, co nosisz w sobie piekła wszystkich piekieł... (s. 116)

– i jednocześnie przeświadczenie, że sformułowanie go w niczym nie zmienia natury świata –

Lub nie! Nie męczcie się... I niech się nikt nie dręczy... Ni ten, co zabił szczura nocnego, ni ta, co aniołowi przysięgała, a uciekała do łoża szatana, ni ten, co jadem wasze moce truje... (s. 116)

Ale oskarżenie – niejako w konsekwencji tego dialektycznego układu – staje się też aktem „oczyszczenia”:

Odnajdę oto zbrodniarza i pocałunek mu na czole złożę.

– Tyś zabił...

Widzę, jak wszystkie czucia w nim się chwieją, niby dalekie echa huraganów. Biorę jego serce w dłonie, jak białą gołębicę.

– Tyś zabił... (s. 116)

To prościutka konstrukcja: z rozchwianej, poddanej dezintegrującej sile („huragan”) przestrzeni wnętrza – wyłania się biały gołąb. Impulsem dla tego zamętu, w którym rodzi się „ład”, jest pocałunek złożony na czole mordercy. Ale budowany tu ciąg: męka, zmarłychwstanie, oczyszczenie, jest lustrzanym – zaprzeczonym, wziętym w nawias – odbiciem tego, co ma się wydarzyć: śmierci kochanków, ich nieuchronnej, nieskończonej udręki. Emblematami tego aspektu kreowanej rzeczywistości są: nóż, pazury i kły. Mroczne, skłębione niebo skrywające „tajemnicę”. Cicha, gładka jak lustro powierzchnia wody. I mroczna toń. Wpisana w nią śmierć.

Męczcie się wszyscy! Dopóki nie poznacie hańby waszych kajdan... Dopóki nie umrzecie w tym co nie jest wami. Dopóki waszej duszy nie dotkniecie ręką, jak dzisiaj ciała dotykacie... (s. 116)

Zwróćmy uwagę na kontekst tej formuły. Metafora umierania, obumierania, zanurzania (pograżania) w śmierć – jest jedną z kluczowych w *Nowym Testamencie*:

przez chrzest zanurzający nas w śmierć zostaliśmy razem z Nim pogrzebani po to, abyśmy i my wkroczyli w nowe życie¹⁹.

¹⁹ Rz 6, 4. Fragment *Biblii* cytują za: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3 popr., Poznań–Warszawa 1980; cyfry następujące po skrócie nazwy księgi to kolejno: rozdział i wers. Przytoczmy dwa zdania komentarza: „Chrzest, którego pierwotnym i pełnym znakiem jest zanurzenie, oznacza rzeczywiście zstąpienie do grobu chrześcijanina, który z Chrystusem umiera dla grzechu ze względu na nowe życie”, dokładnie „chrzcić (gr. *baptizein*) oznacza: »zanurzyć, pograżyć«; »zanurzenie« w wodzie jest symbolem pogrzebania katechumena w śmierci Chrystusa, z której powstaje przez zmarłychwstanie w Nim jako »nowe stworzenie«” (*Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań

O takim właśnie mechanizmie jest tu mowa. Nie tylko zresztą mechanizm, ale i obraz „zanurzenia w śmierć” (samobójstwo kochanków) został w tekście Licińskiego wykorzystany. To tylko odległa reminiscencja²⁰. Podkreśla „mitotwórcze” właściwości konstrukcji, jakie zostały tu zastosowane. Obracamy się w kręgu wyrazistych gestów i niejasnych implikacji. Wyznaczany przez nie obszar raz po raz odsłania swoją niejednoznaczną naturę. Gęstniejąca ciemność. Potknięcia i rozbłyski. I tylko jedno wydaje się tu pewne. Rządząca tym tekstem dynamika – przenikanie się majaków, traumatycznej wyobraźni i brutalnych doświadczeń – sprawia, że ewokowana rzeczywistość staje się przestrzenią „mitu”.

5. A jednak przy całym zagęszczeniu i skomplikowaniu tekstu kreowany świat organizują klarowne antynomie. O wielu z nich już wspomnieliśmy. Powiedzmy więcej o najbardziej wyrazistych. Egzystencja włóczęgi i rzeczywistość norm społecznych. Prawidła socjalnych konieczności i wyprzedawana bielizna. Budzące grozę, pogrą-

1994, s. 156, 298). To oczywiście tylko jeden z wielu możliwych kontekstów motywu, i jedna z jego rozlicznych realizacji.

²⁰ Związana raczej – i wyraźnie trzeba to podkreślić – z tekstem kultury (z organizującymi świadomością modelami) niż z tekstem *Biblii*. Cytowaliśmy współczesny jej przekład, choć Liciński – jeśli *Pismo święte* w ogóle czytał – znał zapewne tłumaczenie Wujka. Jednak to nie tekst w zaproponowanym przez tego znakomitego filologa brzmieniu – a przynajmniej nie ten fragment – jest modelem dla obrazu „zanurzenia w śmierć”. Wujek w przywołanym fragmencie *Listu do Rzymian* „usuwa” – czy precyzyjniej: ukrywa – obraz „zanurzania”. Wiąże się to z przyjętą przez niego – a w dobie reformacji zrozumiałą – zasadą, którą tak oto wyjaśnia: „Opuszczam one ich *prophanus vocum novitates*, sprosne słów nowości, kiedy miasto *krztu* – *nurzanie* abo *ponurzanie*; miasto *krzciciela* – *ponurzyciela* [...] i inne tym podobne terminy starym chrześcijanom niestychane wnoszą, aby z Kościołem katolickim zgoła nic spólnego nie mieli”. (*Nowy Testament w przekładzie ks. dra Jakuba Wujka z roku 1593*, wstępem i uwagami poprzedził ks. W. Smereka, Kraków 1966, s. 8; cytuję za: H. Duda, „...każdą razą Biblią odmieniać”. *Modernizacja języka przekładów Nowego Testamentu ks. Jakuba Wujka*, Lublin 1998, s. 19).

Nie rozstrzyga to – rzecz jasna – kwestii biblijnych inspiracji. Jest ich – jak na tak wyraźnie zdeklarowaną ideowo twórczość – niezwykle dużo (do kwestii tej jeszcze powrócimy). Źródłem jednak mógł być tu nie tylko sam tekst *Biblii*, ale równie dobrze jego obiegowe i artystyczne przetworzenia.

żone w mroku ulice i ciepły od słońca piasek nad rzeką. Bezsenność i sen. Strach i poczucie bezpieczeństwa. Ukształtowana w taki sposób świadomość przekształca się w samą strukturę rzeczywistości. Najjaskrawiej oddaje to konstrukcja przestrzeni. Dwa – wyraźnie odmiennie – obszary odsłaniają dwa bieguny ewokowanego świata. Z jednej strony: „pogarbione bruki” miasta, z drugiej: piaszczysty brzeg Wisły.

Pierwszy z nich to świat „realny”. Przestrzeń życia – nazwijmy je społecznym. Tandetna farsa. Dostojny taniec kapłanów i kramarzy, nieudolnie maskujący absurdalność świata. Agresywny, czy może po prostu: represyjny „ład”. Miasto dyktuje reguły, którym nie sposób się przeciwstawić:

Kupiłem po cenie głodowo-suterenowej kilkanaście nocy snu, podwyższyłem moją wartość społeczną o osobisty meldunek. (s. 118)

Jedynie, co można zrobić, by przetrwać w tej „wrogiej” przestrzeni, to „upodobnić się”, odegrać odpowiednią rolę. Stać się kimś, kto nie podlega karze. Podczas ulewy skryć się, jak wszyscy, w bramie – Wolno mi [...] zdrzemnąć się i nie ściągnąć na siebie podejrzanej czujności oficjalnych asekuratorów praw. (s. 112)

Miejska przestrzeń – jak wiemy – odłoni w końcu swoje „wnętrze”. Na pogrążonych w mroku ulicach Warszawy rozegrają się dramatyczne i niepokojące wydarzenia. Ale dominantą tego obszaru pozostanie absurdalny i nieludzki „porządek”²¹.

Dodajmy jeszcze, że topografia miasta jawi się głównemu bohaterowi *Szczurów* jako klarowna struktura:

²¹ Dla rysujących się tu, ale pojawiających się przecież nie po raz pierwszy, kwestii szeroką perspektywą – zwłaszcza w odniesieniu do relacji między przestrzenią „uporządkowanej” rzeczywistości i „okaleczanym” (deformowanym) przez nią ciałem – szkicuje Z. Bauman w książce *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995; tu zwłaszcza rozdziały: *Gwałt – nowoczesny i ponowoczesny* oraz *Ponowoczesne przygody ciała* (w kwestii tej por. także szereg uwag i konstatacji w książce A. J. McKenna’y: *Violence and difference. Girard, Derrida, and deconstruction*, Chicago 1992).

Zakroczymska... A później Freta... A później Stare Miasto... A później plac Zamkowy, i dalej, i dalej... Układałem w myśli plan ulic, którymi iść miałem przez całą noc. (s. 111)

Zupełnie inaczej postrzegał będzie to, co mieści się poza rogatkami Warszawy:

Prowadził mnie po jakichś nie znanych mi za miastem samotnych ścieżkach, po jakichś głuchych placach, patrzących groźbą zbrodni; po cichych, drzewami opiętych polankach. (s. 127)

Obie szkicowane tu mapy są nie tylko „zapisem” przestrzeni, ale – może przede wszystkim – projektują jej charakter. Wyrazistej siatce ulic przeciwstawiona zostaje plątanina podmiejskich duktów. Zwróćmy uwagę, że peryferie miasta opisuje charakterystyczne zestawienie: to, co „podobne” („głuche place”, „ciche polanki”) jest tu jednocześnie radykalnie „odmienne”. Różnica tkwi przede wszystkim w emocjonalnej tonacji. Cisza wypełniająca noc niesie z sobą – w zależności od miejsca – odmienne sensory. Na otwartych placach implikować będzie strach. Na ukrytych pośród drzew polankach ewokuje spokój. Te sprzeczne jakości, powiedzmy: zagrożenie i poczucie bezpieczeństwa, opisują jednak nie „centrum” tego, co poza miastem, nie piaszczysty brzeg, ale obszar usytuowany „pomiędzy”. To niezwykła przestrzeń²². Przebywając w jej obrębie – uciekając w stronę miasta przed gradem kamieni – podmiot i bohater tej narracji dojrzy w mroku widmo przebitego nożem „nocnego szczura”. Mówiliśmy już o funkcji i wartości tego obrazu. Dodajmy tu jeszcze, że również z tą graniczną przestrzenią wiąże się „zapowiedź” dramatycznych wydarzeń, które mają przynieść włóczędze „bolesną wiedzę”. Wracając od dróżnika, widzi gromadzące się nad miastem burzowe chmu-

²² Jej specyfice nie oparło się wielu pisarzy. Peryferie miasta są ważnym motywem nie tylko „realistycznej”, ale i „modernistycznej” prozy. Do kwestii tych jeszcze wrócimy. Tutaj jedynie, dla ilustracji, przywołajmy tekst, z którym *Szczury* – choć utrzymane w odmiennej tonacji – wyraźnie przecież korespondują. Myślę o opowiadaniu Prusa *Pod szychtami* (tekst drukowany w „Kurierze Warszawskim” w roku 1874, wszedł do zbioru *Drobiazgi*, Kraków 1891; por. Prus, *Nowele warszawskie*, s. 172-174).

ry. To one – w różnych planach tekstu – uruchomią mechanikę odsłaniania i przesłaniania „tajemnicy”.

Powiedzmy teraz o tym drugim obszarze. Jak wspominałem, został radykalnie przeciwstawiony miastu. Na piaszczystym brzegu można odpocząć po nocnej włóczędzie.

Rankami na słońce szerokie uciekałem, wylegiwałem się nad brzegami Wisły, w ciepłym nagrzanym piasku mgłami ciało przesiąkłe suszyłem. (s. 108)

Jest przestrzenią bezpieczną. Przestrzenią snu.

Okolica była samotna, nieobecnością człowieka szczęśliwa. Tu tylko nocami grały fale i gędźbiły dla tych, którzy domów nie mieli. Tu czasem zasypiał spokojnie człowiek ścigany przez gończe psy prawodawców. (s. 116)

I jednocześnie właśnie tutaj, w ostrym słońcu, zobaczymy po raz pierwszy martwe ciała kochanków. Sine i nagie trupy. Ich opuchnięte twarze osypie piasek. Będzie wciskał się do ust i otwartych oczu. Jak wcześniej miasto, tak w końcu i ta łagodna przestrzeń „otworzy się”. Okaze się obszarem spazmu. Erotycznego uniesienia, którego jedynym – ostatecznym – wyrazem będzie śmierć. To również tutaj – krocząc po chłodnym i wilgotnym piasku – podmiot i bohater tej narracji „dojrzy”, wyłaniające się z głębi mroku, *niewypowiadalne*²³.

Takie rozłożenie akcentów pozwala nakreślić podstawowe rysy ewokowanego świata. Jednak przemierzający go włóczęga nie zostaje wpisany w żaden z tych porządków. Jego wędrówka, mimo całej brutalności, na jaką jest skazany, a jednocześnie właśnie w związku z nią, staje się „istotną egzystencją”. Życie lumpa, wydane przypadkowi, nie ma sztafażem porządku. Ale też włóczęga, nie osłonięty przez żaden z bezpiecznych schematów, uczestniczy w absurdzie rzeczywistości. Doświadcza jej dojmującej natury. Dlatego życie – „ob-

²³ Przypomnijmy jeszcze, że na brzegu Wisły bohater tej opowieści będzie próbował pozbyć się paszportu Jana Szczura. W końcu, nocą, wrzuci go do rzeki. Jednak wcześniej, za dnia, porzucony na piasku dokument zwróci mu, przypatrujący się wszystkiemu „zza krzaka”, chłopiec. Dojdzie do szarpaniny – „Wziąć tylko takiego i utopić [...]. Otoczyłem go obu ramionami i nie wiem: pewnie rzuciłbym go do wody” (s. 117). Chłopak umknie i zacznie rzucać we włóczęgę kamieniami. Kamienie raz jeszcze – kiedy nad trupami kochanków będzie odprawiał „zaduszki” – zmuszą go do ucieczki.

luzgane krwią”, „do mąk przybite” (s. 123) – staje się przede wszystkim totalną opresją:

Skazę śmierci nosisz na czole, jak sztandar tryumfalny, a pachniesz kwiatami. Gdzie twój rozum promienny? Dusisz się w zaułkach nędzy i dzwonisz kajdanami żądz. Nienawidzę cię. Bolisz mnie, a popychasz w pragnienia i zapachy nadziei. Chcę je porwać, podeptać, lecz ukaż mi twarz swoją pełną ohydy, ale bez osłony. Wpatrz się we mnie, przeraż mnie nagością, abym mógł śmierć ukochać jak kochankę. (s. 123-124)

•

To przeświadczenie o traumatycznej naturze świata jest podstawą myślenia o nim. Próba odsłonięcia „prawdy” pozostaje jednak tylko dramatycznym gestem. Bowiem wpisane w rzeczywistość antynomie nie są na tyle ostre, by dać klarowny obraz²⁴. Twarz pozostaje przesłonięta. Jej ohydna natura jest wciąż ukryta. A jednak podmiot i bohater tej opowieści będzie nieustannie podejmował wyzwanie –

Co dzień przychodziły do mnie jakieś smutne dziewczyny, jakieś wdowy żałosne, jakieś ludzkie potwory – z podbitymi oczami tęsknot – z zaciśniętymi pięściami szału i radości. Skarzyły się mękami ciał pożądliwych, krzyczały płaczem bezbronnych bydła, odkrywały mi burze swoich pragnień, słoty i wichry, gromy i słońca... (s. 121)

Ten ciąg metonimicznych zestawień jest dla nas szczególnie istotny. Odsłania podstawowy rys podejmowanych prób. Dominantą przywołanej powyżej, niepokojącej i jednocześnie prostej konstrukcji

²⁴ Wyobraźnia ufundowana na mowie po raz kolejny ujawnia tu swoją mitotwórczą naturę: „skaza” może stać się „sztandarem” przez skojarzenie z rosyjskim „znamię” (proporzec, flaga, sztandar). „Znamię” pozostając „piętnem”, jest jednocześnie „raną” (pulsującą w rytm poruszeń proporca; skojarzenie z otwartą raną wzmacnia też – pojawiający się, co prawda pośrednio, ale intensywny – obraz ciała przebijanego i broczącego, „obluzganego” krwią). Łopoczący, kołyszący się na wietrze sztandar pozwala na kolejne skojarzenie: z „kwiatem”. W tę konstrukcję wpisane są również odczucia „zapachowe”: woń kwiatów i odór rany (pojawiający się jako asocjacja, między innymi w związku z „zaułkami nędzy”). Dodajmy jeszcze, że sensory, jakie niesie z sobą sformułowanie „sztandar t r i u m f u”, stoją w radykalnej sprzeczności z tymi, które wiązać będziemy z wyrażeniem „k a j d a n y żądz”. A przecież obrazy te mają oddać samą naturę „życia”. Przesłonięta przez to, co wiotkie i kruche, okazuje się w istocie niedostępna.

są znowu antynomiczne układy: tęsknota i uniesienie – z maltretowaną twarzą i zaciśniętą pięść; pożądanie i poníženie – obolałe ciało i spazm²⁵. Wszystko to mieszczą w sobie listy, pisane w szynku w zamian za chleb i wódkę. To właśnie taki sposób odczuwania świata, wnikanie w jego głąb przez doznania dostępne raczej ciału niż mowie, ma odsłonić „prawdę” o nim. Tajemnicę ma skrywać obszar bolesnych doświadczeń.

Męczcie się wszyscy! [...] Dopóki waszej duszy nie dotkniecie ręką, jak dzisiaj ciała dotykacie... (s. 116)

A ukojenie? Podrapani, pogryzieni. Dotknięci²⁶. Ich egzystencja jest odbiciem potwornej natury rzeczywistości. Namacalnie potwierdza jej absurdalność. Nie ma niczego, co pozwoliłoby choćby zrozumieć –

Jak ty jeszcze wierzchem oczów w bliźniego patrzysz. Ty myślisz: źli i dobrzy, podli i szlachetni. A oni tylko tadrachy zamiast serc noszą... A wsadź mu rękę w ten tadrach, to całe życie palców z krwi nie obmyjesz... (s. 126)

„Tadrach” to tyle co brudna szmata, gałgan, śmieć. Jedyną prawdą jest przesiąknięty krwią łachman. Pulsujący w ciemności ból. Poníženie. Ale czy istotnie tylko to jest do odkrycia? Czy tylko tyle da się wywieść z tych obrazów i przeświadczeń. Z tej pełnej spięć i rozwarstwień semantycznej przestrzeni, w której porusza się włóczęga. Wydaje się, że nie. W delikatnej, stale rwącej się siatce snu – na jego granicy – tli się *sens*. I dlatego wciąż snuje się tę historię. Przywołuje się to, co przechowała pamięć. Czas terażniejszy nie jest tu tylko czasem prowadzenia narracji. To ze względu na *teraz*, na to, co *jest*, przywołuje się to, co *było*.

²⁵ Wybieram tylko najbardziej wyraziste „zestawienia”. Jest ich tu dużo więcej i organizują wszystkie, począwszy od leksyki, poziomy tekst.

²⁶ W budowanej tu traumatycznej przestrzeni przebywają wszyscy mieszkańcy ewokowanego świata – „jakiś szynczek brudny przyglądał się mieszkaniu memu z daleka. Wchodzili i wychodzili ludzie – pijani, podnieceni. To – podrapani przez życie” (s. 118); „Pokąsała mnie, pogryzła do śmierci, ale i ją pogryzli... A później chlup do Wisłki...” (s. 126). Również ten aspekt rzeczywistości znajdzie swe dopełnienie w wizji „szczurzego pochodłu”.

6. *Szczury* to opowieść o miłości. Nieporadna i pełna zgrzytów. Nożownik i prostytutka. Brutalne morderstwo. Śmierć kochanków. Ich rozkładające się ciała. Drapieżna namiętność. Tkliwa czułość. Nóż zagłębiający się w pierś „nocnego szczura”. Pisane w szynku listy o zdradzie i pożądaniu. Sposób, w jaki prowadzona jest ta narracja, nie pozwala nam wiele więcej powiedzieć. Ta garść obrazów i związanych z nimi emocji to wszystko, co utkwilo w pamięci. Ale też w snutą tu historię wpisane zostało – narastające wraz z nią – przeświadczenie, że w tamtych wydarzeniach kryje się sens, który w końcu uda się odsłonić.

Pierwszym impulsem jest tu obraz mroczniejącego, przesłoniętego chmurami nieba. To on uruchamia mechanikę przypomnień. Inicjuje wypełnioną amorficzną materią (gęsty dym) przestrzeń, która powoli zacznie się różnicować i rozwarstwiać.

Teraz, gdy przeszłość chcę myślom pokazać, nie odwracam głowy za siebie, w oczy tylko własne zaglądam. I widzę w nich niebo ponure, dymami czarnymi zatkane jak sadzą (s. 108-109).

Obraz powróci już w obrębie przywoływanej z pamięci opowieści. Zapada wieczór. Pograżająca się w ciemności ziemia zdaje się kryć w sobie napawającą lękiem tajemnicę.

Mrok na spotkanie moje wyszedł złowróźbny, groźny... Zza brzegów błękitu wysuwały się ciężkie, bezkształtne potwory chmur i przewijając się z warkliwym pomrukiem, rozwieszały swe cielska nad ziemią – zagadką ponurą... Z trwogą szedłem na codzienną włóczęgę. (s. 110)

Gęstniejący mrok, zasłonę chmur rozedrze – jak już wiemy – paroksyzm burzy. W strugach wody ostrze przetnie ciemność. Pograży się w żywym, pulsującym krwią ciełe. I jakby w odpowiedzi, zmieni się przestrzeń, a precyzyjniej: żywioł skrywający tajemnicę. Jak wcześniej osłaniał ją całun chmur, tak teraz odsłoni ją głębia²⁷.

Cicha, tajemna, zagadka... Tam, nad Wisłą... Dwa trupy... Szczur i Bronka... (s. 124)

²⁷ Tę mechanikę „skrywania” i „ujawniania” wzmacnia – to prawda, trywializujący całość – obraz fali unoszącej paszport mordercy: „W plusku wód utonęła jeszcze jedna tajemnica – kto ją tam wydrze?” (s. 118).

Ta konstrukcja nie jest ani niezwykła, ani szczególnie wyrafinowana. Ale jeżeli snuje się tę historię, to nie ze względu na jej wyjątkowość. Opowiada się z nadzieją, że w banalnych implikacjach objawi się „tragedia”, której sens zdolny będzie pomieścić w sobie „nieobjęte” obszary. Tym razem impulsem jest trywialna wiedza –

A mnie to nowe odkrycie, że on jest ojcem Bronki, zapaliło wyobraźnię; zdało mi się, że trzymam w rękach jakąś tajemnicę, która odsłoni mi całe obszary prawd – odkryję może całą zagadkę jakiej nowej, nieznannej tragedii. (s. 123)

W końcu dojdzie do epifanii. W blasku zachodzącego słońca mowa tragedii zabrmi donośnie i czysto. Ciało włóczęgi przeszyje spazm litości i trwogi²⁸. Ale dopiero w głębi nocy tajemnica „odsłoni” swoją twarz.

Czułem, że zbliżamy się do fatalnego miejsca, gdzie leżą dwa trupy. Podnosiła się we mnie potężna, brzemienna bólem obawa. Zacząłem niejasno pojmować, że stoi przede mną jakaś tragedia o twarzy topielca. Żyła kiedyś przede mną, teraz znowu powstała. (s. 128)

Tyle że, w przestrzeni, jaka teraz się otworzy rozbrzmiewać może jedynie język majaków. Świadomość zostanie zepchnięta poza „mowę”:

myśli rozfrunęły się jak ptaki przed burzą, rozpierzchły i ugrzęzły w bólu. (s. 128)

Powiedzmy jeszcze, że w *Szczurach* ta dynamiczna struktura odsłaniania, otwierania, przekraczania granicy związana została z procesem pisania, zapisywania dojmującej, bolesnej i gorzkiej natury świata i wpisanej weń namiętności.

Pisałem list... Słyszałem, jak pióro skrzypi po papierze. Myśli moje zaczęły się niby obrywać... Czułem w sobie jakby jakiś krzyk, jakby trzask drzwi, wylatujących z zawias. (s. 120)

²⁸ Dokładnie tak zostanie to ujęte: „Zbudziło się we mnie uczucie litości i żalu. [...] Nagle trwoga blada oczy mi przerażeniem pobieliała” (s. 124). Rzecz jednak nie sprowadza się do tych deklaracji. Ich „prawdziwość” poświadczają – przytaczane w trybie mowy niezależnej – w szczególny sposób ukształtowane frazy: „»I rzuca, i rzuca« – jęczało we mnie...” i dalej „O trupy, trupy sine – łkałem” (s. 124).

To odgłos sunącego po papierze pióra inicjuje sekwencję dźwięków: skrzypienie, krzyk, trzask²⁹. Jej kulminacją jest klarowny obraz. Strzaskane drzwi pozwalają przejść. I jeśli *Szczury* są próbą wypowiedzenia niejasnej świadomości, chwiejnego przeświadczenia, że w dojmującą rzeczywistość wpisany jest *sens*, to możliwość uchwycenia go wiązana jest tutaj z samym snuciem tej opowieści. Ostatecznie zaświadcza ona o samej sobie.

7. Jeden z najbardziej przejmujących obrazów, jakie zbudowano w tym tekście –

Leżały teraz opuchłe ich ciała na piasku i martwymi oczami patrzyły w słońce. Splątanymi rękami przyciskały jeszcze do siebie sine napęczniałe twarze [...], potęgą ich brzydoty ukazując całą parodię życia. Dwoje zwariowanych kochanków, dwa szpetne, cuchnące ciała. Śpij, boska miłości!... (s. 124)

To spełniona miłość. Miłość niosąca ukojenie. Martwi kochankowie. Są tkliwi i delikatni. Ich nagie ciała tulą się do siebie. Zimne i sztywne wciąż ożywia namiętność. To ona pchnęła ich w nurt rzeki –

Związani byli oboje dokoła bioder – snadź w szale miłosnym rzucili się, nadzy do wody... (s. 124)

Jej szept posłyszysz czuwający przy trupach włóczęga³⁰. Ta perwersyjna pieśniczota staje się – w pewnym sensie – znakiem przewyciężenia traumatycznej natury rzeczywistości. Dotkliwość staje się tu tkliwością. Ale jeszcze nie to stanowi punkt dojścia.

Przypomniało mi się, że po te ciała biedne [...], przyjdą najemni oprawcy pro-sektoryjni, pokroją je nożami i rzucą do ziemi... [...]

– A co będzie, jeżeli trupy czuć będą każdą popełnioną nad nimi przemoc?

²⁹ Zwróćmy uwagę na zastosowaną w tym fragmencie instrumentację. W tej przestrzeni „brzmień” uczestniczy również – w jakiejś mierze – „rozlegający się” szloch: „Łzy duże spadały mi na papier jak toczony kamień. Żal głuchy mną szarpał” (s. 120).

³⁰ Przywołajmy tu – by to „czuwanie przy zmarłych” (gest pochylecia się nad martwym ciałem) wpisać w należny mu kontekst – rozprawę E. Bronfen: *Over her dead body*, Manchester 1992.

– O trupy, trupy sine – łkałem – nie skończony nigdy pochód waszych cierpień... (s. 124)

Gorzka wiedza. Martwe ciało jest jeszcze bardziej bezbronne. Bez reszty wydane okrucieństwu. Poddane brutalnym procedurom. Kaleczone, poniewierane³¹. Niweczone. Trzeba więc dalej snuć tę opowieść. Szukać ukojenia.

Siedziałem przy topielcach i patrząc w ich twarze, słuchałem, jak wstaje we mnie bolesny, skurczony spazm jakiejś obłąkanej pieśni... Zaduszki mojej duszy... – Tam Wisła gra i słońce parzy... To śmierci chłód... (s. 124)

Tylko tyle udaje się powiedzieć. To już całe „zaduszki”, cała „obłąkana pieśń”. Słowa załamują się. Wybrzmiewa tylko nieporadna fraza³². Mieści w sobie najprostsze spostrzeżenia. Szum płynącej wody. Jej opalizująca powierzchnia³³. Doznania dostępne przede wszystkim ciału: „słońce parzy”, „śmierci chłód”. Ta konstrukcja, wpisując w lśniącą taflę sprzeczne „doznania” i związane z nimi sensory, jest w istocie banalna. Język okazuje się bezradny. Ale pojawia się tu jeszcze inny *głos*. Słyszać jeszcze jedną opowieść:

Zaszepleniło koło mnie grobową lubieżnością... Zdało się zaszepotały trupy. A to wiatr ziarnami piasku poruszył i strzepnął je niby ciche deszcze na twarze kochanków... W usta otwarte, w oczy wciskał im się ten piasek jak zły, jak występny, jak przeklęty brud. (s. 124)

³¹ Pijany dróżnik tak będzie opowiadał o ciele topielca: „Włosy się tak splączą na głowie, oczy na wierzch wyskoczą... [...] Leży sobie taki spuchnięty umarlak, a wiatr mu po głowie skacze...” (s. 126). Tak zbudowany obraz podkreśla szczególną wrażliwość martwego ciała – „muśnięcie wiatru” jest tu jak „uderzenie nogą”.

³² Wrażenie nieporadności wzmacnia toporność eufonicznej organizacji wypowiedzianego zdania. A jednocześnie, rytmizacja i brzmieniowe nawiązania pozwalają widzieć w nim początek (fragment) załamującej się inkantacji.

³³ Sformułowanie „Wisła gra” na takie właśnie dwa sposoby można odczytywać. Skoro już wspominamy o tej oczywistości, dodajmy do niej kolejną: chłód wody i żar słońca łączą się w obrazie błyszczącej, falującej powierzchni; przestrzeń „pod” to, rzecz jasna, przestrzeń śmierci i mroku, to, co „nad”, wypełnione jest światłem (i szumem płynącej wody).

Oploty sprzeczności. Odczuwanie jest mową. Szept, który sły-
chać, który zdaje się towarzyszyć lubieżnej pieszczocie, to szelest
piasku osypującego się po martwej, zsiniałej skórze. Skojarzenie tego
odgłosu z ustami kochanków – a czyż to nie one są „narzędziem
pieszczoty”? – sprawia, że ich bezgłośny szept istotnie tu rozbrzmie-
wa. Mowa jest odczuwaniem. Piasek dręczy źrenice i wargi. Doznając
upokorzenia i bólu martwi kochankowie zaświadczenia o miłości.

Konstruowane w ten sposób obrazy, cała strategia wpisywania
w ewokowaną rzeczywistość rozbieżnych perspektyw i nie przystają-
cych do siebie jakości, które uwierzytelnia i spaja dysonans, ta swo-
ista *poetyka dotkliwości* – stają się wyrazem przeświadczenia o osta-
tecznym zakotwiczeniu świata po stronie wartości pozytywnych, ale
też przekonania, że tylko językiem paradoksu, językiem obrazów
wewnętrznie sprzecznych można o tym opowiedzieć.

I jeszcze zamykająca *Szczury* sekwencja.

Z dala, z dala... wynurzały się z ciemności bezkształtne zarysy topielców. (s. 128)

Ledwie zaznaczony w mroku kontur. Za chwilę dróżnik zobaczy
wyraźnie to wszystko, czemu my już wcześniej – w blasku dnia –
zdążyliśmy się przyjrzeć³⁴. Ale ojca pochylającego się nad ciałem
córkę już nie dojrzymy. Będziemy patrzeć na to, co wyłania się z ciem-
ności. Co jawi się zakrytym dłońmi oczom.

A szczury przyszły do mnie cichym korowodem, gromada upiorów [...] czarne –
z twarzami ludzi. Suną się z nożami zabójców [...]; zapełniają suteryny i szynki;
[...] krwi łakną... (s. 128)

³⁴ Mówiliśmy już o naturze miejsca, w którym leżą rozkładające się ciała. Teraz
zostało ono jeszcze dookreślone: „Słysząc było jak się przesypuje piasek pod noga-
mi... Tak dni i wieki w ciszy się przesypują...” (s. 127). To wpisanie w przestrzeń
kategorii czasu ma szczególne konsekwencje: „Zdało mi się, że po dawnych umarłych
wspomnieniach kroczę do jakiejś nieznannej, przekłetej przyszłości” (s. 127). (Przy-
pomnijmy: Bronka leży w tym samym miejscu, w którym przed laty złożono trupa jej
matki). Obie przestrzenie zlewają się ze sobą. *Było i będzie* – być może tylko na tę
krótką chwilę, która ma nastąpić? – mieszczą się w *teraz*. To tylko niewyraźna suges-
tia, ale i ją wypada tu odnotować. Dodajmy też, że „łagodność”, podstawowy rys tej
przestrzeni, pozostaje – przynajmniej w świadomości dróżnika – jej dominantą: „Nic
nie zobaczysz... Noc, piasek, woda gra, jakby nigdy śmierci na świecie nie było...”
(s. 127).

Mówiliśmy już o wpisanych w ten obraz sensach. Teraz powtórzmy tylko, że pojawia się on jako odpowiedź. Jako *głos* wynurzającej się z głębi nocy „tragedii”. Bezkształtnej, ledwie zarysowanej *tajemnicy*.

Księżyc przez szpary palców w oczy mi zająrzył blady – trwoga mnie opasała – jęknąłem. (s. 128)

Błysk światła i nieartykułowany krzyk. Jęk, który jest domknięciem, ale i kanwą tej historii.

Dziś tym jękiem wskrzeszam topielców nad Wisłą i marą ich spokojnych ludzi straszę. (s. 129)

Okrzyk grozy, który *ożywia* tę opowieść. Mowa rozpaczy. Jęk.

8. Rzeczywistość jest dotkliwością. Dlatego trzeba opowiadać. I oto mamy opowieść włóczęgi o nożowniku i prostytutce. Opowieść z kulminacją w wizji „szczurzego pochodu”. Opowieść, która rodzi *okrzyk grozy*. Ale jednocześnie to właśnie ów „jęk” jest jej źródłem. I nie wystarczy tu wskazać na apotropaiczną wartość krzyku. Szloch, lament, skarga, krzyk rozpaczy, spazm – oto krąg, w którym się poruszamy.

Słowa przylepiały mu się do ust i wychodziły twarde i niezgrabne, jak źle obmyślane pomysły niedołęznego artysty. (s. 125)

To mowa rozpaczy, opowieść o tragedii. Tekst *Szczurów* sklecony jest wyjątkowo niezgrabnie. Ale może tylko w ten sposób – na granicy kiczu, opisując świat tak, jak jest postrzegany w męczącym półśnie – można opowiadać historię, która przechowa w sobie sens.

Niejasne asocjacje, banalne skojarzenia – to mechanizmy konstruuje przestrzeń i tok wydarzeń. Snuta historia nie jest ciągiem implikujących się obrazów. Tu rządzi przypadek, niedorzeczność, zgrzyt. A jednak te zmytyzowane archetypiczne doświadczenia – o jakich mówi się w tekście – mają nieść z sobą „ład”. Żłudny i – przede wszystkim – bolesny, to prawda, ale być może jedyny, jaki jest dostępny.

Myśli moje zaczęły się niby obrywać... Czułem w sobie jakby jakiś krzyk, jakby trzask drzwi, wylatujących z zawias. (s. 120)

To, co nędzne i potworne, ma być pełne wyrazu. Czy jest też pełne znaczenia? Dla Licińskiego tak. Najprostsze konstrukcje nabierają „symbolicznych” znaczeń. Sekwencja tandetnych skojarzeń staje się *opowieścią*, „mitem”, który pozwala zajaśnić – w samej głębi nocy – „prawdzie”. To, co trywialne i dotkliwe, jednocześnie aspiruje do wyrażania świata. Opowieść o dotkliwości jest mową, która potrafi dotknąć rzeczywistości ukrytej. Owego istotnego wnętrza, mrocznego miąższu rzeczy. W świecie absurdalnych wartości tylko w ten sposób, tym językiem (językiem wartości negatywnych) można pytać o wartości istotne. Czy pada tu odpowiedź? Czy ostateczna prawda została wyartykułowana?

Dziś tym jękiem wskrzeszam topielców nad Wisłą i marą ich spokojnych ludzi straszę. (s. 129)

Nie ma odpowiedzi. Można tylko wciąż na nowo – na granicy mowy, językiem grozy – opowiadać stare historie. Nie ma ukrytego sensu. Opowieść, a raczej to wszystko, co z sobą niesie – jest odpowiedzią.

9. Musimy rozstrzygnąć jeszcze jedną kwestię. Na ile to, o czym była tu mowa, jest istotnie wpisane w tekst, a na ile jest po prostu stylem lektury. Czytając *Szczury*, stajemy bowiem przed dylematem: albo uwierzymy mrocznym insynuacjom, niejasnym implikacjom albo jest to tylko banalna opowiastka, trywialny gest lumpa pozującego na rewelatora prawdy. Albo mamy tu, nakreślony w pijackiej malignie, płaski obrazek, albo jest to istotnie mozolne przedzieranie się – przez gąszcz stereotypów, przez utarte sposoby kategoryzowania świata – do mrocznego wnętrza rzeczywistości. Obie perspektywy – „banalizująca” i „mityzująca” świat ewokowany w opowiadaniu – zdają się łączyć w tym, co nazwałem *poetyką dotkliwości*. Georges Bataille sądzi, że „stanów, w których objawia się całość wszechrzeczy”³⁵, doświadczamy tylko przez to, co „odczuwalne”, cielesne. Dotknięcie wyzwala od mowy. Okrzyk rozkoszy staje się okrzykiem grozy. Świa-

³⁵ G. Bataille, *Miłość istoty śmiertelnej*, w: tenże, *Historia oka i inne historie*, wybór i wstęp T. Komendant [cytowany szkic tłum. I. Kania], Kraków 1991, s. 300.

domość wyrwana z rygorów komunikacji *truchleje* wobec nieodróżnianej rzeczywistości. Nie nazwany świat staje się chaosem. *Życie* ociera się o *śmierć*. Ale przerażenie, którego doświadczamy, rodzący się w nas „zamęt” jest „jakby *przebudzeniem* w nocy, kiedy jedynej odpowiedzi może dostarczyć poezja niespokojna i nieokiełznana”³⁶. To tylko wtedy mamy być naprawdę otwarci na wyłaniającą się z głębi nocy wiedzę, na wydarzający się wokół nas świat. Przerazające doświadczenie *nocy* (śmierci, erotycznego uniesienia) odbiera mowę, ale też – paradoksalnie – stając się językiem literatury, otwiera *nie-skończone* możliwości. To – w pewnym sensie – nieoczekiwane przejście od *milczenia* do *mowy* ujawnia napięcie, które z kolei odsłania, unaocznia – jeśli można się tak wyrazić – możliwość *widzenia w mroku*³⁷. Odwoływanie się do *wiedzy* mającej swoją rację bytu w *insynuacji* („Pośrednio łączy ludzi świadomość, że w głębi bytu tkwi coś niemożliwego”³⁸) niesie z sobą możliwość „nowego języka”, mowy zdolnej wyrazić „na nowo” rzeczywistość. Ale czy literatura zrodzona z *okrzyku grozy* może stać się mową „ładu”? Jeżeli tak, to nie jest to „porządek” łatwy do zaakceptowania:

Możliwe do przyjęcia sądy o człowieku, mające zawsze formę dojrzałą i spójną, pochodzą ze świata myśli, który *ex definitione* ma słaby – albo zgoła żaden – kontakt ze światami odrzuconymi³⁹.

„Ludzkie” ma być to, co „da się pojąć”, co poddaje się racjonalnemu osądowi i jednocześnie nie budzi odrazy. A przecież –

Nasza myśl wyczerpuje się, nigdy nie ujmując w pełni wszystkich możliwości. W każdej chwili czujemy, że tajemnicza noc okrada nas, bezgranicznie wielką głębią z samego przedmiotu naszej refleksji⁴⁰.

³⁶ Bataille, *Literatura a zło*, s. 73.

³⁷ Mechanizm ten G. Bataille opisuje tak: „Rozpaczliwe pragnienie Zła objawia się ukazując głębokie znaczenia sacrum; sacrum, którego najpełniejsze znaczenie tkwi we własnym przeciwieństwie”; por. tenże, *Literatura i zło*, s. 132.

³⁸ Tenże, *Zło*, tłum. A. Czyż, „Ogród” 1990 nr 1 (3), s. 25.

³⁹ Tenże, *Historia erotyzmu*, s. 16.

⁴⁰ Tenże, *O Nietzschem*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1985 nr 10, s. 198.

Wciąż jednak pozostaje pragnienie. Przeświadczenie o konieczności nazwania (ogarnięcia) świata⁴¹. Bohater i podmiot narracji Liścińskiego – odarty, wydany udręce i grozie – zwraca się ku temu, co może okazać się językiem zdolnym wyrazić drapieżną naturę świata. Ale odpowiedź nie zostaje sformułowana.

Pragnienie wiedzy być może ma tylko jedno znaczenie: służy za motyw pragnieniu zapytania⁴².

Pozostaje tylko opowiadać. „Zachowując w sobie pytanie otwarte jak ranę”⁴³, snuć *historie*. Powtarzać stare *opowieści* budzące odrazę i lęk, z nadzieją, że traumatyczna natura rzeczywistości nie tylko stanie się zrozumiała, ale *zaklinająca* ją inkantacja okaże się epifanią.

Zacząłem niejasno pojmować, że stoi przede mną jakaś tragedia o twarzy topielca... Żyła kiedyś przede mną, teraz znowu powstała. (s. 128)

To, co trywialne i dotkliwe, co jednocześnie „nie do pomyślenia” – skrywa i odsłania *sens*. Niesie z sobą wartość nie tylko *wiedzy*, ale i *intensywności*⁴⁴.

⁴¹ G. Bataille ujmuje to w sposób następujący: „najwidoczniej jest tak, że człowiek żyje ciągłym tworzeniem od nowa, że rezultat tego tworzenia wyczerpuje się, [...] człowieczeństwo załamuje się, zasypia, i znów musi wydobywać się z mroków nocy”; por. tenże, *Historia erotyzmu*, s. 61.

⁴² Tenże, *O Nietzschem*, s. 198.

⁴³ Ibidem. Dodajmy tu jeszcze dla porządku: myśl Bataille’a (te jej fragmenty, do których się odwołuję) jest tu bardziej „ilustracją” niż „argumentem” (choć, oczywiście, moje rozważania przemyśleniom Bataille’a zawdzięczają niemało); jego „paradoksalna filozofia” *opisująca* „całość bytu” jest systemem – przy całej swej dynamiczności – na tyle spójnym, że bez zreferowania go w całości trudno w sposób uzasadniony powoływać się na konkretne „ustalenia”.

⁴⁴ O pewnych wątkach modernistycznej tęsknoty za „intensywnością” por. m.in.: C. Jellenta, *Intensywizm*, „Głos” 1897 nr 34-36; T. Lewandowski, *Intensywizm – zapomniany program modernistyczny*, „Teksty” 1973 nr 1; A. de Jonge, *Dostojewski i wiek intensywności*, tłum. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 1983 nr 3; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992 (tu podrozdział: *Mit intensywności*); M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995; R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm*, „Teksty Drugie” 1996 z. 4.

PERSPEKTYWY

Mam ogromnie wypłowiałe oczy. I to jest przyczyna moich klęsk. Niedowidzę... Nie mogę się porozumieć z resztą ludzi.... [...]

Oni mówią: „chodźmy, bracia, do naszych pięknych, do naszych szczytnych, ku ludzkości zbawieniu zamierzonych prac”.

Ja podwijam nogi pod siebie, zapalam papierosa i cedzę przez zęby: „idźcie, woły, do waszych tacek, rozpychać głupszych i słabszych”. – Przeto mam licznych wrogów. Ludzie nie lubią moich prawd z mojego patrzenia idących. Wzruszają ramionami i nazywają mnie... „obłąkanym”.

To mnie cieszy... Zaglądam im w oczy i śmieję się...

Ale oni nie tylko nie lubią moich prawd – śmiechu mego nie znoszą.

Gdy usłyszą taniec mojej ironii, z postronkami biegną i wiązać by mnie chcieli... Lecz ja wtedy cicho, jak gasnący księżyc, uderzam ich po twarzach moimi wypłowiałymi oczami i niemym spokojem odrzucam od siebie ich kłapiące zęby.

(*Oczy*, s. 198-199)

BEZ PASZPORTU. Status i konstrukcja tekstowego „ja”, kształt kreowanego świata i rządzące nim mechanizmy, wreszcie wpisany weń krąg intencji i przeświadczeń – to ściśle ze sobą związane i fundamentalne dla twórczości Licińskiego kategorie. Przyjęta przez autora *Halucynacji* optyka sprawia, że dla podmiotu i jednocześnie głównego bohatera tej prozy podstawowym sposobem – aktywnego i pełnego – uczestniczenia w rzeczywistości jest snucie opowieści. Przepowiadane historie – sprowadzone nieraz do ledwie naszkicowanego obrazu – mają wypowiedzieć (obrysować) świat i jednocześnie wpisać weń sens (uchwycić leżącą u jego podstaw „tajemnicę”). I dla-

tego opowieścią staje się sama egzystencja. To właśnie bujność – ale i jałowość – „życia” jest tym, co w obrębie ewokowanego świata modeluje tok zarzucanej i podejmowanej wciąż na nowo opowieści. Liciński wpisuje w ten układ jeszcze jeden ważny aspekt. Oto sama możliwość „wyrażania” zostaje tu związana z gestem artystycznego eksplorowania przestrzeni, które w sposób mniej czy bardziej bezpośredni kojarzyć będziemy ze złem. Tylko penetrowanie „negatywnych” i „odrzuconych” obszarów – a jest to przeświadczenie formułowane i podkreślane w prozie Licińskiego na wiele różnych sposobów – daje możliwość ujmowania tych aspektów rzeczywistości i wpisanej w nią egzystencji, których *istota* (czy wręcz: istnienie) wymyka się „uładzonej mowie”. W konsekwencji autor *Burzy* kreowany w tekście świat – poddany deformacji, wewnętrznie rozbity i paradoksalny – czyni przestrzenią „mitu”. Bowiem tylko „mowa mitu” – a jest on dynamiczną, nieustannie przemodelowywaną konstrukcją – okazać się może „językiem” zdolnym przechować i ukoić „tęsknotę”, opisać dezintegrację uwikłanej w rzeczywistość świadomości, i – co najistotniejsze – „nazwać tajemnicę”.

Ten krąg intuicji i artystycznych zabiegów organizuje pisarstwo, którego centralnym elementem jest wciąż ponawiana próba wypowiedzenia niepewnego i – w istocie – usytuowanego poza mową *sensu*. Wędrowka po peryferyjnych, nieakceptowanych czy zgoła „zakazanych” przestrzeniach jest podróżą do „kresu”, jest próbą wypowiedzenia „niewypowiedzianego” (*wszystkiego*). A jednak kreowana w prozie Licińskiego – jednolita i stosunkowo spójna – semantyczna przestrzeń okazuje się refleksem zewnętrznej wobec dzieła rzeczywistości, a zwłaszcza jej społecznego wymiaru. Budowane obrazy, konstruowane przebiegi zdarzeń, wreszcie formułowane deklaracje odsyłają nas – bywa, że natrętnie – do realiów świata, w którym żył i tworzył autor *Z pamiętnika włóczęgi*.

* * *

Zapytamy na początek o kwestię – w rysującej się tu perspektywie – podstawową, wręcz rudymenarną. Kim jest bohater i podmiot narracji Licińskiego? Kto wypowiada – i jednocześnie przeżywa – kreo-

waną w tej prozie rzeczywistość? Wiemy o nim niewiele. Nie potrafimy powiedzieć, jak się nazywa, ile ma lat, czym się zajmuje, skąd pochodzi¹. Zdarzenia, w których uczestniczy, odsłaniają ledwie kilka podstawowych rysów. Ożywia go wściekłość i smutek. Przebywa w przestrzeni, której dominantą jest gorycz. Jego awanturnicza natura, wciąż ponawiane demaskatorskie i obrazoburcze gesty kreślą wyrazisty, chwilami aż nazbyt jaskrawy i jednocześnie pełen liryzmu portret. Niespokojnego włóczęgi. Pisarza, który konsekwentnie zmierza w stronę milczenia. Doznając samotności i upokorzenia, utrzymując stały dystans do „norm” społecznej rzeczywistości, żyje w świecie nędzarzy, bandytów i prostytutek. Ten mroczny obszar: godny współczucia, budzący strach, odrazę i tkliwość, staje się – w przyjętej tu optyce – przestrzenią mowy. W jej przejaskrawionych i groteskowych kształtach przebłyskuje *sens*. I tym, co w tej prozie najbardziej niezwykle i przejmujące, jest sama próba wypowiedzenia go. Opowiada się tu bowiem o tym, co jest dojmująco bolesne. Co przeraża i zmusza do „milczenia”. Dlatego snuta historia, zarzucana i podejmowana wciąż na nowo, przywołuje wydarzenia i obrazy, które nie złożą się na klarowny i spójny portret tego, kto kreuje i przeżywa ten świat. Tekstowe „ja” okaże się konstrukcją, której strukturę tylko w najogólniejszych zarysach daje się odtworzyć². A jednak pozostaje zna-

¹ W ostatnim fragmencie *Niedokończonych powieści* (cykl z tomu *Z pamiętnika włóczęgi*) czytamy: „Chodziłem po wsi rodzinnej” (s. 189). Miejsce, z którego w opowiadaniu *Niewidomy i szatan* (tekst otwierający *Z pamiętnika włóczęgi*) główny bohater – usunięty ze szkoły i wypędzony z rodzinnego domu – wyrusza na włóczęgę, jest wyraźnie związane z „naturą” i przeciwstawione zostało miastu:

„Młode orzeźwione lasów złotostruny zrzucały zimną odzież śniegów, wyginały ku mnie objęcia utęsknione, księgę natury mym oczom roztwierały.

Z lękiem, z pokorą, z zachwytem – karty jej czytałem.

A tam w zatęchłych murach zatęchłego miasta rówieśnicy moi uczyli się katechizmu i gimnastyki”. (s. 147)

² Jej fabularne realizacje składają się na stosunkowo wyraźny choć niestabilny obraz „włóczęgi” zepchniętego poza nawias dobrze prosperującego społeczeństwa (definiowanego przez system powinności i norm, którym podlega) i jednocześnie poszukującego w tej „odrzuconej” przestrzeni enklawy (wolności i prawdy). Na jego egzystencję złożą się: wygnanie z domu (to – przynajmniej – niezwykle konwencjonalna „inicjacja” w sferę sytuującą się poza granicami tego, co „do pomyślenia”), brak dokumentów (akcentujący „anonimowość”, ale przede wszystkim wyłączenie ze struktury

kiem intensywnej obecności. I chociaż semantyczna przestrzeń, w jakiej porusza się podmiot i bohater tych narracji, budowana jest ze strzępów opowieści, to przecież słycać w nich jeden głos. Ten sam chrapliwy szept. Raz po raz przechodzący w krzyk i osuwający się w milczenie³. Dominuje tu jeden nastrój. Dręczącego snu, zmieniającego się w bolesną humoreskę. Gorzkiej i drapieżnej rezygnacji⁴.

ry społecznej; z tym motywem związana jest powracająca obsesja „szpiega”), wędrówki, ucieczki i uwiecznienia („wyklęte” obszary – w perspektywie wyznaczanej przez te motywy – najwyraźniej jawią się jako terytorium wygnania i jednocześnie wolności), nędza i głód (nieraz – jak w *Szczurach* – rodzący wynaturzone wizje, kiedy indziej – jak w *Policzku* – popychający do małostkowej kradzieży), choroba (motyw pojawiający się rzadko, nasycony został jednak istotnymi dla tej twórczości sensami), wreszcie bezdomność (bohater tych tekstów nie ma domu, mieszka w wynajętych pokojach, choć częściej jest to tylko „kunt przy famielii” [s. 118], łóżko w noclegowni lub garść słomy u powroźnika). Motywy te – zwłaszcza w tomie *Halucynacje* – pojawiają się w różnych konfiguracjach. Najpełniej rysujący się tu model realizują *Niedokończone powieści* (czy nawet – jeśli pamiętać o podstawowym rysie tej osobowości: o tym, że główny bohater i podmiot tych narracji jest pisarzem – cały tom *Z pamiętnika włóczęgi*). Niemniej trudno mówić o klarownie rysującej się „biografii” bohatera tej prozy. Zwłaszcza dwa utwory: *Moje opowiadanie* i *Po śmierci* wprowadzają elementy rozbijające jej koherencję. W pierwszym z nich będzie to przede wszystkim społeczny status bohatera (wyrok sądu honorowego i scena w teatrze; „Znienawidziłem nawet służbę. Wyręczałem się nią jak najrzadziej – z przykrością, ze wstrętem niemal”, s. 83). W drugim również pozycja społeczna bohatera (scena pogrzebu) i małżeństwo (jego instytucjonalny charakter). Ale i te teksty da się włączyć w biograficzny porządek. *Moje opowiadanie* „dokumentowałoby” zerwanie ze światem norm. Wejście w przestrzeń samotności. *Po śmierci* akcentuje wyosobnienie (podmiot i bohater tej opowieści nie żyje, popełnił samobójstwo). W planie fabularnym jest kresem „społecznej” biografii.

³ Na temat „głośniejszej” obecności narratora w tekście por. m.in.: M. Jasińska, *Narrator w powieści. (Zarys problematyki badań)*, w: *Problemy teorii literatury*, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, s. I, wyd. 2 poszerzone, Wrocław 1987, s. 227-229. W odniesieniu do prozy Licińskiego por.: Dmitruk, *Twórczość*, s. 37-38; kwestie te omawia też T. Lewandowski, „Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej”, w: Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, s. 251-252. Warto może również zwrócić uwagę, że wskazanie na kategorię „ja” mówiącego (na „szczerłość” i subiektywność wizji), jako najważniejszy element tego pisarstwa, było jednym z pierwszych istotnych rozpoznań dotyczących formalnej strony twórczości Licińskiego; por. m.in.: L. Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi*, *Książki Jan Jaskólski*; „Społeczeństwo” 1908 nr 10, Z. Dębicki, *Halucynacje*; „Kurier Warszawski” 1911 nr 282, C. Wrocki [P. Smolik], *Z najnowszej literatury polskiej. „Halucynacje” Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Naprzód” 1911 nr 210.

Śni mi się czasem pogrzeb Persa – Firduziego.

I widzę jednocześnie, jak niosą przejechanego przez tramwaj chłopca. Strzępy ciała tylko zostały...

Biegną praczki z kijankami: „czyj to trup?” – pytają.

– Firduzi umarł – wołam.

Otaczają mnie wkoło.

– A co za jeden był?

– Firduzi – generał pruski.

(*Bolesna humoreska*, s. 208)

We wszystkich dojrzałych utworach Licińskiego struktura świata przedstawionego pozostaje taka sama⁵. Nie zmienia się też zasadniczo sposób językowego ukształtowania ewokowanej rzeczywistości. Operowanie skrótami i paradoksem. Upodobanie do parabolicznych konstrukcji. Budowanie przenikających się obrazów. W ich granicach uniesienie miesza się z drwiną. Liryzm z wulgarnością. Sarkastyczna tonacja i drastyczne zestawienia. Głębokie, często wręcz brutalne kontrasty. Biblijne stylizacje i ironiczny dystans⁶. Podstawowym –

⁴ Sygnalizowane tu kwestie znajdują szczegółowe uzasadnienie w dalszym toku rozważań. Ich aprioryczność podyktowana jest względami – że tak to ujmemy – „konstrukcyjnymi”. Otóż, zapowiadając tok i najważniejsze akcenty prowadzonej tu „lektury”, stanowią wygodny – ale też w najogólniejszych zarysach już w trakcie tych rozważań przecież rozpoznany – punkt wyjścia.

⁵ Wyłączyć trzeba tu wczesne wiersze oraz *Dziwaczkę* – choć i w niej znajdziemy wiele z typowych dla twórczości Licińskiego cech świata przedstawionego (dotyczy to zwłaszcza konstrukcji głównego bohatera: Maryla konsekwentnie – na różne sposoby, aż po zamykający powieść autodestrukcyjny gest „odejścia” – odgradza się od świata; jest sarkastyczna, bywa brutalna, ma przy tym skłonność do posługiwania się paradoksem i przerysowanym porównaniem). Niemniej podmiot tych narracji – jak to ujmuje K. Dmitruk – „ma swoją wizję świata, modelowy obraz jego struktury i własne utopie”; por. tenże, *Twórczość*, s. 37.

⁶ A dodać tu jeszcze można operacje na rytmie i brzmieniu. Ponadto upodobanie do powtórzeń i refrenicznych powrotów. Silne, ujawniające się już na poziomie syntaksy i prowadzące do zaburzeń w jej obrębie, emocjonalne nacechowanie wypowiedzi. Tendencja do antropomorfizacji ewokowanego świata i towarzysząca jej skłonność do wyolbrzymień i przerysowań. Antytetyczność obrazowania, odwołującego się zazwyczaj do związanych z ciałem doświadczeń, i synestezyjne ujęcia – prowadzące do „zagęszczania” semantycznej przestrzeni. W tej prozie mieszą się i przenikają style, języki i tonacje. Jednak sposób konstruowania przestrzeni zdarzeń jest zasadniczo wciąż ten sam.

choć nie zawsze centralnym – elementem tak obrysowanej przestrzeni autor *Halucynacji* uczyni „ja” mówiące. Podmiot tych narracji – obecny na różne sposoby w planie fabularnym – zachowuje jedną wrażliwość i wyobraźnię. Ukształtowana przez nie rzeczywistość – świat przedstawiony – jest opowieścią o tym, co przechowało się „w pamięci”. Ale jednocześnie gramatyczny czas przeszły miesza się z deiktycznym „teraz”. W źrenicach „wypłowiających oczu” odbijają się obrazy. Opowiadana historia – nieraz drobny jej fragment – staje się kanwą dla tego wszystkiego, co rodzi się w obrębie świadomości, co potrafi w niej wykrzesać ożywiona, rozgorączkowana wyobraźnia. Zaznaczany na wiele sposobów *dystans* ma odsłonić czy choćby tylko rozjaśnić związany ze zdarzeniami *sens*. Wypowiedziany świat ma pomieścić *tajemnicę*. Dlatego podmiot tych narracji uczestniczy w relacjonowanej rzeczywistości i jednocześnie przebywa poza jej granicami. Tam, gdzie zmienia się ona w opowieść⁷.

Język Licińskiego jest stosunkowo najlepiej zbadaną kategorią. Zajmowali się tą kwestią w przywoływanych już tekstach K. Dmitruk i T. Lewandowski. Jednak najwięcej uwag na ten temat przynosi ciekawy i ważny szkic Beaty Prusik: „*Chciałbym was uczyć Boga...*” – *Stylizacja biblijna a kreacja narratora w prozie Ludwika Stanisława Licińskiego*. Badaczka, poddawszy analizie stylistyczny kształt utworów autora *Burzy*, konkluduje: „Wielość i różnorodność wykorzystania przez narratora biblijnych odwołań utrudnia raczej niż ułatwia interpretację jego postawy”. To charakterystyczna sytuacja. Wizja Licińskiego jest na tyle dynamiczna, że nawet precyzyjna i wnikliwa analiza poszczególnych aspektów jego prozy, składających się na nią „gestów” i artykułowanych w jej obrębie „przeświadczeń”, ujawnia raczej „niestabilność” niż „ład”. (Przywoływany artykuł pochodzi z tomu studiów: *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, pod red. H. Filipkowskiej i S. Fity, Lublin 1999; cytowany fragment znajduje się na s. 210).

⁷ Mowa tu nie tylko o utworach, w których mamy do czynienia z pierwszoosobową narracją. Choć – rzecz jasna – do nich w pierwszym rzędzie te uwagi się odnoszą. Narrację prowadzoną wyraźnie w trzeciej osobie znajdujemy w kilku zaledwie tekstach. Są to wydane osobno: powieść *Dziwaczka* i opowiadanie *Ksiądz Jan Jaskólski*, oraz drukowana w czasopiśmie nowela *W cyrku* i *Bajka*, liryczna notatka otwierająca *Halucynacje*. Odmienny status narratora i jego niezwykła – jak na tę prozę – pozycja nie wpływają jednak w sposób radykalny na kształt i strukturę ewokowanej rzeczywistości. Bohaterowie tych utworów uczestniczą w niej nie mniej intensywnie niż typowy dla twórczości Licińskiego podmiot opowieści.

OBECNOŚĆ. Skomplikowana struktura tekstowego „ja” i związane z narracją prowadzoną w pierwszej osobie możliwości „zniczeniotwórcze” sprawiają, że jest to jedna z podstawowych – dla współczesnej literatury – kategorii⁸. Trudno jednak o jednoznaczny czy choćby tylko klarowny opis jej dynamicznej natury. Powiedzmy więc o tym, co wydaje się najbardziej wyraźne. W dwudziestowiecznej prozie – Narracja pierwszoosobowa przestaje być po prostu formą przekazu podporządkowaną sensom czy wartościom, ale zaczyna te wartości tworzyć, konstruuje lub niszczy fabułę, wykrzywia świat po swojemu, kreuje go, rezygnując z zasad prawdopodobieństwa – w imię samego aktu opowiadania⁹.

U podstaw współczesnego myślenia o narracji pierwszoosobowej leży teza o podwójnym statusie (a w skrajnym ujęciu wręcz: o rozpadzie) podmiotu narracji: ten, kto opowiada to jednocześnie ten, o którym się mówi. Teza ta, rozwinięta przez Bertila Romberga w jego monografii pierwszoosobowej narracji¹⁰, była później podejmowana (i negowana) przez wielu badaczy. W cytowanej powyżej rozprawie

⁸ Wyraźna „obecność” mówiącego „ja” jest jednym z ważniejszych bodźców i wyznaczników dokonujących się w początkach Młodej Polski przemian. Ta subiektywizacja samej narracji i ewokowanej rzeczywistości – przygotowana przez krótką formę epicką drugiej połowy XIX wieku – nie ogranicza się do „prozy konfesyjnej”. Początkowo uzależniona od – mniej lub bardziej wyrazistych – „zewnętrznych” porządków (stylizacje, fabuła), zmierza w stronę skomplikowanych i niejednoznacznych form. Tekstowe „ja” – ujawniając swoją niewiedzę i niepewność – ostatecznie niweczy tkankę „dobrze zrobionej” prozy. (Por. m.in.: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969; K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988; S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973).

⁹ B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 223. Bogumiła Kaniewska – opisując precyzyjnie, z wnikliwością i rozmachem ścieżki, którymi biegło myślenie o pierwszoosobowej narracji – ujawnia, jak w istocie fragmentaryczny i niepełny jej obraz kreśli współczesna teoria literatury. (W książce Kaniewskiej zestawiona została obszerna bibliografia dotycząca tekstowego „ja” i narracji pierwszoosobowej). Kategoriom „tekstowego ja” i „podmiotowości”, odniesionym w dużej mierze do literatury i świadomości Młodej Polski, wnikliwe studium poświęcił R. Nycz (por. *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tenże, *Język modernizmu*); dla moich uwag istotna jest zwłaszcza zaproponowana przez niego formuła „»ja« sylleptycznego”.

¹⁰ Mowa tu o rozprawie: B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund 1962.

Bogumiła Kaniewska proponuje optykę, w której narratora-bohatera będzie się postrzegać „nie jako konstrukcję dwoistą, niespójną, lecz jako jedność – narratora wzbogaconego o byt postaci fikcyjnej i bohatera obdarzonego przywilejem opowiadania”¹¹. To przeniesienie akcentu wiąże się bezpośrednio z przeświadczeniem, że pierwszoosobowy narrator współczesnej prozy – a z powodzeniem odnieść to można do tekstów Licińskiego – wychyla się jednocześnie w głąb przedstawionego świata (tam, gdzie *wywoływany* jest on ze słów) i „poza rzeczywistość zamkniętą w utworze – ku osobie realnego autora”. Obie perspektywy odsłaniają nie tylko specyfikę tego typu narracji. Pozwalają – i to może jest najistotniejsze – dostrzec w niej próbę „zbudowania nowego sposobu porozumiewania się z czytelnikiem w zdeintegrowanej rzeczywistości”¹².

Ujęcie takie dobrze oddaje specyfikę tekstowego „ja” prozy autora *Halucynacji*. Obie, tak wyraźne w tej twórczości tendencje. Jej ostentacyjną „biograficzność” i nie mniej wyraźną „fikcjonalność”. Ich przenikanie się. Tę szczególną dwoistą modalność kreowanego świata. To właśnie taka artystyczna strategia pozwala uczynić z tych tekstów „ślad obecności”. Pozwala wpisać w nie uwierzytelniający je „głos”. Włączenie bowiem podmiotu mówiącego w wypowiedzany świat, ma swoje – w pewnej mierze oczywiste – konsekwencje. W obrębie narracji pierwszoosobowej mamy, zasadniczo, do czynienia z dwoma przenikającymi się zjawiskami: z „opowieścią” i z „wyznaniem”. Formulowana z pozycji „ja” opowieść jest – tak czy inaczej – historią (świadectwem) „przemiany”. Specyficzna więź łącząca pierwszoosobowego narratora z „bohaterem” jest – najczęściej – napięciem między „ja” teraz i „ja” przeszłości. Niezmiennność zaimka – niwelując to napięcie – wzmacnia je. Podmiot tych narracji jest stale obecny i jednocześnie jest punktem dojścia: *historia* staje się *portretem*. Jedynym *novum* jest to, co ukrywa się w obrębie dostępnych „ja” intuicji i inspiracji. Wyjaśnia się to, co sytuuje się „na zewnątrz”. Ale wyjaśnia się w obrębie – implikującego podmiotowość – „ja”

¹¹ „Narrator pierwszoosobowy nie jest bowiem prostym złożeniem dwóch ról: mówiącego i działającego, lecz dynamicznym zmiennym układem wzajemnych oddziaływań.” (Kaniewska, *Świat*, s. 204).

¹² Kaniewska, *Świat*, s. 208; cytowany wcześniej fragment pochodził ze s. 210.

opowieści. Językowy charakter tej konstrukcji jest radykalnie przeciwstawiony rodzącym się w związku z nią przeświadczeniom. Z tekstowym „ja” związana jest bowiem sugestia „obecności”¹³. Powiedzmy: piętno indywidualności, spontaniczność stylu. Wszędzie tam, gdzie pojawia się błysk spontaniczności, styl ujawnia swój autoreferencyjny charakter. Staje się odbiciem „aktualnego »ja«”¹⁴. I właśnie tu tekstowe „ja”, jako podmiotowy korelat tekstu, odsłania jednocześnie jego „indywidualność” i „potencjalność”.

Dwoista modalność literackiej podmiotowości (podmiot językowy i podmiot tekstowy)¹⁵ pozwala widzieć w tej konstrukcji „ślad obecności”: to, co indywidualne, nieopisywalne, asystemowe przejawia się dzięki temu, co systemowe i uschematyzowane. Paradoksalnie, to, wokół czego krystalizuje się świat tekstu, jest amorficzne. Wymyka się kształtom (lekturze) właśnie ze względu na swoją indywidualność (incydentalność). Podmiot tekstowy – zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego – może być postrzegany jako: „indywidualny, czyli nieopisywalny przy pomocy ustabilizowanego zespołu reguł – tym bardziej, że podlega ewolucji wraz z narastaniem tekstu”¹⁶. Bez wątpienia, owo tekstowe „ja” jest niepochwytnie i poznawanie go jest wpisywaniem jego *śladów* w zewnętrzne wobec niego porządki. Czy też inaczej: jest umieszczaniem w jego granicach refleksów zewnętrz-

¹³ „Kreując swego narratora, obdarzając go imieniem, biografią, twarzą i osobowością, autor konstruuje konkretną osobowość”. I dalej: „wchodząc w rolę narratora postać mówiąca wymyka się z ram swej fikcyjnej egzystencji. Użycie zaimka »ja« kieruje bowiem uwagę odbiorcy nie tylko na »ja« przedmiotowe, ale także na podmiot autorski” (Kaniewska, *Świat*, s. 205, 207).

¹⁴ „Styl wiąże się z terażniejszością aktu pisania: jest wynikiem marginesu swobody, jaką dają język i konwencja literacka, oraz sposobu wykorzystania go przez piszącego. Autoreferencyjny charakter stylu jest więc odbiciem chwili pisania, aktualnego »ja«” (J. Starobinski, *Styl autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1, s. 308).

¹⁵ Por. K. Bartoszyński, *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie” 1994 nr 2; mówiąc o podmiotowości Bartoszyński ma – oczywiście – na myśli nie tylko pierwszoosobową obecność narratora, ale „wszelkie formy opowiadawczej [narracyjnej] mediacji” (s. 29).

¹⁶ Bartoszyński, *Podmiot*, s. 37. W innym miejscu: „Odkrywanie podmiotu tekstowego nie zmierza do jego kategoryzacji, lecz do jego rozumienia, »zobaczenia« lub »odsłonięcia«, i odbywa się poza granicami konwencjonalnej naukowości” (s. 34).

nego świata. Ale niepochwytana *obecność* tekstowego „ja” (jego *głos*) domaga się nie tyle wyjaśnienia, co uwierzytelnienia. Jean Starobinski analizując pozycję odbiorcy w *Wyznaniach* św. Augustyna dochodzi do takiej oto konstatacji:

Podwójne przeznaczenie dyskursu – dla Boga i dla człowieka – prawdę czyni dyskursywną, dyskursywność zaś – prawdziwą¹⁷.

Instancja uprawomocniająca wypowiedź określa (uwierzytelnia) też „ja” mówiące. W jego granicach umieszcza „prawdę”. Ale jednocześnie to, co Starobinski nazywa „prawdomównością” (rodzące się w nas przeświadczenie o doniosłości „wyznania”¹⁸), możliwe jest dzięki umieszczeniu właśnie w obrębie „ja”, w jego granicach, owej zaświadczającej instancji –

człowiek nie podlega sytuacjom gotowym, danym z zewnątrz i bez jego udziału, lecz jest zasadniczym czynnikiem realizacji w stosunku do sytuacji, w których się znajduje. To jego interwencja strukturuje obszar tego, co przeżywa, i nadaje mu ostateczną postać¹⁹.

Ujmijmy to jeszcze inaczej. Jednostkowa – indywidualna i incydentalna – perspektywa narracji pierwszoosobowej odsłania przestrzeń ograniczoną i nieogarnioną jednocześnie. Snucie opowieści jest działaniem mediacyjnym. Świat zewnętrzny stosunkowo łatwo poddaje się schematycznym ujęciom. Przestrzeń wnętrza jest pogmatwana i ciemna. Ale tylko z perspektywy „ja” można przedstawić pełny obraz. Przejść od opisywania pozoru (tego, co zewnętrzne) do uchwycenia istoty (osoby: ukrytego sensu). Budowanie obrazu jednostkowej świadomości (samego siebie) jest często poszukiwaniem „prawdy”. Prawdy osoby i prawdy losu. Bywa, że jest to jednoznaczne (czy może być inaczej?) z odrzuceniem prawdy świata. Jego obraz

¹⁷ Starobinski, *Styl*, s. 311.

¹⁸ J. Starobinski wskaże na „patos wiernej ekspresji” jako jeden z najważniejszych w tym względzie „impulsów”. O *Wyznaniach* Rousseau pisał: „prawdziwość narracji będzie musiała się spełnić wobec uczucia osobistego – w samej chwili emocji przekazywanej na piśmie”. Por. Starobinski, *Styl*, s. 314.

¹⁹ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1, s. 269.

traci swą wyjaśniającą moc. „Ja” wyzwolone z okowów określających (unieważniających) je reguł podejmuje próbę ufundowania świata na nowo. Wypowiedzenia „wszystkiego”. Jednak w obrębie formułowanej historii arbitralność miesza się z przypadkowością. Stałości (zapisowi) przeciwstawia się spontaniczność i namiętność (lektury). Snute opowieści, których indywidualny sens zdaje się przecież nie aspirować do objawiania uniwersalnych prawd, nakreślają przestrzeń „obecności”, szkicują obraz „ja”. Obraz mieszczący się w jego granicach.

Obraz to jakieś inne »ja«, odbicie mojej istoty, ale słabsze i bardziej kruche, mające coś sakralnego, co czyni je zarazem zniewalającym i przerażającym²⁰.

Ożywiające ten obraz wewnętrzne spięcia, paradoksy i ograniczenia kreślą artystycznie nośną przestrzeń. Przestrzeń *obecności*²¹.

²⁰ Gusdorf, *Warunki*, s. 264.

²¹ Dodajmy jeszcze, że to niezwykle – choć powszednie – przedsięwzięcie, jakim jest opowiadanie o sobie i o swoim losie, przedsięwzięcie, które zawsze jest próbą wypowiedzenia „wszystkiego”, stosunkowo łatwo poddaje się typizacji. Kaniewska – rozpatrując rysy fikcyjnych osobowości narratorów pierwszoosobowych – wyróżnia trzy podstawowe typy: „narrator-artysta” – człowiek o szczególnej wrażliwości; „osoba o »innej moralności«” – przestępca, lump; i „mieszkaniec »innych światów«” – dziecko, chory psychicznie (por. Kaniewska, *Świat*, s. 213). Wszystkie odnajdziemy w prozie Licińskiego. Takie sytuowanie się narratora pierwszoosobowego (i jego opowieści) w obrębie określonych konwencji – typowych i rozpoznawalnych ról – obnaża tekstowy status tej konstrukcji. A jednocześnie wskazuje na swego rodzaju *transgresywność* tego typu dykcji. Artysta, dziecko (u Licińskiego: młodzieniec), zbrodniarz, wariat, człowiek chory sytuują się na marginesie: istnieją w *mowie*, przeciwko *językowi*.

Szczególne – i może aż nazbyt jaskrawe – światło na omawiane tu kwestie rzuca książka G. Steinera *Rzeczywiste obecności* (tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997; cytowany poniżej fragment pochodzi ze s. 183). W zaproponowanej w niej optyce instancją uwierzytelniającą dzieło jest nie tyle rozbrzmiewający z wnętrza tekstu *głos*, ale już sama *lektura* (zawsze pozostająca w istocie „teologią”), a w konsekwencji dialektyka „między pustką a formą, między zniszczeniem reprezentacji i jej ponownym ustanowieniem”. Wątek to o tyle dla nas istotny, że jednym z podstawowych rysów dzieła Licińskiego jest wciąż ponawiana próba „wydarcia prawdy pustce”.

(Prezentowane tu uwagi dotyczące narracji pierwszoosobowej, w nieco innej wersji, opublikowałem – jako szkic *W granicach „ja”* – w „Tekstach Drugich” 1998 nr 6).

WŁÓCZĘGA. Wróćmy do tego, kto porusza się w obrębie ewokowanego w prozie autora *Halucynacji* świata. Wymyka się. Ucieka i kluczy. Nielegalnie przekracza granice. Błądzi. Szlaja się. Pije wódkę w zakazanych spelunach. Zasypia na ławce w parku. Jego wędrówka jest przemierzaniem przestrzeni: krakowskich i warszawskich ulic, prowincjonalnych dróg, wreszcie bezdroży. Ale jest też podróżą duchową – z uporządkowanego, i przez to zafałszowanego, obszaru norm i prawd praktycznych ku wolności. W *Halucynacjach* konstrukcja ta powraca wielokrotnie. *Z pamiętnika włóczęgi* to swoisty dziennik podróży. *Niewidomy i szatan*, *Niedokończone powieści*, *Notatki obłąkanego*, wreszcie *Burza* – to kolejne jej etapy. Przemieszczanie się w przestrzeni jest motywem przewodnim tylko w *Niedokończonych powieściach*. W *Burzy* – która zamyka ten tom – „wędrówka” jest jednym z ważniejszych elementów konstrukcyjnych. Ale motyw ten pojawia się – to znamienne – na granicy tekstów: w wygłosie każdej – z poprzedzających *Burzę* – części pierwszej książki Licińskiego²².

Ostatnie zdanie noweli *Niewidomy i szatan*:

Związałem bieliznę w tłumoczek i w świat Szatan mnie prowadził. (s. 150)

Ostatnie zdanie *Niedokończonych powieści*:

A ja wtedy już dalej iść muszę i będę ludzi wołał mową obłąkanego. (s. 191)

Z Dedykacji zamykającej *Notatki obłąkanego*:

Którzy łakniecie i szukacie, którzy nowych ścieżek szlaki wydeptujecie... (s. 210)

²² E. Kasperski zestawiając bibliografię tekstów L. S. Licińskiego podaje, że *Burzy* nie ma w pierwszym wydaniu *Z pamiętnika włóczęgi* (Lwów 1908). Jego zdaniem znalazła się ona dopiero w drugim (Warszawa 1912), z którego wyłączono natomiast nowelę *Niewidomy i szatan* (por. tenże, *Ludwik Stanisław Liciński*, s. 287). Edytor tekstów Licińskiego T. Lewandowski zna oba wydania tej książki; w *Nocie edytorskiej* pisze: „Przeprowadzone porównania wykazały identyczność wydań w przypadku obu tomów” (por. tenże, *Nota edytorska*, w: L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika*, s. 264). Prowadzone przeze mnie kwerendy potwierdzają wersję Lewandowskiego, ale możliwe jest, że Kasperski korzystał z – mniej lub bardziej legalnych – przedruków, które – w związku z poczytnością tekstów Licińskiego – mogły się przecież pojawić.

To złączenie przekraczania granic tekstu – a chodzi tu o sam tok lektury: przechodzenia od jednej części książki do kolejnej – a więc, to złączenie przemieszczania się czytelnika czy samej lektury z motywem „wędrówki” – jest konsekwencją szczególnej optyki obowiązującej w kreowanym przez Licińskiego świecie²³.

Błądzenie, porzucanie obranych dróg i rozpoczętych opowieści. Język pełen kolokwializmów, fraz i sformułowań ocierających się o wulgarność. Chciałoby się powiedzieć: to język ulicy. Jeśli nawet, to przecież Liciński jest w pełni świadomy literackości swoich tekstów²⁴. I chociaż miejscami w jego utworach istotnie pobrzmiewa „żywa mowa” –

²³ Tom *Z pamiętnika włóczęgi* jest książką precyzyjnie skomponowaną. Przywołane nawiązania to tylko jeden z organizujących ją porządków. *Niedokończone powieści* są fabularną kontynuacją otwierającego tom opowiadania. Podobnie *Notatki obłąkanego* zostają „zapowiedziane” w wygłosie poprzedzającego je cyklu – „będę ludzi wołał mową obłąkanego” (s. 191). Dwa ostatnie teksty *Notatek obłąkanego* (wykorzystane w nich motywy i wpisane w nie – radykalnie odmienne – sensy) przygotowują semantyczną przestrzeń dla zamykającej całość *Burzy*.

²⁴ Jeden przykład. W utworach Licińskiego niezwykle często pojawiają się deminutiva i hipocoristica („I umiałeś brać ich pod żeberka tak, wiesz? mądrze?...” s. 13; „Widziałem pięcioletniego cherubinka, zapraszającego do mamusi na łóżeczko... I szli... A cherubinek wódkę łykał i papierosiki palił” s. 40; „Przysypałem go zresztą piaseczkiem, by nie mrugał oczkami” s. 56; „Wysypałem mu w odpowiedzi bardzo niedwuznaczne kazanko o chciwości burżuazyjnej...” s. 58; „A ten tłusty księżulek co niedziela jeszcze miewa kazania?” s. 98; „To moja matula kochana, ta dziewczeczka złocista, co idzie” s. 133; „Hej, hej! Parszywy jestem ksiądz i na łańcuchu parchy po ludziach roznoszę... Jeno kieską podzwaniam – hej!... Co to za motylki barwne?” s. 140; „Drugi syn blaszki w pudełeczka układa, rachuje i zamyka: to przyszła chluba narodu” s. 201; „Jakiś czarny parobczak na skrzypeczce im przygrywa... Bębni huczny bębenek z dzwoneczkami...” s. 220 – by wybrać tylko kilka charakterystycznych rozwiązań). To typowy element języka kolokwialnego. Również ważny składnik języka marginesu – por. m.in. S. Kania, *Słownik argotyzmów*, Warszawa 1995; K. Stępiak, *Słownik tajemnych gwar przestępczych*, współpraca Z. Podgórzec, Londyn 1993. Zdrobnienia stanowią istotny element nawet „twardej” mowy przestępczej, jaką jest „grypserka”; por. M. Szaszkiwicz, *Tajemnice grypserki*, Kraków 1997 (tam też: *Słownik gwary więziennej* i obszerna bibliografia). Por. także: K. Estreicher, *Szwargot więzienny*, Kraków 1903; A. Kurka, *Słownik mowy więziennej*, Lwów 1896; W. Ludwikowski, H. Walczak, *Żargon mowy przestępców. Blatna muzyka. Ogólny zbiór słów gwary złodziejskiej*, Warszawa 1922 oraz partie żywej mowy przestępców przytaczane przez

Weszliśmy do cyrkułu...

Naleciałem ogniście na dyżurnego urzędnika.

– A wie pan, to ciekawe... Nie można wyjść na ulicę... Kto śmiał tę panią aresztować?...

Stropiony urzędnik plątał się w słowach... Jął przeproszać... to nie jego wina...

Po prostu omyłka... Zresztą któż mógł przewidzieć?

Podąłem prostytutce ramię – wyszliśmy... (s. 61)

– to przecież są to z a p i s y. Żywioł mowy zostaje tu zanotowany, wchłonięty przez t e k s t. Staje się literaturą. Bowiem dla podmiotu tych narracji świat jest tekstem: tekstem „zapisanym”, który można i należy poddawać lekturze.

BOLESNA HUMORESKA. Zaczniemy od utworu marginalnego. Od *Dziwaczki*. Ten dość tandetny melodramat Liciński pozostawił w rękopisie. Powody wydają się oczywiste. Powieść jest literacką wprawką. Niektóre zastosowane w niej rozwiązania – tu jeszcze nieporadne i właściwie bez wyrazu – powrócą w dojrzałych tekstach. Jednak styl tego utworu w niewielkim jedynie stopniu przypomina dykcję późniejszej twórczości. Zajmiemy się więc tylko podstawowymi elementami konstrukcji. Oto Maryla, główna bohaterka powieści, żyje w świecie ufundowanym przez naiwne – ale i głęboko emocjonalne – odczytania jej panięńskich lektur²⁵. Powiedzmy wprost: kocha się w bohaterach książek i jednocześnie chce, by ją kochano tak, jak mógłby kochać Bohun albo Hamlet. To konwencjonalna konstrukcja i prowadzi do szablonowego „rozdarcia” –

Z. Bożyczek w jego książce: *Przestępstwo i życie*, Wrocław 1972. Ale przesycenie narracji zdrobnięciami i spieszczonkami jest nie tylko „cytatem”, staje się – przede wszystkim – sposobem budowania dystansu. Bądź ironicznego, bądź takiego, który ma służyć „złagodzeniu” potworności świata (obie tendencje dobrze widoczne są w opowiadaniu *Policzek*).

²⁵ Pośród nich są na pewno: *Ogniem i mieczem*, *Konrad Wallenrod*, *Hamlet*, *Romeo i Julia*, *Otello*. To – można powiedzieć – nie tyle „panieński”, co „szkolny” kanon. Maryla czyta jednak te książki jak brukowe romanse. Czyniąc z nich pożywkę dla egzaltowanych marzeń o „idealnym” amancie (jaskrawo kontrastujących z „przyziemną” rzeczywistością rodzinnej Stachurki i okolic).

Ale królówicz nie zjawił się... A życie takie smutne, a Maryli tak niedobrze, tak smutnie i tęskno... I jest coś nieznanego, coś jakby tajemnica, coś, co trudno ująć zmysłami...

Do tego „coś” rwie się jej młoda dusza i tęsknią myśli i wyciągają się ramiona, a ono niepochwytne a miłe, a potężne. (*Dziwaczka*, s. 12)

Krucha przestrzeń banalnych „odczytań” (sposób, w jaki postrzeża świat i w jaki siebie weń wpisuje: „pragnienie niewiadomego i zniechęcenie do otaczającego”; *Dziwaczka*, s. 14) zostanie zniszczona przez sekwencję „brutalnych” – choć jednocześnie szalenie trywialnych – zdarzeń. Fabułę organizuje bowiem prosty układ: nieszczęśliwa miłość i małżeństwo podyktowane przez mściwą rezygnację. Nowy obraz świata określą listy. Teraz ich lektura – jak wcześniej książki – determinować będzie sposób postrzegania rzeczywistości. To one – ale też gazetowy anons – rozstrzygną o losach Maryli. Banalna perypetia. Zatajone wyznanie. Nieszczęśliwa pomyłka. W końcu jednak „tajemnica” odsłoni się. Drogą do niej będzie cyniczny chłód. Próba odebrania sobie życia. Wreszcie – już po ślubie – szyderstwo i pogarda.

Gdy farsa przechodzi w dziedzinę prawdy i z prawdy można już żartować (*Dziwaczka*, s. 70)

Po latach „nieszczęśliwi kochankowie” spotkają się. Przestrzeń, w której dojdzie do gorzkiej i bolesnej „iluminacji”, zostanie przygotowana w sposób dla Licińskiego typowy:

I znowu zapadło wśród nich milczenie... Mrok gęsty zwieszał się nad nimi, zasłaniając ich twarze... (*Dziwaczka*, s. 76)

To tylko impuls, ale od tego momentu semantyczna przestrzeń zacznie gęstnieć. Maryla przeczyta zapis w dzienniku ukochanego. W blasku dnia odsłoni się trywialne źródło jej cierpienia. Po raz kolejny „tekst” nie tylko będzie modelował tok zdarzeń, ale okaże się – ujmijmy to tak – „fundamentalnym” elementem rzeczywistości. Określi i przypieczeruje jej (nowy) kształt. Ta lektura zepnie klamrą cały utwór. Wyostrzy napięcie między „literaturą” i „życiem”. Między „książką” i „intymnym zapisem”. Wróćmy do pokoju w Stachurce. Kochankowie „rozpoznają się” na nowo. Ta papierowa miłość

wybrzmi jednak w sposób nader tandetny. Oto, jak w złym romansie, zjawi się mąż z rewolwerem²⁶. Dojdzie do dramatycznych wydarzeń. Odezwą się namiętności. Miłość i nienawiść. Pogarda. Nie padnie jednak strzał. Brutalna walka zakończy się atakiem serca. Maryla zniknie pośród drzew. Nie „unicestwi się w namiętnym szale” (*Dziwaczka*, s. 78). Przepadnie.

Narracja w *Dziwaczce* prowadzona jest często w trybie mowy pozornie zależnej. Główna bohaterka tej książki – raz po raz – odsłania swoje „wnętrze”. W jakiejś mierze to również jej opowieść. Dla nas jednak najważniejszy jest – że tak to ujmemy – „tekstowy” charakter tego świata. To lektura – narrator powie wprost: nieumiejętna – wyznaczy rytm zdarzeń²⁷. Będzie kreować nie tylko kształt rzeczywistości, ale i jej dynamikę. Wreszcie, za sprawą włączonych w przeżywany świat tekstów, on sam zmienia się w „tekst”.

Drażniąca wyrazistość struktury tej powieści to kwestia pisarskiej nieudolności. Ale wpisane w tę płaską konstrukcję przeświadczenia okażą się stałą właściwością prozy autora *Notatek obłąkanego*. Dla Licińskiego bowiem tekstem jest i rzeczywistość, i człowiek. Podobnie jego kondycja i los.

Warszawa używała życia i darła się całym rozpędem młodej energii w samo centrum europejskiej cywilizacji: wydawała co rok pół uczonego i tysiąc dziennikarzy [...] – co dzień poeci i lekarze pili czarną kawę i robili poezję i medycynę – co dzień pod moim oknem rozgrywały się fatalne, przerażające sceny. [...] Widziałem dzikie, pianą ziejące zemsty i roztrzęsione w bójkach bezkształtne kawały mięs ludzkich, widziałem pijackie orgie chuci rozbechtanych, widziałem bunt i zwyrodnienie, krzywdy i zbrodnie – z dnia na dzień tłukły się pod moim oknem – straszne, rozbabrane we własnym grzęzawisku.

²⁶ A *Dziwaczka* – przypomnijmy – jest brukowym romansem. K. Dmitruk pisze słusznie o tej powieści jako o nieudanej próbie sprostania wymogom formalnym literatury popularnej i jednocześnie próbie przekroczenia tych ograniczeń (por. Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 119-126).

²⁷ Przytoczmy kilka charakterystycznych odnarratorskich uwag: „Wyciągając z książki jedynie fabułę, szukała w powieści nowych wrażeń, pojąc się nimi i pieszcząc [...]. Umysł jej nieprzyzwyczajony do analizy, przyjmował tylko to, co było już gotowe i nie wymagało najmniejszej pracy. [...] Niezdolna do najmniejszego zgłębiania zjawisk abstrakcyjnych, posiłkowała się frazesami autorów tak jak własnymi i sama była niekiedy jak jeden huczny frazes” (*Dziwaczka*, s. 9, 10).

Przesuwały się koło mnie jak kronika, którą się czyta kartka po kartce – z napiętą uwagą. Na widowni dziejowej tętnią rozhukane rumaki wypadków... Już przeszły, już miejsca innym ustępują...

Tak przechodziło koło mnie wszystko, ale już nie porywało stylem – zasta-
wało mnie raczej drętwego, zimnym skupieniem otoczonego.

(*Dziwne rzeczy*, s. 39, 40 – wyr. moje)

Brzmi to może aż nazbyt ewidentnie. Nie jest jednak pustą deklaracją²⁸. Zwróćmy uwagę na charakterystyczne – widoczne w cytowanym fragmencie, ale obecne nie tylko tu – przeciwstawienie. Literaturę się „robi”. Przy czarnej kawie, w towarzystwie lekarzy. Tym, co jawi się jako tekst, który można poddać lekturze, który może porwać stylem, bądź wprowadzić w stan „zimnego skupienia” – jest sama egzystencja.

W opowiadaniu²⁹, o którym mowa, jedną z głównych postaci – a właściwie trzeba powiedzieć: postacią najważniejszą – jest Janusz.

²⁸ Wykorzystany zostaje tu dobrze utrwalony w kulturze model: rzeczywistość jest jak księga. Takie konstrukcje – organizując leksykę, ale też bardziej złożone warstwy utworów – pojawiają się w twórczości Licińskiego wielokrotnie (por. m.in.: *Dyzio*, *Dziwne rzeczy*, *Szczury*, *Niewidomy i szatan*, *Notatki obłąkanego*, *Burza*, *Ksiądz Jan Jaskólski*). Część z nich będzie, rzecz jasna, realizacją prostej konwencji (jak w *Księdzu Janie Jaskólskim*: sformułowanie „Odwraca się karta na inną stronę” wprowadza kolejne wspomnienie, nowy obraz z przeszłości; por. *Jaskólski*, s. 14), ale najczęściej pojawienie się tego motywu ma ważne konsekwencje dla struktury świata przedstawionego: „lektura” staje się modelem organizującej go dynamiki (por. *Bez napisu*).

(Osobną kwestią pozostaje wprost niewyczerpany – i chyba nie ma przesady w tym sformułowaniu – potencjał artystyczny i intelektualny tego zestawienia. „Świat” i „pismo” przenikały i przenikają się na wiele różnych sposobów. Przykłady wciąż żywych odczytań tej wieloaspektowej relacji można by mnożyć w nieskończoność: od Kabały po dociekania semiotyków, od prac B. Lee Whorfa po pisma L. Wittgensteina, od pisarstwa P. Valéry po twórczość J. L. Borgesa).

²⁹ W twórczości Licińskiego większość dłuższych form epickich można uznać za opowiadania. Po części rozstrzyga o tym „amorficzność” ich budowy. (Staje się to szczególnie widoczne w zestawieniu z precyzyjną i „stabilną” strukturą – typowej przecież dla literatury drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX – krótkiej formy epickiej, jaką jest nowela. Jednocześnie wyraziście dramatyczna struktura tych tekstów każe pamiętać o roli, jaką nowela odegrała w przemianach zachodzących we współczesnej prozie). Podstawową jednak kwestią jest tu pozycja narratora. To jego „stosunek do świata” staje się głównym przedmiotem opowieści. Dla

Badacze widzą w nim Korczaka, penetrującego zaułki Starego Miasta, zbuntowanego syna mieszczańskiej rodziny, przyjaciela Licińskiego, znakomitego pisarza i przyszłego lekarza³⁰. Być może to jeszcze jeden – biograficzny – element konstruowanej tu antynomii: przeciwstawiającej brutalną, „czystą” egzystencję – oficjalnej kulturze, osłaniającej to, co „czyste”, choć bolesne i dojmujące, sztafażem zasad i nawyków. Podmiot tej narracji wyzna:

Pod oknem moim rozgrywały się sceny, które mi powykręcały wszystkie moje dobre i wygodne zasady; rozgrywały się sceny, które zezwaciły mi na całe życie oczy. (s. 39)

To tam, pod oknem domu przy ulicy Rycerskiej w Warszawie, dzieją się rzeczy pełne znaczenia, nasiąkające jakimś niejasnym sensem.

Raz jeden jedyny chciałem wydrzeć pomiętą kartę tej krwawej kroniki i podeptać ją – już, już wyciągnąłem rękę – i cofnąłem się w poczuciu własnej niemocy... A kronika ugrzęzła mi w sercu na długo... (s. 40)

Opowiada się tu o tym, co przechowała świadomość. Ale jednocześnie uczestniczymy w samym formowaniu się opowieści. W proce-

krótszych form – i tu już trudno o precyzyjne określenie gatunku – oczywistym i ważnym kontekstem będzie obrazek. Szczętkowość fabuły. Lapidarność i wyrazistość. Towarzysząca próbom zanotowania „konkretu” tendencja do nasycania tekstu „emocjami”. Wreszcie liryzacja wypowiedzi. Wszystko to właśnie w obrazku (w jego odmianie rozpowszechnionej w drugiej połowie XIX wieku) pozwala szukać – rzecz jasna odległych i mocno zamazanych – źródeł tych „zapisów” (dotyczy to zwłaszcza tekstów – choć nie wszystkich – włączonych do *Notatek obłąkanego*). Osobną kwestią pozostaje przynależność gatunkowa takich utworów jak *Bajka* czy *Sen o Bajce*. Najszczęśliwszym rozwiązaniem wydaje się poprzestanie na ogólnej – i niewiele niestety mówiącej – formule „prozy poetyckiej” (termin ten można też z powodzeniem odnieść do fragmentów niektórych opowiadań). (Por. m.in.: J. Bachórz, *Obrazek*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1974 z. 1; tenże, *Poszukiwacze realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*, Gdańsk 1972; M. L. Pratt, *Nowela: gatunek mniejszy czy pomniejszy?*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1989 z. 2).

³⁰ Por. m.in.: A. Lewin, *Korczak znany i nieznany*, Warszawa 1999, oraz przywoływane już prace: Newerly, *Żywe wiązanie* i Mortkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*.

się kształtowania jej ze słów. I w tym jeszcze nie byłoby nic niezwykłego. Ale ta opowieść zostaje wywiedziona z krzyku. Z wrzasku, który uwiązał w pamięci.

Naraz krzyk... Nie! Nie krzyk... zgrzyt jęku, a raczej nawet nie jęku – pisku może przydławionego wycia... Ale to nie określa jeszcze tego, co słyszałem... Rozpacz, przerażenie, wstręt, ohyda... ale i to nie odmaluje barwy tego rozdartego dźwięku... Zakołysał się i zastygł... pękł, połamał się w jakieś ciche bydłące jęki... (s. 41)

I dopiero teraz wszystko się zaczyna.

Wyjrzałem przez okno...

Na schodach leżała dziewczyna. Dwóch pijanych drabów trzymało ją... Trzeci gwałcił. (s. 41)

Relacja będzie prowadzona tak, by w gęstniejącej, pełnej niepokoju atmosferze mógł błysnąć – jak ostrze – związany z wydarzeniami sens. A zdarzeń jest niewiele. W istocie ważne są dwa. Spróbujmy jednak naszkicować budowaną tu semantyczną przestrzeń. Brutalny gwałt. Stłuczona butelka z lekarstwem. Mijają miesiące, może lata. Znowu te same ulice. Nocne wędrówki. Przyjaźń. Rynsztoki. Śmieci i żebracy. Przypadkowo spotkany bandyta. Zadymione spelunki. Wódka. Urażona duma. W wypełnionej bandytami i mętami knajpie dojdzie do scysji. W końcu błysną noże. Liciński zwiąże z tą sceną niezwykle obraz. Niezwykły i – jak na jego prozę – zgoła nieoczekiwany. W miejsce bolesnej bezradności –

Tu ludzie stoją w imię jakichś zasad z nożami w ręku, a ja tylko „wiem”. I nic więcej... I nawet nie mogę więcej... „Wiem” tylko i... „wiem”... a później pójde na śniadanie (s. 50)

– pojawi się przejmująca pewność. W zamęt i przerażenie, w ten gęstniejący, przesycony negatywnymi emocjami, brutalny obszar – jego sygnaturą są lśniące w ciemności noże – wpisana zostanie przejmująca treść:

Zdawało mi się, że promienna postać Chrystusa sływa, ażeby błogosławić jęczące i pokrzywdzone.

„Błogosławieni są cierpiący krzywdy, albowiem ich jest Królestwo niebieskie”. (s. 52)

To złączenie „wiszącej w powietrzu” krwawej bójk i zstępującego Chrystusa odsłania – to prawda, tylko na moment, bo do „rozprawy nożowej” nie dojdzie – wpisany w nią sens. W tej traumatycznej przestrzeni – a w istocie jest to obszar cierpienia i krzywd – wybrzmia słowa błogosławieństwa. Nedorzeczna iluminacja. Szczelina. To pęknięcie – jak już wiemy – nie pozostanie bez konsekwencji. Bandytów pocałunkiem rozdzieli Janusz. Z ust nożownika posypią się przekleństwa – popłynęła cała fala niewstrzymanych, zdobytych w upokorzeniu i krzywdzie klątw.

Chciał wyrazić przyjaźń i życzliwość, hołd i uwielbienie, wypieścić, wycalować słowami jak dziwną zjawę, o której śnił może tam... nad brzegami Wisły, lecz ubogi słownik jego nic nie umiał podać ustom, prócz brudnych, w zgniliznie wykołyszanych obelg. (s. 53)

Niewypowiadalne. Wrzask i potok bluźnierstw. Zbrodnia i oczyszczenie. To przejrzysta klamra. Ale nie na tym kończy się ta opowieść. Właśnie teraz, kiedy – jak się wydaje – wszystko już się dokonało, bohater i podmiot tej narracji w pocałowanym przez Janusza nożownika rozpozna gwałciciela.

Zbudziła się we mnie dawna zapleśniała kronika. (s. 53)

Zapisane w niej zdarzenia powracają raz jeszcze. Odzywa się to, co – przypomnijmy – „ugrzęzło w sercu” (s. 40). To kolokwializm. Liciński łączy w nim dwa ciągi skojarzeń. Zagłębiające się w ciało: cierń, drzazga, ostrze. I to, co uwięzło w pamięci: budzące odrazę i strach zdarzenia. Oba szeregi zostają wkomponowane w obraz zapisanej kartki. To pozwala zbudować jeszcze jedno zestawienie: szelest, trzask miętego papieru i wrzask³¹. Zapytajmy, czy teraz zmienia

³¹ Ten foniczny porządek nie jest wyraźny (jego podstawową są: skojarzenia związane ze sformułowaniem „chciałem wydrzeć pomiętą kartę”, i ciąg inicjujący odczytywaną ze „zmiętej karty” opowieść: „Naraz krzyk... Nie! Nie krzyk... zgrzyt jęku”; por. s. 40, 41), uczestniczy jednak w mechanice asocjacji i odesłań, która ma organizować ewokowaną rzeczywistość w taki sposób, by stała się obszarem raczej „intuicji” niż „racjonalnych dociekań”. Zwróćmy też uwagę, że przestrzeń ta budowana jest niezwykle prostymi środkami. Poruszamy się po terytorium najprostszych skojarzeń i językowych nawyków – „kronika”, która „grzęźnie w sercu”, jest „krwa-

się sens tamtych zapisów? Czy to, co zdarzyło się pod oknem domu przy ulicy Rycerskiej zyskało nowe znaczenie? Przed szynkiem Kołbucha wybrzmiewa bluźnierczy psalm. Ale to w tamtym – wciąż rozbrzmiewającym – krzyku gwałconego dziecka mieści się ta opowieść. Teraz pogrążone w mroku zaułki Warszawy wypełni cisza. Bandyci rozchodzą się. Spać albo pić. I to właśnie tak zostaje domknięty ten tekst. Zostajemy porzuceni. Pustoszejąca ulica. Ciemność i milczenie. Nie pada żadna odpowiedź. Pozostaje na nowo podjąć tę historię. Nasłuchiwać. Snuć. Przepowiadać. Przewracać kartki.

Przypomnijmy, nie o książkę, którą „robi się” przy czarnej kawie, tu idzie. Mowa jest o traumatycznej przestrzeni „egzystencji”. To ona jest obszarem poszukiwań. To tu ma skrywać się *sens*. Jej mrok ma okazać się przerażająco jasnym światłem³². I właśnie dlatego bohater tych tekstów jest włóczęgą. Przemierza pogrążone w ciemności ulice i zaułki miasta – tak, jak podczas lektury przemierza się tekst. A jego opowieść jest wciąż ponawianą próbą wyswobodzenia się z prawideł oficjalnej kultury. Jest jednocześnie gestem radykalnego zerwania. Upartego sytuowania się po stronie „życia”.

Fragment *Niedokończonych powieści*:

Głodny byłem od dłuższego czasu i smutny. Napisałem więc kilka humoresek. Nic łatwiejszego [...].

Wziąłem towar pod pachę i zacząłem szukać przedsiębiorcy. Wkrótce jest „Hurtowa sprzedaż sztuki na prenumeraty roczne, kwartalne i miesięczne, jako też detaliczna na pojedyncze numery...”. (III, s. 160-161)³³

Antynomiczność zestawień: smutek i śmieszność, tekst literacki i przedmiot obrotu handlowego („Przyniosłem kawałek duszy na sprzedaż”, s. 161) – podkreśla, oczywiście, rozdźwięk między „ży-

wa”; „grzeźnie”: zagłębia się, skrywa pod powierzchnią, by „obudzić się” jak „ból”, by „odezwać się” jak „rozjątrzona rana” (por. s. 40, 53).

³² Taki obraz – ciemności, która skrywa światło – powraca u Licińskiego wielokrotnie. Autor *Halucynacji* konstrukcję tę będzie najczęściej wpisywał w tego, kto opowiada: „Ludzie, co mocy nie mają zajrzeć w oczy mojemu słońcu, z lubością w cienie moje się wpatrują i zadowoleni są z bydlęcia mego – i tak im gram” (s. 78).

³³ Cykl *Niedokończonych powieści* składa się z dziewięciu nieponumerowanych – wyodrębnionych jednak na poziomie grafii – całości. Sygnuję je cyfrą rzymską.

ciem” i „sztuką”, choć – jednocześnie – akcent przeniesiony zostaje z tego, co można by określić jako: „istotę sztuki”, na sposób jej funkcjonowania. Tekst literacki jest trywialny, jest powtórzeniem banału życia, bo tylko taki może zmieścić się w wąskich szpaltach literackich periodyków. Literatura – oczywiście – jest nie tylko trywialna, bywa gorzej: staje się hochsztaplerstwem.

- Ale co widzę?! Pan bez krawata Jakże można być twórcą bez krawata?
- W sposób bardzo zwyczajny, redaktorze. Ściąga się go z szyi, rzuca pod podszew i rzecz skończona. – Rozumiem, ale jakże można paradować tak w negliżu? Do świątyni sztuki nie idzie się boso.
- W płaszczu królewskim szedłem, panie redaktorze, ale poczułem swąd. Magowie piekli pieczeń w przedsionku, a dym i brud unosiły się nad ciemnościami. Bojąc się, abym sobie nie uwędził płaszcz –
- Zrzuciłeś pan krawat? Czy tak? (III, s. 161)

Sarkastyczny grymas i literacka gra. Gest pozbawienia się krawata jest nie tylko wyzwaniem rzuconym filistrom, ma – może – przede wszystkim wartość, że tak to określe, apotropaiczną: wyraźnie przeciwstawia autora humoresek, idącego w królewskim płaszczu – magom piekącym swoją pieczeń w przedsionku redakcji literackiego pisma. I nie idzie tu o zwykłych pismaków. Zastosowana w tym fragmencie instrumentacja („Magowie piekli pieczeń w przedsionku”), operacja na rytmie (początek zdania podrzędnego), a przede wszystkim swoista intertekstualna gra z jednym z najbardziej popularnych i najbardziej nadużywanych na przełomie wieków biblijnych werse-
tów – wszystko to pozwala owych magów skojarzyć z młodopolskimi manierami i pozami. Ale nie chodzi tu – jak sądzę – jedynie o ironiczne nawiązanie do schlagwortów typu „Na początku była chuć”³⁴ czy do sposobu bycia, dajmy na to, Przybyszewskiego lub Micińskiego³⁵. Zestawmy teksty, o których mowa:

³⁴ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam... Trzecia księga Pentateuchu*, Lwów 1904, s. 5.

³⁵ Zwłaszcza młodopolski Kraków aż roił się od magów różnego autoramentu (niejakie wyobrażenie o skali tego zjawiska dają m.in. polichromie Kazimierza Sichulskiego w Cukierni Lwowskiej Jana Michalika, kuplety Zielonego Balonika i – często mniej lub bardziej ironiczne – partie wielu tekstów wspomnieniowych), największymi

Magowie piekli pieczeń w przedsionku, a dym i brud unosiły się nad ciemnościami. (s. 161)

To – rzecz jasna – parafraza fragmentu *Genesis*:

A ziemia była pusta i próżna, i ciemności były nad głębokością, a Duch Boży unaszał się nad wodami.

I rzekł Bóg: Niech się stanie światłość; i stała się światłość³⁶.

z nich – choć, jak przystało na magów, każdy miał odmienny styl – byli Przybyszewski i Miciński. Dodajmy, że obaj związani byli również z Warszawą i Zakopanem. (Por. m.in.: S. Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*, Warszawa 1947; A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, posłowie T. Weiss, Kraków 1956; J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Kraków 1957; L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957; M. Bobrzyński, *Z moich pamiętników*, oprac. A. Galos, Wrocław 1958; J. German, *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*, Warszawa 1958; B. Kopczyński, *Przy lampce naftowej. Wspomnienia o dawnej Warszawie, Krakowie, wędrówkach z farbami, spotykanych ludziach. 1882-1952*, Warszawa 1959; A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961; S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969; A. Waśkowski, *Znajomi z tamtych czasów. (Literaci, malarze, aktorzy. 1892-1939)*, Kraków 1971; a także: W. Grzelak, *Cyganeria z „Udziałowej”. 1908-1913*, Warszawa 1965; K. Beylin, *W Warszawie w latach 1900-1914*, Warszawa 1972).

Trzeba jednak pamiętać, że młodopolskie „celebrowanie” sztuki nie jest pustą fanfaronadą. Odwołajmy się do świadectwa poetów, dla których modernistyczny impuls – zresztą, w sposób diametralnie odmienny waloryzowany – był jednym z pierwszych artystycznych bodźców. Lechoń o Przybyszewskim, który miał odsłonić tragizm codzienności: „Jego magia zawarta była więcej niż w samym jego dziele, w jego współpijackich a współwieszczych majaczeniach w gronie uczniów, w legendzie, którą stworzył i która była wtedy potrzebna – bo naprawdę zalewało nas mydlarstwo i mydliny” (J. Lechoń, *Dzienniki*, t. 2: *1 stycznia 1951 – 31 grudnia 1952*, Warszawa 1992, s. 485). Wat o – swoście, przyznajmy, rozumianej – „secesji” (jej obecność autor *Odjazdu na Sycylię* dostrzega u Leśmiana i Witkacego, ale też u Białoszewskiego i Różewicza), o „secesji”, która miała być – czy też: okazała się – kwintesencją najistotniejszego z nurtów „ruchu »młodopolskiego«”: „była ona nieuniknionym, a w każdym razie bezpośrednio się narzucającym sposobem wyjścia ze skuwającego polską umysłowość i literaturę konwencjonalizmu postromantycznego i ciasno pozytywistycznego [...] była nie procederem udziwniania [...], a więc czymś, co się konwencjonalizuje pod ręką, ale filozofią, psychologią i techniką zdziwaczenia. Zdziwaczenia samego siebie i świata” (A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 165). Można te uwagi, jak sądzę, odnieść z powodzeniem nie tylko do pewnych nurtów literatury modernistycznej, ale i do sposobów jej uprawiania.

Patrzymy na sam początek: oto z nicości, z mroku Stwórcy wywodzi świat. Efektem poczynań magów – ich kreacyjnych zabiegów i manipulacji – będzie pieczeń (tu pojawiają się asocjacje natury językowej: „być pieczeniarem”, „upiec własną pieczeń”, „piec dwie pieczenie przy jednym ogniu”³⁷). Takich przesunięć jest w tym krótkim zdaniu więcej, wszystkie zbudowane są podobnie. W porządku eufonicznym widać przynajmniej dwa wyraźne paralelizmy. Powtórzenie aliteracyjnego zabiegu – w *Biblii*: „[była] pusta i próżna”, u Licińskiego: „piekli pieczeń w przedsionku” (w obu przypadkach mamy do czynienia z nakreśleniem podstawowych rysów ewokowanej rzeczywistości, jej – by tak rzec – prymarnego „kształtu” i „natury”); oraz zestawienie: „dym” i „Duch”, które pozwala pójść dalej, oto wyrażenie: „dym i brud” można uznać za wyraźnie wartościujący ekwiwalent biblijnego: „Duch Boży”. W przestrzeni obrazowania mamy: „ciemności nad głębokością” i „mrok sieni” (biblijny obraz nieogarnionej „przepaści” zostaje „zastąpiony” przez implikujący zamknięcie czy wręcz ciasnotę obraz „korytarza” łączącego wewnątrz

³⁶ *Księgi Rodzaju* 1, 2-3, w: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. Janusz Frankowski, wyd. 2, Warszawa 1999 (cyfry następujące po nazwie księgi to kolejno: rozdział i wersy). Jak już wspominaliśmy, Liciński znał *Biblię* – jeśli w ogóle – najpewniej w przekładzie Wujka. Tekst tego tłumaczenia – w związku z kolejnymi reedycjami – był wielokrotnie i na różne sposoby modernizowany. Modernizacje nie dotyczyły jednak – zasadniczo – interesującego nas fragmentu (jedyną wyraźną – prócz ortograficznych – zmianą jest zastąpienie formy „unaszał” nowszą: „unosił”). Ponadto – „Tendencja do przedrukowywania *Biblii* Wujka ściśle według wydania z roku 1599 pojawia się mniej więcej w połowie XVIII w., a utrwaliła się w wieku XIX” (por. M. Wolniewicz, *Stosunek teologów polskich do Biblii ks. Jakuba Wujka w XIX i XX w.*, w: *Jan Jakub Wujek. Tłumacz Biblii na język polski. W czterechsetną rocznicę wydania Nowego Testamentu 1593-1993. Księga referatów wygłoszonych na konferencji 26 kwietnia 1993*, red. M. Kamińska, Łódź 1994, s. 33; cytuję za: Duda, „...każdą razą *Biblię* odmieniać”, s. 18). Zasadnym wydaje się więc przywołanie tu *Biblii* Wujka w jej – jeśli można tak to ująć – „pierwotnym” brzmieniu.

³⁷ Por. odpow. hasła w: *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. IV [P-Prozyszcze], Warszawa 1908. W tym polu odniesień sytuuje się też – powiedzmy – wiersz Słowackiego *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...* Czy Liciński czytał romantyków, trudno powiedzieć. Odnotujmy jednak i to – być może przypadkowe – nawiązanie.

kamienicy z ulicą), dalej: Bóg, który jest stwórcą światła i sam jest światłem (skojarzenie z początkiem *Ewangelii* Jana jest oczywiste), i ogień, potrzebny do pieczenia. Duch – w innych tłumaczeniach: tchnienie, czyli „słowo” (tu znowu ewidentnym intertekstem będzie początek *Ewangelii* Jana, a zwłaszcza pierwsze jej zdanie) i jednocześnie „myśl” – unosi się nad wodami. Magowie – a mowa tu o literatach: domeną ich działań ma być właśnie „słowo” i „myśl” – tkwią w duszącym dymie. Woal tajemnicy okrywający ich literaturę okazuje się cuchnącym oparem, odwołania do fundatorskich mitów: uzurpacją, twórczość: pieczeniartwem. Wszystko to składa się na cenzurkę, którą podmiot tych narracji wystawia... otóż właśnie: komu?

* * *

Większość fragmentów *Niedokończonych powieści* odsyła nas do galicyjskich, a zwłaszcza do krakowskich realiów. A trzeba przyznać, Liciński niezwykle rzadko je wprowadza:

Przede mną stał żandarm austriacki.

[...]

Podbródek, solidność, krawat coś tego słowem, wyszynk państwowości austriackiej na galicyjskie miasteczko. (I, s. 153)

Pojawi się austriacka waluta i Wawel³⁸. Garść realiów.

Wychodząc z grobów królewskich, wzięty byłem do niewoli, zwanej dyrekcją policji. (VII, s. 176)³⁹

³⁸ „Oto błąkał się raz nad Wisłą (pod Wawelem) i modlił do kolacji” (II, s. 158). I dalej: „Tak więc, kuzynko – mówił tanecznik – od jutrzejszego dnia będę brał po sto pięćdziesiąt reńskich miesięcznych aspiracji” (IV, s. 165) – złoty reński: gulden, do 1892 waluta austriacka (por. też: „A złapać za gardziel i wytrząsnąć guldenki?” V, s. 169). Dla porządku przywołajmy jeszcze jeden fragment: „Mój prawniku! Powiedzcie mi czym się austriackie prawo kierowało w swoim podejmowaniu kwestii prostytutcji?” (VI, s. 175). I to – łącznie z cytowanymi w tekście głównym – już wszystkie odesłania.

³⁹ Areszt ten – w tekście pada nazwa: „Pod telegrafem” – mieścił się na ulicy Kanoniczej 24. Ten jedyny w twórczości Licińskiego – jeśli pominąć Wawel – krakowski „adres” ustalił T. Lewandowski. (Por. *Słowniczek*, w: Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika*, s. 232-233). Znamy też adresy, pod którymi – jak deklarował w *Rodowodach*

Jest to wyimek z fragmentu, w którym bohater tej opowieści pod groźbą „wydania go władzom rosyjskim” zostaje zmuszony do opuszczenia cesarstwa –

podpisałem protokół, że w przeciągu doby opuszczę Kraków, Galicję i całą Austrię. (s. 178-179)

Przekracza granicę – rzecz jasna nielegalnie, wszak nielegalnie opuścił Królestwo – i dostaje się w ręce władz rosyjskich. W dwóch ostatnich fragmentach cyklu pojawiają się – kolejno: Warszawa i „rodzinna wieś”.

Jeśli traktować pisarstwo Licińskiego jako refleks biografii, to omawiany tekst odnieść trzeba do pierwszych kilku lat modernizmu. Przywiązany do rewolucyjnych idei Liciński, nad młodopolski – nieco bachiczny – Kraków przedkłada zaangażowanie czy wręcz radykalizm związanych z Warszawą środowisk. Spowici dymem krakowscy magowie – z ich celebrowaniem sztuki, z ich krawatami i kursami tańca – zdają się nie widzieć tego, co najbardziej obchodzi bohatera *Niedokończonych powieści*. Pojawia się w ich przestrzeni: w redakcji, w kawiarni po to, by poddać próbie – z góry to wie: wątpliwą – wrażliwość tych, co to „bydło biją w pysk literaturą” (por. s. 174). A opowiadane przez niego historie są nie tylko inkantacją, są – przede wszystkim: wbrew dezyderatom krakowskiej moderny – próbą „odpowiedzi” na dramatyzm ludzkiej egzystencji, są podjęciem wyzwania rzuconego przez jej traumatyczną naturę. Ale – powiedzmy to wyraźnie – nie przestają być literaturą. Liciński zadbał o czytelne rozdzielenie rysujących się tu dwóch obszarów. Sztuka oficjalna jest krzykliwa, pretensjonalna i tandetna. Można ją kupić, jak kupuje się bilet do teatru. Jej figurą będzie w y d e k o l t o w a n a k o k o t a. Warszawski fragment *Niedokończonych powieści* –

Stanął portier w przedsiionku teatralnym...

– Hej tam! Na bok, oberwańcze! Zazdrość Otella na sprzedaż... Do nas cylindry, do nas lakierki. Precz z oberwańcami. Idzie pierwsza artystka, co jest pierwszego żandarma utrzymanką... (VIII, s. 183)

– autor *Halucynacji* mieszkał w Krakowie. Są to kolejno: „ul. Matejki 5” i „Jabłonowskich 18”.

Oberwańcem jest tu podmiot i bohater tej narracji. Twórca bez krawata. Autor nie tylko kilku tekstów, ale również – jak się zaraz dowiemy – „prawdziwej humoreski”. Póki co, powiedzmy, że otaczają go „niezliczone tłumy – głuche, sztywne i nienawistnie obojętne” (s. 183). Przechadzający się po ulicach ludzie, rzucający w twarz włóczędze swoje: „nie lubimy cię”, rozchmurzą się dopiero na widok „prawdziwego artysty” –

gdy z tej fali ciemnej wynurzyła się postać baletnika ze złotą obrozą na szyi i z nogami hasającymi ponad głowami, przechodnie uśmiechali się doń z życzliwym szacunkiem i sfruwały kapelusze ukłonów.

– Lubimy cię, bohaterze naszych operetek.

– Kochanek nasz idzie.

– Klient nasz idzie. (VIII, s. 183)

To zestawienie ma być miarą osamotnienia. Pokazuje, którądy przebiega granica. Zmęczony, błakający się po ulicach włóczęga i operetkowy aktor sunący tanecznym krokiem do restauracji⁴⁰. Ale Liciński idzie jeszcze dalej. Przywołajmy wreszcie obraz, który pozwolił nam tak dosadnie opisać „alegorię” sztuki –

Wydekoltuj, wydekoltuj więcej duszę, kobieto.

Pokaż całe mięso twej nagości...

Patrzcie, jak rozpycha motłoch uliczny szelestami jedwabów. Rozstępują się, gniołają sobie odciski...

Dumna jest... czuje rozkosz władzy podobną rządcom krajów... Przeszła, przeminęła...

⁴⁰ Liciński – jak zawsze – w wielu przenikających się porządkach buduje to przeciwstawienie. Włóczęga jest nędzarzem. Nie ma za co kupić jedzenia (por. scenka z masarzem). Jego nogi są obolałe i opuchnięte (scenka z dorożkarzem). Nie niknie jednak w ulicznym tłumie, nie zlewa się z nim: porusza się wolniej, wyróżnia go też ubiór (scenka z damą). Baletnika zdobi z ł o t a obroza. Atrybut, który jest – rzecz jasna: przewrotnym – znakiem dostatku, on też – jako wyrazisty element chromatyczny – wyróżni „prawdziwego artystę” z „ciemnej fali tłumy”. Jego nogi są „lekkie”. Idąc, tańczy. Motyw tańca w pisarstwie Licińskiego pojawia się często i skupia w sobie wyraźnie negatywne sensory. Ewidentny przykład znajdziemy już w następnej „ulicznej” sytuacji: „Wyskoczył z kościoła człowiek w trykotach, zmęczony t a ń c o w a n i e m ewangelii, spostrzegł mój śmiech i rzucił we mnie książką do nabożeństwa” (s. 183). Dodajmy jeszcze, że i włóczęga w końcu trafi do restauracji (spotkanie z aptekarzem).

Już w tych stronach, gdzie się tłumom ukazywała, inna teraz panuje...
Rzeźbią ją, malują, śpiewają...
Rozstąpcie się!...

(*Amor ambulans*, s. 195)

Tłum otaczający kobietę. Jej podstawowym „atrybutem” jest ciało. To powtórzenie konstrukcji, którą znamy z *Niedokończonych powieści* –

Do nas cylindry, do nas lakierki. Precz z oberwańcami. Idzie pierwsza artystka, co jest pierwszego żandarma utrzymanką... (VIII, s. 183)

Ale tym razem jej centralnym elementem nie jest już aktorka. Patrzymy na wulgarną modelkę. Jej duszą jest mięso. Siłą wyrazu – droga suknia. Ambicją – władza. Wszystko, czego może doświadczyć – zależna od mód i „aktualnych tendencji” – to chwilowy poklask. Jej blask i wdzięk są uzurpacją pomywaczki⁴¹.

Sztuka idzie – słońce idzie i rozsiewa blaski – srebrny anioł chodzi po świecie –
A imię jej – pomywaczka...

(*Amor ambulans*, s. 195).

* * *

Teraz możemy czytać dalej. Słuchaliśmy rozmowy o krawacie. Wcześniej smutny i głodny autor humoresek szukał przedsiębiorcy.

⁴¹ W utworach Licińskiego pojawia się kilka profesji kobiecych (spotkamy prostytutki, praczki, akuszerkę). Jednak z żadną z nich – prócz pomywaczek właśnie – nie zostały związane jednoznacznie negatywne sensy (Liciński ustala dość precyzyjną hierarchię: wśród – zasadniczo – ambiwalentnie waloryzowanych zawodów kobiecych najniżej sytuują się praczki, najwyżej zaś prostytutki). Motyw „pomywaczki” – a i tym razem nie zobaczymy jej przy pracy – powraca jeszcze tylko raz w twórczości Licińskiego, w *Księdzu Janie Jaskólskim* –

„Dwie duże pomywaczki o pełnych niezgrabnych piersiach i twarzach zalotnic, z przepaskami na płciowych organach, mające skrzydłami zohydzać myt aniołów, dźwigały na barach główny ołtarz.

Dzieło poprzednika, proboszcza-pornografa – pomyślał Jaskólski” (*Jaskólski*, s. 23).

Podobieństwo obu konstrukcji jest wyraźne i co do negatywnych konotacji tych obrazów nie ma chyba wątpliwości.

Budowane, czy może lepiej byłoby powiedzieć: ujawniane – w tych konstrukcjach – napięcie, jest nie tylko sarkastyczną konstatacją, staje się też ramą dla – jak to określa podmiot narracji – „prawdziwej humoreski”. Bo prawdziwa humoreska ciągle jest możliwa: rozegra się – jeśli można to tak określić – „na naszych oczach”.

Twórca „bez krawata” źle – a przynajmniej gorzej – się sprzedaje („Zmuszony jestem zapłacić panu o centa mniej na wierszu”). Chyba, że ma „list polecający od Kolumba mecenasów sztuki”. To – rzecz jasna – radykalnie zmienia jego sytuację i pozycję w literackim świecie. Wszystko do tej pory było przygrywką. Czas na mocniejszy akord:

Lecz ja sięgnąłem do kieszeni i wyjmując list dałem go na drobne kawałeczki i rozrzuciłem po ziemi. Wtedy redaktor zaczął pełzać po podłodze i jęcząc zbierał strzępy papieru. [...]

Wstyd mnie ogarnął. Widząc, jak człowiek czołga się nisko po samej ziemi i bruka ręce pyłem sianym przez obcasy, pociągnąłem go za ramię i krzyknąłem: – Redaktorze! Fikcja... To list od praczki, grożący zemstą za nieopłacenie prania za dwie koszule... (s. 163)

Prawdziwa humoreska czy sztubacki żart? W tej tyleż komicznej co gorzkiej scenie podstawowym napięciem jest to między rzeczywistością i fikcją, między tym, co realne i tym, co wykreowane (tu: za-inscenizowane), w dalszym planie sytuuje się napięcie między układnością i dezynwolturą, między miłym konwenansem (konwencją) i wyrazistym gestem (egzystencją). I właśnie o to napięcie tu chodzi: o budowanie sytuacji pełnych wyrazu, takich, które mogą stać się „tekstem” – bo nie zapominajmy: to, co dzieje się na naszych oczach, ma być „humoreską”. Zabiegi parodystyczne, komizm sytuacyjny, językowy dowcip – jest niemal wszystko, co trzeba – brak tylko jednego wyznacznika gatunkowego „humoreski”: zabawnej pointy⁴².

⁴² To zresztą stała właściwość prozy Licińskiego. Jeśli budowane w tych tekstach sytuacje można uznać za zabawne, to przecież żart obraca się tu niezmiennie w dysonans, komiczna scenka w budzące raczej niesmak niż śmiech wydarzenie.

„Wyskoczył z kościoła człowiek w trykotach, zmęczony tańcowaniem ewangelii, spostrzegł mój śmiech i rzucił we mnie książką do nabożeństwa. Ale książka upadła na ziemię, wysypały się z niej święte obrazki i lud wierny począł je zbierać. On błogosławił wierne i zbierające i w otoczeniu obrazków poszedł na »kilka roberków«...” (VIII, s. 183).

Zmęczył się. Oczy rzucały błyskawice gniewu.

– Więc cóż to za kontredans, u licha? Wtedyś pan kłamał czy teraz?

Żal mi go było...

– Ja zawsze kłamię – odparłem – i zawsze prawdę mówię... (s. 163)

Śmiech bowiem w projekcie Licińskiego jest nie prostą reperkusją komicznych spięć i rozdzwięków, ale staje się przede wszystkim gestem rozpaczy, jest reakcją na niedorzeczność egzystencji i dojmującą naturę świata (por. zwłaszcza: *Ajra*, *Dziwne rzeczy*, *Dyzio*, *Niedokończone powieści*: całości I, IV, VII). Modelujące rzeczywistość porządki (społeczne, ideowe) w istocie utrwalają jej rozpad, to z kolei implikuje groteskowość ewokowanego świata (por. zwłaszcza: *Zbrodnia*, *Na cmentarzu*, *Tło i obraz*). Ale autor *Notatek obłąkanego* uczyni ze „śmiechu” nie tylko gest niezgody na kształt rzeczywistości (por. zwłaszcza: *Gość*, *Ajra*, *Oczy*). „Śmiech” będzie nie tylko sposobem odgrodenia się od „komizmu sytuacji” (por. *Policzek*, *Niedokończone powieści*: całość VII i VIII, *Ajra*, w tym opowiadaniu sformułowanie „komizm sytuacji” odnosi się do gorzkich i upokarzających przeżyć; „śmiech” jest reakcją na „komizm”, ale jednocześnie „komizm” jest tu tylko eufemizmem: „grą słów”; oczywista paradoksalność takiego rozwiązania wzmacnia jego nośność, ale jest też znakiem bezradności). Liciński wiąże ze „śmiechem” samą możliwość zerwania z „porządkiem życia” (stąd „śmiech” i „śmierć” będą w tej prozie raz po raz zestawiane, por. zwłaszcza: *Ajra*, *Tło i obraz*, *Dyzio*), uwolnienia się od utrwalającego dezintegrację „ładu” –

„Zdrowie twoje piję, szatanie... Zrezygnujmy! Trzeba się zdać na bożą łaskę... [...] Wierzę w Boga Ojca, Wasza Ekscelencjo... W Rzymskiego Antychrysta... także – bez zastrzeżeń. I wierzę w głód, zarazę i wojny... Czy bodaj Wasza Ekscelencja ma jeszcze wolne kości do ogryzienia?

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus...

Szatan patrzy mi prosto w oczy i krztusi się urywanym, nerwowym śmiechem”. (*Ironia*, s. 196; por. też: *Dziwne rzeczy*, *Oczy*).

Zaznaczmy tu jeszcze jedno wyraźne napięcie. Liciński konstruuje klarowny binarny układ. Z jednej strony sytuuje się „śmiech wzgardy”, który jest atrybutem „lepszego” społeczeństwa. (A są to ci lepiej ubrani, lepiej odżywieni i lepiej osadzeni w realnym świecie – choćby ich argumentem miała być pięść lub modlitewnik w twardej oprawie. Por. zwłaszcza: *Szczury*, *Niewidomy i szatan*, *Niedokończone powieści*: całości V, VI, IX, *Bez napisu*, *Burza*. Dodajmy jednak, że w opowiadaniu *Po śmierci* złowrogim śmiechem wzgardy zanoszą się nie ludzie, ale wiatr i ciemności otaczające samobójcę. Śmiech, którym wypełnia się przestrzeń strychu, który popycha bohatera do samobójstwa, nie przestanie rozbrzmiewać w chwili agonii, teraz jednak, potęgując grozę, stanie się przewrotnie impulsem „życia”: wiszący na stryczku desperat będzie próbował, rozpaczliwie i bezskutecznie, uniknąć śmierci). I drugi biegun układu: „bolesny śmiech” (por. s. 157), jaki raz po raz wstrząsa zepchniętym poza nawias społeczeństwa włóczęgą i pisarzem (por. zwłaszcza: *Ajra*, *Szczury*, *Niedokończone powieści*: całości I, VII, *Wyznanie*, *Chimera*). Wszystkie poruszone tu kwestie powrócą jeszcze w naszych rozważaniach.

Zastosowanie tej, powiedzmy: „oksymoronicznej” konstrukcji jest kompozycyjnym nawiązaniem do początku opowieści – tam: „smutek” i „komizm”, tu: „kłamstwo” i „prawda”. Takie, zbudowane na antynomicznej relacji zestawienie funduje, oczywiście, napięcie, ale – jednocześnie – ustanawia związek pomiędzy sprzecznymi jakościami –

– Ja zawsze kłamię – odparłem – i zawsze prawdę mówię...

Dodajmy: j e d n o c z e ś n i e kłamię i mówię prawdę. Taka konstrukcja pozwala widzieć w snutej tu opowieści swoisty model „literatury”, jest sugestią, że „struktura tekstu”, który zawsze pozostaje „zmyśleniem”, może odpowiadać „strukturze rzeczywistości”, że zapisana – a więc: fikcyjna – egzystencja pozostaje w ścisłej relacji z życiem.

W całym cyklu – poza relacjonowaną rzeczywistością – jest jeszcze jeden, w pewnej mierze „metatekstowy” obszar: w nim „przebywa” narrator (bardziej jako podmiot mówiący niż bohater) i ta, która słucha *Niedokończonych powieści*. Każda z opowiedzianych historii wybrzmiewa w tej właśnie przestrzeni: bądź jako krótki dialog (nieraz odbywa się w trybie „mowy zależnej”), bądź jako powracające refrenicznie: „Ale czekaj pani, opowiem ci inną powieść” (ta fraza – lub podobna do tej – pojawia się po każdej całości)⁴³. W tym obszarze usytuowany został również omawiany wcześniej fragment:

Słuchasz mnie pani i mówisz:

– A naprawdę co było zmyśleniem, list polecający czy praczka?

– Ani jedno, ani drugie, a może wszystko... (s. 163)

Ten swoisty komentarz uzupełnia – czy też: inaczej oświetla – konstrukcję, którą próbuję tu opisać. Bowiem przestrzeń, o jakiej mowa, jest przestrzenią jawnie fikcyjną.

⁴³ Ten, podkreślający „tekstowy” charakter ewokowanego świata zabieg (umieszczanie w wygłosie utworu bezpośredniego zwrotu do „czytelnika”, czy – jak w przypadku *Niedokończonych powieści* – do „słuchacza”) jest – można powiedzieć – stałą właściwością pisarstwa Licińskiego. (Por. *Zbrodnia, Tło, Na cmentarzu, Po śmierci*).

Słuchasz mnie, pani, i blask dziwny oczy ci promieni. Lubię te oczy zasłuchanych blasków... Lubię ci mówić dalekiej to, co nie było, i śmiać się z tego, co było. Lubię cię, której nie ma... (s. 182)

Pozwala to postrzegać te domknięcia, czy też wygłosy snuty „powieści”, jako wyraźnie uwewnętrznione: to z kolei całość cyklu osadza w obrębie „ja” mówiącego; właśnie tak: „ja” mówiącego, co wzmacnia napięcie między sytuacją opowiadania („opowiem ci inną powieść”) i tekstem zapisanym, a to właśnie „zapis” mamy przed oczyma⁴⁴. Konsekwentne obstawanie przy jednej perspektywie, to uparte sytuowanie świata w granicach „ja” – sprawia, że twórczość Licińskiego wymyka się łatwym schematycznym odczytaniom. A kluczem do niej nie są – mniej czy bardziej radykalne – ideowe postulaty, ale artystyczny kształt tych tekstów.

Będę nieestetyczny, ale inaczej być nie może... Będę trywialny, ale tak być musi... Będę fantastyczny, ale to jest potrzebne do prawdy... Zakochałem się w dewotce. (s. 187)

⁴⁴ *Pamiętnik*, przez swą gatunkową przynależność, zdecydowanie sytuuje się po stronie „pisma”, jednocześnie stale jest tu podkreślany jego „oralny” charakter; „zapisane” w nim teksty są „wypowiadane”. Tę dwuznaczność widać też wyraźnie w tytule *Niedokończonych powieści*. Słowo „powieść” w XIX wieku – zasadniczo – oznacza „to, co powiedziane” lub „opowiedziane”. W *Słowniku wileńskim* czytamy: „1) ustnie lub na piśmie opowiedziany zbieg jakichś wypadków; jako dzieło sztuki różni się tem od *romansu*, że miłość nie jest koniecznie główną jej osnową, od *opowiadania* zaś większym rozmiarem i powiązaniem wypadków; 2) wieść, pogłoska, podanie. *Wiem to z powieści*; 3) sława, imię dobre lub nie dobre; 4) zeznanie świadka” (*Słownik języka polskiego*, wypracowany przez Aleksandra Zdanowicza i in., cz. 2: (P-Ż), Wilno 1861, s. 1167). Kwestia – jeśli wierzyć *Słownikowi warszawskiemu* – klaruje się nieco na przełomie wieków. Przeważać zaczynają znaczenia kierujące nas wyraźnie w stronę ustnych wypowiedzi: 1) powiedzenie, wyrażenie, odezwanie się, mowa, słowo, oznajmienie, zdanie, frazes; 2) wieść, pogłoska, plotka, gadka, podanie, wersja; 3) zła lub dobra sława, złe lub dobre imię, opinia, renoma, reputacja, fama [staropolskie]; 4) przypowieść, przysłowie [staropolskie]; 5) opowieść, opowiadanie, bajka, gawęda; 6) rodzaj utworu pisarskiego opowiadającego (por. *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. IV: P-Prożyszczce, Warszawa 1908, s. 847). Wydaje się jednak, że znaczenie rejestrowane tu jako ostatnie jest dużo mocniej utrwalone w ówczesnej świadomości, niżby na to wskazywał kształt słownikowego hasła. Dodajmy, że ciekawe światło na *Niedokończone powieści* rzuca ten krąg znaczeń wpisanych w „powieść”, które dziś mieszczą się w słowie „reputacja”.

Z PONURYCH NOCY. Snute w niezwyklej, wyosobnionej przestrzeni historii. Miesza się w nich prawda i fałsz. Zmyślenie przenika w rzeczywistość. Znamy tę konstrukcję. Ale tym razem mowa o innym tekście. I kto inny opowiada. Jest głęboka noc. Naiwna, przerażona dziewczyna w ramionach mężczyzny, który nosi „wyplamiony surdut i podarte buty” (s. 32). Wraz z bohaterem i podmiotem tej narracji słuchamy opowieści prostytutki⁴⁵. W zdarzeniach, które przywołuje, w erotyzm wpisana jest śmierć i przerażenie. Jej ciało staje się emblematem i narzędziem śmierci. Położone – jak zwłoki – na katafalku będzie paramentem rytualnego czuwania przy zmarłym⁴⁶. Tu dominuje strach. W kolejnej opowieści lęk zmiesza się z odrazą. Seksualne zbliżenie zostanie złączone z samym procesem umierania, z momentem zgonu.

Wprowadzają mnie do hotelu... Patrzę, stary aż trumną zatrąca. Uśmiecha się tak, a gada, a ja nic, tylko trupa widzę. To on mnie całować po twarzy, po rękach, a mnie mdli tylko... (s. 34)

Ten mężczyzna szukał perwersyjnego spełnienia. Nieskalanej, tętniącej życiem pełni – „Takiej niby potrzeba, co to jeszcze nigdy nie tego” (s. 34). W ciele Lidy znajdzie śmierć. To, co oddaje chwilę erotycznego paroksyzmu, jest jednocześnie opisem agonii.

„Na litość Boską! Prędeej” – krzyknęłam. Jemu się wargi wtedy jakoś zatrzęśły, nogi mu dygotać poczęły i takimi zimnymi drżącymi palcami porwał się mnie rozpinać i rozsznurowywać. [...] Nie wiem, co już było dalej, bo zdawało mi się, że zmora mnie przygniata. Naraz coś zatrzęśło się na mojej piersi i chrapnęło... (s. 34)

⁴⁵ Mowa o opowiadaniu *Z ponurych nocy*. Rzecz dzieje się w listopadzie. Lida spędza na ulicy dziesięć godzin („cztery lata chodzenia po ulicy od piątej w wieczór do trzeciej po północy – od rogu do rogu – tam i na powrót...” s. 31). Na historie, które opowiada – by mogły wybrzmieć w mroku – pozostają więc jakieś trzy, cztery godziny. To ustalenie osadza w „zwykłym” (realnym) świecie wydarzenia tej „niezwyklej” nocy.

⁴⁶ Obrządek ten zostanie dookreślony: „Później mi starsze kobiety mówiły, że takie wypadki już się zdarzały. Bo ta są podobno jacyś masoni czy tam jak, co przy trupie muszą mieć taką kobietę” (s. 33). Ta sugestia – będąca odbiciem potocznej „wiedzy”, swoistej „mądrości”, jaką dysponują „stare prostytutki”, które „niejedno widziały” – wzmacnia „graniczność” sytuacji. Odnotowujemy ten jej „ezoteryczny” rys ze względu na szczególnie charakter ciągu zdarzeń, jaki inicjuje.

Przyczyną zgonu będzie atak serca, ale w strukturze snutej historii ten właśnie moment przeważy szalę. Ciało prostytutki zacznie wypełniać się śmiercią. Składny do tej pory tok opowieści, zacznie się rwać. Jej tkanekę zniweczy narastający od samego początku, historyczny lęk.

– A czy pan wiesz, że on mnie zabije? (s. 35)

Mowa o Wacku. Jest kochankiem Lidy i mordercą. Ale jest też wytworem – jak to ujmuje podmiot tej narracji – „chorej fantazji”, „najboleśniejszych, najstraszniejszych przywidzeń” (s. 35). A jednak dla Lidy właśnie ów czyhający na jej życie morderca skupia w sobie sens rzeczywistości. Jest „tym, bez czego życie samo nie miałoby rozumnego wytłumaczenia” (s. 35). Ta konstrukcja – moglibyśmy powiedzieć: myślowa, gdyby nie jej irracjonalny charakter – jest dla nas ważna. Jej paradoksalność czy po prostu: chorobliwość, jest strukturą, która przekłada się na kształt ewokowanego świata. Zanim jednak o tym powiemy, dodajmy, że śmierć – i złączony z nią *niedorzeczny sens* – zbliża się (nadchodzi) nie tylko z zewnątrz. Już „pleni się” w ciele dziewczyny. To, na co patrzymy, cała nędza i jałowość egzystencji, jest w istocie bujnością umierania.

– A pan wiesz, że ja jestem zarażona i jutro mnie odprawią do Łazarza? (s. 36)

Lida w końcu zamilknie. Zapadnie w kataleptyczny sen. Jej ciało będzie jak martwe. W brudnym blasku świtu pogrąży się w absolutnej ciszy („spała cicho... tak cicho, że nie słyszałem nawet jej oddechu” s. 38). To prawda, w końcu obudzi się – choć nas już przy tym nie będzie. I zniknie. Przepadnie bez śladu. Podmiot i bohater tej narracji nigdy więcej jej nie spotka. Niczego nie zdoła się o niej dowiedzieć.

I nie było już jej nigdy... (s. 38)

Rzeczywiście trafiła do szpitala? Dosięgła ją śmierć? A może szaleństwo? Bez wątpienia tliło się w niej. To bolesna aberracja pozwalała opowiadać „niestworzone” historie. Wpisany w nie obłąd staje się zarzewiem. Oświecili ciemność. Wykrzesze pogrążony w mroku obraz.

Słyszałem niemal kroki jakiegoś wstrętnego przywidziska, które skute w materialne nieludzkie kształty wychylało bezzębną twarz, aby mnie przerazić i dokonać zemsty, przed którą zasłaniają się wszystkie zwierzęce instynkty. (s. 35)

Zwróćmy uwagę: kształt istnieje tu jako dźwięk. A przynajmniej wywiedziony jest z tego, co uchwycić może jedynie słuch. To skojarzenie dochodzących „z zewnątrz” odgłosów i snutej – wypowiedanej, wybrzmiewającej – opowieści, uzupełnia konstrukcję, która pojawiła się już wcześniej –

Naraz wydało mi się, że słowa jej wychodzą z jakiejś próżni, skądś wysoko nade mną, jakby z pułapu – wyżej jeszcze. (s. 33)

Mowa tu o samym „źródle”. To stamtąd sączy się *sens*, o którym zaświadczają te opowieści. A wszystko zaczęło się od – zbudowanej na językowym skojarzeniu – banalnej sytuacji:

Przyszła do mnie ot tak sobie... po zapalki... Nie były jej właściwie potrzebne, ale takie dziewczyny lubią niekiedy przychodzić po zapalki. (s. 32)

Pokój jednak nie wypełni się światłem. Jego blask pozostanie tylko odległą asocjacją. Przestrzeń została skonstruowana tak, by opowieści „fundujące” świat – odsłaniające jego *istotę* – mogły wybrzmieć w gęstym mroku.

Siedzieliśmy zawsze po ciemku. Najmniejsza smuga światła psuła jej twórczość... Szczelnie sztorami okna osłaniałem, aby nie dopuścić najlżejszego świetlnego płomyka... (s. 34)

Oboje są wewnątrz. W szczelnie odgradzonej od świata przestrzeni. Zaciągnięte zasłony. Drzwi zamknięte na klucz. Opowieść w końcu stanie się rzeczywistością. Oboje posłyszają kroki zabójcy. Jego szept pod drzwiami. Odgłos poruszanej klamki. Wewnątrz zapadnie milczenie. Na zewnątrz czekał będzie morderca. I to dojmujące doświadczenie okaże się nie do zniesienia.

Od drzwi do okna... Szarpnąłem sztorę, pociągnąłem – aby choć odrobinę światła... Lecz głucho i czarno było jeszcze za oknem. Niemiły listopadowy

wiatr drapał niekiedy po szybach. Ciężka krepa ciemności wisiała nad nami. (s. 37)⁴⁷

Wszystko przesłoni dopiero światło dnia.

Leniwie, ociężale, jakby drwiąc z ludzkiego bólu, wychodził na spotkanie z nędzami życia brudny, apatyczny świt, podobny do pijaka z podbitymi oczami. (s. 37)

Lida pograży się we śnie. Pozostanie w przestrzeni omamu. Przepadnie – jak powiedzieliśmy – na zawsze. Jedyne, co można zrobić, to opowiedzieć jej historię. Przepowiadać te, które sama snuła.

Umiała być naiwną marzycielką i nieświadomą artystką. Kłamstwa jej były subtelnie wyrafinowanymi wizjami i poetyckimi utworami, nie ujętymi w formę sztuki. Słowa jej nabierały prawdopodobieństwa, niebywałe wypadki i zdarzenia wydawały się prawdą, kłamstwa graniczyły niemal z twórczością. (s. 32)

To niemal artystyczny manifest. Ale nie te deklaracje są tu najistotniejsze. Budowane w tym opowiadaniu n a p i ę c i e – ciało młodej dziewczyny i ogarniająca, czy wręcz: przenikająca je śmierć – jest samą treścią ewokowanej rzeczywistości. To w związku z nim, i dzięki niemu w absolutnym mroku, odsłoni się struktura świata. Iluminacja – jak zawsze u Licińskiego – związana będzie z tym, co dojmujące i jednocześnie trywialne. Dochodzące zza drzwi, ledwie słyszalne dźwięki – a nie będziemy mieli pewności, czy słyhać je istotnie – wpiszą się w rzeczywistość wykreowaną przez „niedorzeczną” opowieść. Odgłos kroków, szelesty, szepty wypełnią zarysowaną w niej –

⁴⁷ Granica oddzielająca to, co „na zewnątrz”, od tego, „co wewnątrz” – zacierana już wcześniej – zostaje tu zniesiona. Obie przestrzenie tworzą w istocie jeden obszar – „Percepcja, wyobraźnia, fantazja, pamięć, marzenie na jawie, marzenie senne to po prostu odmienne s p o s o b y d o ś w i a d c z a n i a, ani bardziej, ani mniej »wewnętrzne« czy »zewnętrzne« niż jakiegokolwiek inne [...]. Najwyraźniej żyjemy w dwóch światach [zewnątrznym i wewnętrznym], ale wielu ludzi dostrzega istnienie tylko tego »zewnątrznego« kadłuba” (R. D. Laing, *Osoba a doświadczenie*, tłum. G. Musiał, przekład przejrzał P. Kołyszko, w: *Osoby*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 192). Dodajmy, zniesiona zostaje „granica”, ale nie „napięcie”, które dzięki niej mogło się pojawić. W istocie to właśnie ono jest podstawą dynamicznych przekształceń, które tu się dokonują.

i przez nią – strukturę. Tam, skąd sączą się te historie – w „wypełnionej” odgłosami „pustce”, która ogarnia pogrążony w ciemności pokój – pojawi się morderca. Nożownik, kochanek prostytutki, który przychodzi po to, by ją zabić. A jest – jak pamiętamy – jedynym i ostatecznym sensem. To tu, w pustce, spotykają się wszystkie rysy i pęknięcia tekstu. I jednocześnie zostają wpisane w odrażającą – jakby nie było – postać bandyty⁴⁸.

Wyakcentujmy jeszcze jeden – może najistotniejszy – aspekt tej konstrukcji. Lida zasypia głęboko wtulona w ciało mężczyzny⁴⁹. Jego czułe gesty –

Przycisnąłem się do Lidy i gładząc jej włosy, szeptałem:

– Nie dam, nie dam... (s. 37)

– zmieniają się w końcu w opowieść⁵⁰.

HALUCYNACJE. Sen. Omam. Zwidzenie, koszmar. Przestrzeń irracjonalna i jednocześnie intymna. Przedmiot zainteresowań psychopatologii, psychiatrii i neurofizjologii. Ale też filozofii i antropologii. Zjawiska, o których mowa, wyraźnie zaznaczają swoją obecność w obrębie młodopolskiej wyobraźni. Inspiracje niosły odczytywane na nowo ezoteryczne wizje. Hermetyzm, astrologia. Kabała. Cała, tak dobrze utrwalona w świadomości XIX wieku, kultura spirytys-

⁴⁸ Zwłaszcza Lida nie ma złudzeń: „Z nożem pan pójdziesz? Maszto pan tyle smrodu w sercu, co Wacek? Potrafisz pan zatańcować z życiem jak on?... ten, ten zbój?!...” (s. 36-37).

⁴⁹ Zagłębia się w „sen” jak w „śmierć”. Nagłym zapadaniem w głęboki sen pod wpływem silnych emocji objawia się w ostrej swej fazie narkolepsja. Przejście od jawy do snu jest gwałtowne i nieoczekiwane, co narkoleptyczne doznania zbliża do doświadczeń halucynacyjnych. Por. C. G. Luce, J. Segal, *Sen, marzenia senne i czuwanie*, tłum. S. Boguszewski, Warszawa 1969, s. 153-156.

⁵⁰ Czy i ona wyłania się z *ciemności*? Czy sączy się z tego źródła, które odślania? Czy jest tym „nic”, które jawi się jako „coś”? R. D. Laing: „Z jakiegoś przed-światelnego, samego w sobie nie oświetlonego źródła emanują barwy, z ciszy wysnuwają się dźwięki, z bezkształtu wyłaniają się formy. To przed-kształtne przed-światle, to przed-dźwięczące, to przed-formie jest niczym, a jednak jest źródłem wszelkiej twórczości”. I w innym miejscu: „Ta strefa, strefa nicości, milczenia nad milczeniami, jest źródłem. Zapominamy, że wszyscy w niej cały czas przebywamy” (Laing, *Osoba a doświadczenie*, s. 206, s. 210).

tyczna – jej obszar rozciągał się od okultyzmu do parapsychologii⁵¹. Ale ta żywa obecność zjawisk irracjonalnych w świadomości modernistów wiąże się – przede wszystkim – z gwałtownym rozwojem psychologii i nauk jej pokrewnych. Dziedziny te w drugiej połowie XIX wieku ostatecznie uniezależniają się od filozofii. Jako samodzielne dyscypliny zajmą się badaniem mechanizmów życia psychicznego. W tym psychologią procesów śnienia⁵². Podstawową kwestią stawało się przeświadczenie o istnieniu obszaru „nieświadomości”⁵³. Świadomość została rozpisana na dwa – zasadniczo – przeciwstawiane sobie elementy: na przestrzeń tego, co „jawne”, dobrze osadzone w „umyśle” i tajemniczą „głębę”, odpowiedzialną między innymi za wizje i halucynacje, nie poddającą się w sposób łatwy ani woli, ani rozumowi⁵⁴. Droga do tego, co „skryte” wiodła – między innymi – przez

⁵¹ Przypomnijmy, że Towarzystwo Badań Psychiczych – powołane w celu organizowania i wspierania badań między innymi nad zjawiskami z zakresu parapsychologii – powstało w Londynie w roku 1882. Pierwszy Międzynarodowy Kongres Hipnotyzmu odbył się w Paryżu w roku 1889. Por. m.in.: M. Rýzl, *Parapsychologia. Fakty i opinie*, tłum. W. Łagowski, Wrocław 1993.

⁵² Rolą, jaką senne marzenie odgrywa w psychice, ale też jego biologicznymi funkcjami (por. m.in.: S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, tłum. L. Jekels i in., Warszawa 1995; por. też W. Szewczuk, *Wielki spór o psychikę. Psychologia na przelocie XIX i XX wieku*, Warszawa 1972).

⁵³ Por. m.in.: E. Abramowski, *Źródła podświadomości i jej przejawy*, t. 1-3, Warszawa 1912 (t. 1 ukazał się w roku 1910, t. 2 w 1911); J. Ochorowicz, *Zasady psychologii*, Warszawa 1916; L. L. Whyte, *The Unconscious before Freud*, New York 1960; B. Dobroczyński, *Ciemna strona psychiki. Geneza i historia idei nieświadomości*, Kraków 1993. M. Stala w rozprawie *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele* (Kraków 1994), zestawiając bibliografię tekstów, które stanowiły – czy też: mogły stanowić – podstawę dla młodopolskich przeświadczeń i wyobrażeń o „duchu”, „duszy” i „ciele”, uwzględnia również i te pozycje, które podnosiły referowane tu kwestie (por. Stala, *Pejzaż człowieka*, s. 271-287; por. też s. 79-80).

⁵⁴ W kontekście struktury świata przedstawionego tekstów autora *Halucynacji* warto przywołać sposób, w jaki kwestie te ujmował Henri Bergson. Autor *Ewolucji twórczej* mówiąc o „jaźni powierzchniowej”, ma na myśli sferę „obcą”, ufundowaną przez zewnętrzne wobec człowieka normy i sposoby kategoryzowania świata. Dopiero „jaźń głęboka”, podlegająca ciągłym przemianom, jest „istotną” świadomością. O ile to, co „powierzchniowe”, dobrze poddaje się racjonalizacji, o tyle sfera „ukryta” dostępna jest – rzecz jasna – tylko intuicji. Por. m.in.: S. Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.

sen i halucynację (ale też przez wizje, transy, stany hipnotyczne). Doznania te traktowane były jako ważny i pełen znaczenia „głos”. Wgląd w rzeczywistość oniryczną miał dać pełniejszą wiedzę o człowieku. O jego „naturze” i rządzących nią mechanizmach.

Podnoszono też niejednokrotnie kwestię związku między „utajonymi” obszarami świadomości i rzeczywistością transcendentną. W ciemnym wnętrzu ludzkiej jaźni miała kryć się nieogarniona i przekraczająca człowieka – a przynajmniej jednostkową egzystencję – przestrzeń. To przenikanie się psychiatrii i mistyki jest – rzecz jasna – bezpośrednią kontynuacją romantycznych przeświadczeń i dążeń. Zwłaszcza artystyczne dokonania romantyków utrwaliły przekonanie o silnym związku między obszarem snu (wizji) i przestrzenią sztuki. Wspólne dla nich źródło miało pulsować w mrocznym gąszczu świadomości⁵⁵. Dostrzegano szereg zbieżnych dla obu dziedzin mechanizmów. Dwa plany znaczeniowe: jawny i ukryty. Dramatyzacja wydarzeń i obrazów. Sprzeczności i pęknięcia. Zniekształcenia i zagęszczenia towarzyszące „kreowaniu” (przedstawianiu) rzeczywistości. Wreszcie operowanie konstrukcjami symbolicznymi (swoistym „uniwersalnym” językiem). Adyskursywność i semantyczne przesunięcia. Odrębną kwestią pozostają – rzecz jasna – sposoby ewokowania rzeczywistości „onirycznej” w tekście literackim. Powiedzmy tu tylko, że sen – ale też halucynacja czy wizja – stają się „modelem” dla struktury dzieła. Zwłaszcza epika podlega gwałtownym przeobrażeniom. Zachwianie związków przyczynowych, relacji czasowych i przestrzennych. Gra skojarzeń. Interferencja obrazów i towarzyszących im tonacji emocjonalnych. Budowana z asocjacji rzeczywistość staje się przestrzenią zmityzowaną i przesyconą emocjami. Silnie zsubiektywizowaną i jednocześnie otwartą na „transcendencję”.

⁵⁵ Również w obrębie romantycznej wrażliwości utrwaliło się przekonanie o szczególnej wartości poznawczej stanów nieświadomych (bądź półświadomych). Refleksja na ich temat stawała się ważnym elementem myśli antropologicznej. (Por. m.in.: M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972; A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, S. 2, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974; H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu, w: ibidem; A. Witkowska, *Oniologia a oniromania*, „Teksty” 1973 nr 2).

W konsekwencji dochodzi do destrukcji „tradycyjnego” modelu prozy. Na dalszy plan schodzi intryga. „Realia” zostają wyjęte z należnego im kontekstu. Ramą modalną staje się nie „konkretna rzeczywistość”, ale sama poetyka wizji⁵⁶.

Naszkirowany tu w najogólniejszym zarysie, krąg przeświadczeń i intuicji – obok innych, rzecz jasna, impulsów – legł u podstaw przemian (w obrębie sposobów artystycznego ujmowanie rzeczywistości, modernizowania poetyckich środków wyrazu), jakie w sposób gwałtowny dokonywały się w literaturze Młodej Polski. Odwołanie się do granicznych stanów świadomości, do „mrocznych” wyobrażeń – ale też do patologicznych zachowań – miało pozwolić na uchwycenie (opis) rzeczywistości, której ontologiczny status radykalnie różnił się od tego, do czego dostęp dawała „jawa”. Wyzyskiwano tu również potoczne i powszechne przeświadczenia dotyczące snu (i stanów mu pokrewnych). Od związania rzeczywistości onirycznej ze sferą przeczuć i marzeń, po lokowanie w ich obrębie tego, co tajemnicze i groźne. W świecie o zatartych konturach, w którym zawodzą stereotypowe sposoby „banalizowania” i „wyjaśniania” zła, w całej jaskrawości może się ujawnić jego „demoniczna” natura. Ale jest to też przestrzeń jasnych i – jakże często – naiwnych projekcji. Ich sens wykracza jednak daleko poza wpisany w nie łagodny nastrój.

Przestrzeń snu, będąca jednocześnie obszarem „koszmaru” i „marzenia”, pociągała i fascynowała. Sen, omam, halucynacja stawały się integralną i ważną częścią dzieła literackiego. Ich ornamentacyjna funkcja traciła na znaczeniu. Stawały się sposobem wyrażania ważnych intuicji i pragnień. Stany nieświadome okazywały się bowiem nie tylko „formą pamięci”, ale postrzegane były przede wszystkim

⁵⁶ Tendencje te wpisane są również w językową świadomość epoki. Halucynacja, omam, urojenie zmysłowe rozumiane były jako: „uświadomienie obrazów albo wyobrażeń odtwarzanych tak żywo, jak gdyby były rzeczywistością zmysłową; stan psychiczny, polegający na tym, że obraz albo wyobrażenie przybiera charakter rzeczywistości zewnętrznej, przez którykolwiek zmysł postrzeganej” (por. *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. II: H-M, Warszawa 1902, s. 9). Owa „realność” wizji jest ważnym elementem młodopolskich „halucynacyjnych” kreacji (ewidentnym przykładem jest *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego).

jako medium pozwalające na wgląd w same podstawy ludzkiej egzystencji. W takiej optyce „widzenie” miało stać się odpowiedzią na pytanie o „sens”⁵⁷.

* * *

Niedorzeczność świata kreowanego w tekstach autora *Halucynacji*, nie jest osłabiana przez „wyjaśniające” rozwiązania fabularne. Ale jednocześnie swoistą ramę modalną dla tej rzeczywistości tworzy „świadomość” wykolejonego włóczęgi. Logice dobrze opowiedzianej historii przeciwstawiony zostaje porządek snu. Zwidu, wizji, omamu. Pozwala to na włączenie „halucynacyjnej” mechaniki w samą strukturę świata. Halucynacja nie jest bowiem jedynie – przechowanym w głębi świadomości, w pamięci – jego obrazem. Mechanika rojeń jest sposobem konstruowania i jednocześnie „sposobem istnienia” ewokowanej rzeczywistości⁵⁸. Jej umowność podkreślona zostaje na wiele sposobów. Ale przecież w te teksty wpisane jest też dręczące i gorzkie przeświadczenie o traumatycznej naturze świata. Modelowana przez senną wyobraźnię literatura pozostaje

⁵⁷ Na temat relacji między „snem” i „literaturą” por. m.in.: A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973 nr 2; M. Głowiński, *Leśmian – sen*, „Teksty” 1973 nr 2; D. Danek, *Z problemów poetyki snu. W kontekście manippejsko-karnawalowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 4; M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*.

Na temat „snu” i jego „treści” poza przywołanymi już wcześniej por. m.in.: T. Bilikiewicz, *Psychologia marzenia sennego*, Gdańsk 1948; J. Jaroszyński, *Sen i marzenie senne*, Warszawa 1957; I. Oswald, *Sen*, tłum. B. Kamiński, Warszawa 1968; J. Pieter, *Historia psychologii*, Warszawa 1974; G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975; E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, wstęp K. T. Toeplitz, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1977; C. G. Luce, O. Kond, *Psychologia kliniczna*, tłum. A. Ciechanowicz, Warszawa 1984; C. G. Jung, *O istocie snów*, wybór i tłum. R. Reszke, Warszawa 1993.

⁵⁸ I tylko przy takim postawieniu sprawy można zgodzić się z twierdzeniem K. Dmitruka: „„halucynacje» nie są techniką przywoływania i prezentacji świata, tylko jego oceną” (Dmitruk, *Twórczość*, s. 38).

„zapisem” rzeczywistości. Liciński zaciera granicę między tymi planami. Zestawia groteskowe deformacje i topograficzne realia. Wprowadza ironiczny dystans i zapisuje intensywność przeżyć. To, co nieprzewidywalne i nieogarnione, mieści się w „doświadczeniu”. W opowieści. Budzące grozę senne „widzenie”, cała ta jaskrawa nedorzeczność onirycznej wyobraźni – odsłaniają dojmującą jawę. Niczym nie wstrzymywany – wzburzony i groźny – nurt egzystencji. Koszmar.

Poza prawami liczby czy tautologiami komentarza zaczynają się majaki. I oto podział: w ideologii naukowej odłącza się prawdę od fałszu dokładnie tam, gdzie znów krzyżuje się plan realności (namacalny, obliczalny) z planem wyobraźni. Absurdalna i archaiczna opozycja. Czy można [...] wyłączać wyobrażenie z realności? Świat wyobraźni to gleba, w którą wrastają wszystkie nasze korzenie. Jest dzika, niewątpliwie: to gwałtowność pragnienia, zawrót głowy od śmierci, agonia z niedostatku. Kanalizują ją tylko instancje symboliki. Wyobraźniowe i symboliczne – jedyna opozycja operatywna⁵⁹.

DRZAZGA. Spójrzmy jeszcze raz w ciemność. W tekstach Licińskiego z niej emanuje *sens*.

Wychyliła się i cofnęła nagle...

– Tu, tu, tu... – powtarzała w osłupieniu, ukazując palcem w noc, w ciemność, za okno...

Podbiegłem i zobaczyłem...

Pod oknem, na żelaznym haku, wisiał zimny, szpetnie wykrzywiony trup idioty...

Duża, bezmyślna wrona oderwała się z lękiem od jego twarzy i ze strasznym krakaniem uciekała na dach.

W tej chwili światło świecy zachwiało się i umarło... Staliśmy tak oboje z Marią pochyleni nad trupem, a ciemność owijała nam twarze, że tylko mogliśmy je odgadywać... (s. 82)

Ten obraz zamyka opowiadanie *Dyzio*. I to właśnie ciało tytułowego bohatera kołysze się w ciemności. W mroku, który „owija”

⁵⁹ J. Revel, J-P. Peter, *Ciało. Chory człowiek i jego historia*, tłum. T. Komendant, w: *Osoby*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 249-250.

twarze niknących nam z oczu postaci⁶⁰. Zapadająca gwałtownie ciemność (noc) jest tu przestrzenią domniemań i jednocześnie jest obszarem grozy. Obraz wyłania się z niej jedynie na moment. Mowa po raz kolejny okazuje się bezradna. Głos załamuje się. Zapada milczenie. Pozostaje jedynie to, co pochwyciły oczy. Wyprężone konwulsyjnie ciało. Szarpany przez wronę trup. Liciński wpisze w Dyzia dwa sprzeczne i przenikające się kręgi semantyczne. Młodzieniec jest idiotą. Wiecznie śmiejącym się kretynem. Jest utrapieniem dla rodziny. Takim samym utrapieniem stanie się dla bohatera i podmiotu tej narracji, kiedy na trzy tygodnie zamieszkają razem w jednym pokoju. Dyzio będzie go nie tylko dręczył śmiechem, okaże się „przenikliwym” i bezwzględnie „szczerym” czytelnikiem jego wierszy⁶¹.

– Tak? No to ci się przyznam, że umiem czytać. Nawet lubię czytać. Byle coś wesołego. Ot! Jak na przykład ty piszesz... Napiszesz i rzucisz na ziemię... A ja później zbieram i śmieję się... Ty tak pewnie umyślnie dla mnie? [...]

Otworzył stolik. Szuflada cała zapełniona była pomiętymi rękopisami... Początki same... Wykrzykniki... Słowa urywane... Ledwie się błyskawica myśli zrodziła, już padała zmiądzona, jak obuchem, śmiechem idioty. Była w tych rękopi-

⁶⁰ Ciemności mają tu szczególną właściwość, wcześniej – a mowa o podobnie skonstruowanym obrazie: kobieta i mężczyzna stoją przy oknie – przypisaną już światłu: „Widziałem, jak stali w oknie oboje... Różowe światło jej saloniku o w i j a ł o ich twarze...” (*Dyzio*, s. 75 – wyr. moje). I „światło”, i „mrok” są jak tkanina (jak woalka? jak całun? czy jak bandaż?). W blasku lampy odsłoni się – choć bolesna, to przecież trywialna – prawda („Nastał on dzień, nastał... »Jużes mi niepotrzebny, koteczku... Inny zajął twe miejsce...«” s. 75). To, co odsłania / przesłania mrok, nasycone jest znaczeniem. (Czy nie jest tak, że to właśnie „ciemność” pozwala dojrzeć – pozbawioną „uobecniających” ją nawiasów i cudzysłowów – prawdę? „»Prawda« byłaby tylko powierzchnią, stawałaby się prawdą głęboką, surową, pożądaną tylko pod wpływem woalki, która na nią opada. Prawda nie zawieszona cudzysłowem, która pokrywa powierzchnię ruchu wstydlivosti. Wystarczyłoby rozwiesić woal lub opuścić go w inny sposób, ażeby nie było już prawdy, lecz tylko „prawda – w ten sposób pisana. Woalka / opada”; J. Derrida. *Ostrogii. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 25).

⁶¹ Dyzio jest tym bardziej niezwykłym czytelnikiem, że w przekonaniu innych bohaterów opowiadania nie był w stanie nauczyć się czytać. A to właśnie „czytanie” podmiot tej narracji uczyni metaforą „pełnego” uczestnictwa w rzeczywistości:

„– Nie, Dyziu, nie nazwę cię lufą, bo czytać nie umiesz.

– A gdybym umiał, to co?

– Nic... Nauczyłbyś się świat czytać... Siebie może byś odczytał... I nie śmiałbyś się...” (s. 74).

sach cała historia moich trzech tygodni. Pół libry zmiętego papieru – „coś wesołego” – tyle tylko. (s. 74)

Te zapisy mają oddać i uśmierzyć ból, ukoić rodzącą się rozpacz. Są w gruncie rzeczy trywialną i literacko marną –

I wiecznie, wiecznie czuć ten potępieńczy
Wstyd, że się skrzydła w błocie wytarzało (s. 74)

– historią porzuconego kochanka. „Transakcja uczuć na sztukę” (s. 72) okazuje się lekturą idioty. Dojdzie do szarpaniny. Podarte kartki zawirują –

Poruszyło się z ziemi to martwe ptactwo papierowego owadu i otoczyło mnie, okręciło... (s. 74)

Strzępy papieru ożywia podmuch. Upokorzony pisarz spowity w tuman słów. Literat i pół libry jego „obnażonej duszy”. Dyzio tarza się ze śmiechu. Po chwili zaniesie się płaczem („Skoczyłem, odebrałem mu cukierki i wyrzuciłem za okno”, s. 74). Śmiech nie przestanie jednak rozbrzmiewać. W końcu w targanej obsesjami świadomości tego, kto opowiada tę historię, zmieni się w złowieszczy chichot. Stanie się sygnaturą rozstania z ukochaną. Przypieczętuje zniewagę.

Ale przy tym wszystkim śmiech idioty, uwięzły w jego twarzy grymas, będzie odsłaniał, czy może skupiał w sobie całą przejmującą niedorzeczność świata. W Dyziu bowiem pod maską kretynizmu skrywa się przenikliwa i bolesna wrażliwość. Jego frenetyczny śmiech nie rodzi się z beztroski. Jest pełnym znaczenia gestem. Niesie w sobie treści, które w „normalnym” świecie zwykło się wyrażać w radykalnie odmienny sposób –

– Zamilcz, Dyziu [...] Nie szperaj głupimi słowami po mojej twarzy. Nie wyczytasz nic, a śmierć znaleźć możesz...

– Ale bo ty zaraz przeinaczysz wszystko i w żart obrócisz... [...] Powiedz mi, co zrobić, żeby być takim jak ty? Ja bym ogromnie chciał, ogromnie...

– Powieś się! (s. 76)

Te pragnienia idioty są tęsknotą za intensywnością. Dyzio pogrąży się w jej mroku. Rzucona w gniewie sugestia sprawi, że twarz

kretyna rozjaśni się „stalową” pewnością (s. 77). Jeszcze raz zabrzmiał niewstrzymany, druzgocący, przejmujący do głębi, konwulsyjny śmiech. W zamkniętym na klucz pokoju idiota pograży się w ciemności i ciszy. Miną godziny – „rumowiska uśmiechów” (s. 79) – zanim drzwi otworzą się. Dyzia nie będzie. Moglibyśmy powiedzieć: „nie będzie go już nigdy”.

Nic... cisza... błada, strwożona cisza głuchej niepewności. (s. 81)

Zostanie chybotliwy blask świecy (s. 81). I przejmujący obraz wyblaskujący na moment z głębi nocy. Wywichnięty śmiech –

Naraz, Bóg wie dlaczego, łzy mi z oczu chlusnęły... Chciałem je kleszczami śmiechu owinać i przygryźć, ale śmiech zachwiał się we mnie, wywichnął i obleciał długim spazmem łez. (s. 80)

Pozostaną nieposkromione, boleśnie oczywiste emocje. Smutek i wściekłość. Najwyraźniej ujawnią się w języku. Obok urwanych zdań rozbijające tok narracji – eliptyczne, często wielokrotnie złożone, o toku parataktycznym, syntaktyczne struktury, które nieporadnie próbują zestalić rozsypujące się obrazy. Upodobanie do anakolu, do leksykalnych i składniowych powtórzeń, ale i do przemilczeń (wielokropki jest w tej prozie najczęściej stosowanym znakiem przestankowym). Rozczłonowanie tekstu (akapity i pauzy). Wypowiedzi utrzymane w trybie – bywa, że mniej lub bardziej patetycznego – wyznania czy też monologu wewnętrznego mieszczą w sobie, dynamizujące je, elementy dialogu. Sentencjonalność. Nasycenie tekstu formami bezosobowymi. Wszystko to sprawia, że jednym z podstawowych elementów przekazu staje się nie semantyczna zawartość – i jak najdalszy jestem od lekceważenia jej – ale emocjonalna atmosfera wypowiedzi. Rozdrażnienie i gniew. Afektacja. A przede wszystkim: gorzki sarkazm. Śmiech. I to właśnie on jest jedną z podstawowych właściwości tej prozy. W ten gest wpisane są sprzeczne, ale i niejednoznaczne sensy⁶². Wprowadza dystans. Buduje ironiczne

⁶² Na temat „śmiechu” i „groteski” (w tekstach Licińskiego obie te kategorie są bowiem ściśle ze sobą związane) por. m.in.: W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965; B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967; L. Sokół, *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971 nr 2, 3; M. Bachtin. *Twórczość Franciszka*

napięcia. Jego spazm rozbija ład świata. Jest „iluminacją”, która przeszywa i niweczy tkanę rzeczywistości. Odślania nowy, nieoczekiwany obraz. Ale jest też – i tak bywa najczęściej w prozie Licińskiego – wyrazem rozpacz. Rodzi się z grozy. Jest odpowiedzią na jaskrawą niedorzeczność⁶³. Staje się jeszcze jednym elementem języka, który ma wypowiedzieć to, co skryte w mroku. Dreszcz. Drzazga

Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu, tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp i komentarze S. Balbus, Kraków 1975; E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976; H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Ciołkowicz, Kraków 1977; M. Głowiński, *Sztuczne awantury* w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978; artykuły помещone w dziale *W kręgu groteski* „Pamiętnika Literackiego” 1979 z. 4 (tu zwłaszcza: W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke; L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M. B. Fedewicz; J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka; S. H. Halloran, *Język i absurd*, tłum. G. Cendrowska); J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* w: tenże, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980; T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984; K. Kłosiński, „Groteska” w świadomości artystycznej schyłku Młodej Polski, „Ruch Literacki” 1985 nr 3; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne* w: tenże, *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992; R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: tenże, *Język modernizmu*.

W związku z prozą Licińskiego warto jednak pamiętać, że – jak to ujmuje K. Kłosiński – „»Groteska« – jako słowo ma swoją dziwną magię; przyciąga uwagę, fascynuje nawet tam (czasem zwłaszcza tam), gdzie występuje skąpo” (por. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”*, s. 201).

⁶³ Śmiech i – pozostający z nim w bezpośrednim związku – ironiczny dystans są wyrazem niezgody na świat. Stają się też elementami „języka perswazji”. Wprowadzenie w obręb przedstawionego świata wyolbrzymień i przerysowań (zbudowanych najczęściej na stereotypowych przeświadczeniach i kolokwialnych sformułowaniach) pozwala konstruować „komiczne” sytuacje (por. zwłaszcza *Niedokończone powieści*), staje się elementem wypowiedzi satyryka. Ale jest też sposobem „odślania” absurdałnej zasady leżącej u podstaw rzeczywistości (najczęściej idzie o jej społeczny wymiar). Liciński operuje prostą strukturą: uwypukla napięcia między „oficjalną” optyką (ról, powinności) i jednostkowym doświadczeniem – odwzorowany w taki sposób świat budzi śmiech i przerażenie. Dodajmy jeszcze, że wpisane w śmiech: dezynwoltura i patos są schronieniem dla poddanej dezintegracji świadomości.

światła. Śmiech idioty. Jego martwe ciało szarpane przez wrony. Wyłaniający się z ciemności – i uwięziony w niej – bolesny *sens*.

Niewątpliwie możliwość ujawnienia mętnej i podziemnej mowy jest raczej właściwością poety i szaleńca – ale i jeden i drugi zrobił krok w ciemność śmierci: umierają w miarę, jak wypowiadają niewypowiadalne⁶⁴.

Dyzio nie był ani poetą, ani szaleńcem, ale to właśnie w nim skupia się sama możliwość „wyrażania”. Ostateczne – i krańcowo tautologiczne – „odczytanie”.

MARTWY KOŚCIÓŁ. To w takiej – nieostrej i mrocznej, a jednocześnie pełnej wyrazu – semantycznej przestrzeni sytuuje się to, co u Licińskiego jawi się jako najbardziej jaskrawe: zjadliwy antyklerykalizm tych tekstów i społeczne czy wręcz polityczne ich zaangażowanie. Podnoszono te kwestie wielokrotnie⁶⁵. Powiemy więc tylko o kilku podstawowych sprawach.

Jedynym wyraźnie „rewolucyjnym” czy wręcz „agitacyjnym” utworem Licińskiego jest – zapewne nieukończony – dramat *Tu musi-*

⁶⁴ Revel, Peter, *Ciało*, s. 263.

⁶⁵ Zajmowali się nimi niemal wszyscy badacze. Niezmiennie – i słusznie – wskazywano na „rewolucyjny” i jednocześnie „anarchistyczny” ton tej twórczości. W oczach interpretatorów autor *Dyzia* „uczył” i „burzył” (kategorie te – o czym już wspominałem – jako klucz do pisarstwa Licińskiego wprowadza K. Dmitruk). Twórczość Licińskiego – a zwłaszcza jej antyklerykalne zacięcie – miała być głosem sprzeciwu wobec „ustroju”, w jakim przyszło żyć ludziom u początków XX wieku. Wyzysk ekonomiczny i terror ideologiczny – zwłaszcza religijny – nieraz okazywały się wręcz podstawowymi problemami tego pisarstwa. (Wśród profesjonalnych tekstów wyróżnia się pod tym względem szkic E. Kasperskiego pomieszczony w *OLP*). Wyłaniający się z rozpraw i wzmianek historyków literatury obraz wydaje się jednak nieco uproszczony i przede wszystkim niepełny. Również – co istotne – nie do końca sprawiedliwy. W swojej książce akcentuję inne – niż zwykle się to czynić dotychczas – aspekty prozy Licińskiego. Ale swoista „polemiczność” moich dociekań nie jest kwestią rewindykacyjnych ambicji. Ideologiczne interpretacje, do jakich przecież prowokowało – i wciąż prowokuje – pisarstwo Licińskiego, odsłoniły wiele z ważnych rysów tej prozy. Moją ambicją nie było podważanie dotychczasowych ustaleń. Zbieram je i respektuję. Choć nie zawsze z pełną aprobatą i bez wątplenia nie wszystkie. Czytam twórczość autora *Burzy* inaczej niż moi poprzednicy. Inaczej oświetlam tę – wciąż pozostającą w cieniu – twarz. A to rodzi – w sposób nieunikniony – napięcie. Mam nadzieję, na swój sposób, cenne poznawczo.

my wyczarować przyszłość. Znamy jedynie fragment utworu, opublikowany przez „Epokę” w trzydzieści lat po śmierci autora⁶⁶. Wyostrzenie ideologicznych aspektów – a prawdę powiedziawszy, jest to, rozpisany na dialogi, zarys, niezbyt zresztą głębokiego, tekstu publicystycznego – nie prowadzi do wyraźnej i radykalnej zmiany poetyki. (Co przecież byłoby zrozumiałe, wszak ogarniające i organizujące inne teksty „ja” mówiące, tu zostaje wycofane poza granice świata przedstawionego). Schematycznie naszkicowany (rodzinny) konflikt, jest kanwą dla prostej i nie nowej tezy: na wsi potrzeba „ideowej pracy”. Liciński ujawnia – i poddaje dość pobieżnej i raczej tendencyjnej analizie – trudności tych działań. Obojętność i zawiść chłopstwa budzą w młodym rewolucjonście gorycz. Bezradność walczy w nim z żarliwością. Jasne i proste przesłanie. Ale to, co w tym tekście jest najciekawsze, dzieje się na dużo niższym poziomie. A myślę tu o swoistych językowych „grach”. Pierwsza scena. Dochodzi do rodzinnej scysji –

JAGNA: Wrosło toto [...], uczyło się, a jak co powie, to jakby niespełna rozumu.
 ANDRZEJ: I prawda, siostrzyczko... Rozum jest taki niepełny...⁶⁷

Ten wywiedziony z kolokwialnego wyrażenia, klarowny układ: „niespełna rozumu” i „niepełny rozum”, wyznaczy obszar dla tego, co wydarzy się nie tylko w planie ideowym. Jagna ma za złe bratu, że „Kołomaci głowy chłopakom” i ci „chodzą jak kołowate”. Mowa o książkach, które chłopci dostają od Andrzeja. Zamęt, zawrót głowy. Ale też „kołowacenie” języka. W oczach młodego rewolucjonisty właśnie taki stan jest czymś cennym. To ci, którzy tracą rozum (wyprą się go) mogą przynieść wolność (a przynajmniej wyrwać się z „kieratu”).

ANDRZEJ: Czas przyjdzie – będziecie błogosławić tych kołowatych.

JAGNA: Musi, jak ogłupieją ze szczętem.

ANDRZEJ: A może i ogłupieją... Wtedy rozumni i rozsądni gospodarze przywiążą ich postronkiem do jakiego kieratu, tak jak się przywiązuje bydlę, i znowu znajdą rozum.

⁶⁶ L. S. Liciński, *Tu musimy wyczarować przyszłość* [fragment dramatu], „Epoka” 1938 nr 26, 27.

⁶⁷ Liciński, *Tu musimy*, „Epoka” 1938, nr 26, s. 14; kolejne dwa cytaty pochodzą ze s. 14 i 15.

Związana z „kołowaceniem” sugestia ruchu – bo o ile język „staje kołkiem”, to już „skołowaciałe” bydlę kręci się w kółko – zostaje tu ukonkretniona, czy po prostu: „sprowadzona na ziemię”, i przełożona na obraz zwierząt wprawiających w ruch kierat. W tak naszkicowanej przestrzeni będzie mogła wybrzmieć wieść o towarzyszu wypuszczonym z cytadeli. Waclaw nie zaparł się idei. Zaparł się rozumu. Zwarłował.

JANUSZ: (robi kołowy ruch ręką). At tak... Wisła szumi pod cytadelą... Żelazne kraty jęczą... Żandarmi, żołnierze... Czasem jakaś dobra wrona przyleci, ponura czarna wrona... siądzie na ciebie wisielca i zakracze... [...] Zimne mury pękają i wtedy płacz się taki rodzi, jak gdyby serca ludzkie płakały. Pękło słońce człowiekowi... To nic... drzwi się otwierają... „Wolny pan jesteś. My tylko słońce pańskie wzięliśmy... [...] Idź człowieku bez rozumu na wolność”... Ha, ha...

Janusz rozmawiał z Waclawem. Przytacza słowa wariata. Mowę szaleńca. Orędzie wolności. Być może jedynej, jaka jest dostępna.

Po raz kolejny „sformułowania”, których słuchamy – a wszystko tu zaczyna się od frazeologii – wybite z potoczności (przywrócone „mowie”, na powrót „pełne wyrazu”), budują nie tylko przestrzeń semantyczną, ale i plan zdarzeń.

Przywołajmy inny utwór, w którym „rewolucyjna” treść jest nie mniej jawna i wyraźna. Mowa będzie o *Burzy*. O kilku wpisanych w nią konstrukcjach. Czerwień sztandarów miesza się tu z czerwienią krwi. Metaforą rewolucji jest prowadząca tłumy „blada suchotnica” – Widzę, jak jej serce bije pod czerwoną bluzką. Czasem odwróci się, długim spojrzeniem dotknie ogorzałych twarzy, jak gdyby dłonią, a od jej wypieków rzucają się łuny na ludzi... I jest bajeczna ta czerwień na twarzach ludzkich, i te dźwięki pieśni ginące w czerwonej dali, i naszych myśli purpura... (s. 214)

Ożywiająca ją choroba jest tym, co w zrywie wydaje się najczystsze. Padną strzały. Poleje się krew. Trupy ożyją jeszcze na moment – „zatańczą” (s. 215) – w chybotliwym świetle latarni. Tego, kto snuje tę opowieść – a chwilami przechodzi ona w inkantację – do prosektorium nocą wprowadzi pijany stróż. Przywoływaliliśmy już tę scenę. Wszystko, co nastąpi później, odsłoni nie tyle nawet „mroczną”, co

zwyczajnie „brudną” stronę krwawego zrywu. Rewolucja powróci w przestrzeń idei. Na powrót stanie się „burzą”, którą „rozszałić potrzeba” (s. 217, 225). Miejsce zrewoltowanego tłumu zajmie pijana zgraja. Uliczny bruk zmieni się w trzaskający od mrozu śnieg. Nastanie „dzień sprawiedliwości na grzesznice i złodziei”. Ta, co „z mężem nie żyje” –

Furczą baty... Jęk po uszach wali, jak zdychającej suki skomlenie, a budzi tylko śmiech i wzgardę.

Lecz ciszej, ciszej! Okrwawione ciało nie podskakuje już i nie drży, omdlałe leży na śniegu, jak drewno. Na ślicznym, białym śniegu prześliczne młode ciało oszpecone knutami nienawiści ludzkiej. (s. 219)

Złodziej, co ukradł „beczkę i wieprza” –

Po łbie a po nogach, po zębach a przez oczy... Kije i pały, postronki i kołki... Słyszać, jak zęby wybijane widłami jęczą – słyszać, jak łamane trzeszczą kości. A kiedy poczuli, że jęk bitego śmierci już tylko woła, wspomnieli, że śmierć szybka jest zbyt dobroczynną i zbyt litościwą, i wstrzymali rąk. Podnieśli go i postawili na połamanych nogach, sznurami do płotu przywiązali... (s. 221)

Zapamiętajmy te obrazy. Ich sens wykracza daleko poza socjalne i historyczne uwarunkowania, z którymi są związane⁶⁸. Zmaltretowane ciało kobiety. Mężczyzna wiszący na płocie. Gorzka pasja. Wdeptane w śnieg złodziejskie oczy i krzepnąca krew dziewczyny.

⁶⁸ Na temat „wolności”, która staje się „wołą” pisze R. Pipes w swojej znakomitej *Rosji carów* (tłum. J. Bratkiewicz, przekład przejrzał, poprawił i uzupełnił P. P. Wiczorkiewicz, Warszawa 1990; tu rozdział: *Chłopstwo*). W kontekście obrazów pojawiających się w *Burzy* przypomnijmy *Obrazki rewolucyjne* Cecylii Glücksman wydane pod pseudonimem Marion (Kraków 1907), a zwłaszcza pomieszczone w nich przejmujące obrazy katowania i mordowania dzieci. Na temat rewolucji 1905 i jej „związków” z Młoda Polska por. m.in.: T. Burek, *Lekcja rewolucji. (O znaczeniu rewolucji 1905 roku w procesie historycznoliterackim)*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971; T. Burek, *1905, nie 1918* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, S. 1, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, Wrocław 1972; Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwała*; Stępnik, *Metafory rewolucji*. Warto w tym miejscu przywołać też książkę M. Kuli *Narodowe i rewolucyjne* (Londyn-Warszawa 1991) – *Burza* jest bowiem jedynym tekstem Licińskiego, w którym kwestia Polski (i polskości) pojawia się wyraźnie.

Znowu powraca czerwień, ale tym razem już nie jest „bajeczna”. Czerwień sztandarów zastąpi krwawy krzyk –

W oczach mam tyle ognia, że wszystko czerwonym mi się wydaje. Ludzie i domy, niebo i ziemia – krew jedna... Purpurzą się chaty w płomieniach, noc rozgorzała od pożogi, i nawet księżyc poczerwieniał jak rozpalona cegła, i stanął nad krwawym lasem krwawego krzyku pełen. I oto po czerwieniach śniegu tarzają się ludzkie oczy jakieś wyolbrzymiałe i opuchłe bólem – jęczą źrenice czerwone, pełne przerażenia. (s. 222)⁶⁹

Śnieg, krew i oczy, które przeszywa ból. Liciński raz jeszcze złączy te motywy. Zbuduje obraz, który domknie „rewolucyjną” sekwencję:

A teraz widzę przez rozdarte oczy podarte me sztandary drogie i rozdeptany brutalną stopą przezczystych snów mych biały Jeruzalem.
To moje słońce w rynsztoku. (s. 222)

Biel śniegu jest jasnością Jeruzalem. To mesjańskie miasto pojawia się tylko raz w całej twórczości Licińskiego. Ale rys „mesjań-

⁶⁹ W tym fragmencie – a jest to jedno z wielu takich miejsc w *Burzy* – widać tendencję do eufonicznej organizacji wypowiedzi (rytmizacja, instrumentacja, asonanse). Dla ilustracji rozbijmy tekst na wersy –

Ludzie i domy, niebo i ziemia	----- / -----
krew jedna...	---
Purpurzą się chaty w płomieniach,	----- / ---
noc rozgorzała od pożogi,	----- / -----
i nawet księżyc poczerwieniał	----- / -----
jak rozpalona cegła,	----- / --
i stanął nad krwawym lasem	--- / -----
krwawego krzyku pełen.	--- / -----

Taki typ organizacji języka prozy jest dla Młodej Polski zjawiskiem typowym (przenikanie się różnych „dykcji” jest bowiem jedną z podstawowych właściwości literatury modernizmu). W kwestii tej por. m.in.: prace M. Dłuskiej, *Między prozą a wierszem*, „Pamiętnik Literacki” 1963 z. 2; *Od strony Smędy i od innych stron. Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, pod red. A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa 1965, oraz szereg ustaleń i uwag jakie czyni M. Popiel w książce: *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989.

ski” tego pisarstwa jest wyraźny i oczywisty⁷⁰. Zestawmy tylko podstawowe nawiązania. Dwa wyimki z tekstów bezpośrednio poprzedzających *Burzę* –

Pogardzili mną bracia i precz od siebie na śmietnisko odrzucili jak wiór niepotrzebny;

(*Dolor vitae*, s. 210)

Którzy łakniecie i szukacie, którzy nowych ścieżek szlaki wydeptujecie...
U ramion waszych skrzydła wasze, w dłoniach waszych moc wasza. [...] Tak was wymarzyłem, boleśni! Takich pragnąć was będę, o smutni!...

(*Dedykacja*, s. 210)

Wzgardzony i odrzucony, jest jednocześnie tym, który niesie łaknącym dobrą nowinę. To, co w innych tekstach przebłyskuje, w *Burzy* staje się już wyraźne. Włóczęga przychodzi spowity burzą. Walą się stare kościoły dawnych bogów (s. 212). Ale światło wciąż jeszcze nie rozświetla ciemności –

A ilekroć zza mgieł ciężkich wołam słońc nowych przeze mnie dojrzanych, oni z płaczliwością dzieci mgły swoje stróżują i wiążą moje nogi, abym nie szedł dalej... (s. 212)

Przychodzi jako ten, na którego czekano, a jednocześnie „wypełnia się na nim pismo” – ujmijmy to precyzyjniej: wypełnia się to, czego zapowiedź znajdujemy w przedostatnim fragmencie *Notatek obłąkanego* – zostaje odrzucony⁷¹.

⁷⁰ Na „mesjańskie” rysy bohatera i podmiotu narracji tekstów Licińskiego zwracano uwagę niejednokrotnie. Najrzetelniej kwestię tę opisuje B. Prusik, w przywołanym już artykule: „Chciałbym was uczyć Boga...”. (Tam też precyzyjne odesłania do tych fragmentów *Nowego Testamentu*, do których Liciński – mniej lub bardziej bezpośrednio – nawiązuje).

⁷¹ Mowa o tekście *Dolor vitae*. Przytoczmy charakterystyczne fragmenty: „A gdym za sobą ich wołał, potracali mnie i bili jak zbrodniarze, i oto krew mam na czole czerwona jak zbrodnia”, i w innym miejscu: „Pogardzili mną bracia i precz od siebie na śmietnisko odrzucili [...] i bezbronny jestem jak ten wiór na śmietnisko wyrzucony, i tak po wieki wieków jeszcze będzie” (s. 210).

Przyjścia mego wołaliście w sobie... Sto lat, lat tysiące czekaliście, a kiedym przyszedł, nie poznaliście mnie... [...]

I oto widzę mękę waszych czekań i blady lęk przed piorunami... Ludzie, ludzie wy biedni! Idę i burzę wam niosę, co zwiastuje słońca, a wy mnie pędzicie... (s. 216)

Wciąż panuje mrok. Ewokowany świat jawi się jako „smutne cmentarzysko żywych nieboszczyków” (s. 226). I chociaż nikt nie będzie słuchał, to jednak mesjańskie orędzie wybrzmi w tym utworze. W końcu ujawni się jego profetyczny rys. Zbudowana z „hermetycznych” obrazów apokaliptyczna wizja *początku*, ostatecznie odsłoni oblicze tego, który przychodzi. Mesjasz wzgardzony nie zrezygnuje ze swej misji –

Nie wiedzą, że to idzie Bóg pełen potęgi. Wszystkim kwiatom, co truły, umierać każe... Wszystkim bogom, które wieszczom się śniły, wstawać każe... Wszystkim aniołom młodym rodzić się, a starym umierać... Wszystkiemu życiu się przeistoczyć... (s. 226)

Teraz, kiedy jego rysy są już wyraźne, powiedzmy o jednej z najważniejszych dla tego tekstu konstrukcji. Jest elementem zjadliwej antyklerykalnej „kampanii”, jaką prowadzi się w tym utworze. Mowa o wyrazistej – wielokrotnie podkreślanej – antynomicznej relacji. Oto z jednej strony „Chrystus jezuicki” –

Jeśli głodny jeść krzyknie, on go po zębach trzaśnie, aż mu oczy na całe życie wywichnie; jeśli skępowany na sińce swoje, a na powrozy się poskarży – kolbą mu żebra połamie. (s. 223)

Z drugiej ten, który przyszedł, podeptać starych bogów –

A ja, włóczęga z włosami osmalonymi od piorunów, z oczami w zbrodniach wykąpanymi, przedzieram się przez błyskawice, jak przez gąszcz lasów, i wołam wichrów...

W oczach mam kałuże krwi, trupy się ramion mych czepiają. (s. 226)

Rewolucja upada między innymi dlatego, że walczy przeciw niej jezuicki Chrystus. Widzimy go w ostrogach i pod bronią, jak błogosławi obłudzie i przemocy. A jednocześnie jest wyszczerbioną kamienną rzeźbą. Chciałoby się powiedzieć: bezduszną figurą –

kamienne mu pękają ręce, z nóg odkruszona spadła politura – kto je teraz całować będzie?... (s. 223)

Jest kukłą. Frazesem. Skłamaną ideą⁷². Ale zbudowano na niej potężną i przerażającą konstrukcję. Z samego szczytu dobiega cichutki śmiech żmii (s. 224). Chytrzy mnisi i źli księża – „oszuści ewangelii” (s. 225) – są nie tylko chciwymi hipokrytami. Ich prawdziwą zbrodnią jest misja, jaką wypełniają. Demagogiczna gra, której istotą jest strach. Frazes niezdolny przeciwstawić się goryczy i cierpieniu. Antyklerykalizm tekstów Licińskiego – szczery i zaciekły, choć nieraz aż groteskowy – wyrasta z gniewu. Bardziej jednak niż ideologią, wydaje się być podyktowanym rozpaczą i wściekłością gestem sprzeciwu⁷³. Kościół nie potrafi sprostać swojemu posłannictwu. Nie niesie pociechy. Utrwała nieludzki ład. Poniżonym i głodnym oferuje – i to nie za darmo – „kajdany konfesjonałów” i „odpadki ewangelii” (por. s. 224)⁷⁴.

⁷² To przeświadczenie – artykułowane na różne sposoby – powraca w tekstach Licińskiego. Rzadko jednak wypowiedane bywa wprost (por. m.in. s. 189, 207).

⁷³ Powiedzmy to jednak wyraźnie. Liciński był pisarzem antyklerykalnym. Radykalizm i zajadłość autora *Notatek obłąkanego* – w tym zwłaszcza swoim przejawie – są wyraźne i oczywiste. I prawdę powiedziawszy, aż nazbyt. Antyklerykalizm Licińskiego – jeden z wielu w tej twórczości „języków” buntu – wydaje się ciekawy nie w swoich, banalnych przecież, jawnych deklaracjach – ale w tym, co zdają się one skrywać. Światopoglądowy aspekt obrazoburczych gestów autora *Burzy* został dość dobrze opisany. Wart odślonięcia wydaje się również – ujmijmy to tak – ich egzystencjalny rys. To dlatego – tak typowa dla epoki i wyraźna w prozie Licińskiego – niechęć do wszelkich instytucji nie została tu poddana drobiazgowej analizie. Choć, oczywiście, awersja, jaką budzi proboszcz, ma inny walor niż ta związana – powiedzmy – z sołtysem.

⁷⁴ Przytoczmy jeszcze charakterystyczny dla tej tendencji fragment *Snu o Bajce* – „– Hej, hej! Parszywy jestem ksiądz i na łańcuchu parchy po ludziach roznoszę... Jeno kieską podzwaniem – hej!... Co to za motylki barwne?

Tyle szumu i hałasu... Gwiazdy, turnie... Tego Ewangelia nie pochwała – to można tam – u Jana Bożego – w oddzielnej klatce. Świat już uchrystuszony według śp. Grzegorzów i Piusów... A na motyle – szpilki, chloroformu odrobina... jako okazy zoologiczne.

– A dajta no mi ta kose. Bede kosiła psie krwie – plemie ludzkie. Żeby se ciągiem pamiętało, że mnie stworzył sam Bóg... »Ha – ha... Kostucha stara«... Śmieją się ze mnie, póki im w gnaty nie wleze... A ja... umiem, oj umiem robaczków brać... Jak krzyne szczęścia zobaczę, abo siły, co to Chrystusowi przeciwna warszawskiemu – potrafię, potrafię je potarmosić...” (s. 140-141).

Powiedzmy o utworze najwyraźniej sytuującym się w antyklerykalnym nurcie pisarstwa autora *Dziwnych rzeczy*, o tekście, który można by uznać za „programowy”. Chodzi – rzecz jasna – o *Księdza Jana Jaskólskiego*. Nieskomplikowana historia zdaje się być tu ilustracją dla wyrazistej tezy: za fasadą kościoła kryją się – złamani przez bezwzględne, organizujące życie społeczne mechanizmy – wyzbyci moralności i gnuśni „aktorzy Bożej służby” (*Jaskólski*, s. 24). Oto słuchamy opowieści o Janku Jaskóle, którego zmuszono, by został księdzem. Chłopskie dziecko, upokarzane i dręczone, wyrasta na mężczyznę, który – widząc w kolegach po fachu fałsz i miałość – drogę utoruje sobie łokciami, a spełnienia będzie szukał w występku i perwersji⁷⁵. W końcu dopadają go dręczące

Budowane w tym fragmencie (a jest to wyodrębniona graficznie całość) ostre napięcia są nie tylko elementem ideowej kampanii, i mają nie tylko wartościujący charakter. Faktycznie, atrybutami „uchryszuszonego” świata są – obdarzone wyrazistymi znaczeniami – „łańcuch” i „kosa”, zaś przestrzeń „swobody” może rozciągać się jedynie za kratami zakładu dla obłąkanych (notabene, również związanego z instytucją Kościoła). Ale przecież, sytuujące się na przeciwległych biegunach: „łańcuchowy pies” i „barwny motyl” są tak samo poddane destrukcyjnej (dojmującej) naturze rzeczywistości. „Kostucha” i „ksiądz” są obrazowymi ekwiwalentami tych mechanizmów, które niweczą prawdziwą (istotną) tkankę świata, w całość – że tak to ujmemy – jej rozciągłości (tu z kolei na poziomie „obrazów” – to prawda, jedynie implikowanych przez tekst – mamy pokrytą parchem skórę psa i schnące, kruszące się skrzydła otrutych chloroformem owadów). Buńczucznie brzmiąca teza – zachowując swój agitacyjny i emocjonalny ładunek – jest jednocześnie elementem opisu, mieści się w obrębie wciąż ponawianych prób ujęcia (wypowiedzenia) świata i związanego z nim losu.

⁷⁵ Jaskólski nie ma złudzeń. Wykładowcy w seminarium: „Majster teologii świętej, linoskok logiki, brzuchomówca literatury, kucharz linguae latinae, fryzjer historii, filozofii rzeźnik i t. d.” (*Jaskólski*, s. 8). Konsekwencje są oczywiste: „pijak z ambony piekłem grozi, cudzołózca do czystości nawołuje. Dzwony dzwonią, jak wszyscy diabli, w kościele parno od modlitw i głupoty, opryszek krew pańską pije... Za chwilę zakąsi ją dobrym obiadem i kwartą piwa” (*Jaskólski*, s. 14). Ale tani cynizm, głupota i obmierzłość kleru są tym bardziej przerażające, że są sprzeniewierzeniem wobec czystej i pięknej idei – „Wie, że z miłosierdzia Chrystusa batog dla maluczkich uczyniono, wie, że zamiast umiłowania i pokrzepienia – fałsz i upodlenie w serca ludzkie wsiewa” (*Jaskólski*, s. 13). Struktura instytucji jest stabilna. Jej „powszechność” i ekspansywność przytłacza. I Jaskólski niczym nie różni się od innych księży. Nie może się różnić. Ale może czuć pogardę i nienawiść – „wspólny stosunek członków tej korporacji nie na miłości i szacunku, ale na intrydze i wspólnej nienawiści się oparł, i [Jaskólski] czuje głuchą nienawiść do nich...” (*Jaskólski*, s. 15).

wizje. Zwidy i halucynacje. Odzywa się sumienie. Strach miesza się z gorzką satysfakcją. Treścią tej opowieści są wspomnienia Jaskólskiego. W miarę jak narastają, tok narracji – prowadzonej chwilaми w trybie mowy pozornie zależnej – zaczyna się rwać. Kreowaną rzeczywistość coraz wyraźniej organizują szarpiące księdzem namiętności.

A mary obsiadały go rojem i straszniemi powykręcaneimi twarzami zaglądały mu w oczy coraz głębiej... (*Jaskólski*, s. 10)

Obrazy rozsypują się. Łączy je narastająca groza. Apogeum tego potwornego „rachunku sumienia” będą perwersyjne wydarzenia w kościele. Rozpierająca księdza radość. Wspomnienie ekscesów w domu publicznym. Jaskólski siądzie do organów, by grać „*Veni Creator życia*” (*Jaskólski*, s. 23), ale zagra mazura, którego kiedyś słyszał w burdelu. Wypełniająca świątynię muzyka nie tylko przywoła wyuzdane obrazy –

dźwięków wichurą wskrzeszone jawiły się przed oczyma pamięci nagie smagłe ciała, melodia nóg kobiecych i dom publiczny... (*Jaskólski*, s. 24)

– sprawi, że obie przestrzenie, obydwie „domy” wypełni nie tylko ta sama muzyka, ale również ta sama euforia spełnienia. I dużo istotniejsza od jej erotycznego wymiaru okaże się przejmująca pewność, jaką z sobą niesie.

Ten dom – – radość życia jego. (*Jaskólski*, s. 24)

Kościół czy lupanar? Nie mamy wątpliwości. W rytm melodii tańczy martwa kochanka księdza. Huk organów zmienia się w śmiech. Jaskólski rzuci się w pogoń za kobietą. A jednak jej ciało okaże się niepochwytne. Marynia zniknie („Ukryła się... Szczęła...” *Jaskólski*, s. 27). U okien pustego kościoła tłoczyć się będą demony. Sekwencję wydarzeń domknie rozbrzmiewający w ciszy wystrzał. Zwidy pierzchną. Cały ten potok wspomnień, aż po szaleńczą noc w świątyni – okaże się snem.

Jaskólski podniósł powieki, oczy przed się wysłał badawczo. – Mały czarny jamnik zwinięty w kłębek leżał przy jego łóżku, jak miniatura sparodiowanego koszmaru. (*Jaskólski*, s. 28)

Wszystkie wynaturzenia, cała ta wulgarna i gorzka wolność, jakiej doświadczył – usytuowane zostały w przestrzeni sennej wizji, nocnego omamu. I w istocie nie wiemy, kim jest Jaskólski. Cynicznym łajdakiem? Czy skrywającym w sobie perwersyjną wolność, starzejącym się mężczyzną, którego los odarł z marzeń i ze złudzeń? Zamykające utwór sceny niewiele nam powiedzą. Nie dowiemy się, czy to, na co patrzyliśmy, było oskarżeniem, czy głosem pragnienia? Być może ten obszar koszmaru to jedyna wolność, jakiej może doświadczyć wiejski proboszcz. Bo czy nie jest tak, że cała prawda o dostępnych mu wynaturzeniach zamyka się w obrazie zwiniętego w kłębek „czarnego jamnika”? Miniatura sparodiowanego koszmaru. Szyderstwo. Widomy znak nie degeneracji, ale upokorzenia.

MIARY I WAGI. Obszar „życia” organizują idee bez wartości i bez treści. Wyznaczone przez nie kierunki stają się drogą, która nigdzie nie wiedzie –

Wieczniem szukał... Błąkałem się...

A kiedym pół świata zeszedł, natrafiłem zaledwie na ślady własnych stóp. Ot i tyle. (*Poczucie mocy*, s. 209)

„Zdrowa”, użyteczna społecznie optyka wypacza świat. Zinstytucjonalizowaną rzeczywistość wypełniają pozory: ładu i transcendencji. Puste gesty uładzania świata, osadzania go w tym, co transcendentne, są – ni mniej, ni więcej – cyrkową ekwilibrystyką:

Tam – z tych ambon sfruwające gnomy... Poklask, jeszcze jeden poklask... jacy oni wymowni!...

Chodźmy! Nie lubię cyrku! (s. 209)

Spółeczny porządek budowany jest na przemocy:

„Społeczeństwo?” – Drwisz, doktorze... Niby te kupki złota? A widziałem wczoraj stolarza... Obstalunek na sto trumien... „Dla kogo?” – pytam...

– At, zbrodniarze...

A to byli ci, co chcieli jakoś tam inaczej... (s. 209)

Pozostaje bolesne i gorzkie poczucie mocy. „Chorobliwa” niedorzeczność. To w niej skrywa się sens.

Wyśmienicie, mój błady doktorze! Poznałeś moją chorobę: ja teraz ulecę cię ze zdrowia... (s. 208)

Pozostaje niczym nieskrępowana – nie poddana żadnym regułom – egzystencja. Patologii przeciwstawiająca aberrację. „Zdrowym” systemom wartości – „chorobę”. Trwałości – odmienność. Cyrkowi – zakład dla obłąkanych⁷⁶.

Pozostaje droga. Przestrzeń, którą trzeba przemierzyć. Przestrzeń tego, co jednostkowe i niedorzeczne. Przestrzeń tego, co – jeśli przyłożyć tu „zdrowe” miary – sytuuje się nigdzie:

Pytasz, dokąd idziemy. Wszystko jedno, lekarzu, tu czy owdzie. (s. 209)

Ale w zakończeniu tekstu pojawia się też – że tak to ujmemy – adres –

Chodźmy! Nie lubię cyrku! Wracam do domu wariatów. (s. 209)

Miejsce wyosobnione i budzące lęk. Wypełnione przez niedorzeczność. Przestrzeń odrzucona i przeklęta. Obszar drastycznych zajęć, jałowego bólu, trawionych przez wynaturzone obsesje i alkohol pragnień. Podmiot tej narracji prowadzi w to miejsce lekarza. Przypomnijmy: po to, by „uleczyć go ze zdrowia”. Aberracja, odchylenie, wada, zniekształcenie, zatarcie. Wyłom.

NOTATKI. Fragmentaryczna, „poszarpana” opowieść – jej tkankę niweczy spazm rozpacz i śmiechu – mieści w sobie rozbity, wypełniony „zamętem” świat⁷⁷. Tendencję tę najwyraźniej widać w pierwszym

⁷⁶ Na podobnej opozycji: „zdrowo” – „niezdrowo” zbudowany jest tekst *Higiena z Notatek obłąkanego*. Ten binarny układ, skądinąd typowy dla Młodej Polski – w różnych, nie zawsze tak wyrazistych, realizacjach – organizuje większość tekstów Licińskiego.

⁷⁷ Jest to stała właściwość prozy Licińskiego i zwracano już na nią uwagę. Najwięcej – ale trafnie – kwestię tę ujmuje M. Podraza-Kwiatkowska: „Niechęć do wszystkich, zabijających autentyczność form pociąga za sobą szczególny sposób narracji. U Licińskiego jest to niejednolity, rwący tok, w którym obrazki naturalistyczne przeplatane są fragmentami lirycznymi, przechodząc czasem w parodię aforyzmu lub w stylizację biblijno-Nietzscheańską” (por. *Literatura Młodej Polski*, s. 240).

tomie prozy Licińskiego⁷⁸. Zebrane tu opowiadania, szkice, notatki, urywki, wyimki – podporządkowane są jednej mechanice. Konkretnie zdarzenia – choć nieraz wystarczy obraz, skojarzenie, bądź sformułowanie – mają odwzorować „prawdę” o rzeczywistości, odsłonić jej wewnętrzną strukturę. Ich prosta, ale jednocześnie – w sposób mniej lub bardziej jawny – paradoksalna konstrukcja ma pomieścić w sobie jaskrawą niedorzeczność świata i skrywający się w nieładzie *sens*.

Prosił mnie anioł, abym go nienawiści uczył... Zaprowadziłem go do rzymskiego kościoła... Zapłakał...

Pytał mnie uczony, w którym sklepie filozofię kupiłem. – Szynek mu palcem pokazałem. Wszedł i nie wrócił.

Prosił mnie fryzjer o radę. Kazałem mu okraść pryncypała. – Sypiać odtąd nie może...

I tak właśnie jest dobrze. Nieraz chciałbym za cenę modnych peruk sen odkupić u wszystkich fryzjerów i okraść ich z pryncypałów, ale mój uczony z szynku jeszcze nie wrócił i anioł łez nie otarł. (*Chimera*, s. 206)

Notatki obłąkanego to kunsztownie zbudowane „scenki” i „aforyzmy”. Wyraziście naszkicowane obrazy i postacie. Nieraz nawet zarys fabuły. Te często ledwie kilkuzdaniowe utwory, skonstruowane zostały tak, by mogły przypominać czynione pośpiesznie zapisy⁷⁹. Ich sentencjonalność sprawia, że brzmią jak „komentarz”, którym opatrzone całą tę twórczość. I faktycznie, ujawnia się w nich najbardziej „zewnątrzny” wobec ewokowanej rzeczywistości głos⁸⁰. Ale przecież

⁷⁸ Sygnałem są już tytuły. Tak całej książki: *Z pamiętnika włóczęgi*, jak i składających się na nią cyklów: *Niedokończone powieści*, *Notatki obłąkanego*. Już podstawowe znaczenie każdego z nich sugeruje fragmentaryczność.

⁷⁹ Upodobanie do posługiwania się zbudowaną na paradoksie sentencją czy aforyzmem nie jest w Młodej Polsce niczym wyjątkowym ani oryginalnym. Na tej szczególnej modzie zaważyły zwłaszcza lektury Nietzschego i Wilde’a. Poetyka „fragmentu” ma – rzecz jasna – swoją tradycję i szereg artystycznych konsekwencji. (Na ten temat por. m.in.: W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks*, wybór S. Lichański, tłum S. Błaut, Warszawa 1972; Nycz, *Sylwy współczesne*; por też szereg uwag i konstatacji M. Głowińskiego w jego książce *Powieść młodopolska*; tu zwłaszcza rozdziały: *Przekształcanie powieści realistycznej. Powieść jako zespół scen* oraz *Konstrukcja i destrukcja*).

⁸⁰ Formę takiej właśnie sentencjonalnej notatki ma również *Mały epilog* zamykający *Halucynacje*. O układzie tomu, na który złożył się – zasadniczo – cykl opowia-

jego brzmienie nie zmienia się radykalnie. W istocie cykl jest rodzajem lirycznego *didaskalium*. Tworzy „inny wymiar” historii opowiedzianej w *Niedokończonych powieściach*.

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

Dawniej gniewali mnie, teraz – poziewam.

Za to, gdym raz przez nieostrożność pod ich oknami nogę złamał, ziewali tylko... Niech ziewają... Czas przyjdzie – gniewać się będą. (s. 207)

Wieloaspektowa i wielopoziomowa struktura tych notatek mieści w sobie sprzeczności. Szkicowane grubą kreską, pozostają misterną konstrukcją. Epatują emfatycznymi szarżami. Zgrzytem. Ale w tym jazgocie słyhać również szept. Wyraźnie zindywidualizowany głos. A jednocześnie często zostaje wpisany w nie odbiorca. Apostrofy, pytania, zwroty formułowane w trybie nakazu. Obecność „drugiej osoby” – gramatycznego „ty” i „wy” – jest elementem dynamizującym tekst. Wyraźne włączenie „odbiorcy” w świat przedstawiony pozwala w sposób ekspresywny i dynamiczny formować wypowiedź. Jej emocjonalność, skróty, dygresje – w obrębie, nieraz ledwie tylko naszkicowanej: sytuacji dialogowej – zostają „usprawiedliwione”⁸¹. Tendencja ta wzmacnia jeden z podstawowych rysów podmiotu tych narracji. W jego głosie często słyhać ton mentora. Jawi się jako „nauczyciel”. Bywa, że rozpoznajemy w nim „messańskie” rysy. Ale przecież treść jego nauczania nie jest klarowna. Wikła się w paradoksach i sprzecznościach. Trudno by ją było „rekonstruować”. Tomasz Lewandowski pisze o „niezwykle skompliko-

dań, zdecydowali najpewniej wydawcy, ale przecież to kompozycyjne rozwiązanie niezwykle trafnie oddaje odmienną dykcję tej lirycznej notatki. (Może istotnie *Mały epilog*, jak już wspominaliśmy, to jeden z ostatnich zapisów Licińskiego i także w przestrzeni egzystencji jest głosem domykającym tę twórczość).

⁸¹ Wiele tekstów Licińskiego – zwłaszcza w *Notatkach obłąkanego* – zmierza, mniej lub bardziej konsekwentnie, w stronę monologu wypowiedzianego (por. m.in.: *Nagana*, *Dziwnaś, moja kobieto...*, *Poczucie mocy*). Dodajmy jeszcze, że tak wyraźna obecność odbiorcy, ale też między innymi intertekstualne nawiązania (a co ciekawe, jedynym dobrze słyszalnym intertekstem jest tu *Biblia*) – odsłaniają jeden z podstawowych rysów kreowanej rzeczywistości: jej uwikłanie w „tekstualność” świata.

wanym stosunku do świata” jaki wyłania się z tych tekstów⁸². Ich agresywna deklaratywność i „agitacyjne” zaangażowanie stoi w jaskrawej sprzeczności z rwącym się tokiem wypowiedzi. Załamujący się głos, zapadająca raz po raz cisza, brutalne obrazowanie (budowane na skojarzeniach związanych z tym, co w ludzkiej egzystencji dramatyczne i dojmujące: ból, wściekłość, strach, apatia, rozpacz, odraza) – wszystko to sprawia, że ewokowana rzeczywistość nie jest „ilustracją” dla takiej czy innej światopoglądowej tezy: staje się raczej przestrzenią poszukiwania. Jest obszarem *niewiedzy*, w której lśnią: nedorzeczność i gorzka pewność. Wszystkie paradoksalne gesty – wszystkie interpretacyjne zabiegi – są zawieszane między *ciemnością* i *blaskiem*. Między frazesem i paradoksem. Między absolutnym, niewypowiadalnym – zgoła niewyobrażalnym – *sensem*, i wyrazistą, przemawiającą pełnym głosem *nedorzecznością*. Śmiech idioty. Opowieść prostytutki.

Przeważa ostateczny paradoks, który definiuje nasze człowieczeństwo: zawsze jest, zawsze będzie sens, w którym nie wiemy, czego doświadczamy i o czym mówimy, kiedy doświadczamy tego i mówimy o tym, co jest⁸³.

Rwący się tok opowieści. Garść słów. Nieład, w którym przebłyskuje *sens*. Banał i skryta w nim gorzka wiedza. Strzęp nocy i drzazga blasku. Kres. Sen. Śmierć.

PO ŚMIERCI. Zaczniemy jeszcze raz. Z miejsca, którego nie ma. Z samego kresu. Z głębi milczenia. Będziemy trywialni, ale – jak pamiętamy – właśnie to jest potrzebne do prawdy. Historia jest prosta: strych, samobójstwo – później formalności: odcinanie, sekcja, ksiądz, kondukt i deski przysypane piachem⁸⁴. I oczywiście nie idzie

⁸² Por. Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 251.

⁸³ G. Steiner, *Obecności*, tłum. O. Kubińska, „Kresy” 1996 nr 28, s. 14. Cytuję tu inną niż przywoływana wcześniej redakcję polskiego tłumaczenia tekstu Steinera. Sądzę bowiem, że to właśnie w takim brzmieniu oddaje ono precyzyjniej – niejednoznacznie – i to nie tylko w tym miejscu – myśl autora *Rzeczywistych obecności*. (Por. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, s. 177).

⁸⁴ Mowa o opowiadaniu *Po śmierci*.

tu o to, co człowieka czeka po śmierci, o to, jaki jest tamten świat tamtego świata nie ma:

ja, trup przysypany ziemią, wisielec na powrozie od bielizny, chodzę po mojej ziemi, po moim ukochaniu, po mojej Warszawie, gdzie tyle łez... i bólu... i udręki... (s. 107)

– więc pytanie o „tamtą stronę” sprowadza się do kwestii: kim po śmierci staje się dla innych. Kim? Przykrym obowiązkiem. Przedmiotem pertraktacji. Z lekarzem: to przecież ważne, by ten stwierdził „niepoczytalność”, i z księdzem: tu wszystko jest kwestią sumy, zwłaszcza jeśli ksiądz nie spostrzeże w porę urody wdowy. Żona robi wszystko, by pogrzeb wypadł jak najlepiej. Znajomi mają usta pełne frazesów. Wstrzymani przez kondukt przechodnie nieco się niecierpliwią. Krótko mówiąc: śmierć to sytuacja, wobec której czuje się konieczność zachowania pozorów. Nic więcej.

Ciało jest martwe. Wciąż jednak żyje ktoś, kto może obserwować. Taki zabieg – w konsekwencji – przeciwstawia podmiot tej narracji wszystkim innym postaciom wpisanym w kreowaną rzeczywistość. Przysypanego ziemią trupa – dobrze prosperującemu ogółowi. Konstrukcją tą rządzi prosta mechanika przenikających się opozycji: śmierć – życie, uspokojenie – aktywność, prawda – fałsz, jednostka – społeczeństwo.

Świat materialny i ten, kto opowiada, sytuują się w dwóch różnych sferach. Ich rozłączność – nieostra, wszak obie wydają się być aspektami tej samej rzeczywistości⁸⁵ – podkreślana jest przez sposób prowadzenia narracji. Zdania krótkie, równoważniki zdań, nagromadzenie czasowników, wyliczenia – wszystko to dynamizuje obrazowanie związane ze światem żywych. Natomiast kiedy mowa o głównym bohaterze, stosunkowo rzadko pojawiają się czasowniki określające działanie. Wskazuje się tu raczej na doznania:

⁸⁵ Sfery te w istocie przenikają się, choć tylko spojrzenie z miejsc „odrzuconych” (ze strychu, z trumny) pozwala widzieć obie jednocześnie. Wisielec ma swobodny dostęp do świata „żywych”. Ale i oni – jak choćby dziewczyna, która z tramwaju patrzy na sunący kondukt (por. s. 106) – ocierają się o „inny” wymiar rzeczywistości, w której egzystują.

Zaczynam odczuwać jakiś tępy niesmak.

Zbiera mnie litość...

Podnoszę się i wychodzę...

Nikt tego nie spostrzega, bo trup pozostał nieruchomy... I jest mi dziwno, że mogę być trupem i sobą zarazem – jednak nie silę się nawet zrozumieć tego...

(s. 104)

Taka „konstrukcja” narratora pozwala mu pełnić jego rolę w sposób – że tak to określe – tradycyjny: oto porzucamy „obstawionego kwiatami”, leżącego w blaszanej trumnie trupa, by wraz z tym, kto opowiada uczestniczyć w „pertraktacjach z księdzem”. Później krótka introspekcja –

Niezdolny już jestem do oburzeń i wybuchów; nie umiem zazdrościć ani przeklinać, pogardzać ani jęczeć... To wszystko skończyło się tam – na strychu.

Jestem tylko pełen jakiejś nieobjętej litości. (s. 105)

I teraz już patrzymy na kondukt:

I za pogrzebem idzie tyle a tyle rubli modlitwy...

I udręczone krępakami form idą teatralne uprzejmości... męczą się i ziewają... a idą... „ostatnia posługa”... (s. 106)

Ciąg precyzyjnie skreślonych wyrazistych scen:

Zatarło kilku karetników ręce – „będzie może zarobek”...

Stoi długi szereg zatrzymanych przez policję dorożek – „miejskie porządki”...

Tłumy się niecierpliwą – „punkt o piątej płatne rewery – odwłoka”...

Wyjrzało jakieś dziewczę z tramwaju... (s. 106)

Widzimy to, na co patrzy podmiot narracji: tramwaj unosi z pola widzenia dziewczynę, ale jednocześnie wiemy o przygnębieniu, które „zapada w jej duszę” (s. 106). Martwy widzi wyraźniej. Chciałoby się powiedzieć: „w prawdzie”, ale rzecz w tym, że on widzi po prostu, jak jest „naprawdę”:

Byłem potrzebny jeszcze tłumom dwa, trzy dni po mojej śmierci – manifestowano na mnie całą swoją kulturę; wszystkie swoje wierzenia i przesady. (s. 106)

Powtórzmy: ten, kto patrzy i opowiada, usytuowany jest poza społeczeństwem. Jest martwy. Jego przestrzeń to „strychy i cmenta-

rze”. Podobną konstrukcję Liciński wykorzysta raz jeszcze w ostatnim fragmencie *Niedokończonych powieści*. Tam podmiot narracji jest już nie tylko obserwatorem: spróbuje sam załatwić formalności związane z pogrzebem⁸⁶. Po latach zajmie się działalnością agitacyjną. Będzie uczył – chłopów z rodzinnej wsi – *Hymnu Wyzwolenia*.

Większość słuchała mnie z ciekawości, tak jak się słucha kataryniarza albo pijaka... Umilkła katarynka – „wio, siwy! Trza się worać sumsiadowi...” (s. 190)

Opowiadanie *Po śmierci* wybrzmiewa równie gorzko. Oto wyodrębnione graficznie i stylistycznie zakończenie –

⁸⁶ Pojawi się tu jeden z najbardziej niezwykłych u Licińskiego motywów. Ksiądz, chcąc sobie zapewnić zapłatę za pogrzeb, wydłubie petentowi oko. Pogrzebu jednak nie będzie, oko bowiem okaże się szklane („Mój panie! Jakże tak można? Pańskie oko – szklane. Ja pana nigdy nie pochowam”, s. 189). Kiedy dojdzie do konfrontacji między księdzem i grupką chłopów „zrewoltowanych” przez bohatera *Niedokończonych powieści* – właśnie to szklane oko rozstrzygnie o klęsce demonstracji. „Poczułem wkoło siebie nienawiść, gniew i mściwość tłumów... Ksiądz chodzi odtąd za mną, dmucha w te nienawiści, aby je rozpaść w pożar, i pokazuje ludziom moje szklane oko” (s. 191). Pozostawmy na boku wyartykułowaną tu – klarowną przecież – światopoglądową tezę. Motyw „szklanego oka” odsłania kolejny rys optyki organizującej ewokowaną rzeczywistość. „Okaleczenie” – a mowa, przypomnijmy, o ostatniej całości *Niedokończonych powieści* – uzasadnia „zmianę” tej optyki w następnym cyklu (w istocie jest to zmiana stylu). Ale jest też nawiązaniem do konstrukcji otwierającej tom *Z pamiętnika włóczęgi* (książki – powtórzmy to raz jeszcze – precyzyjnie i konsekwentnie skomponowanej). W opowiadaniu *Niewidomy i szatan* (tekst jest swego rodzaju introdukcją, a jego tytuł nie tylko uwypukla podstawowe dla tego utworu napięcie, ale inicjuje też jeden z centralnych dla całego tomu wątków) wyrzuconego ze szkoły ucznia – a istotny jest tu powód relegowania: „wykładowcy gimnastyki i katechizmu wyszpiewowali we mnie twórcę” (s. 146) – prowadzi do domu „stróż, który miał już wydłubane oba oczy” (jest to wyimek z pierwszego zdania tekstu, s. 146). W wygłosie utworu – tym razem bohater i podmiot tej narracji, wypędzony przez ojca, opuszczał będzie rodzinny dom – niewidomego przewodnika (stróża) zastąpi szatan: „Związałem bieliznę w tłumoczek i... w świat... Szatan mnie poprowadził” (s. 150). Aktywizowane tu – wyraziste i oczywiste – napięcie między „ślepotą” i „widzeniem” jest przekładane w obrębie tej twórczości na relacje między twórcą i jego dziełem. Motywy „przewodnika” (szkolny stróż, szatan, ksiądz) i „oślepienia” (ślepotą, zaślepienie, przejrzenie) zostają przekształcone w taki sposób, by wpisywane w nie znaczenia destabilizowały (co nie znaczy: znosiły) dobrze utrwalone w kulturze, przypisywane im tradycyjnie funkcje (por. m.in.: *Gość, Sen o Bajce, Ironia, Oczy, Twórczość*).

Miast wypudrowanych miłostek, oczom waszym otwierałem groby... Czyliż pójdziecie za mną na te strychy i cmentarze?...

Chodźcie! Nerwy wam popękają i zbieleją oczy... Chodźcie, uczynię was zdolnymi do niespania choć jednej nocy w życiu...

O ludzie, ludzie! Jakże z was zadrwiłem!... (s. 107)

Metafora i drwina. Pisarz i frazes społecznego ładu. Trup z powozem od bielizny na szyi opowiadający swoją historię. Spojrzenie z trumny. Na „gimnastyków cnót” i na tramwaj unoszący posmutniałą nagle dziewczynę.

DOM NOCLEGOWY. We fragmencie *Niedokończonych powieści* poświęconym którejś z krakowskich noclegowni, Liciński konstruuje dość trywialne i jednocześnie przejmujące porównanie: dom noclegowy staje się tu metaforą świata. To – rzecz jasna – konwencjonalny zabieg. Świat bywał teatrem, karczmą, okrętem, domem wariatów. Dlaczego nie miałby okazać się i noclegownią? Tymi zestawieniami rządzi zawsze – obok mniej jawnych i przez to istotnych – jakiś jeden klarowny mechanizm: w teatrze jest to, powiedzmy, konieczność odgrywania ról, w związku z zakładem dla obłąkanych akcentowany będzie brak zasady organizującej świat. U Licińskiego dominantą „kompozycyjną” jest pewien charakterystyczny, powielający się układ relacji międzyludzkich –

Dopiero, gdy wieczór spędzał od taczek do kawiarni nędzę miejską, oni zwartym kołem obsiadali stoliki i „odstawiali” ludzi.

– Mój redaktorze! Jakże też może mieć społeczne znaczenie piekło Dantego? Redaktor prostował się, zapalał papierosa i... jechał po piekle. Zupełnie jak w salonie.

Właściwie nikogo nie obchodził ani Dante, ani redaktor, ani piekło: w ten sposób tylko bito w pysk literaturą „to bydło” przy stolikach.

To było im konieczne do życia.

„Bydło” piło kawę, słuchało i uśmiechało się ironicznie.

To także było mu konieczne do życia.

W ten sposób bito się na dwie strony.

Zupełnie jak w salonie... (s. 174-175)

Ten mechanizm czy też: układ sił – postrzegany jako struktura społeczna – w odsłanianej przez Licińskiego perspektywie jest zasadą

porządkującą już nie relacje wewnątrz zbiorowości (rozumiane jako kompleks napięć i tarć między grupami społecznymi), ale okazuje się leżeć u podstaw egzystencji. Jest wpisany w naturę człowieka.

Mieszkańcy domu noclegowego nie potrafią zarobić na normalny dach nad głową. Ale i tutaj, ci naprawdę ubodzy śpią tylko przez parę godzin na podłodze. Inni, ci których na to stać, mają dla siebie łóżko. To klarowne kryterium wyznacza linię podziału. Dodajmy: jest wyraźna, ale łatwo ją przekroczyć, w obie strony. Ta linia rozdziela nie tylko ludzi o innym statusie materialnym: gnuśna pycha ściera się tu – „jak w salonie” – z wydaną drapieżnej rzeczywistości bezradnością.

Noclegownia to miejsce odrażające i ponure. Pełne wyrzutek i nędzarzy. Ludzi bez imion. Sprowadzonych do roli, którą decydują się – lub muszą – odegrać. To, co próbują ukryć, skrywa się za fasadą „ogłady”, za sztafażem „kultury”. To, od czego chcą uciec – okrywa paroksyzm śmiechu.

W tym – przyznajmy – nazbyt prostym układzie wyraźnie nie mieści się podmiot tej narracji. Choć i on – bez wątpienia – sytuuje się na marginesie. I on nie ma zajęcia (?) ani imienia:

- Godność pańska? – pytał prawnik.
- Z dnia na dzień – odpowiedziałem. (s. 173)

Jest jednym z nich, ale widzi też wyraźnie – czy może tylko wyraźniej – że kształt tego świata projektowany jest przez pozory, przez grę reguł: emocjonalnych odruchów, przez potrzebę rekompensaty. Refreniczne: „Zupełnie jak w salonie”, zarysowuje jedynie strukturę, którą wypełni dopiero dość typowa, ale przejmująca scena:

Pewnego dnia wszedłem do kawiarni z prostytutką. Taka najgorsza z plantów. (s. 175)

Mamy tu do czynienia – jakby nie brzmiało to dziwnie – z naruszeniem z a s a d d o b r e g o t o n u. Dla establishmentu noclegowni – dla wszystkich jej mieszkańców – to jeszcze jedno wyzwanie, jeszcze jedna możliwość „bicia w pysk” tego, co „gorsze”, jeszcze jedna sposobność usytuowania się po „lepiej”: klarowniejszej, choć okrutnej i brutalnej stronie rzeczywistości.

Redaktor ukłonił się z daleka kapeluszem i zawołał:

– Panie He! Do bajzla stąd! Smacznego! (s. 176)⁸⁷

Można – oczywiście – widzieć w tym tekście, gest demaskatora: oto wszędzie jest tak samo, wszędzie jest „zupełnie jak w salonie”, wszędzie okrucieństwo „lepszyc” góruje nad bólem i poniżeniem „gorszych”, wszędzie „swój” świat uważa się za przestrzeń dającego oparcie „ładu”. Ale jest możliwa też nieco inna – nie wykluczająca tamtej, co więcej na tamtej się wspierająca – lektura. Przyjrzyjmy się uważniej zakończeniu:

[...] ukazał się gospodarz.

– Zabrakło kawy – wyciął z godnością.

Nad kawiarnią na chwilę zawisło niespokojne milczenie... Niby zębami kęsająca cisza...

Prostytutka patrzyła na mnie przerażona... Zaczęła się owijać chustką, owijać, owijać... Nagle wsunęła się jak dziecko pod stół i ukryła... (s. 175)

Ta cisza – milknięcie, wycofywanie się, zanikanie – poprzedza i umożliwia to, co zaraz się wydarzy –

Śmiech rzucał się po kawiarni, trzął, spotworniał w jakieś nienawistne zadowolenie. (s. 176)

Kawiarnię „wśród huraganu śmiechu” opuszczają inicjatorzy całego zajścia. Pozostaje ukryta pod stołem struchlała prostytutka i ten, kto opowiada. Słyszać śmiech.

Przywołajmy inną, podobną scenę z *Niedokończonych powieści*, z fragmentu poprzedzającego ten o domu noclegowym. To także sam koniec tekstu, czy może raczej – jeśli wziąć pod uwagę dominantę – jego wygłos:

Od tej nawały wrzasku, śmiechu, zadowolenia, odłączyły się inne głosy. Ludzie zaczęli bić kijami i ciszę ciemności rozdarł skowyt ludzki. Wtedy usłyszałem wyraźnie, jak nieznajomy jęczał.

⁸⁷ *Bajzel* to – oczywiście – dom publiczny, burdel; ale też: bałagan, nieporządek, zamieszanie.

I odtąd, gdy noc jest cicha i wiśnie zakwitną po sadach: słyszę słaby, bolesny jęk nieznajomego. (s. 170-171)

Prostytutki i nieznajomego baciara, który wybrał się nocą po wiśnie („Tu ci, psiamać, wszystko moje” s. 170) – nie widać. I choć są w samym centrum tego, co się wydarza, są przyczyną, źródłem, to przecież zostali usunięci z pola naszego widzenia. Ukryci. Pod stołem, w ciemności, skryci i osłonięci – chciałoby się powiedzieć: b e z p i e c z n i, choć tak przecież nie jest – są wydani cierpieniu i ponizeniu: potworności świata (a może po prostu ludzi?). I jednocześnie znajdują się w samym centrum ciszy –

zębami kąsającej ciszy (s. 175)

– ciszy wypełnionej wrzaskiem, frenetycznym śmiechem⁸⁸. Ta oksymoroniczna konstrukcja, nie tyle wieloznaczna, co niejedno-

⁸⁸ Obrazy te korespondują ze scenami z *Burzy*, które przywoływalismy wcześniej. Tłum wstrząsany paroksyzmami śmiechu i wściekłości znęca się nad nagą dziewczyną, nad skomlącym o śmierć złodziejem. Tu również konstruowane jest napięcie między wrzaskiem i ciszą, między bólem przeszywającym ciało i mściwą pewnością (por. s. 219, 220-222). Podobna konstrukcja – choć inaczej zrealizowana – pojawi się też w *Moim opowiadaniu*. Centralnym elementem tekstu jest obraz umierającego kota: „Na oknie i po podłodze wlekły się za nim duże, czerwone ślady krwi. [...] Oczy miał wyłupione, wygryzione boki i nos, a patrząc krwawymi oczodołami, zdał się płakać” (s. 85). Liciński buduje klarowną analogię między kotem poszarpanym przez psy i bohaterem opowiadania, który skazany zostaje na infamię przez sąd honorowy. Podstawą tej relacji jest pogardliwa uwaga służącej: „Y – to psy go potarmosiły” (s. 85). Jednak to nie człowiek, ale konające, oślepięte zwierzę (krwawiący strzęp ciała) staje się sygnaturą tego, co ludzkie: „Podałę mu trochę mleka, ale on odwrócił głowę i tylko ciepłym, chropawym językiem polizał moją rękę” (s. 85). Bohater opowiadania – wspominalismy już o tym – nie uściśnie wyciągniętej do niego ręki. Konstrukcja ta jest elementem większej całości. Obrazem wyzwalającej się (od dobra i zła) świadomości jest sekwencja: scena w teatrze – płaszcz oddany zebrzącej pijaczce – sen, w którym bohater, niosąc wolność uwięzionym, spuszcza z łańcuchów psy – wreszcie wyjazd; obrazowym ekwiwalentem wyswobodzenia się z prawideł „społecznego” („towarzyskiego”) ładu jest „słońce” przeciwstawione „oparom” wyroku, zaś emblematem wyzwolenia (przekroczenia nie tyle „ograniczeń”, co „granic”) jest – jak się domyślamy: kolejowy – „bilet” (por. s. 89). Impulsem do przemiany – i jej podstawowym elementem – pozostaje jednak ów przejmujący obraz zdychającego zwierzęcia (kot umiera w m ę c z a r n i a c h, w poprzedzonej ujadaniem psów c i s z y).

znaczną, nie poddającą się łatwo interpretacyjnym zabiegom – jest odpowiedzią. Nieporadny gest: owijanie się chustką, nieartykułowany jęk: słaby i bolesny – pozostają w niejasnym związku z przeświadczeniem, że to w nich skrywa się to, co prawdziwie ludzkie. W nich artykułuje się to wszystko, co nie poddane schematyczności organizujących egzystencję sposobów ujmowania świata.

* * *

Tak – mniej więcej – wygląda tło. W tak naszkicowaną przestrzeń Liciński wpisuje szczegóły: obrazy, wydarzenia, jednostkowe biografie. Świat opisany: realny, zewnętrzny, dojmujący – staje się światem zapisanym: kreowanym, uwewnętrznionym i nie mniej dojmującym.

Ironia losu. Fatum szczerzące zęby. W odpowiedzi: niepokój i rozdrażnienie, czułość i cynizm.

Dziwnaś, moja kobieto. Znienawidziłaś męża – oddaj się innemu. Mówisz, że prostytutce się boisz... Cóż ci na to poradzę? Boję się rozmowy z tobą. (s. 206)

TŁO I OBRAZ. Tło: rozwiązłe i gnuśne życie głównego bohatera – „Popęlniałem najwyszukańsze nonsensy. Nazywa się to »komizmem« albo inaczej: »świństwem« – co kto woli” (s. 57). Obraz: Andzia, prostytutka o powierzchowności pensjonarki⁸⁹. Ona sama i jej pragnienia. Nie tęskni za wzniosłym uczuciem – pragnie bezpieczeństwa i ciepła. Jej tęsknoty projektują obraz mężczyzny: alfonsa („ob-

⁸⁹ Mowa o opowiadaniu *Tło i obraz*. Tekst składa się z dwóch części (pierwsza nosi tytuł: *Tło*, druga: *Obraz*), które – na poziomie fabuły – składają się na integralną całość. Rozbicie utworu uwyraźnia rysujące się w nim napięcie: awantura w cyrkule jest jeszcze jednym z ekscentrycznych zachowań, które składają się na styl bycia bohatera i podmiotu tej narracji. Ale znaczenie spotkania z prostytutką i zainicjowanej przez nie sekwencji zdarzeń wykracza daleko poza granice tego, co stanowiło treść życia „wesołego chłopca” urządzającego – na oczach sąsiadów i ich córek – orgie w „nieopłaconym mieszkaniu”, i paradującego po „najludniejszej restauracji” w damskim kapelusiku na głowie (por. s. 58-60). Jednocześnie podstawowe dla tego utworu wydarzenia rozgrywają się w drugiej części tekstu: to tu zostaje opowiedziana historia spotkania z Andzią.

latańca”), który jest silny i jednocześnie czuły. Powołują do życia nową, nieoczekiwaną (choć schematyczną przecież) osobowość – kogoś, kto ma sprostać owym pragnieniom i wyobrażeniom modelowanym, powtórzmy, przez najprostsze stereotypy: kochanek i wyrozumiały opiekun, tajemniczy nieznajomy i jednocześnie ktoś znany i bliski –

Była nawet niezmiernie zadowolona, że spotkała „kogoś ze swoich”. Z taką samą radością spotykają się wśród handlujących tłumów dwaj artyści. (s. 63)

Ustanawia się tu wręcz szczególnego rodzaju „pokrewieństwo”: „Z jednego śmiecia jesteśmy” (s. 67) – choć to zdanie pada już we fragmencie, w którym Andzia powraca w „szarpiącym nerwy koszmarze”. Tęsknota, melancholijna i bezradna, dotyczy niepokojącej *dwoistości*, która jawi się jako *jedność* – przenikanie się przeciwieństw.

– Powiedz, Andziu, za co on cię wybił?

– Za co? – mówiła niedbale – jak to kochanek... Po co ma mieć zaraz za co?... Wybije i już... (s. 66)

I niemal w następnym zdaniu pada prośba:

– A wie pan co? – mówiła. – Chciałby mnie pan wziąć do siebie?... [...] Będę już nie jego, tylko pańska... Przecie jak pan jest alfonsem... (s. 66)

Ta rozbijająca i nieco przerażająca propozycja jest – ni mniej, ni więcej – wyznaniem miłości⁹⁰. Miłość zostanie odtrącona:

– Omyliłaś się... Nie jestem alfonsem...

[...]

⁹⁰ Oczywistym kontekstem jest tu ten fragment utworu, w którym prostytutka „rozpoznaje” w swoim nowym kochanku „dobrego człowieka” –

„– Czemu tak, Andziu, przypatrujesz się mi?...

– Nic... myślę, że pan musi być dobry człowiek.

– A *güte Mensch* – dodała i zaczęła się śmiać.

– Cóż to znaczy?

– E, nic... mieszkałam ze dwa miesiące z jedną Żydówką. To ona tak znała ludzi, że od razu każdego przejrzała... Jak przyszedł gość, to od razu mówiła *güt* albo *schlecht*. A raz tylko powiedziała: a *güte Mensch*... to ja teraz widzę, że on był zupełnie podobny do pana”. (s. 65-66)

- I naprawdę pan frajer – krzyknęła rozpaczliwie...
- Andziu! Tym lepiej przecie...
- Tak?... No... ja nigdy panu tego nie daruję... (s. 66)

Bohater i podmiot tej narracji nie wpisze się w zaprojektowany przez Andzię schemat. Później będzie bezskutecznie próbował zażreć tę – to prawda – niezawinioną zdradę.

Tego dnia w mieszkaniu nie opłaconym odbyła się jedna z najhuczniejszych orgii...

„Bydło”, tak bowiem nazywali się poufnie moi towarzysze, śmiało się do rozpuku.

Andzia była przedmiotem najcyniczniejszych dowcipów. (s. 67)

Andzia powróci w dręczącym koszmarze. Jako senny majak. Choć dla czytelnika nie jest to zupełnie oczywiste. Narracja jest prowadzona w taki sposób, by w obrębie tej nieco groteskowej i manifestującej swoją fikcyjność sytuacji (skojarzenia ze snem: koszmar, łóżko) – niepewna „obecność”, być może już nie żyjącej⁹¹, prostytutki stawała się coraz bardziej realna.

⁹¹ „Ale z Solca to wszystkie takie... I wszystkie później, jak ona... to się powiesi, to utopi, to otruje... Ja też nie inaczej skończę... [...] Młodość młodością, a przecież się już dwa razy trułam. Raz to się z fotografem pokłóciłam... A drugi raz tak sobie...” (s. 64). I już w obrębie sennej wizji: „Ja otruć się zawsze mogę, bom z Solca i w diabła wierzę... [...] Powiedz mi, dlaczego wy tam w nic nie wierzycie?” (s. 67). Tam? Na co miałby wskazywać ten zaimbek, skoro Andzia zjawia się w mieszkaniu kochanka, a cała rozmowa toczy się „twarzą w twarz”? Tam, czyli gdzie? W „lepszych” dzielnicach Warszawy? Czy – co wydaje się bardziej uzasadnione w obrębie deiktycznych relacji ewokowanej rzeczywistości – w świecie żywych? W tym kontekście powrót Andzi byłby powrotem ducha, co – oczywiście – wzmacnia groteskowość sytuacji. (Jeśli Andzia istotnie z „gorszej” dzielnicy przeniosła się na „lepszy świat”, to jej zjawa zaświadcza – przede wszystkim – o złudności wiązanych z nim tradycyjnie nadziei; a przypomnijmy, że prostytutka już raz przekroczyła granicę „lepszego świata”, dzięki czemu doszło do spotkania kochanków: „Mieszka przy Nowolipiu... Książeczkę ma zupełnie w porządku, ale wolno jej chodzić najdalej do placu Teatralnego. Dlatego też została zatrzymana przez rewirowego na Nowym Świecie...” s. 61). W szerokim planie motywem samobójstwa byłoby rozstanie z bohaterem tego tekstu, jego zdrada – ale Andzia wskazuje też na dwa inne „równie dobre” powody: „Ojciec mi wczoraj nogę przetrącił i stłukł mnie fotograf” (s. 68). Ten samobójczy wątek wzmocni również

Twarz jej żółta była i pomarszczona, oczy wyschnięte jak kałuże podczas spieki... Kuląła na jedną nogę, a podpierając się kijem, wyglądała jak na obrazku czarownicy, którymi straszą małe dzieci... (s. 67)

To jeszcze stereotypowy obrazek. Groteskowy – przez to wskazanie na „pierwowzór” – ale i przejmujący jednocześnie. Pojawiają się kolejne „ślady” obecności: duszny, nieprzyjemny zapach, dotknięcia, pieśczoły, pocałunki. Narasta niepokój i rozdrażnienie.

Pocałunki jej grzęzły w moich ustach, zsuwały się z nich, chodziły po całym ciele. Szarpnąłem się, rozprężyłem, zacisnąłem pięści i zacząłem się odpędzać od niej...
– Idź, idź, idź!

Pięści moje zawadzały o jej mordę, ślepiec...

Ale ona pyskami rozbitymi wtulała się we mnie coraz głębiej, namiętniej, natarczywiej...

– Uduś mnie, uduś, oblatańcze!...

Trząłem się cały... (s. 68)

Po raz kolejny domknięciem opowieści jest paroksyzm. I nawet jeśli mamy tu do czynienia z wizją, z sennym koszmarem, to dominują w jego opisie sygnały cielesności tego przeżycia:

Poty miałem na czole, jęk w uszach... [...]

Na ręce, na twarz, na piersi spadały mi jej łzy i stygły jak umarłe ciała. [...]

Trząłem się cały... (s. 67, 68)

Paroksyzm przerażenia? Czy paroksyzm rozkoszy? A może tylko pijacka maligna? Wbrew pozorom precyzyjna odpowiedź nie jest potrzebna. Rozstrzygające jest przeniesienie akcentu na dojmującą, cielesną naturę tych przeżyć. To, na co patrzymy, jest ceną. Ceną, jaką się płaci za przebywanie na granicy. Tam, gdzie „nic”, które jawi się jako podstawa realnej egzystencji –

A ty co? Nie otrujesz się – nie, bo w nic nie wierzysz... Powiedz mi, dlaczego wy tam w nic nie wierzycie? (s. 67)

szereg podobieństw między Andzią i Bronką z opowiadania *Szczury*. W *Szczurach* motywy „miłości” i „samobójczej” śmierci łączą się – jak pamiętamy – ściśle i bezpośrednio.

– staje się „czymś”. Albo przynajmniej może się stać. Tam, gdzie można dostrzec coś, co przestaje być – choćby najbardziej wyszukany – nonsensem. Co wymknie się – nie podda – dyktatowi rzeczywistości rozpiętej między „komizmem” i „świństwem”.

Czego oczekiwał bohater tego tekstu?

Chciałem się przejrzeć w najciemniejszych mrokach tego nieszczęsnego dziecka... (s. 64)

Przejrzeć się – jak w lustrze – w „najciemniejszym mroku”. Ta ciemność mieści się w dziecku, w naiwnej prostytutce o powierzchowności pensjonarki. Tej samej, która „powraca” jako zjawa. Liciński silnie akcentuje jej odrażającą naturę: wstrętny zapach („z ust jej padał na mnie ciężki, niemiły zapach szynkowni”, s. 68), odpychający wygląd i budzące odrazę zachowanie. Przemiana jest drastyczna i radykalna –

Wyglądała na pensjonarkę raczej niż na prostytutkę. Widziałem kiedyś podobną t w a r z na wystawie obrazów z podpisem „skupienie”. (s. 60 – wyr. moje)

To sam początek historii. W jej wygłosie żółtą, pomarszczoną twarz prostytutki wykrzywia sardoniczny – a może po prostu: pijacki – śmiech. Związane z nowym „obliczem” Andzi odczucia, rodzące się w związku z nim asocjacje – znajdują swój najpełniejszy wyraz w leksyce: skupią się w słowach „morda” i „pysk”⁹².

Wszystkie te atrybuty związane są ze „śmiercionośną” naturą nawiedzającej „wesołego chłopca” zjawy. Andzia prócz śmierci przy-

⁹² Liciński wykorzystuje tu homonimiczność słowa „pysk” (w tekście forma pluralna: „pyski”, s. 68). Na początku XX wieku słowo „pysk” ma kilka znaczeń. Podstawowe z nich to: 1) gęba u zwierząt, 2) *pogardliwie, żartobliwie*: usta, gęba u człowieka; 3) *pogardliwie, żartobliwie*: policzek, twarz (por. *Słownik języka polskiego*, J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, ułożony przez W. Niedźwiedzkiego z udziałem K. Króla, t. V: Próba-R, Warszawa 1912, s. 450-451). Dosłownie więc w tekście mowa jest o „policzkach”. Niemniej podstawowe znaczenie słowa „pysk” nie zostaje tu zniesione ani nawet złagodzone. (Dodajmy jeszcze, że *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku* B. Wieczorkiewicza [Warszawa 1966] nie odnotowuje „policzka” pod hasłem „pysk”, co – w jakiejś mierze – wzmacnia galicyjskość *Niedokończonych powieści*; w Krakowie do dziś – choć pewne nie powszechnie – słowo „pysk” mieści w sobie znaczenie: „policzek”, jak w wyrażeniu „daj pyska”).

nosi gorycz i brutalną namiętność. W niej mieszają się tkliwość i rozpacz, drapieżność i czułość –

wtulała się we mnie coraz głębiej, namiętniej, natarczywiej... (s. 68)

Jej tęsknota – wcześniej melancholijna i bezradna – zostaje tu skojarzona z przygniatającą, destrukcyjną siłą. Niepokojąca *dwoistość*, która jawi się jako *jedność*, bierze w swoje posiadanie uczestników tego – rozgrywającego się w nieopłaconym mieszkaniu – dramatu. Groteskowej tragedii, „szarpiącego koszmaru” (s. 67). Błagania powracającej kochanki: „Uduś mnie, uduś, oblatańcze!...” (s. 68) i raptownie zapadające milczenie. Spazm. Ciemność staje się przestrzenią zespolenia. Ożywieni odrazą i trwogą, obezwładnieni przez namiętność, trwają na granicy jawy i snu, pożądania i zaspokojenia. W obrębie tekstu. Złączeni: w miłosnym uścisku, jak w walce. Georges Bataille ujmuje to tak:

O ile jest prawdą, że literaturą rządzi oszustwo, że nadmiar rzeczywistości zniweczyłby pęd pchający nas ku punktowi unicestwienia, do którego ona nas prowadzi, to w równej mierze jest prawdą, że tylko prawdziwa odwaga pozwoli nam w wyobrażonej twodze przed śmiercią bądź upadkiem odnaleźć tę jedyną, bujną radość, która pociąga jestestwo w zaturę. Bez tego zuchwalstwa nie moglibyśmy ubóstwu zwierzęcego życia przeciwstawić bogactwa religii i sztuki⁹³.

BAJKA⁹⁴. Garść wyświechtanych motywów: księżyc, marzenie, sen. Dwie postaci – dziewczynka i chłopiec – poruszające się w przestrzeni, której dominantą jest tęsknota. A na poziomie obrazu: ciem-

⁹³ Bataille, *Historia erotyzmu*, s. 93.

⁹⁴ Liryczny szkic zatytułowany *Bajka* – włączony przez wydawców do *Halucynacji* – drukowany był po raz pierwszy w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1908 (nr 19). Redakcja opatrzyła go notatką: „Jest to ostatni utwór zgasłego przedwcześnie pisarza, którego fotografię podaliśmy w poprzednim numerze. Napisany został na trzy dni przed śmiercią jako dedykacja na pierwszej stronie książki *Z pamiętnika włóczęgi*”. Zapewne jest to ta sama dedykacja, o której w swoim dzienniku pisze Nałkowska: „Jego wszystkie listy, rękopisy książki. »Pamiętnik włóczęgi«, pisany dla mnie, dedykacja znaleziona po śmierci. To są moje relikwie” (zapis z dnia 23 kwietnia 1909); Nałkowska, *Dzienniki*, s. 65.

ność oświetlana przez „cichy i niesłychanie smutny” (s. 9) księżyc. Budowany tu specyficzny nastrój: spokoju i wyciszenia, wpisuje się w klarowność czy wręcz prostotę konstrukcji. Oto dwoje dzieci patrzy tej samej nocy na księżyc. Powracające frazy ustanawiają subtelne pokrewieństwo między nimi. Ona:

marzyła, że kędyś dla ludzi rosną kwiaty o twarzach anielic [...]. Marzyła moce i zjawy precudne [...]. Marzyła duszę bratnią, która ją słyszy, tylko przyjść jeszcze nie może, sadami rozkwitłych czereśni zejdzie, marzyła duszę bratnią. (s. 8)

On:

Marzył teraz kwiaty o twarzach anielic; marzył moce i zjawy precudne; marzył duszę siostrzaną, która go słyszy, tylko przyjść jeszcze nie może, marzył duszę siostrzaną. (s. 8)

Obojgu świat wydaje się zimny i okrutny. Choć każde z nich odbiera to na inny sposób. I – jak przystało na bajkę – po latach spotykają się. W tej samej scenerii, czy raczej: w tej samej przestrzeni –

Księżyc był cichy i niesłychanie smutny, jak wtedy, a oni przez ten księżyc cichy i niesłychanie smutny spojrzeli na siebie i nagle oczy rozwarły im się szeroko. W tej chwili przypomnieli sobie inny księżyc, cichy i niesłychanie smutny, jakby przed tysiącem lat, jakby wczoraj dopiero, i poznali coś, czego dotąd nie wiedzieli, i wszystko, o czym w białe noce marzyli. (s. 9)

Szkicowana tu sytuacja staje się dla bohaterów tej lirycznej prozy chwilą epifanii. „Nieznane” jest „dostrzeżonym”, tym, czego wcześniej nie udało się dojrzeć. I jednocześnie „poznanie”, przekroczenie granic niewiadomego – jest rodzajem anamnezy. I odwrotnie: „nieznane” jest treścią marzeń dzieciństwa. Ich niezwykłość podkreśla oksymoron. Przypomnijmy: jasność („biel”) tych nocy związana jest z blaskiem niezmiennie „cichego i niesłychanie smutnego” księżycy. Takie rozwiązanie pozwala osadzić owo „nieznane” poza czasem („przypomnieli sobie inny księżyc [...], jakby przed tysiącem lat, jakby wczoraj dopiero”)⁹⁵. Pozwala jednocześnie wskazać na „czystą

⁹⁵ To motyw, który wielokrotnie będzie u Licińskiego powracał (por. m.in. takie teksty jak *Burza* i VII całośćka *Niedokończonych powieści*). W prozie autora *Halu-*

obecność” tej niejasnej – choć pełnej światła – przestrzeni i wypełniającej ją tęsknoty⁹⁶.

W *Bajce* da się wyodrębnić trzy całości: pierwsza poświęcona jest dziewczynce, druga chłopcu, trzecia ich spotkaniu. Nawiązania, powracające frazy, przenikanie się obrazów czynią z nich spójną całość. Podobnie z trzech części – wyodrębnionych już na poziomie grafii – składa się *Sen o Bajce*⁹⁷. To jedna z wielu nici łączących te utwory⁹⁸. *Bajka* otwiera tom *Halucynacji*. *Sen o Bajce* go zamyka.

cynacji przeszłość przenika w terażniejszość, ale jednocześnie „dziś” (teraz) staje się przestrzenią ogarniającą całe pasmo czasu: od „mitycznej”, usytuowanej poza historią, przeszłości, po również „mityczną” i sytuującą się poza historią przyszłość. W projekcie Licińskiego obie perspektywy nakładają się na siebie, ale jednocześnie swoistym matczynikiem „wartości” jest przyszłość (nieosiągalna i jednocześnie mieszcząca się w „teraz”).

⁹⁶ Debiutancki tekst Licińskiego, utrzymana w „typowej” młodopolskiej poetyce, drukowana w „Strumieniu” (1900, nr 14; cytuję poniżej fragment ze s. 227) konfesyjna proza nosząca tytuł *Ona*, wykorzystuje bardzo podobne motywy i rozwiązania: „tęsknota”, „przeczcucia”, „rozpoznanie” –

„W Niej rozwierały mi się nowe horyzonty i błękity; przez Nią żyłem i rozpraszałem parodię życia; Ona była dla mnie niezbędnym mną”.

Liryczny szkic, o którym mowa, jest jednak tekstem o „rozstaniu”. Figurą „rozłąki” staną się wędrujące „kwiaty”. (Do tego motywu – do jego funkcji i znaczenia – przyjdzie nam jeszcze powrócić).

⁹⁷ Tekst drukowany był po raz pierwszy w „Społeczeństwie” w roku 1909 (nr 26-27). Utwór opatrzone odredakcyjnym komentarzem, którego fragment był już przedmiotem naszych zainteresowań – tutaj przytaczam go w całości: „Otrzymaliśmy rękopis przedwcześnie zmarłego Ludwika Stanisława Licińskiego, którego książka pt. *Z pamiętnika włóczęgi* zwróciła na siebie powszechną uwagę, jako jeden z najsilniejszych wyrazów buntu przeciwko przemocy kapitalistycznej i klerykalnej. Liciński należał do tych pisarzy, do których zastosować się da w całej pełni aforyzm Nietzschego: »Pisz krwią, a dowiesz się, że krew jest duchem«. Utwór, który drukujemy obecnie, jest ostatnią spowiedzią »wiecznego wojownika«, napisaną na łożu śmiertelnym. Są w nim akcenty takiego głębokiego smutku i takiej przejmującej szczerości, że niepodobna go już traktować jako literaturę; jest to rodzaj dokumentu autobiograficznego wzruszającego do głębi każde czujące serce”; „Społeczeństwo” 1909, nr 27). *Sen o Bajce* wydawcy włączyli do *Halucynacji*.

⁹⁸ W części pierwszej *Snu* nie zostały wprowadzone żadne wyróżniki. Druga składa się z trzech wyodrębnionych graficznie całości. Trzecia z dziesięciu. Wypełniają ją monologi. W dwóch pierwszych w strukturę monologu wplecione zostają dialogi. Oba utwory wyraźnie różni pozycja głosu mówiącego. W *Bajce* – formalnie

Takie rozwiązanie – a wszystko wskazuje na to, że jest pomysłem wydawców – czyni z obu tekstów swoistą ramę kompozycyjną dla opowiadań. Zabieg wzmacnia spójność cyklu, akcentując jednocześnie liryczny charakter tej prozy. Jednak podstawą dla takiej konstrukcji był zapewne szczególny – jak sądzono – status tych tekstów. Miały być „ostatnim przesłaniem” umierającego pisarza. W nich skupiały się najistotniejsze elementy jego twórczości. A przecież są to utwory, których nie sposób uznać za typowe dla autora *Niedokończonych powieści*. Mamy więc prawo sądzić, że na ich wyodrębnieniu zaważyły również inne względy. To, w jaki sposób zostały zorganizowane, jak operuje się tu „typowymi” dla epoki motywami, odsyła – w sposób jawny – do literackiego dorobku Młodej Polski. W ramie modalnej tych tekstów sytuuje się (czy też: tworzy ją) to, co mogliśmy – w największym skrócie – nazwać „stylem epoki”.

Powiedzmy o kilku podstawowych kwestiach. Jednym z ważniejszych elementów konstrukcyjnych *Bajki i Snu o Bajce* jest motyw „kwiatu”. To motyw dla Młodej Polski szczególnie⁹⁹. Operowanie

rzecz ujmując – mamy do czynienia z trzecioosobową narracją. Jednak liryczny charakter tego tekstu pozwala widzieć w nim – ujęte w konwencjonalną formę bajki – wyznanie. W przypadku *Snu* mówić możemy o pierwszoosobowym podmiocie. I choć jego głos nie jest jedynym, jaki dobiega z tego tekstu (mowa tu o dialogach i dwu monologach – z siódmej całości części trzeciej – nawiązujących treścią i konstrukcją do partii dialogowych), to przecież jego nadrzędna rola nie ulega wątpliwości.

⁹⁹ Por. m.in.: I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992 (tu zwłaszcza: *W kręgu dziewiętnastowiecznej kultury obyczajowej. „Mowa kwiatów”*, oraz *Młodopolska folklorystyka poetycka* podrozdział *Kwiaty*); uwagi w książkach J. Kwiatkowskiego *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966; J. M. Rymkiewicza *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968; K. Wyki, *Modernizm polski*, wyd. 2 zmienione i poprawione, Kraków 1968 (tu zwłaszcza podrozdział: *Główne dążności ekspresji artystycznej*); M. Podraży-Kwiatkowskiej, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975 (tu zwłaszcza podrozdział: *Połączenia synestezyjne*); oraz ciekawy i rzucający wiele światła na interesujący nas aspekt literatury polskiego modernizmu szkic I. Fijałkowskiej-Janik *Chwasty i trawy w systemie symboli literatury rosyjskiej przelomu XIX i XX wieku*, w: *Literacka symbolika roślin*, praca zbiorowa pod red. A. Martuszewskiej, Gdańsk 1997. (Na swoiste „powinowactwa” między „kwietnym światem” modernistów i „owadzi” romantyków zwraca uwagę Z. Majchrowski w szkicu *Białe małżeństwo i eros tragiczny*, pomieszczonym w jego książce *Poezja jak otwarta rana*. [Czytając Różewicza], Warszawa 1993).

nim jest zabiegiem mieszczącym się w obrębie – podejmowanych przez modernistów – prób sformułowania nowego języka sztuki. W takiej funkcji „kwiaty” pojawiają się w literaturze polskiej już wcześniej¹⁰⁰. Ale dla pisarzy Młodej Polski (wyłączając ornamentacyjne użycia) „kwiat” to, przede wszystkim, znak pełen ukrytych w nim – niejasnych, ale odczuwanych jako istotne – sensów. I jednocześnie pełen – dających się zaktywizować w obrębie tekstu literackiego – możliwości wyrażania. „Kwiat” – przywołanie motywu, odkrywane i ustanawiane konotacje – pozwala na „wypowiedzenie” tych aspektów rzeczywistości i egzystencji, do których język nie ma dostępu, a które otwierają na niesfałszowaną „mowę tajemnicy”, ta zaś – jak sądzili moderniści – niesie nie tylko „wiedzę”, ale i „ukojenie”.

W zgodzie z takimi przeświadczeniami motywem tym (zwłaszcza w poezji) operuje Tadeusz Miciński. Przede wszystkim w tomie *W mroku gwiazd*¹⁰¹. W podobnej funkcji „kwiat” pojawia się w wierszach Waława Rolicza-Liedera. W ostatnich latach epoki „kwiaty” odezwą się – a ich głos nie będzie miał nic wspólnego z przysłowiową „mową kwiatów” – w wierszach Leśmiana. Gdyby pokusić się o zestawienie młodopolskich twórców, dla których posługiwanie się tym motywem jest ważnym sposobem konstruowania ewokowanego (poetyckiego) świata, trudno byłoby kogokolwiek pominąć. Dotyczy to zarówno znaczących, jak i miernych artystów. Przywołujemy więc tylko tych pisarzy, których utwory najwyraźniej obrysowują interesujący nas obszar. Dodajmy więc jeszcze trzy nazwiska. Zarówno dla Marii Komornickiej (zwłaszcza w utworach drukowanych przez „Chimerę”), jak i dla Cezarego Jellenty (myślę tu o książce *Linie Hofera*; na początku tej powieści mamy wręcz eksplozję kwietnego obrazowania) artystyczna strategia, o jakiej mowa, jest jednym z podstawowych elementów poetyckiego języka. Operowanie motywem „kwiatu” (cały, wpisany weń, „potencjał sensu”¹⁰²) jest dla tych twór-

¹⁰⁰ Najciekawszym chyba pod tym względem tekstem jest – sam w sobie niezwykły – *Stygmat* Norwida.

¹⁰¹ Pisałem na ten temat w artykule: *Zło w poetyckim świecie Tadeusza Micińskiego. O kilku motywach w tomie „W mroku gwiazd”*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1994 nr 3-4.

ców szansą na przełamanie „sztywnej mowy” konwencji, na podważenie „tandetnych prawd”. Daje nadzieję na wypowiedzenie świata, który odsłoni swoje „łamliwe” i „bolesne” piękno. Wpisane w kwiat sprzeczności (rozkwitanie i raptowność więdnienia, oszałamiający i odpychający zapach, wyrazistość, ostrość barw i krucha, delikatna budowa) mieszczą się bez reszty w tym, co niesie z sobą jego kształt i niezmienność procesów (wzrost, kwitnienie, obumieranie), jakim jest poddany. W jakiejś mierze kwiat jest znakiem, który „sam” określa mieszczący się w nim sens (znaczenie). Jest idealnym symbolem¹⁰³.

Przywołajmy – dla przykładu – jeden z bardziej znanych młodopolskich tekstów: *Pierwiosnki* Bronisławy Ostrowskiej¹⁰⁴. Egzaltowany nieco, ale przejmujący obraz –

Kiedy w bujne lipcowe godziny
Oszalałe tęsknotą dziewczyny,
Skryte w kwietną gąszcz, pszczołami gwarną,
Spiekłe usta do krwawych róż garną...

– zderzony z tkliwą i naiwną scenką z pierwszej strofki: dzieci zrywających pierwiosnki –

I pieściły je, gwarząc radośnie,
Że to w śniegu stulone tak rośnie...

Prostoduszność skrywająca w sobie wyrafinowanie. Wywołana przez kwietne obrazowanie (i mieszcząca się w nim) gra antynomicznych, choć wcale nie sprzecznych wewnętrznie układów. Biel i chłód śniegu, spod którego dziecięce dłonie – w blasku zimowego jeszcze

¹⁰² Sformułowanie to pochodzi ze szkicu M. M. Bachtina *Uwagi do metodologii badań literackich* („Literatura” 1976 nr 23, s. 5).

¹⁰³ Por. G. Bataille, *Mowa kwiatów*, tłum. K. Matuszewski, „Ogród. Kwartalnik” 1991 nr 3. (Por. też szereg uwag w artykule A. Stoffa *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, w: *Literacka symbolika roślin*).

¹⁰⁴ Wiersz ukazał się w tomie *Poezje* (Lwów 1905). Tekst cytuję za edycją: *Pisma poetyckie*, przedmową poprzedził J. Lechoń, przygotował do druku i opatrzył przypisami L. Piwiński, t. 1, Warszawa 1932.

przedświtu – „wyjmują” kruche, śnieżnobiałe kwiaty. W ten „realny” obraz włączone zostaje „wspomnienie” (obraz budowany przez wyobraźnię). Bujność lata. Upał i cisza. Ale jednocześnie „kwietna gąszcz” pełna jest poruszeń i odgłosów („pszczołami gwarna”, wcześniej: dzieci „gwarzyły radośnie”). W upływający czas („bujne lipcowe godziny”) wpisane zostaje rozdrażnienie i tęsknota. Otwartej, „nagiej”, ośnieżonej, lśniącej przestrzeni (ale też blaskowi słońca) przeciwstawione zostają okrywające bolesną namiętność „zarośla”. Ten układ uzupełnia ciąg innych zestawień. Biel śniegu i czerwień krwi. Z jednej strony: „aksamitna” delikatność kwiatu, z drugiej: szorstkość (chłód) śniegu i spieczonych (gorących) warg. I wszystko to mieszczą w sobie chwiejące się w dziecięcych palcach pierwiosnki. Ich tkliwa, krucha biel skrywa w sobie „drapieżną”, przesyconą pragnieniem czerwień róży.

W tekstach Licińskiego nie ma tej „prostodusznej” – i jednocześnie wyrafinowanej – subtelności. Jest natomiast to samo „proste” pragnienie, by zaświadczać o tym, czego nie sposób pomieścić w słowach, a co jednocześnie jest (wydaje się być) ważne i głęboko ludzkie. Tendencji tej towarzyszą – czy mogło być inaczej – typowe dla epoki artystyczne rozwiązania.

Powiedzmy o jednym jeszcze elemencie. W *Bajce*, a zwłaszcza w *Śnie* już sama intonacja głosu jest – jak na prozę autora *Notatek obłąkanego* – niezwykła. Przestrzeń dla „tajemnicy” obrysowują powracające obrazy i sformułowania. Pośród wielu refrenicznych konstrukcji wyróżnia się zwłaszcza jedna: bohaterkę tego tekstu nazywa się „siostrą” i „kochanką duszy”. To spokrewnia ją z bohaterką *Bajki*, ale też z – niezwykle przecież w Młodej Polsce popularną – Szulamit. Ona sama, opowiadając o sobie, przywołuje – prawda: zatarte i najczęściej odwrócone – motywy i frazy z *Pieśni nad Pieśniami*¹⁰⁵. To nawiązanie koresponduje (współbrzmi) z wyraźną, choć subtelną eu-

¹⁰⁵ Jeden z wyraźniejszych fragmentów: „Wysłałam w człowieku mego Boga głosić, a oni na mnie moją suknię darli i rwali w strzępy. Mój ukochany zabił miłość moją i precz ją rzucił, aż jęknęła z żalu” s. 134; por. rozdział V *Pieśni nad Pieśniami*. Przypomnijmy też nawiązanie z *Bajki*: „Marzyła duszę bratnią, która ją słyszy, tylko przyjdź jeszcze nie może, sadami rozkwitłych czereśni zejdzie”; por. rozdział II *Pieśni nad Pieśniami*.

foniczną organizacją *Snu*. Chodzi tu zwłaszcza o operowanie rytmem. Obok frenetycznie brzmiących partii są takie, jak przedostatnia całośćka: siedem akapitów, które można rozpisać na trzydzieści ekwiwalentnych pod względem struktury rytmicznej wersów (11-zgłoskowiec, ze średniówką po 5 sylabie). Przywołajmy fragment –

..bo już się prawie / w sercu nie mieściło, // byś nosić mogła / w sobie tyle słońca //
Ach, jakim płaczem / wybuchałem wtedy // Ty nie wiesz, co to / stracić ukochaną. //
Drżałem, że przyjdzie / jakieś słońce duże, // co mi zagasi / wszystkie gwiazdy moje, //
i że anioły / w słońce Cię zabiorą // i już Cię nigdy, / nigdy nie oddadzą. //

Aleś Ty z ciszą / dziecka powracała // i rozpraszałaś / wszystkie niepokoje, //
i póty w oczy / me patrzyłaś blade //, aż uśmiechnąłem / się szczęściem zachwytu,
// i śmieliśmy się / znów jak dwoje dzieci //

Bądź pozdrowiona, / siostró ukochana, // bądź pozdrowiona, / przejasna kochanko, //
ciągle mi kwiaty / myśli Twoich płoną, // ciągle mi oczy / Twoich tęsknot pachną (s. 142)

– splatają się w nim wszystkie właściwości języka poetyckiego, o jakich była mowa. Skąd biorą się te – tak nietypowe dla Licińskiego – czyste, pełne kwiatów (zapachów) i światła przestrzenie? Skąd ta niezwykła atmosfera? Obszar, do którego jesteśmy tu odsyłani – czy precyzyjniej: z którego zostały wyjęte pewne elementy tekstu – to swoista „przestrzeń wspólna” młodopolskiej literatury. Chodzi tu nie tylko o predylekcję do takich czy innych części poetyckiego świata, ale – przede wszystkim – o sposoby obrazowania, o techniki konstruowania ewokowanej rzeczywistości i o materię, z której jest kreowana. Reinterpretacja oswojonych już przez kulturę motywów, konwencji i sposobów postrzegania świata (przynależnych do różnych „poetyk” i „tekstów”), tendencja do operowania konstrukcją (obrazem) ogarniającą cały utwór – to ważne i typowe dla młodopolskiej literatury artystyczne gesty. Zabiegi te towarzyszą próbom znalezienia takiego sposobu wyrażania, który pozwoli umieścić (uchronić) w obrębie tekstu to, czego nie sposób wypowiedzieć, co jednocześnie zdaje się leżeć u podstaw świata i wpisanej wń egzystencji¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Jako najbardziej oczywiste przykłady takiej strategii – choć realizowanej za każdym razem w nieco odmienny sposób – przywołajmy: *Baśnie. Psalmodie* (Warsza-

Tendencje i konstrukcyjne rozwiązania, które przywołuję, wiodą – mniej lub bardziej jawne – życie gdzieś w głębi *Snu o Bajce* (ale też w wielu innych tekstach Licińskiego). Modelując wyobraźnię (odbiorcy) i modelując kształt fundowanego świata. I to właśnie ich niejednoznaczna obecność otwiera te – banalne, jak by nie było – „obrazy” i „przywołania” na przestrzeń ciągle „niedookreśloną”, ale już przecież „obrysowaną” przez modernizm, na tę niejasną przestrzeń, w której przebywają niedostępne mowie sensy¹⁰⁷.

BEZ ODROBINY KOBIETY. *Bajka i Sen o Bajce* to w twórczości Licińskiego utwory – na wiele różnych sposobów – wyjątkowe. Ale i w nich jednym z podstawowych żywiołów świata jest „samotność”. To w związku z nią rodzi się wypowiedana w tych tekstach „tęsknota”. „Samotność” bowiem jest jednym z podstawowych doświadczeń głównego bohatera tej prozy. I choć zazwyczaj widzimy go w towarzystwie innych mieszkańców kreowanej i „odwzorowywanej” rzeczywistości, to ich wzajemne relacje sprowadzają się – zasadniczo – do realizacji społecznych norm i konwencji. Ale jednocześnie zostaje tu zarejestrowany – wyolbrzymiony i zdeformowany – cały zespół zjawisk naruszających czy wręcz zrywających – nawet te najbardziej

wa 1900) i *Biesy* („Chimera” 1902 t. 5, z. 13) Marii Komornickiej, cykl Jana Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (Lwów 1906), *Dziecko salonu* Janusza Korczaka (Warszawa 1906), *Linie Hofera* Cezarego Jellenty (Lwów 1908), powieści i poematy prozą Tadeusza Micińskiego, zwłaszcza *Nietotę* (Warszawa 1910) i *Niedokonanego* (prwdr. w: T. Miciński, *Niedokonany, Poemat, Mené – Mené – Thekel – Upharisim!... Quasi una phantasia*, Warszawa 1931; prace nad poematem autor *Kniazia Patiomkina* planował ukończyć wiosną 1902 roku, wiadomo jednak, że pracował nad nim jeszcze przez wiele lat – w kwestii tej por. komentarz edytorski W. Gutowskiego w: T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985; *Niedokonanego* można więc traktować jako jedno z punktów dojścia artystycznych poszukiwań Micińskiego), prozę Romana Jaworskiego, zwłaszcza nowele składające się na *Historie maniaków* (Kraków 1910), czy wreszcie *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego (Lwów 1917).

¹⁰⁷ Lektury Licińskiego, choćby pobieżne, musiały obejmować i polski modernizm. Rzecz jasna, nie sposób definitywnie stwierdzić co czytał, jaka literatura była mu bliska. Te – nieliczne – poszlaki, którymi dysponujemy, prowadzą nas w wielu kierunkach jednocześnie.

formalne – nici łączące poszczególnych bohaterów (tendencję tę Krzysztof Dmitruk trafnie nazwie „kompromitacją dialogu”¹⁰⁸). W tak naszkicowanym świecie – czy też w związku z organizującymi go mechanizmami – realizują się dwa podstawowe wzorce bohatera tej prozy. Oto z jednej strony: mamy do czynienia z postacią wyalienowaną (odrzucającą rzeczywistość w jej oficjalnym kształcie) i usuniętą poza nawias życia społecznego (przebywa jednak nie „poza”, ale na „marginesie”, w ciemnej, nieoficjalnej przestrzeni), z drugiej strony: w owym wyosobnionym bohaterze raz po raz odzywa się bojownik (choć jego walka – zazwyczaj – jest po prostu *désintéressement* dla tego, co „poprawne” i „słuszne”).

Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z rysów tej sytuacji. W kreowanym przez Licińskiego świecie „samotność” wiąże się często z brakiem „kobiety”, czy też mówiąc nieco oględniej: z brakiem „miłości”, która łączy najpełniej i nieodwołalnie (właśnie dlatego tak często będzie zestawiana – bądź nawet utożsamiana – z aktem erotycznym)¹⁰⁹. W opowiadaniu *Ajra* tytułowa bohaterka – jak powie podmiot tej narracji: „aktorka mojej kilkoletniej miłości, szału, klątw, pragnień” (s. 19) – okazuje się jedynym antidotum na dojmującą samotność. Ów stan osamotnienia i związanej z nim bezradności podkreślają dwie refrenicznie powracające frazy –

Gruźlica szybkimi krokami parła naprzód. Z dnia na dzień zabierała mi resztki sił i przytomności. (s. 17, s. 19)

Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka. (s. 17, s. 18, s. 19)

Sposób, w jaki Liciński nimi operuje, sprawia, że obrysowują i przygotowują przestrzeń dla pojawienia się „kobiety”, która nie tylko przyniesie ukojenie. Bohater *Ajry* wiązał będzie z nią sensory, które odsyłają w stronę „początku”, „pełni”, „nieprzemijalności”.

¹⁰⁸ Por. Dmitruk, *Twórczość*, s. 38.

¹⁰⁹ Por. m.in. *Szczury, Tło i obraz, Na cmentarzu*, czwarta całośćka *Niedokończonych powieści*; w każdym z tych tekstów relacja między erotyzmem i miłością jawi się inaczej, we wszystkich jednak przenikanie się obu kategorii (ich ścisły związek) jest kwestią – mniej lub bardziej – podstawową.

Ajra, bosko piękna Ajra, [...] nie mogłem sobie dokładnie zdać sprawy, kto ona jest właściwie? kochanka? siostra? matka?... córka może? Stawała się dla mnie raczej czymś abstrakcyjnym, jakby widomym symbolem czegoś, co nie urodziło się jeszcze we mnie, ale było już poza mną; czymś, co trwało już przed ziemi narodzeniem i przetrwa jej śmierć, ale we mnie ma nastąpić dopiero... kiedyś, kiedyś... może już wkrótce. (s. 21)

Powiedzmy to od razu: wszystkim, na co może oczekiwać bohater tego opowiadania, jest śmierć. A jednak już samo oczekiwanie na to, co łączy się z Ajrą, na to, co ta kobieta w sobie skupia – przyniesie, szczególnego rodzaju, radość. Wyrazi ją oksymoroniczna konstrukcja:

Czułem się szczęśliwym bez miary smutnym, skupionym szczęściem uśmiechniętej rezygnacji. (s. 21)

Ale frazy, o których wcześniej była mowa, przygotowują jeszcze inny wymiar tej emocjonalnej przestrzeni, w jakiej przebywa dziś „umierający”, kiedyś „niedoszły” kochanek. Poddane swoistemu ryt-mowi postępującej choroby – wyznaczają granice, obrysowują obszar, po którym będziemy się poruszać.

Gruźlica szybkimi krokami parła naprzód. Z dnia na dzień zabierała mi resztki sił i przytomności. [...] Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka. (s. 17)

Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka. Postanowiłem się przenieść do szpitala. (s. 18)

Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka. Gruźlica szybkimi krokami parła naprzód. Z dnia na dzień zabierała mi resztki sił i przytomności. (s. 19)

Zastosowana tu konstrukcja (klamrowy układ odsyłający swą budową do mechaniki chiazmu) wyraźnie wyznacza centrum tego obszaru. Szpital. Miejsce, w którym przecinają się porządki: choroba i zdrowie, życie i śmierć. Miejsce, w którym „coś” musi się wydarzyć. Miejsce, w którym choroba zostaje włączona w to, co społeczne, a przy tym głęboko ludzkie, i jednocześnie chory – cierpiący, umierający człowiek – sprowadzony zostaje do roli „pacjenta”. Ale

w związku z omawianymi frazami pojawiają się jeszcze dwa ważne dla nas przyporządkowania odnoszące się do przestrzeni, w jakiej przebywa bohater. Ma ona jeszcze przynajmniej dwa wymiary. Pierwszy oczywisty: wbrew swemu społecznemu charakterowi jest to przestrzeń samotności –

Wszystkie stosunki z ludźmi pozrywałem jeszcze w z początku choroby, resztki węzłów rwały się same przez się, z prawa choroby, ludzkiej wrażliwości itd. (s. 17)

To dlatego pojawienie się Ajry będzie tak niezwykle. Jej obecność wypełni absolutnie pustą przestrzeń.

I kolejny wymiar odsłaniający się już w pierwszych zdaniach tekstu. Gorączka wypala ciało. Chory raz po raz pogrąża się w malignie. To właśnie ten stan będzie znakiem (impulsem) wyłączenia umiераjącego gruźlika z przestrzeni społecznej. Ale zainicjuje również i inny wymiar ewokowanej rzeczywistości: sprawi, że szpitalny pokój stanie się obszarem „męczących majaków” i „halucynacji” –

Gruźlica szybkimi krokami parła naprzód. Z dnia na dzień zabierała mi resztki sił i przytomności. Nocami upały gorączki odpędzały sen i nawoływały ciężkie męczące majaki. Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka. (s. 17)

W tym początkowym fragmencie utworu „majaki” i „halucynacje” pojawiają się jedynie w obszarze „deklaracji” podmiotu mówiącego. Niemniej właśnie dręcząca wizja będzie centralnym elementem struktury tego tekstu, a Ajra zjawi się jakby w odpowiedzi na wybrzmiewającą, „dopiero co” wypowiedzianą formułę:

Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka. Gruźlica szybkimi krokami parła naprzód. Z dnia na dzień zabierała mi resztki sił i przytomności.

Tak wlekły mi się długie, długie godziny szpitalne, przesuając przed oczyma straszne, przerażające halucynacje. (s. 19)

I już w następnym akapicie pojawi się nadzieja na uśmierzenie bólu, a przynajmniej na złagodzenie udręki. Liciński podkreśla niezwykłość „odmiany”, jaka się dokona:

Wtem razu pewnego, najnieoczekiwanej dla mnie, w celce mojej zjawiała się najprzepyszniejsza kobieta, jaką znałem w życiu. (s. 19)

Ajra zjawia się w precyzyjnie przygotowanej przestrzeni. Ciszę wypełniają snute przez nią „dziwne, przedziwne powieści” (s. 21). Przychodzi, by przynieść pociechę i ukojenie. Przychodzi, by złożyć pocałunek na „wstrętnym” czole złamanego przez chorobę gruźlika (por. s. 20), by dotknąć jego „zepsutego ciała” (s. 23). Co w istocie przynosi?

Do nikogo w całym świecie nie zwróciłabym się... Zresztą przysiągłeś... Zapiszesz się do kasy pogrzebowej... Nic więcej... (s. 24)

Poza nawiasem tych rozważań pozostawmy rozwój wypadków. Przyjdzie nam o nich jeszcze opowiedzieć. Póki co poprzestańmy na tym gorzkim zgrzycie. Ajra przynosi ze sobą bolesną wiedzę. Prośba, którą formułuje, wybrzmiewa w ciemności. Bohater słucha jej zamknawszy oczy i przesłoniwszy je ręką, po to, by przyjaciółce łatwiej było mówić. Wcześniej przymykał już oczy w nagłym i dojmującym przeczuciu wążącej się w jej umyśle „zbrodni”. I to właśnie w ciemności wnętrza – pod przymkniętymi powiekami – pulsuje brutalne olśnienie.

Słowa jej wbijały się we mnie jak ciężkie topory. Rękę trzymałem ciągle na oczach... Czułem się za słaby, aby spojrzeć na nią... Myśli, jak błyskawice, migotały mi pod głową. Setki pomysłów zemsty krzyżowały się i dobijały wzajem. Czułem, że mi potrzeba gromów i wulkanów, nawałnic i burzy, a ja mam w rozporządzeniu tylko cherlactwo i gorączkę, bezsilność i słabość. Ciężka potworna zmora położyła się na mózgu i wyła, kąsała, że drapać pazurami duszę własną pragnąłem. (s. 24)

Zastosowane tu obrazowanie: ciało kaleczone, kāsane i rozdrapywane, ciemność rozjarzająca się od błyskawic, wreszcie siła i potęga gromu (blask, huk) i wulkanu (erupcja) zestawione z bezradnością schorowanego ciała – oddają jakże trywialne i jakże przy tym dramatyczne „wtajemniczenie”. Jego ceną, a może po prostu istotą są: samotność i ból. A jednak pragnienie pozostanie. To ono będzie ożywiać Ajrę w dręczących majakach, które opadną bohatera.

W związku z nim – choć w sposób nie do końca klarowny – dokona się domykający to opowiadanie akt. Paroksyzm okrucieństwa. Wulgarna i groteskowa zemsta. Akt fizycznego zbliżenia, którego narzędziem są rzemieńne szelki¹¹⁰.

Ajra, bosko piękna Ajra, szczenie kasy pogrzebowej o przepysznych ramionach, z siniakami na całym ciele; bita i smagana, z bezsilną pianą w ustach – zaczęła chwytać naraz poukładane w porządku części ubrania i mnąc je pierwszy raz może w życiu, wciągała na siebie szybko, bez ładu – byle jako tako – byle się trzymało. (s. 31)

To ostatnie „przedśmiertne” uniesienie. Tak właśnie spełnia się związana z Ajrą *obietnica*, tak wyjaśnia się wpisana w nią *tajemnica*. Mrok zasnuwa oczy, ciało słabnie. Słysząc chrapliwy szept. Taki sam, jaki wcześniej dobywał się z ust umierającego –

– O jakaś ty dobra – rechotałem resztkami urywanego szeptu, który coraz trudniej odrywałem od gardła (s. 22)

– do jakiego zniżała głos Ajra, snując swoje „cudne powieści” (s. 21)¹¹¹. Tym razem dzieląc – swoim zwyczajem – wyraz na sylaby rzuci groteskową w kontekście całego zajścia uwagę: „Szu... brawiec” (s. 31). Tak wybrzmiewa ten tekst. Ajra bezpieczna (bo już ubrana) wypowiada oskarżenie – implikujące cały system norm i zasad organizujących międzyludzkie relacje – ale w naszych uszach brzmi ono jako frazes. Liciński zadbał o to, byśmy nie mieli wątpliwości. Sposób

¹¹⁰ Wcześniej – w czasie namiętnego romansu – do fizycznego zbliżenia nie dochodzi: „Duży czarny gołąb załopotał w okno, odskoczyliśmy od siebie wylękli... I tak nie posiadałem jej...” (s. 20). Przypomnijmy, że to właśnie z tym momentem związane jest imię bohaterki: „szepnęła »aj... ra...« [...] miała powiedzieć »ratujcie!«” (s. 19). Nieco wcześniej czytamy: „nie posiadałem jej nigdy” (s. 19). Kiedy Ajra wraca, bohater jest już tylko „kawałkiem zepsutego ciała” (s. 23) i do zbliżenia – które przecież mogło okazać się ceną za wpisanie się do kasy – dojść już nie może (por. s. 25).

¹¹¹ Bohater tego tekstu swój głos określa jako „suchotniczy szept” (s. 21); szepczą też między sobą („szepty, które umierający tylko dosłyszcy” s. 22) Ajra z zakonnicą, wcześniej cichą rozmowę prowadzi z zakonnicą „stróżka”. Obie rozmowy dotyczą tego samego: chodzi o spowiedź (wyznanie grzechów i uznanie swej winy), przed którą stanowczo wzbrania się bohater; ów motyw nagabywania do spowiedzi współtworzy atmosferę zagrożenia i osaczenia.

wyartykułowania owego oskarżenia – powtórzmy: wzburzona Ajra dzieli słowo na sylaby – odsyła nas do sceny, o której była już mowa: dwoje kochanków płoszy czarny gołąb, uderzający skrzydłami o szybę¹¹². Wtedy nie zawołała o pomoc, bo usta miała zajęte pocałunkiem. Po latach bita, milczy ze względu na – ujmijmy to oględnie – „niezręczność” sytuacji, w której się znalazła.

Usłyszą... przybiegną... hańba... (s. 30)

Groteskowość – bolesna komiczność – tego zestawienia odsłania „pustkę”, w której rodzi się i do której odnosi się tęsknota. Jej przedmiot ujawnił po części swą naturę w „dręczących majakach”, nawiedzających bohatera w noc poprzedzającą rozstanie z „boską Ajrą”. Na razie powiedzmy tylko, że tęsknota się nie spełnia. Ale pragnienie, o którym mowa, towarzyszy podmiotowi tych narracji niemal nieustannie. I wciąż na nowo – choć za każdym razem podobnie – jest artykułowane.

Pragnąłem kobiety. Śniłem o niej po całych dniach. I nie miałem do niej żadnego dostępu. Nędza, niewidoczność moja zasłaniały mnie od niej. Dłużej już tego znieść nie mogłem... (s. 163).

W tekście, który przywołuję (czwarta całośćka *Niedokończonych powieści*), bohater bywa – trochę w roli konkurenta, trochę przyjaciela domu – u „utuczonej i wyfryzowanej dostatnio” (s. 163) córki urzędnika. I tym razem nie dojdzie do zbliżenia, choć erotyczne napięcie będzie raz po raz zaznaczane. Jadwinia:

– Patrz, jakie mam ramiona, jakie ręce toczzone. Słodycz i upał, upał i harmonia. (s. 164)

¹¹² Dodajmy, że w nawiedzającej bohatera wizji uderzające o szyby gałęzie są jednym z kluczowych motywów. Liście kasztanowca (jedno z pierwszych, po przeniesieniu się do szpitala, wrażeń: „Ta zieleń [...] dziwnie łączyła mnie z życiem” s. 18) przeistoczą się w nawiedzające chorego „potworne zwierzęta”, szelest zmieni się w „potworne” odgłosy. Taka konstrukcja wzmacnia (i jednocześnie – paradoksalnie – osłabia) napięcie między planem „realnym” i koszmarną wizją (por. s. 18 i s. 26-27). Dodajmy jeszcze, że w kreowanym świecie „szeleszczą” też, w obrębie wizji: deptane przez Ajrę czaszki (s. 27), w planie realnym: jej jedwabna suknia (s. 20, 29).

Na przeszkodzie – teraz już wyraźnie – stanie katalog norm i powinności. Namiętność zostanie poskromiona przez „kupiecki” zmysł Jadzi.

- Ach, jakże pragnę uścisku mężczyzny – mówiła namiętnie.
- Więc oddaj mi się pani – błagałem.
- Co? Oddać się? – Obraziła się. – Córką urzędnika jestem. (s. 164)

Przywołajmy jeszcze fragment *Notatek obłąkanego*. Tekst zatytułowany jest *Wiosna*.

Mieszkałem naprzeciw pensjonatu. Lubiłem patrzeć przez okno, jak młode dziewczęta wychylały główki i z ciekawością śledziły moją ciekawość.

Znałem je wszystkie z uśmiechów i ruchów, choć nigdy nie zamieniliśmy słowa przez usta.

Wiedzieliśmy wszyscy jedno: pożąдалиśmy się wzajem...

I tak pożądany przez moje dziewczątka z przeciwka, patrzyłem codziennie przez okno, marzyłem objąć ich żary i... szedłem do domu publicznego. One odsyłały mi w podzięce spojrzenia prześliczne i... na histerię były leczone, a do spowiedzi pędzane. (s. 199)

Tu chyba najjaskrawiej wyartykułowane zostało napięcie między „spełnieniem” (przekroczeniem samotności) a społeczną normą. Pensjonarki przebywają jeszcze w bezpiecznym miejscu, za fasadą medykamentów i kapłańskich pouczeń. Ale już za murami pensji miejsce pożądania zastąpi moralność. Liciński nie pozostawia nam złudzeń co do jej natury. Jedyna moralność, jaka przyświeca Jadwini, sprowadza się do prostej formuły: „Uczciwa kobieta nie kocha człowieka bez pozycji” (s. 165). Jej kobiecość zostaje przekreślona przez rolę (normę), której próbuje sprostać.

– Dlaczego pan mnie depce? Czyż moja w tym wina? Takie życie już, zwyczajem, zresztą sfera towarzyska. Niemniej przeto kobietą jestem.

Lecz ja, widząc, jak łzy płyną z jej oczu i mącą pogodę jej twarzy, zacząłem się śmiać.

– O nie, brunetko! Ty tylko córką urzędnika jesteś.

Wyszedłem błąkać się po sennym mieście. Długo nad Wisłą stałem i fal słuchałem. Ranek mi nad oczami wstawał, a ja śmiałem się jeszcze... (s. 166-167)

To zestawienie śmiechu i łez, wzmocnione przez antynomię nocy (wieczoru, por. s. 166) i poranka jest jedyną odpowiedzią.

„Śmiech” – mówiliśmy już o tym – to jeden z podstawowych gestów, jakie wykonuje podmiot narracji Licińskiego. Tutaj zaznaczmy jednak gwałtowność i niejednoznaczność emocji, które rodzą się w bohaterze tej opowieści w związku z przeżywaną rzeczywistością. Rozdrażnienie i niepokój, gniew i afektacja, wreszcie sarkazm – mają oddać i opisać dysonans między związanymi z kobietą tęsknotami i gorzkim doświadczeniem. Bo w kreowanym tu świecie nie ma wyjątków. Matki, siostry i kochanki należą – tak czy inaczej – do porządku norm i zasad. Uwikłane są w system społecznych powinności. Ale choć pielęgnują w sobie próżność, drwinę i zimne „zapłać” (*Wyznanie*, s. 194), to przecież jest w nich też naiwność i strach. Wyrachowane i cyniczne, bywają jednocześnie bezradne czy po prostu płocze. Kobiety w tekstach autora *Halucynacji* sytuują się bowiem w dwóch – radykalnie różnych – sferach. Z jednej strony przebywają w idealnej przestrzeni pragnień i wyobrażeń, z drugiej: wiodą realne życie w świecie, w którym ich ciało ma swoją cenę i wagę. Ten dwubiegunowy układ pozwala przechować w kreowanym świecie ów jasny aspekt „kobiecości”, ale jest też – może przede wszystkim – źródłem bolesnych doświadczeń.

Przywołajmy dla ilustracji fragment opowiadania *Niewidomy i szatan*. To prościutka i klarowna realizacja konstrukcji, którą Liciński będzie stosował wielokrotnie. Oto młodzieńcza miłość bohatera¹¹³ – „ukochana Stacha, fantazji mej królowna” (s. 148) – „usztynia” relację między nimi, gdy ten zostaje wyrzucony z gimnazjum. Napiętą atmosferę ma rozładować błahy temat: siostry relegowanego ucznia i panna Stacha ważyły się niedawno. Sytuacja zostaje spointowana ironiczną i gorzką uwagą:

Tego dnia w prowadzonym przeze mnie od niedawna pamiętniku zapisałem: „Waga żywego anioła równa się stu trzydziestu siedmiu funtom mięsa”. (s. 148)

Ale ciało kobiety – jak powiedziałem – nie tylko waży, ma też swoją cenę. Płacić trzeba nie tylko prostytutkom – choć od bohatera opowiadania *Tło i obraz* właśnie prostytutka nie przyjmie pieniędzy. W kreowanym przez Licińskiego świecie zapłaty za miłość żądają

¹¹³ Choć wcale niewykluczone, że chodzi tu – po prostu – o jedną z sióstr.

najczęściej uczciwe kobiety. Żony i córki urzędników. Powiązanie motywów „transakcji” i „miłości” będzie powracało obsesyjnie. Również motyw kobiety-aniola pojawi się wielokrotnie. Ale podobnie jak „transakcja” nie będzie waloryzowana jednoznacznie negatywnie, tak i zestawienie kobiety z „aniołem” nie zawsze (choć właściwie trzeba by powiedzieć: nie często) otwiera uwznioślającą perspektywę. Ten ciąg odwróceń i zaprzeczeń służy jednak próbie ocalenia – w tym, kto mówi, i w rzeczywistości, którą przeżywa – tego, co skryte w kobiecie. W wyznaniu: „aniola kocham w prostytutce” (s. 194)¹¹⁴, kryje się przeświadczenie, że to, za czym się tęskni, właśnie przez kobietę (w związku z kobietą) może się spełnić. Ale w szkicowanym przez autora *Halucynacji* świecie tęsknota nie zostaje ukojona. Dziewczyna, co była „złota i droga” (s. 200), stanie się – odebrawszy lekcję „prawdziwego życia” – praktyczna i posągowa. Młodzieńcze – siłą rzeczy nieco egzaltowane – zaklęcia (i przeświadczenia) w końcu udosłownią się. Społeczne realia wyznaczą walutę. Czas podbije cenę. Kobieta okaże się nazbyt „droga”. Jej ciało, opięte w gorset lśniących – i jednocześnie pobrzękujących złotem – cnót, będzie niezdolne do miłości. Wypełni ją pustka¹¹⁵. Obracamy się

¹¹⁴ Idzie tu oczywiście nie tylko o sformułowaną w taki sposób deklarację, cytowana fraza domyka tylko tekst *Wyznania*, w którym przeświadczenia, o jakich mowa, ujawniane są na kilka różnych sposobów. *Wyznanie* otwiera *Notatki obłąkanego* i trzeba je traktować – zwłaszcza w zestawieniu z zamykającą cykl *Dedykacją* – jako swego rodzaju introdukcję (por. m.in. sposób operowania motywem „marzenia”, które w obu tekstach jest – staje się – synonimem „pragnień”).

¹¹⁵ Najjaskrawiej wyartykułowane zostaje to w opowiadaniu *Na cmentarzu*. Dwoje kochanków. Ona: lubi „wyczuwać nerwami życie próżne, syte” (s. 95-96), zdradza więc męża i... codziennie chodzi na mszę. On: choć dobrze widzi jej miałość, jest zakochany (zaznaczmy: motyw miłości do dewotki pojawia się nie pierwszy już raz). Jesteśmy świadkami schadzki na cmentarzu. Zrywa się burza: „Nim zdążyliśmy się opamiętać, byliśmy otoczeni ciemnością, grozą i przerażeniem” (s. 98). I to właśnie wtedy – na moment – tuż po tym, jak złamany przez wiatr krzyż o mało nie zabija Lucy – wypełniają ją pustka „zmienia” swoją naturę: „Czułem, że tam, w tym płytkim sercu samicy, w tej ukochanej przeze mnie pustce – rozwalają się jakieś ponure głębie, otwierają się mroczne rozpadliny, budzą się głosy, których nigdy nie było tu przedtem” (s. 99). Spacer pośród grobów kończy się w cmentarnej trupiarni. Cierpiący na delirium mąż Lucy weźmie kochanków za zmarłych. W rozświetlanej błyskawicami ciemności dojdzie do erotycznego zbliżenia. Ciało okaże się wszystkim, co „dewot-

w odmęcie zaprzeczeń i sarkastycznych uwag. Patos miesza się z komizmem. Czulość z brutalnością. Nie ma tu spełnienia. Jest chorobliwa namiętność. Fasada. Frazes. Farsa.

Byłaś złota i droga, dziewczyno... Ale prefekt Boga cię uczył, a kupiec miłości, i miłość za Boga sprzedawał, a Boga za prefekta. I jesteś teraz wzorową małżonką i matką, i umiesz wypiekać ciast dziesięć gatunków, a ja mam serce rozdarte. (s. 200)

CHOROBLIWA NAMIĘTNOŚĆ. Wróćmy do *Ajry*. Bezsilny, odrażający, bliski śmierci gruźlik i piękna, o bujnych kształtach, młoda i pełna życia kobieta. Ajra pojawia się niejako w zastępstwie śmierci, czy precyzyjniej: przybywa uprzedzając śmierć. Ale jednocześnie stanie się jej zwiastunem. Zauważmy jednak, że propozycja, z którą przychodzi („Zapiszesz się do kasy pogrzebowej... Nic więcej...”, s. 24), stoi w radykalnej sprzeczności z tym, co w istocie z sobą przynosi. Umierającemu gruźlikowi ofiaruje czulość i tkliwość, pocałunki i opowieści.

I w sercu suchotnika grały te cudne powieści coraz rzewniej, wstawały jak piękne wizje, które przyszły ostatnie moje chwile melodią napęlić i słońcem je owiać. (s. 21)

Ten słoneczny powiew szybko ustanie. Zmieni się w swoje przeciwieństwo. Liciński – w zgodzie z wyraźną w jego tekstach tendencją do stosowania wyrazistych rozwiązań – na wiele sposobów podkreśla radykalność tej zmiany. Przywołajmy tylko jeden – za to jaskrawy – przykład.

ka” będzie mogła ofiarować zakochanemu mężczyźnie: „Przyciągnęła mnie rękoma drżącymi i... oddała się... tam... na tej trumnie...” (s. 102). Przywołajmy jeszcze jeden tekst, w którym „ciało” jest jedyną „odповідzią”, jakiej udziela kobieta. I tym razem będzie to „dewotka”. Mowa o *Martwym kościele*. To jeden z niewielu tekstów Licińskiego, w którym antyklerykalna frazeologia odsłania swoją istotną treść – „Widzisz? Chryste! Niebo pękło i szturcha mię w głowę... Husa mi palą, niewiasto! – Husa mi palą!...”

Ona patrzy na mnie znużona i mówi:

– To już tak zapleśniało...

I widzę, jak zrzuca suknię z ramion i... woła mnie do łóżka...” (s. 201).

Ona porwała mnie nagle za ramiona i pchając z całej mocy, wrzuciła w zimne, wilgotne podziemie... (s. 27)

To element koszmarnego snu. Delikatność zmienia się w gwałtowność (brutalność), jasność (słońca) w ciemność (podziemi), ciepło w wilgotny chłód. W konsekwencji „szczęście” zamienia się w narastające – aż nie do zniesienia – poczucie „komiczności” świata i egzystencji. Ajra – „najprzecudniejsze w świecie ścierwo” (s. 25) – ujawni swoją „kupiecką” naturę, a jednak, w obrębie kreowanego świata, właśnie z nią związane będzie to wszystko, co może ukoić tęsknotę. Jej dłonie i wargi, snute przez nią opowieści¹¹⁶ są wszystkim, co umierający może przeciwstawić cierpieniu i samotności. Agonii przeciwstawiona zostaje erotyka. A jednocześnie „agonia” i „erotyka” zostają w sobie nawzajem wpisane. Cieleśność tych doświadczeń (czy też stanów) jest oczywista, ale już najzupełniej nieoczywisty – w obrębie kreowanego świata – jest ich sens.

Główny bohater choruje na suchoty. To romantyczny topos. Gruźlica nasycona wieloma znaczeniami do dziś nie zatraciła swej symbolicznej, czy też metaforyzującej funkcji. Nieodparty urok jej wczesnych stadiów. Cała estetyka podniesionej temperatury ciała. Ekscytacja, rozgorączkowanie (tak podobne do euforycznych uniesień związanych z alkoholem). Niezwykłość stanu, w którym znajduje się umysł i ciało. To w związku z przeświadczeniami dotyczącymi gruźlicy w ramach romantycznej optyki: zdrowie zaczyna być postrzegane jako banalne, chory wygląd staje się synonimem urody (wrażliwości, wyrafinowania), wreszcie w chorobę wpisany zostaje erotyzm. Wszystko to jednak nieznacznie tylko przesłania jej odrażającą naturę. Osłabienie, mdłości, ból. Strach. Poczucie ponizenia. Przygnębienie i otępienie. Wreszcie śmierć¹¹⁷. I właśnie dlatego choroba jawi się jako to, co niewypowiadalne. Zdaje się być (jest) usy-

¹¹⁶ Już w ich obrębie pojawi się złowieszczy sygnał: łzy i milczenie Cyganki. Przypomnijmy też, że w historii, którą opowiada bohaterka, imię Ajra nada jej – jeszcze w dzieciństwie – stara wróżbiarka. W nim skupia się to wszystko „czego Cyganka odwagi dopowiedzieć nie miała” (s. 21). Taki zabieg, to – rzecz jasna – element kokieteryjnej gry. Ale obawa Ajry – że ten, kto ponownie nazwał ją imieniem z dzieciństwa, odkryje jego złowieszczy sens – spełnia się.

tuowana poza mową. Jej indywidualna historia (historia cierpiącego ciała, ciała poddanego „przemianie” – choć to sformułowanie wprowadza już chorobę w bezpieczną, „systemową” przestrzeń racjonalizowanej mowy), radykalnie przeciwstawia się opisom jej „natury” (związanych z nią mechanizmów, wyobrażeń, intuicji). Ale jak się wydaje nie ma innej drogi: patrząc na chore ciało, nasłuchujemy, czekamy, by „przemówiło”, by dało znak (choćby taki, który lekarz będzie mógł zmienić we fragment wiedzy)¹¹⁸. W konsekwencji (na szpitalnym łóżku) staje się ono miejscem, w którym:

dokona się przemiana cierpienia w dyskurs, znaków w słowa, gdzie nieprzejrzysty i pojedynczy fakt zajmie miejsce w uczonej nomenklaturze, gdzie choroba stanie się uargumentowana i możliwa do wypowiedzenia¹¹⁹.

W opowiadaniu *Ajra* ta wewnętrzna ambiwalencja – czy wręcz: swoista oksymoroniczność – znaku, jakim jest chore ciało (usytuowane poza mową i ciężące w stronę tego, co możliwe do powiedzenia), najpełniej ujawnia się w obrębie „koszmaru”, który nocą opada głównego bohatera (przeobrażając bezpieczną jak dotąd szpitalną salę w przesyconą strachem przestrzeń traumatycznych doświadczeń)¹²⁰. Ale Liciński jednocześnie zrywa z romantycznym mitem.

¹¹⁷ Susan Sontag tak pisze na ten temat: „Wiele literackich i erotycznych pól zawartych w pojęciu »romantycznego cierpienia« odwołuje się do gruźlicy i jej metaforycznych przekształceń. Cierpienie zyskało wymiar romantyczny dzięki stylizowanemu opisowi wczesnych objawów choroby (na przykład osłabienie przedstawiane jako melancholia), podczas gdy prawdziwe cierpienie było po prostu ukrywane”, i w innym miejscu: „Światopogląd romantyczny zakłada, że choroba pogłębia świadomość. Niegdyś tą chorobą była gruźlica; obecnie wierzymy, że to obłąd doprowadza świadomość do paroksyzmu iluminacji” (por. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999, s. 33, 39-40).

¹¹⁸ Na ten temat porównaj: Revel, Peter, *Ciało*, s. 241-265.

¹¹⁹ Revel, Peter, *Ciało*, s. 252.

¹²⁰ Obraz nagiej Ajry tańczącej na kruszących się pod jej stopami czaszkach zestawiony został z wizją pochodu rozkładających się trupów: „Widziałem, jak mój dziad umarły na pół przegniłym ciałem się trzęsie i idzie do mnie... Za nim szła moja siostra umarła i przyjaciele, znajomi... Wszyscy zaszeptali coś w swoich trumnach i szli... bladzi... wstrętni” (s. 27). Obrazy te tworzą wertykalnie zorganizowaną strukturę. Ale jednocześnie i taniec Ajry (która jest w górze) i „pleśń grobów” – mieszczą się w ciele patrzącego. W konstrukcję tę wpisane zostały dźwięki: śmiech Ajry, zgrzyt łamanych

Gruźlica szybkimi krokami parła naprzód. Z dnia na dzień zabierała mi resztki sił i przytomności. Nocami upały gorączki odpędzały sen i nawoływały ciężkie męczące majaki. Byłem sam – jeden jedyny na całym świecie, bez odrobiny przyjaciela lub krewniaka.

Wszystkie stosunki z ludźmi pozrywałem jeszcze w z początku choroby, resztki węzłów rwały się same przez się, z prawa choroby, ludzkiej wrażliwości itd. (s. 17)

Zatrzymajmy się przy tym gorzkim i ironicznym stwierdzeniu – „wrażliwość”, która jest powodem odsunięcia się „najbliższych” od umierającego. Jak powiedzieliśmy, gruźlica we wczesnym etapie poddaje się stosunkowo łatwo – zwłaszcza gdy kontakty z chorym nie są zbyt bliskie ani nazbyt częste – estetyzacji. Melancholijne usposobienie wynikające z osłabienia, kruchość sylwetki, będąca efektem wyniszczenia organizmu, ale też – i te symptomy nie poddają się już mistyfikacyjnym zabiegom – wstrętny zapach z ust i charakterystyczny suchotniczy szept. Jednak w miarę posuwania się choroby gruźlik staje się istotnie coraz bardziej odpychającym „obiektem”. Główny bohater opowiadania *Ajra* umiera na gruźlicę. Odrażająca natura tej choroby jest tu raz po raz podkreślana (motyw szeptu, dręczące obsesje i powracające majaki, wyniszczenie organizmu: „Wyciągnąłem chudą, bladą rękę do jej piersi i próbowałem rozpiąć suknię”, s. 25). W obrębie tego tekstu nie funkcjonuje żaden z romantycznych – uwznioślających – mechanizmów. Pozostaje niejasna sugestia: gruźlica i miłość (również – a może przede wszystkim – w jej erotycznym wymiarze) zostają ze sobą powiązane. Dominantą jest tu cierpienie. Wzmacniane przez strach. Podsyćcane przez poczucie osamotnienia. „Komizm sytuacji” – to sformułowanie pojawi się jako jedyna możliwa odpowiedź, odpowiedź, którą bohater będzie próbował odgrodzić się od „ból” – a więc „komizm sytuacji” okaże się nie do zniesienia. Niczego nie zmieni nawet ten kulminacyjny obraz: posiniaczone, nagie ciało kobiety okładane rzemiennymi szelkami. Paroksyzm „chorobliwej namiętności” zakończy się kolejnym – być może już ostatnim – atakiem choroby.

kości i szeptu umarłych. Ten rys „koszmarnej” rzeczywistości czyni poddane destrukcji (przemianie) ciało miejscem, z którego dobiega „mowa”, w którym zawiązuje się „kształt” i związane z nim „znaczenia”.

Ręce mi w stawach trzaskały, głowa kręciła się jak u pijanego, nogi chwiały się i skakały pode mną, a ja siepałem, trzaskałem jak po martwej skórze, tłułem jak po bębnie... [...]

Pociemniało mi nagle w oczach – osłabłem – oparłem się o krawędź łóżka – wspiałem się – raz, dwa – z całej mocy – i runąłem na pościel... Ajra przekręciła klucz ze zgrzytem. (s. 30-31)

Miłość staje się na powrót chorobą. Miejsce, w którym miała się dokonać „transakcja” i jednocześnie „akt oddania”, znów staje się szpitalnym pokojem. Ale podmiot tej narracji zdaje się stale przebywać w przestrzeni sytuującej się na granicy – między tym, co społeczne i tym, co jednostkowe, między światem wyobraźni i dojmującą realnością, między mową i gestem. I – w gruncie rzeczy – wyrzeka się poszukiwania „sensu” czy choćby „znaczenia” w odmęcie „nieładu”, który go otacza i wypełnia (postawę tę wzmacnia radykalna odmowa przystąpienia do sakramentu spowiedzi, która ma przecież nie tylko religijny wymiar¹²¹). Dojmująca (naga) oczywistość „zła” nie zostaje tu – wbrew pozorom – zredukowana w łatwy sposób do formuł i znaków. Ale nie zostaje też zaakceptowana. Pozostaje splot obrazów i gestów. Mowa chorego (cierpiącego) ciała. Mowa ciała dręczonego namiętnością. Mowa śmierci. Chrapliwy szept posiniazonej Ajry.

I mowa ciała, której najmniejszy szmer podważa ład świata, gdy dociera do naszych ust, jest milczeniem, aczkolwiek pełnym zgiełku: pomruków, skarg, miłosnych wyznań i rżenia w agonii – to mowa lecz nienazywalna. Kiedy w cierpieniu i chorobie ów, co czuje swoje ciało nieskończenie śmiertelnym i zawsze już umarłym, próbuje to wyrazić, może jedynie pokazać miarę dystansu, oddzielającego go od tego, czym żyje. Śmierć [...] jest drugą stroną języka¹²².

¹²¹ Skoro bohater decyduje się – dla wygody – utrzymywać zakonnicę w przeświadczeniu, że spowiadał się „przed tygodniem” (s. 18), dlaczego, po interwencji stróżki, nie miałby zdecydować się na rozmowę z księdzem? Dlaczego nie chce – choćby dla świętego spokoju – „uporządkować” swoich spraw?

¹²² Revel, Peter, *Ciało*, s. 262. O typowych dla Młodej Polski sposobach rozumienia oraz ujmowania miłości i erotyzmu por. m.in.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: *Symbolizm i symbolika*; A. Z. Makowiecki, *Ten wyuzdany fin de siècle*, w: tenże, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985; M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i чуć*, w: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*; W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni*

DLA KONTRASTU. Jednym z niewielu znanych nieco bliżej epizodów z życia Licińskiego jest jego związek z Zofią Nałkowską. Bliska i intymna relacja poświadczona – między innymi – jedynym ocalałym listem autora *Halucynacji*¹²³. Znali się bliżej już w roku 1904. Według świadectwa pisarki w ostatnim okresie życia Licińskiego prowadzili bardzo ożywioną korespondencję – Nałkowska: „dwukrotna wymiana listów dziennie (o ile jestem chora i nie przychodzę – trzykrot-

nekrofilskiej, „Pamiętnik Literacki” 1989 z. 1; G. Matuszek, *Seksualizm i androgynizm. O erotyce w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” VII, Inowrocław 1990; Gutowski, *Nagie dusze i maski*.

¹²³ Tekst opublikowała Hanna Kirchner (por. komentarz edytorski w: Nałkowska, *Dzienniki*, s. 55). W istocie jest to tylko fragment listu (taką informację podaje *Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Nr 9001-10000*, cz. 1, oprac. i przyg. do druku J. Grzybowska, Warszawa–Kraków 1977). List do Zofii Nałkowskiej pisany był w roku 1908. Nie zachował się jego autograf. Znamy dwa, sporządzone na maszynie odpisy: jeden przechowywany jest w Bibliotece Narodowej (sygn. BN: Rękopis nr 9133, III), drugi – подарowany przez autorkę *Narcyzy* Julianowi Przybosiowi – w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn.: akc. 1952/262). Żadna inna korespondencja Licińskiego nie jest znana.

Dlaczego Nałkowska sporządziła odpisy? Czy wybrany przez nią list jest w jakiś sposób wyjątkowy? Czy poddała tekst retuszom? Jeśli tak, to czy ograniczyły się one jedynie do wyboru „odpowiedniego” fragmentu? Nie rozstrzygniemy tych kwestii. Pozostają domysły i wątpliwości. Przytoczmy, mimo wszystko, przynajmniej część tego – jakby nie było – wyjątkowego „świadectwa”.

„I te nikczemności moje. Ja Ci mówiłem już dawno, że one Cię przerażają. Ale ja Ci powiedzieć o nich sam chciałem, bo mi wstyd było, że mnie bierzesz za kogo innego. Łby poparzone – to część tylko, drobna kropelka. Nie chcę nic kłamać przed Tobą. Były rzeczy straszne w moim życiu. Ale i mnie nikt nie szczędził, parzono mnie gorzej niż ukropem. Ty również i to powinnaś wiedzieć. – A nade wszystko powinnaś pamiętać, że jesteś człowiekiem jedynym, którego kocham bardziej niż może życie nawet własne. Tu nie chodzi o nastroje, o chwile, o mocniejsze lub słabsze całowanie ręki, ale o cześć dla duszy ludzkiej. Jeślim ją ukochał prawdziwie, jeżeli pokłon ducha mego jej oddałem, tego samego, co nienawidził, gryzł, a wiecznie tęsknił za nią, jeżeli przyszedł do niej nie jak kupczyk czy akrobata z sonetem w pysku, ale z dłonią wyciągniętą na złe i dobre – słuchaj..., ja może trochę już zasłużyłem, by być Ci bliskim. Strasznie, strasznie mnie dziś serce boli. W każdej chwili pamiętam wszystko Twoje dobre, i wiem, że jeżeli żyję jeszcze, przez Ciebie żyję.”

(Zestawiając informacje o łączącej Licińskiego i Nałkowską relacji korzystałem m.in. z komentarza edytorskiego, którym *Dzienniki. 1909-1917* Nałkowskiej opatrzyła Hanna Kirchner).

na)”¹²⁴. Wszystkie listy Licińskiego do autorki *Kobiet* – a był to podobno „ogromny zbiór”¹²⁵ – spłonęły w Powstaniu Warszawskim. Pozostały zapisy. Postać autora *Z pamiętnika włóczęgi* – książka ta, jak twierdzi Nałkowska, miała być pisana dla niej – powraca w notatkach dziennikowych, w listach i utworach literackich pisarki wielokrotnie i to niemal przez całe jej życie¹²⁶. Autorka *Luster* – skłonna skądinąd do egzaltacji i przesady – podkreśla siłę i niezwykłość łączącej ich relacji. List Licińskiego zdecydowanie to potwierdza.

W kontekście *Ajry* warto wspomnieć o *Narcyzie*¹²⁷. Pierwowzorem Maksa jest tu Liciński, a – jak twierdzi sama Nałkowska – również intymny związek umierającego rewolucjonisty i tytułowej bohaterki jest „zapisem” tego, co łączyło ją z autorem *Halucynacji*. Narcyza lituje się nad Maksem. Bezradna wobec siły jego uczucia, przepelniona litością, szacunkiem i odrazą „udaje miłość”. Ulegając fascynacji jego osobowością, czy może bardziej tym, co Maks uosabia, wplątuje się w obłudną grę. To w pewnej mierze „powielenie” konstrukcji *Ajry*. Umierający gruźlik i „kłamliwa miłość” kobieta. Trudno oczywiście twierdzić, że jest to – mniej czy bardziej jawne – nawiązanie do tekstu Licińskiego. Niemniej zbieżność jest uderzająca.

¹²⁴ Por. Nałkowska, *Dzienniki*, s. 54.

¹²⁵ Por. Nałkowska, *Dzienniki*, s. 300.

¹²⁶ Nałkowska dedykowała Licińskiemu drukowane w „Echach Kieleckich” (1907, nry 45-48) opowiadanie *Rzeczywistość* (zamieściła je też „Krytyka” 1907 t. 1, z. 6; weszło ono do tomu *Koteczka czyli białe tulipany*, Lwów 1909): „Drogocennej pamięci Ludwika Stanisława Licińskiego – nieśmiertelnemu dostojeństwu wiecznie wojowniczego ducha – poświęcam”. Liciński pojawi się na kartach jej *Dzienników*. Będzie wspominała o nim w listach. Do jego myśli i osoby nawiąże w *Tajemnicach krwi* (opowiadanie drukowane w tomie: *Tajemnice krwi*, Warszawa 1917) i w *Węzłach życia* (korzystałem z wyd. 5, Warszawa 1984; powieść ukończona została w 1953 roku). W znajdujących się w Bibliotece Narodowej papierach Nałkowskiej (teczka opatrzona adnotacją: „cenne i dziwne”) znajduje się notatka: „Liciński w niedługim swym życiu twórczym przeżył cierpienia przewlekłego, twórczego umierania, dożył zeń rozległą skalę uczuć pierwszych gorących i mocnych – od nienawiści do świata i ludzi aż do najbardziej lirycznego zachwyty nad pięknnością traconego życia i wartością ludzkiej solidarności” (cytuje za Dmitruk, *Twórczość*, praca, s. 33). Zachował się też brulion jednego listu Nałkowskiej do Licińskiego (tekst w całości przytacza H. Kirchner; por. Nałkowska, *Dzienniki*, s. 58).

¹²⁷ Z. Rygier-Nałkowska, *Narcyza. Powieść*, Kraków, 1910.

Co ciekawe, oba teksty odsyłają nas do autora *Halucynacji*. W *Ajrze*: konstrukcja „ja” mówiącego. W *Narcyzie*: odautorskie wskazówki. To rzecz jasna tylko mało istotne rysy. Ważniejsze dla nas jest to, że w książce Nałkowskiej mamy do czynienia z artystycznym spożytkowaniem biografii. Wiadomo, że pisarka odwiedzała autora *Halucynacji* w warszawskim szpitalu Dzieciątka Jezus, później jeździła do Otwocka, angażując w to wiele energii, zaniedbując inne kontakty towarzyskie. Liciński pisuje do niej w tym czasie niezwykle – jak sama przyznaje – listy¹²⁸. Dodajmy, że autorka *Narcyzy* będzie po latach wyrzucać sobie sposób, w jaki spożytkowała w tej książce ów pełen – jak to ujmuje – „wysokiego piękna i cierpienia” element swojej uczuciowej biografii¹²⁹. Przywołajmy jeszcze fragment listu Nałkowskiej, pisanego do Zofii Villaume na przełomie 1907 i 1908 roku:

[Liciński] pisze teraz takie cudne listy, jakich nie widziałam nawet w pośmiertnych wydaniach romantyków. Pozostają całkowicie wewnątrz rzeczy bezgranicznie smutnej¹³⁰.

Zestawiam te fakty i poszlaki nie dla związanego z nimi ładunku emocjonalnego. To, co wydarzyło się między nimi, nie było może – zwłaszcza ze strony Nałkowskiej – mocno zaangażowanym uczuciem. Oboje dali jednak – jak sądzę – wiarygodne świadectwo jego intensywności. Istotny dla mnie jest zasadniczo jeden rys tej sytuacji. Liciński miał – jak się uważa – przenosić własną egzystencję w przestrzeń literatury. Ale to, czego doświadcza w sposób niezwykle intensywny i przejmujący, zapisze jedynie w listach. (A i te – czyż nie wygląda to na anielską interwencję – pochłonie ogień). Wiemy, że teksty literackie pisał jeszcze na kilka dni przed śmiercią. Ale nie ma

¹²⁸ „Dostaję [...] listy, o których nie przypuszczałabym, że mogą być rzeczywistością. Jestem tym wybita zupełnie z życiowych dróg – i zupełnie opętana śmiercią. – Te listy jego – to najładniejsza i najsmutniejsza z rzeczy, jakie mię dotąd spotkały. I teraz stanowią dla mnie melodię zasadniczą życia” – z listu pisanego w październiku 1907 roku do Zofii Villaume (cytuję za komentarzem edytorskim w: Nałkowska, *Dzienniki*, s. 54).

¹²⁹ Por. Nałkowska, *Dzienniki*, s. 167.

¹³⁰ Cytuję za komentarzem edytorskim w: tamże, s. 55.

w nich wyraźnych – powiedzmy: fabularnych – śladów tego, co wypełniało mu ostatnie miesiące, może nawet lata. To prawda, *Bajkę* i *Sen o Bajce* można traktować jako „ślad” uczucia, którym żyje umierający pisarz¹³¹. Ale będzie to tylko nikły ślad. Nic więcej. Intymności tonu towarzyszy tu dyskrecja. A jednocześnie – jak zawsze u Licińskiego – jedną z podstawowych jakości tych tekstów jest przejmująca żarliwość. Jeżeli to, o czym piszę, rzuca jakieś światło na relację między egzystencją i pisarstwem autora *Halucynacji* – to jedno staje się tu, jak sądzę, wyraźne: życie przenika w tę prozę w sposób mniej oczywisty, i – co istotniejsze – mniej jawny niż sugeruje to jej forma. Oddajmy raz jeszcze głos Zofii Nałkowskiej:

Później przyjechał Liciński i zaczęła się najciekawsza epoczek. Z Korczakiem, Pierwocką i malarzem – włączyliśmy się całe noce po różnych spelunkach. Całowałam się z utrzymanką właściciela pralni, gdzie szklanką piłam najprostszą wódkę. Poza tym – dla kontrastu – wytworne stimmungi u Licińskiego w hotelu, gdzie byłam jedyną kobietą – i gdzie dosięgłam zenitu tryumfów – i ekscesów. Liciński jest suchotnikiem i pisze bardzo oryginalne *Halucynacje* – niedługo będą drukowane w „Głosie”¹³².

Mniejsza o narcystyczny ton tych wyznań. Liciński miał być pijakiem i włóczęgą, bez domu i zajęcia. W relacji Nałkowskiej niezwykle nastrój jego hotelowego pokoju, jakaś mieszanina wyrafinowania, wytworności i perwersji – wyraźnie „kontrastuje” ze światem spelunek i pijackich melin, w który wpisuje autora *Z pamiętnika włóczęgi* otaczająca go legenda. W który – za sprawą literackiej kreacji – w jakiejś mierze sam siebie wpisał.

¹³¹ Jednym z ostatnich tekstów napisanych przez Licińskiego – o czym była już mowa – jest być może także *Mały epilog*. Bezpośrednio do egzystencji autora można odnieść elegijny ton tego utworu. Ale pobrzmiewa on przecież nie tylko w tym drobnym i przejmującym tekście. Nie jest w obrębie tej twórczości niczym nowym. Wręcz przeciwnie, tonacja, o której mowa, podobnie jak wiele innych elementów struktury tego utworu, przy całej specyfice jego dykcji, wpisuje ów „fragment” w główny nurt twórczości autora *Notatek obłąkanego*.

¹³² List do Zofii Villaume z października 1904 roku (cytuję za komentarzem edytorskim w: Nałkowska, *Dzienniki*, s. 53).

WYJAŚNIENIE

Pytała mnie akuszerka do jakiego fachu należę?

Odparłem, że do żadnego...

To ją oburzyło... Szlachetne, piękne oburzenie!

W kilka dni ktoś dlaczegoś tam powiedział jej, że ja „piszę wiersze”.

Powitała mnie słonecznym, barwnym uśmiechem i obsypała zalotnymi wyrzutami.

– Pan żartował... Pan za skromny... Pan jest przecie poetą.

– Muszę panią wyprowadzić z błędu – odrzekłem. – Jestem poetą, ale za moje wiersze pół grosza jeszcze nie zarobiłem.

– Tak? A to się zmienia postać rzeczy.

Spojrzała na mnie wyniośle i odeszła tak dumnie, jak paw odchodzi od niezgrabnych kaczek prozaicznych.

Myślała zapewne, o ileż wyżej stoi akuszeria od poezji... A ja myślałem, o ile jednak nożownictwo wyższe od akuszerii.

(Wyjaśnienie, s. 197-198)

1. W przyjmowanej przez Licińskiego optyce pisarstwo – jeśli jest próbą wypowiedzenia tego, co „nie do pomyślenia”, czego „nie da się powiedzieć”, a co jednocześnie jawi się jako sens / *kres* rzeczywistości i wpisanej w nią egzystencji – pozostaje w swej istocie „rzemiosłem nożownika”¹. Bandyta używający w bójkach noża jest figurą odśla-

¹ Właśnie takiej – tautologicznej – konstrukcji używają autorzy *Słownika warszawskiego*, wyjaśniając znaczenie słowa „nożownictwo” (*Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. III: N-Ó, Warszawa 1904, s. 422). To nieporadność „mowy” czy jej bezradność? „Nożownictwo” jest rzemiosłem nożownika, tak jak „pisarstwo” jest zatrudnieniem pisarza.

niającej się – przebłyskującej w mroku – „tajemnicy”. Jej „mowa” – spazm śmierci – rozbrzmiewa w ciszy. Lśniące – zagłębiające się w żywe ciało – ostrze jest sygnaturą wciąż wymykającej się słowom „intensywności”. To właśnie transgresywny gest – jak pchnięcie nożem – wpisuje bolesną „pewność” (wiedzę, sens) w miłą przestrzeń złudnych porządków i bałamutnych czy choćby tylko naiwnych projektów (społecznych, religijnych, artystycznych).

Jednak twórczość autora *Notatek obłąkanego* – pełna dramatycznych spięć, zerwań i powrotów – choć jest „poezją”, za którą trudno dostać nawet „pół grosza”², pozostaje przecież literaturą. Jest włączona nie tylko w „idealną” przestrzeń kultury, ale – może przede wszystkim – w układ artystycznych i środowiskowych koniunktur. To oczywista, ale ważna konstatacja. Licińskiemu bowiem wciąż towarzyszy przeświadczenie, że istotne pojęcie o świecie, lepsze niż kieliszek wiśniówki w kawiarni Schmidta czy lektura „Chimery” – daje, powiedzmy, anonsowany w krakowskiej prasie jesienią roku 1905 –

Pełny kurs akuszerii, dla panien, w trzy miesiące (Szpitalna 18).

Dlaczego? Odpowiedź, do pewnego stopnia, jest oczywista.

2. Świat – u początków XX wieku – wciąż domagał się uporządkowania. I porządkowano go. Działaniom tym towarzyszyła wiara, że chaotyczność ujawniających się – odkrywanych i coraz dokładniej rejestrowanych – zjawisk jest tylko pozorna³. Wiedza o rzeczywistości – często imponująca, choć zawsze z konieczności fragmentaryczna – służyła zazwyczaj konstruowaniu, mniej lub bardziej stabilnej, „teorii

(W tym samym słowniku czytamy: „nożownik – awanturnik, złoczyńca, używający w bójkach noża”, ibidem).

² Por. *Wyjaśnienie*, s. 198.

³ Przywołajmy jedną z typowych deklaracji: „Wielka teoria ewolucji ogarnia wszechświat, długi łańcuch niewidzialny zespala jednolity eter, elektrony, naturę martwą i żywą, wysoka drabina o wątych szczeblach unosi to wszystko w przestrzeni a na szczycie myśl ludzka, bada, docieka, pogłębia, snuje historię świata i wzoruje się na niej, wiekowe przewroty w jednym momencie odtwarza”; por: dr W. S., *Kronika naukowa (październik – Paryż)*, „Społeczeństwo” 1909, nr 42, s. 507.

całości”⁴. Ale „system” – czy mogło być inaczej – pozostawał „hipotezą”. Nie wyjaśniał świata. Był jednym z możliwych ujęć. Oświetlając coraz rozleglejsze obszary, ujawniając kolejne aspekty rzeczywistości, odsłaniał jednocześnie jej migotliwą czy wręcz chaotyczną naturę. Modernistom towarzyszy też narastające przeświadczenie, że żaden z „obrazów” świata nie jest ani jedyny, ani ostateczny, że droga do poznania jego natury nie jest ani jasna, ani – tym bardziej – pewna⁵. Coraz precyzyjniej ujmowany i opisywany świat stawał się

⁴ To charakterystyczne podejście. Pisarze „pożytkując” swoją wiedzę o rzeczywistości czynili z niej element języka sztuki. Widać to wyraźnie w pismach Micińskiego, Berenta, czy Reymonta. Ewidentnym przykładem może być książka Cezarego Jellenty *Linie Hofera* (Lwów 1908; wcześniej w latach 1903-1905 drukowana w „Ateneum”, tam podpisana: Jan Zarycz). Tytuł – a w pewnym sensie i kanwa opowieści – nawiązuje do optycznego zjawiska określanego jako „linie Fraunhofera”; widoczne w widmie gwiazd linie absorbcyjne pozwalają, między innymi, przeprowadzać analizę widmową materii ciał niebieskich. O powieści tej wspomina się zazwyczaj na marginesie innych rozważań; por. m.in. ciekawe uwagi A. Z. Makowieckiego w jego książce *Młodopolski portret artysty*.

⁵ Por. na ten, między innymi, temat: M. Tempczyk, *Świat harmonii i chaosu*, Warszawa 1995. Mowa tu o pewnych rysach świadomości epoki. Trudno je, rzecz jasna, odnosić bezpośrednio do artystycznych postaw. Zjawiska te jednak ujawniają się z całą gwałtownością zwłaszcza w ostatniej dekadzie okresu. Związane z nimi, formułowane na różne sposoby (również językiem popołudniowej gazety) przeświadczenia, bez wątpienia mają wpływ na „kształt” wrażliwości twórców należących do drugiego pokolenia Młodej Polski. Liciński był rówieśnikiem – jakże wewnętrznie niejednorodnej – generacji modernistów urodzonych w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Wymieńmy bardziej znane nazwiska: Artur Górski (1870), Lucjan Rydel (1870), Maciej Szukiewicz (1870), Maria Zabojecka (Malwina Garfeinowa-Garska) (1870), Kazimiera Zawistowska (1870), Gustaw Daniłowski (1871), Zdzisław Dębicki (1871), Franciszek Mirandola (Pik) (1871), Jan Sten (Ludwik Bruner) (1871), Andrzej Strug (Tadeusz Gałęcki) (1871), Edward Słoński (1872), Benedykt Hertz (1872), Wacław Berent (1873), Karol Irzykowski (1873), Tadeusz Miciński (1873), Tadeusz Rittner (1873), Maryla (Maria) Wolska (1873), Ludwik Stanisław Liciński (1874), Tadeusz Boy Żeleński (1874), Jerzy Żuławski (1874), Tadeusz Konczyński (1875), Władysław Orkan (Franciszek Smaciarz, później: Smreczyński) (1875), Stanisław Korab Brzozowski (1876), Zygmunt Kawecki (1876), Jan August Kisielewski (1876), Maria Komornicka (1876), Stanisław Lack (1876), Adolf Nowaczyński (1876), Ostap Ortwin (Oskar Katzenellenbogen) (1876), Adam Grzymała-Siedlecki (1876), Wincenty Korab Brzozowski (1877), Stanisław Antoni Mueller (1877), Włodzimierz Perzyński (1877), Karol Hubert Rostworowski (1877), Stanisław Brzozowski (1878), Józef

– paradoksalnie – coraz mniej „realny”. Dlatego też pisarze Młodej Polski w sposób często dramatyczny odwracają się od tradycyjnych, czy choćby tylko racjonalnych ujęć. Rzeczywistość jawi się im bowiem jako dynamiczna przestrzeń, mieszcząca w sobie splot nieciągłości, wyrw i przemilczeń, a przy tym wypełniona jest niemal bez reszty stereotypami, które „wyjaśniają” – w istocie fundując i mistyfikując – jej treść i naturę⁶.

To właśnie przyjmowana optyka uzasadnia i równocześnie podważa „realne” podstawy rzeczywistości. Beata Szymańska w rozprawie *Mistycy i pesymiści*, poświęconej polskiej filozofii przełomu wieków XIX i XX, wskazała na wyraźną obecność w obrębie polskiego modernizmu:

tendencji do przyjmowania postaw poznawczych negujących racjonalność, uznawaną za jedynie dopuszczalną postawę wobec świata nie tylko ze względu na jego badanie, ale także działanie w nim⁷.

Jedlicz (Kapuścieński) (1878), Janusz Korczak (Henryk Goldszmit) (1878), Bolesław Leśmian (Lesman) (1878), Ewa Łuskińska (1878), Józef Ruffer (1878), Leopold Staff (1878). Zestawienie to łączące – na podstawie nie zawsze pewnych dat urodzenia – wielu, często, jaskrawo różniących się między sobą twórców, jest do pewnego stopnia arbitralnie zbudowaną konstrukcją. Odstania jednak – a nazwisko jest tu „sygnaturą” dzieła i egzystencji – wielość postaw i poetyk, jakimi swoje dążenia i aspiracje wyrażali pisarze urodzeni kilka lat przed i po Licińskim. (O roli tego pokolenia w obrębie wewnętrznej dynamiki modernizmu – a zwłaszcza o polemice z poprzednikami i o zabiegach demistyfikujących młodopolski „koturnowy” wzorzec, por. m.in.: K. Wyka, *Stulecie pokolenia Młodej Polski*, w: tenże, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965).

⁶ Zwłaszcza kategoria „nieciągłości” – ów „stygmata rozproszenia”, jak to określa Michel Foucault, będący jednocześnie „treścią” i „formą” myśli – oddaje dobrze, jak sądzę, stan modernistycznej świadomości i kierunek dokonujących się w jej obrębie przemian (por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977, s. 33-34). Dodajmy jednak, że napięcie między „treścią” i „formą” myśli, uwikłanie w organizujące rzeczywistość stereotypy, swoista niepoznawalność świata czy wreszcie radykalna niezgoda na „zastany” kształt rzeczywistości – to kluczowe dla sztuki Młodej Polski wątki i problemy. Przywołajmy tu jedynie dwa znakomite – i nie sprowadzające się tylko do tych kwestii – utwory: *Wyzwolenie* S. Wyspiańskiego (1903) i *Oziminę* W. Berenta (1911).

⁷ B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991, s. 160; kolejny cytowany fragment pochodzi z tej samej strony.

Towarzyszące tym tendencjom „poczucie zagubienia i lęku wobec zagrożeń kulturowych” prowadzi do wycofania, do poszukiwania „rozwiązań” i „uzasadnień” w obrębie jednostkowej podmiotowości. Poza granicami „wiedzy”. W przestrzeni „tajemnicy”⁸. Do pewnego stopnia również w obszarze raz po raz odsłaniającej i skrywającej swój sen „egzystencji”. Ale budowany w ten sposób obraz świata stał w jawnej sprzeczności z tym, co często odczuwano tak boleśnie: kształt rzeczywistości wylaniał się z oddechu „zastanych” układów odniesień. To one, w przekonaniu modernistów – fałszując obraz świata i jego natury – określają „świadomość epoki”⁹. Kształtują przestrzeń doświadczeń i przestrzeń mitu. Egzystencję i kulturę.

⁸ Obie kategorie – rzecz jasna – wzajemnie się warunkują. Już sama złożoność świata – a u schyłku XIX coraz gwałtowniej uświadamiano sobie prowizoryczność tradycyjnych modeli – może być postrzegana jako aspekt „tajemnicy”. Ale w świadomości epoki „tajemnica” była kategorią odnoszącą się nie tylko do „ułamności” umysłu, ale – i to przede wszystkim – jawiła się jako ważny i integralny element samej rzeczywistości. Tak rozumiana „tajemnica” – pozostająca niezgłębionym, ale wyraźnym głosem – pozwalała widzieć wartość właśnie w braku klarownej i jasnej „odpowiedzi”. Dla modernistów – inaczej niż dla starszego pokolenia – również „niewiedza” stanie się cenna. Postawie takiej najpełniej można było dać wyraz językiem sztuki. Artystyczny gest ma odsłaniać – włączoną w strukturę świata – „tajemnicę”. (Na temat obecności kategorii „tajemnicy” w modernistycznej świadomości por. m.in. szkic *Tajemnice* J. Kwiatkowskiego, pomieszczony w jego książce *U podstaw liryki Leopolda Staffa*; oraz podrozdział *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb. Martwa natura* w książce M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Symbolizm i symbolika*).

⁹ „Świadomość” jest kategorią, której – co oczywiste – nie sposób, zwłaszcza w kontekście kultury, doprecyzować. „Jak [...] traktować to, co rozumiemy lub rozumieć chcemy pod pojęciem »świadomości«, kiedy stajemy wobec zjawisk, które zupełnie jednoznacznie są »czynnościami świadomości«, mimo że dana osoba o tym nie »wie«” – to uwaga, jaką zanotował Ernst Pöppel na marginesie wyników badań nad ośrodkiem mowy (por. tenże, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, tłum. A. D. Tauszyńska, Warszawa 1989, s. 175). Nie oznacza to jednak, że posługiwanie się tą kategorią jest bezzasadne. Migotliwość pojęcia jest wcale nie tak rzadkim w humanistyce zjawiskiem (por. na ten temat: T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, Warszawa 1986; por. też: H. Markiewicz, *Literatura a mity*, „Twórczość” 1987 nr 10). Powiedzmy więc tu – dla zarysowania zagadnienia – o dwóch, w moim rozumieniu, podstawowych dla tej kategorii kwestiach: „Dzieje konkretnej samoświadomości są nie do pomyślenia bez roli w niej drugiego i bez odzwierciedlenia siebie w drugim” (Bachtin, *Uwagi do metodologii badań literackich*, s. 4). Podobnie jak Bachtin widzi to zagadnienie psychologia: „Świado-

Wszystko to sprawiało, że ów krakowski kurs akuszerii okazywał się lepszym sposobem modelowania strumienia rzeczywistości, niż – mniej czy bardziej wyrafinowane – dociekania i gesty młodopolskiej bohemy. Przyjmowane postawy, obierane strategie – raz po raz – odsłaniały bezradność artysty. Nóż i butelka jodiny na lnianej chustce niczego, w istocie, nie wyjaśniały, ale dawały pewność. W migotliwym blasku świecy akuszerka, uwolniona od lęku, drzemie¹⁰. A poeta? Ten opisywany przez Licińskiego próbuje się wywikłać, oswobodzić.

3. Literatura była – w przekonaniu modernistów – przestrzenią wolności. Nieco rzecz upraszczając, można by – przywołując formułę Kazimierza Wyki – ująć to w sposób następujący: pisarze Młodej Polski to „ostatnie pokolenie literatury porozbiorowej”, wpisujące swoje teksty w model „sztuki i kultury służebnej wobec zadań ideowych”, to jednocześnie pokolenie odpowiedzialne za „modernistyczny bunt”¹¹. Dla jednych literatura była „szańcem” wolności, po-

mość mieści się [...] zawsze w ramach społecznych. Bez innych ludzi nie ma świadomości.” (Pöppel, s. 175). Ale jednocześnie: „Jesteśmy podatni tylko na zupełnie określone układy bodźców, a to znaczy, że nasz oparty na zmysłowym odbiorze sąd o świecie staje się automatycznie tylko uprzedzeniem, »przed-sądem«. O świecie możemy się dowiedzieć jedynie tego, co sami na podstawie naszych dopasowanych do natury kategorii wnosimy do tego świata. To, co nam się wydaje rzeczywistością, jest uwarunkowaną przez nas samych konstrukcją rzeczywistości” (ibidem, s. 162-163). Przytaczane tu sformułowania to – rzecz jasna – jedynie wygodna egzemplifikacja kwestii dobrze znanych i podnoszonych w humanistyce, na wiele różnych sposobów, od dawna.

¹⁰ Jest spokojna, wie bowiem, „jak zabrać się do rzeczy”. Potrafi „zrozumieć” i „zaradzić”. Może odebrać poród, przyjąć dziecko, albo – zanim będzie gotowe przyjść na świat – odebrać mu życie. Tak czy inaczej, jej wiedza – choć w istocie jest przecież praktyką – sprawia, że „życie” i „śmierć” stają się wyraziste, są „w zasięgu ręki”, spoczywają w jej dłoniach. (Usunięcie ciąży jest motywem, który w literaturze drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX – nieraz w sposób zawoalowany bądź pośredni – pojawia się często. S. Milewski poświęca tej mrocznej stronie „akuszerii” szkic *Fabrykantki aniołków* pomieszczony w przywoływanej już tu książce *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*).

¹¹ Por. K. Wyka, *Stulecie pokolenia Młodej Polski w: tenże, Łowy na kryteria*; tu zwłaszcza s. 138-149 (cytowane przeze mnie sformułowania pochodzą ze s. 138, 147, 149).

wiedzmy: specyficznie polskiej. Dla innych „uwolnieniem” jednostki, „ocaleniem” podmiotowości i integralności twórcy (a także odbiorcy sztuki), wreszcie terenem „swobodnej” penetracji. Dodajmy, że utwory wpisujące się w „romantyczno-służebny” model (szczególnie te najwybitniejsze: Wyspiańskiego, Micińskiego, Żeromskiego), mocno eksponują swoją przynależność do owego „buntowniczego” czy po prostu: awangardowego nurtu, który jest w swej istocie poszukiwaniem nie tyle „swobody”, co – traktowanej z pełną powagą – artystycznej wolności.

Jednak w młodopolskie teksty wpisana została również – mniej lub bardziej dobitnie – świadomość „uwikłania”: uwięzienia w okowach ładu. Problem stanowił już sam język. Baudouin de Courtenay w ostatnich latach XIX wieku – a mowa tu o odczycie wygłoszonym w Dorpacie w roku 1888 – formułował tę kwestię w taki oto sposób:

[język] dzięki przypadkowości swego składu jest [...] często nieprzewycięzoną przeszkodą w ulogicznianiu myśli.

To język – zdaniem Baudouina – „zniekształca rzeczywisty obraz świata”¹². Dodajmy, przestrzeń mowy jest wyraźnie spolaryzowana. Z jednej strony: „stereotypy” – porządkujące i schematyzujące – dają uproszczony i statyczny obraz, z drugiej: „mity”, które deformują i dynamizują – ale też projektują – rzeczywistość i świadomość. I nie ma ucieczki. Moglibyśmy raz jeszcze przywołać Baudouina de Courtenay i jego koncepcję „oddziaływania myślenia językowego na resztę życia psychicznego”, ale niech nam wystarczy świadectwo literatury tamtego czasu. Będąc przestrzenią wolności, nieustannie

¹² Konstatacje tego wybitnego językoznawcy pojawiają się tu jako „egzemplifikacja” – jeśli nawet nie wyraźnego, to wyraźnie nasilającego się – przeświadczenia. Na temat językoznawczych koncepcji Baudouina de Courtenay por. *Jan Niecisław Baudouin de Courtenay a lingwistyka światowa. Materiały z konferencji międzynarodowej. Warszawa 4-7 IX 1979*, red. J. Rieger, M. Szymczak, S. Urbańczyk, Wrocław 1989; tu zwłaszcza: E. Grodziński, *Jan Baudouin de Courtenay o wpływie języka na światopogląd*. (Wyimki z prac Baudouina cytuję za: H. Duda, *Jan Niecisław Baudouin de Courtenay – prekursor „lingwistyki feministycznej”*, „Roczniki Humanistyczne” 1998 z. 1, s. 665, 668).

daje wyraz swojej bezradności. Mniej lub bardziej ostentacyjnie ujawnia ograniczenia, jakim jest poddana¹³.

4. Poczynaniom – nie tylko literackim – wielu pisarzy Młodej Polski towarzyszyło przeświadczenie, że oficjalna kultura nie jest w stanie opowiedzieć świata, nie jest w stanie „ukoić” – wydanej przerażeniu – świadomości. W optyce, którą przyjmowano, „kultura wysoka” jawiła się jako narzędzie deformacji rzeczywistości. Dlatego jedną z centralnych kategorii epoki staje się „aberracja”. To w tym nurcie modernizmu najwyraźniej i najpełniej sytuuje się piśarstwo Licińskiego. Jego artystyczna postawa – zwraca na to uwagę Tomasz Lewandowski – wyraźnie „współbrzmi” z postulatami formułowanymi między innymi przez autorów *Forpoczt*¹⁴. Dla autora *Halucynacji* istotą buntu jest bowiem próba zachowania własnej integralności. W równym stopniu zagrażają jej miałkość sztuki i brutalność egzystencji. Stąd wciąż ponawiane próby zerwania z tym, co zniewala i ogranicza. Ale też, właśnie sztuka i egzystencja stają się *drogą*. Od tego, co oficjalne i uznane, przechodzi się ku temu, co nieokiełznane, amorficzne i jednocześnie – tak to postrze-ga Liciński – pełne wyrazu. Gest wyzwiania się, szukania niezależności – choć związany z pragnieniem wolności – jest jednak przede wszystkim reakcją na rodzącą się świadomość niemożności wypowiedzenia świata. Poszukiwanie wolności jest w istocie poszu-

¹³ Kwestie te – a szczególnie interesujący nas tu aspekt – omawia i analizuje Ryszard Nycz w swojej książce *Język modernizmu*; por. zwłaszcza rozdział *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*. Por. też: M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988 (tu zwłaszcza: *Część I. W poszukiwaniu młodopolskiego paradygmatu metafo-ry*).

¹⁴ Por. Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 247. Zwłaszcza słynny szkic W. Nałkowskiego *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci* (w: *Forpocztę*, książka zbiorowa napisana przez Wacława Nałkowskiego, Marię Komornicką, Cezarego Jellentę, Lwów 1895) wydaje się tu szczególnie istotny. W tym kontekście warto też przypomnieć *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche* (1892) Przybyszewskiego i Antoniego Złotnickiego *Arystokrację „mózgowców”* (1895) – oba teksty przedrukowane zostały w książce *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, BN S. I, nr 212, Wrocław 1973.

kiwaniem języka – takiego, w którym na nowo można by opowiedzieć „świat” i „siebie”.

Według autorów *Słownika warszawskiego* – notującego językową świadomość z początku wieku – człowiek „niezależny”, to ktoś „nieskrępowany [...], rozporządzający sobą”, „bez obowiązków”¹⁵. Słowem, zawinięty w pelerynę artysta lub włóczęga, zblazowany bywalec literackiej kawiarni albo lump. W ostatnim dziesięcioleciu Młodej Polski kawiarniana subkultura literatów nikogo już nie bulwersuje. Z obrzeża stała się centrum kulturalnego życia i chętnie przygarnia – nieustannie cierpiąc na brak gotówki – dręczonego niedosytem filistra. Pijacka śpiewka – oszlifowana nieco – całkiem nieźle prezentuje się na deskach *Zielonego Balonika*. Cywilizacja aptekarzy niezmiennie kusi stabilnością opisujących świat schematycznych ujęć¹⁶. Rodzącej się z przerażenia literaturze – literaturze będącej wyrazem tęsknoty – przeciwstawia (a może lepiej powiedzieć: oferuje) dobrze skrojony surdut i stałą posadę.

Trudno orzec, czy Ludwik Stanisław Liciński – otoczony legendą włóczęgi, rewolucjonisty i pijaka – słuchał kupletów śpiewanych w Jamie Michalika. Pewnie nie. Jesienią 1905 roku zajmowały go raczej inne sprawy¹⁷. Autorowi *Niedokończonych powieści* zdecydowanie bliższy – niż literackie gry z filistrem – jest świat praczek, akuszerok, i powroźników. Ale jednocześnie ten bystry obserwator i żarliwy

¹⁵ *Słownik języka polskiego*, ułożony por red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. III: (N-Ó), Warszawa 1904, s. 374.

¹⁶ Por. *Niedokończone powieści*, całość VIII.

¹⁷ A i na „przedstawienie” nie było łatwo się dostać. „Komitet zielonobalonikowy [...] drakońsko przestrzegał założenia, by w skład słuchaczy nie przedostało się żadne »ciało obce«”. Wręcz – „Bywały wypadki, że cofano w następne soboty zaproszenie osobie, która nie umiała się bawić na seansach poprzednich”. Bo choć – co prawda – „Gratis się słuchało programu, gratis było w ogóle hasłem tego »przedsiębiorstwa«. Michalikowi nic się nie płaciło za lokal”, a ten „zadawał się tym, co utargował w substancjach, zwłaszcza płynnych”, to przecież – „Na wybredność, a nawet wydziwianie w doborze słuchaczy mógł sobie Zielony Balonik pozwolić choćby z tego powodu, że 60-80 zebranych osób dobrze już zapełniało pokój, w którym się »soboty« karnawałowe odbywały”.

Cytuję szkic A. Grzymały-Siedleckiego *Ludzie Zielonego Balonika* („Teatr” 1957 nr 9, s. 19); por też m.in.: J. P. Gawlik, *Powrót do Jamy*, Kraków 1961; T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, wyd. 2, przejrzone i popr., Kraków 1987.

buntownik – szuka enklawy, przestrzeni wolności. Szuka po obrzeżach. Penetruje zaułki i załomy. Notuje to, co wydaje mu się „nie-sfałszowanym” przejawem życia. Fascynuje go knajacka rzeczywistość miasta, świat lumpów, prostytutek i złodziei. Dlaczego? Co go popycha w tamte rejony? Co nim powoduje? I tym razem odpowiedź jest – w jakiejś mierze – oczywista.

5. Swoistą atrakcyjność „mierzwy rzeczywistości” dostrzegli i cenili już twórcy pozytywizmu. Wystarczy wskazać tu choćby „miejskie poezje” Gomulickiego,¹⁸ *Typy i obrazki krakowskie* Bałuckiego (1881)¹⁹, cykl *Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego (t. I-III, 1887), szczególnie tom *Z pod ciemnej gwiazdy* czy – z innego cyklu powieściowego tego autora – *Na warszawskim bruku* (1886)²⁰, wreszcie *Szkice* Adama Szymańskiego (t. I-II, 1887-1900)²¹. Dla pisarzy pozytywizmu – zasadniczo – wartość przedstawiało to, co mogło stać się elementem języka opisu bądź perswazji. Ale powstawało wtedy również sporo tekstów, które, jak się wydaje, miały nieco inne ambicje, a penetrowały te same obszary rzeczywistości. Przywołałem

¹⁸ Dla przykładu wskaźmy cykl *Strofy uliczne* (por. W. Gomulicki, *Nowe pieśni*, Petersburg 1896).

¹⁹ Zwłaszcza takie teksty, jak *W Boże Ciało*, *Nie zapomniat do śmierci*, *Mieszkańskie wesele*, *Romans wyrobnika*. Zbiór kilkunastu, pochodzących nie tylko z tomu *Typy i obrazki krakowskie*, ale utrzymanych w podobnej tonacji, nowel i szkiców ukazał się jako tom 8 *Pism wybranych* Michała Bałuckiego (wybór i red. T. Drewnowski, J. Skórski, A. Żyga, Kraków 1956).

²⁰ Jest to ostatnia część cyklu powieściowego, na który składają się: *Na pańskim dworze*, *Von Molker*, *Głód i miłość*, *Na warszawskim bruku*. Powieści te – pod wspólnym tytułem *Na warszawskim bruku* – wydał w roku 1959 „Czytelnik”. Dodajmy tu, że Licińskiego z Dygasińskim zestawiał już K. Czachowski: „Do poezji miejskiego lumpenproletariatu, po Dygasińskim, jedynym jego w literaturze polskiej na tym polu poprzedniku, wprowadził Liciński ton zupełnie nowy i odrębny” (Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, s. 248).

²¹ Myślę tu zwłaszcza o specyficznej optyce wpisanej w *Szkice*. W kreowanym przez Szymańskiego świecie właśnie to, co trywialne i jednocześnie dojmujące ewokuje pełną znaczenia przestrzeń dla jednostkowej egzystencji (por. B. Burdziej, *Inny świat ludzkiej nadziei*. „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej, Toruń 1991; tu zwłaszcza: *Rozdział czwarty. Człowiek Wieczny przeciw „nieprawdzie świata”*).

utwory znane²². Powiedzmy o książkach odrzuconych. Wtedy przez krytykę, dziś przez czytelników. Wielu autorów. Dziesiątki tytułów²³. Zgiełk i zamęt miasta. Wzięte ze szpalt popołudniówek („szkicowane z natury”, jak się wtedy mówiło), często całkiem nieźle skreślone postacie. Fabuły tandetne i – bywa – przejmujące. Te powieści opisyują brutalną – bulwersującą, budzącą grozę – rzeczywistość. Penetrują jej załomy. Można powiedzieć: w zgodzie z optyką naturalizmu,

²² To zaledwie pobieżne zestawienie. Kwestię tę jednak tylko tu sygnalizujemy. Zagadnienia te omawiali – w odniesieniu do różnych zespołów tekstów powstających w drugiej połowie XIX wieku – m.in.: H. Markiewicz (*Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*, w: tenże, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1967), Bachórz (*Poszukiwacze realizmu*) i J. Detko (*Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980).

²³ Znowu pobieżne zestawienie: Bolesław Londyński, *Rycerze Czarnego Dworu. Romans warszawski*, Warszawa 1888 (dominantą tego tekstu jest kryminalna fabuła, ale naprawdę ciekawe w tej książce są opisy miejskiej nędzy, zdegenerowanych przedmieść i bandyckiej subkultury); Julian Łętowski [Władysław Książek], *Nowocześni bohaterowie. Nowele i opowiadania*, Warszawa 1888 (tu interesujące są zwłaszcza nowele: *Imieniny Marcinka*, *Bieda*, *Wawrzyńcowie*); Henryk Nagiel, *Tajemnice Nalewek*, Warszawa 1888 (książka daje przekrojowy obraz najruchliwszej i najbardziej niebezpiecznej dzielnicy Warszawy, koncentrując się zwłaszcza na podziemnych – przestępczych – jej nurtach; w zestawieniu z wyrazistością i drobiazgowością opisów – dość tandetna, kryminalna, a po części obyczajowa, intryga staje się swego rodzaju ekwiwalentem „tajemnicy”, jaką wydaje się być miasto); Władysław Grajner, *Zbrodniarz. Romans z życia warszawskiego*, Warszawa 1896 (to chyba najciekawszy – jeśli wziąć pod uwagę sposób konstruowania świata przedstawionego, rysunek postaci i penetrowane obszary rzeczywistości – z przywoływanymi tu tekstów; w sposób intrygujący oddany został sam rytm życia miejskiego marginesu: noc w – opanowanym przez bandytów, żebraków i włóczęgów – Parku Aleksandryjskim, poranne godziny w poczekalni dworca kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, dni spędzane przy alkoholu i kartach w półlegalnych „tunelikach”); Kazimierz Laskowski, *Kosztowni dobrodzieje. Sylwetki z bruku*, Warszawa 1897 (na tekst składają się trzy celnie skreślone sylwetki drobnych naciągaczy i oszustów; dobrodusznej tonacji towarzyszy „bolesna” precyzja, w książce znajdziemy m.in. szczegółowe zestawienie dotyczące działalności jednego z warszawskich lombardów); Józefat Nowiński, *Świekra i inne nowele*, Warszawa 1897 (w tym debiutanckim tomie zwraca uwagę opowiadanie *Wróbel*); Adam Pierzchnicki, *Tajemnice Warszawy. Powieść na tle wypadków lat ostatnich*, t. 1-3, Warszawa 1909 (w interesującej nas optyce utrzymany jest zwłaszcza tom 2); Witold Koszutski, *Aż do śmierci. Szkic powieściowy na tle prawdziwym*, Warszawa 1913. (Niektóre z tych książek omawia J. Detko we wspomianej wyżej pracy; por. rozdział: *Warszawskie antynomie*).

w zgodzie z wydawniczą koniunkturą, pod dyktando gustu odbiorców literatury popularnej²⁴. Prawda, ale czy to rzeczywiście wszystko wyjaśni? Czy w tych powrotach do „miejsc zakazanych”, w wędrówkach po mrocznych labiryntach (ich „korytarze” szkicuje knajacka wyobraźnia i wrażliwość²⁵) nie kryje się – ujmijmy to w ten sposób –

²⁴ Warto w tym kontekście zacytować zastrzeżenia, jakie czynią wydawcy – naznaczonej bez wątpienia szlachetną intencją, niemniej ewidentnie brukowej – pozycji; mowa o przywoływanych już *Tajemnicach Warszawy* Pierzchnickiego: „Namnożyło się bez liku autorów i wydawców »spód ciemnej gwiazdy«, korzystających z chwilowej depresji moralnej, aby bezdusznymi płodami spaczony i zły fantazji zatruwać organizm społeczny, hołdować niskim instynktom. Rozmaite brudne i cyniczne świstki zasypują ulicę, leją się kałem moralnym, lub ogłupiają czytelników, którzy daremnie szukaliby w nich czegokolwiek poza niezdrową i problematyczną sensacją” (por. *Do czytelnika*, w: Pierzchnicki, *Tajemnice*, s. 5; kolejny cytowany fragment pochodzi ze s. 6). *Tajemnice Warszawy* miały, rzecz jasna, ten stan rzeczy zmienić – „Jeżeli i my pisać będziemy także o zbrodniach, jeżeli i nam także kroczyć wypadnie po bagniskach i kałużach, czynić to będziemy jedynie w imię prawdy, stawiając kontrasty cnoty i występku”. W efekcie książka może być lekturą, dość zresztą nużącą, dla zupełnie nawet niedoroślej młodzieży.

²⁵ Wyraźnie widać to w wymienionej wyżej powieści W. Grajnerta. Wpisany w ten tekst sposób postrzegania świata – rządzących nim praw i obowiązujących w nim prawd – jest swoistym „korelatem” knajackiej wyobraźni. Autor w ciekawy sposób buduje napięcie między świadomością bohaterów, drastycznością ich położenia i chłodnym, można by powiedzieć: dziennikarskim tonem. Jednak to nie socjologiczna i środowiskowa wiedza narratora, ale właśnie przeświadczenia włóczęgów i bandytów „kształtują” relacjonowany świat. Opowieść prowadzona jest tak, by sprawiała wrażenie obiektywnej relacji: „typy, o zapitych twarzach, przyozdobionych licznymi sińcami, lub gojącymi się ranami, otrzymanymi w awanturze szynkowej; zajmującym jest ich dziwny żargon, nie pozbawiony w swoim rodzaju humoru, po większej części cynicznego; ciekawymi są wreszcie ich zabawy pod gołym niebem, które ściągają liczny zastęp widzów” (Grajnert, *Zbrodniarz*, s. 75). Ale to „socjologiczne” zacięcie jest tylko jedną – i wcale nie najważniejszą tu – perspektywą. W rozdziale, którego fragment przywołałem (*Park Aleksandryjski*) podstawową strukturę tworzy taka – mniej więcej – sekwencja: rzecz dzieje się latem, park – będąc miejscem „zabaw” włóczęgów – po zmierzchu zmienia się w noclegownię, za dnia „wyszmelcowane” tuzurki spacerowiczów obsiadają muchy, owady lęgą się na pobliskim śmietniku („przed wschodem słońca gdy tylko na dworze staje się jaśniej, wszystkie nieledwie śmieciarki i kościarki z miasta chodzą po placu z haczykami w rękę, poszukując szmat gałganów i rupieci”; ibidem, s. 79), wysypisko, na którym „pracują” kobiety, okaże się również miejscem noclegu: „Przez całe najgorętsze lato, śmieciarki z koszykami pod głową i haczykami w rękę, nocują na wspomnianym placu” (ibi-

chęć „przekroczenia granicy”? Czy potrzeba uwypuklania, idealizacji i dramatycznego ujmowania negatywnych aspektów rzeczywistości nie wynika z przeświadczenia, że świat uładzany przez „prawdy obiektywnie stwierdzalne” jest światem fałszywym? Czy ta swoista żarliwość w obnażaniu zła²⁶ nie jest próbą sprokurowania sytuacji, która pozwoli – na choćby chwilowe – skryształizowanie się tego, czego nie sposób uschematyzować?

Odpowiedzi na te pytania nie mogą być ani klarowne, ani tym bardziej oczywiste. Ale jeśli nawet w tekstach, o jakich mowa, przeważa zdecydowanie artystyczna nieporadność i związana z nią trywialność, to przecież również w tej – by tak to ująć – nieznośnej „szorstkości” ujawnia się sygnalizowany tu krąg intuicji i dążeń. Posłużmy się dla ilustracji – nieco ryzykowną ale czytelną, jak sądzę – analogią. Czy nie jest w istocie tak, że w tamtych „książkach odrzuconych” próbuje się wypowiedzieć to wszystko, czemu daje wyraz –

dem). To właśnie w taki sposób budowane relacje i analogie, tak rozkładane i waloryzowane akcenty, wreszcie sam tok i ostro zarysowany obszar asocjacji – organizują kreowaną rzeczywistość.

Oczywiście – w tekstach, o jakich mowa – bywa i tak, że przyjęcie podobnej optyki staje się po prostu sposobem waloryzowania rzeczywistości. Tak jest w powieści Janusza Pełki [Kazimierza Niemierowskiego]: *Handlarze. Powieść*, Warszawa 1902. Książka ma obnażyć knowania „szajki anti-chrześcijańskiej”: „Żadne pióro w świecie nie byłoby w stanie opisać tego niechlujstwa izby i stołów, oraz wyglądu i nazwy poustawianych na podłużnym, brudnym stole zimnych przekąsek. Podłoga krzywa, pełna wybojów, zarzucona skorupami od jaj i resztkami jadła, tamowała co krok równe posuwanie się naszego bohatera” (ibidem, s. 76) – to tylko „przedpiekle”, przez nie zmierza się do żydowskiej „czarnej giełdy”.

²⁶ Przywołajmy rozbijającą nieco, ale za to charakterystyczną deklarację – Witold Koszutski w odautorskim wstępie do wydanej w roku 1913 powieści *Aż do śmierci*: „[miałem] odwagę nazwać rzeczy po imieniu, bronić uciśnionych przed wyzyskiwaczami, a jednocześnie nie schlebiałem i nie schlebiam nigdy namiętnościom szerokiego ogółu. [...] Nie umiem być kapłanem tej pani modnej [»sztuka dla sztuki«], co pluje na powszednie troski i ból całej ludzkości, wznosi się nad szary pył ziemi, aby być piewczynią... kokoty [...] i giąć się przed tymi, którzy wytwarzają modę dekadencji i zwyrodnienia. Jestem sługą tych, co cierpią, sługą społecznych parjasów, bo ich cierpieniami cierpiałem, bo osobiście sprawdziłem, co to głód, bezdomność, poniewierka, co to pastwienie się bliźniego nad bliźnim w imię obłudnie bronionych hasel Chrystusowych” (Koszutski, *Aż do śmierci*, s. 5, 6).

w innym, oczywiście, rejestrze – *Krzyk Przybyszewskiego*?²⁷ To może aż nazbyt prowokacyjne zestawienie, ale podobieństw – nie tylko formalnych – dałoby się wskazać niemało. *Krzyk* jest powieścią artystycznie niebanalną. Utwory, które tu przywołuję – mówiąc ogólnie – są nie najlepsze. Ale ich bohaterowie penetrując wieloaspektową rzeczywistość, próbują – jak bohater Przybyszewskiego – znaleźć się, choć przez chwilę, „po drugiej stronie”, odsłonić „prawdę” (choćby ta miała okazać się odpowiedzią na pytanie: „kto zabił”), by jej głos przeciwstawić „bezradności”. Autorom tych książek najzwyczajniej brakło talentu, ale nieporadność ich tekstów, drażniąca chropawość, irytująca niedoskonałość – podobnie jak w niektórych powieściach Przybyszewskiego – mają, paradoksalnie, swoją wartość²⁸.

²⁷ Utwór ten również przez wiele lat była „tekstem odrzuconym” (por. cierpkie uwagi A. Hutnikiewicza w szkicu: *Stanisław Przybyszewski. 1868-1927*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, t. 2, Warszawa 1967, s. 117 – autor w sposób niezwykle krytyczny odnosi się nawet nie do samego *Krzyku*, o którym wspomina mimochodem dwa razy, ale do całej późnej twórczości powieściowej Przybyszewskiego). Powieść ukazała się w roku 1917 (we Lwowie; wcześniej – pod tytułem *Spotkanie* – drukowana była w „Kurierze Poznańskim” w latach 1914-1915), i jest jednym z ważniejszych – przynajmniej z historycznoliterackiego punktu widzenia – tekstów Młodej Polski. Jej wartość i rangę docenił E. Boniecki w książce *Struktura „nagiej duszy”*. *Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993. Aprobatorywnie o *Krzyku* pisał też S. Eile: *Powieść „nagiej duszy”*, „Teksty” 1973 nr 1. Por. też: G. Matuszek, *Próba analizy stylu powieści Stanisława Przybyszewskiego (na przykładzie »Krzyku«)*, „Ruch Literacki” 1979 nr 3; K. Krejči, *Krzyk wielkowiejskiej ulicy*, tłum J. Russocka, w: *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, praca zbiorowa, Wrocław 1981; K. Kralkowska-Gątkowska, *Przybyszewskiego powieść o człowieku idei*, w: *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, pod red. E. Łoch, Lublin 1988; W. Gutowski, *Artysta – więzień urbanistycznych fantazmatów. O „Krzyku” Stanisława Przybyszewskiego*, w: „W krainie pamiątek”. *Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1996; M. Popiel, *Wzniosłość czy patos? De profundis i Krzyk Stanisława Przybyszewskiego*, w: tenże, *Oblicza wzniosłości*.

²⁸ W kwestii niejednoznacznego statusu i nieostrości granic tych „obszarów trzecich” literatury por. m.in.: C. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973; S. Żółkiewski, *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, w: *Konteksty nauki o literaturze*, pod red. M. Czermińskiej, Wrocław 1973; J. Maciejewski, „Obszary trzecie” literatury, „Teksty” 1975 nr 4; A. Martuszevska, *Jak rozbierać „tę*

6. Warto może zasygnalizować tu jeszcze jeden kontekst. Tworzy go postawa – a w jakiejś mierze i dzieło – poetów „odrzuconych” przez „oficjalną” kulturę drugiej połowy XIX wieku. Bogumił Aspis, Aleksander Michaux (Miron), Władysław Ordon (Szancer), Leonard Sowiński, Włodzimierz Stebelski. Licińskiego łączą z nimi nie tylko upodobania tematyczne, ton pisarstwa, pewne elementy biografii i marginalna, w gruncie rzeczy, pozycja w literackim świecie. Wspólną dla nich przestrzeń tworzy język, którym ich opisywano. Przywołałyśmy jeden, ale znaczący głos. W zbiorze szkiców *Współcześni poeci polscy* Piotr Chmielowski tak pisał o utworach Bogumiła Aspisa:

[są to ciągi] rozmyślań po większej części sarkastycznych, w których sława, poezja, miłość i inne sprawy rozumu i serca następują po sobie jak barwne szkiełka kalejdoskopu. Wzruszyć autor nigdy nie usiłował, starał się być dotkliwym.

Takiej postawie towarzyszyć ma rozchwianie czy wręcz nieporadność formy, utwory poety miały cechować –

brak potoczności, ale także pewna sztuczność, powtarzanie tych samych wyrazów [...] i wyrażań, styl urywany, zdania nawiasowe, forsowne akcentowanie pewnych słów lub frazesów. Dykcja bywała bardzo różnaita, czasami sucha i prozaiczna, czasami kwiecista, śmiała, jędrna i oryginalna, ale brak jej zazwyczaj plastyki, spokoju, wykończenia.²⁹

W podobnym tonie autor *Metodyki historii literatury polskiej* pisał o Aleksandrze Michaux (Mironie):

nie wychodził z zaczarowanego kółka westchnień, sarkazmu i goryczy, a nie miał dość siły, ażeby tym uczuciom swoim dać wyraz tak imponujący, ażeby nim

trzecią”? *O badaniu literatury popularnej*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1992. Por. także: J. G. Cawelti, *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1973 nr 6; J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974 oraz szereg uwag i konstatacji w książce L. Pułki: *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890-1918*, Wrocław 1996.

²⁹ P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895, s. 72; wcześniej cytowany fragment pochodzi ze s. 71.

zawładnąć umysłami. W czasie kiedy najczęściej mówiono o potrzebie pracy organicznej [...] wyrzekał na świat albo drwił z niego³⁰.

I jeszcze kilka uwag na temat Władysława Ordon (Szancera). Chmielowski widzi w nim:

młodzieńca pełnego zapału i werwy, jednego u nas z pierwszych, a może najpierwszego, co cierpienia maluczkich opiewał w poezji. Biło w nim żywo źródło natchnień szlchetnych, omroczonych tylko, ale nie zgębionych zwątpieniem³¹.

A jednak „szlchetnej” intencji towarzyszy nieporadność formy, utworom brakło „wykończenia, brakło zharmonizowania szczegółów”.

Mniejsza o trafność tych – często zresztą celnych – rozpoznań. Dla nas istotna jest sama – wyraźna przeciw – analogia. W pisarstwie Licińskiego dostrzegano podobne akcenty (drastyczność obrazowania, nasycenie tekstów emocjami, szlchetność i „mroczność” wpisanej w nie intencji, penetrowanie ciemnych rejonów psychiki, dla której obrazowym korelatem stawała się przestrzeń miasta). Podobnie ujmowano kwestię formy utworów autora *Notatek obłąkanego*. Liciński został wpisany w ten sam model, który miał ukazać „odrębność” – a w konsekwencji „marginalność” – przywołanych powyżej pisarzy³². Podstawą do skonstruowania tego „paradygmatu” było nie tylko dzieło, ale i biografia (Chmielowski twórczość Mirona i Szance-

³⁰ Ibidem, s. 345.

³¹ Ibidem, s. 347; kolejny cytowany fragment pochodzi z tej samej strony.

³² Dodajmy dla ścisłości, że ich nazwiska pojawiają się tu tylko jako egzemplifikacja, a zagadnienie ma – rzecz jasna – szerszy wymiar. Jest elementem złożonej struktury, jaką stanowi kultura drugiej połowy XIX wieku. Wieloaspektowość tej formacji, jej – że tak to określe – „przestrzenny” charakter, a także napięcia między nurtami „głównymi” i „pobocznymi” – ujmowane były na wiele sposobów (i dla różnych potrzeb); por. m.in.: H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, w: tenże, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967; M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę*. („Wędrowiec” 1884-1887), Warszawa 1978; J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993; E. Paczoska, „Lalka”, czyli rozpad świata, Białystok 1995; B. Skarga, *Porządek świata i porządek wiedzy*, w: *Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiany*, pod red. A. Hochfeldowej i B. Skargi, Wrocław 1972.

ra omówił w rozdziale *Przedwcześnie zmarli lub zmarnowani*). Taka optyka niewiele wyjaśniała, budowała jednak przestrzeń, w której, paradoksalnie, z powodzeniem sytuowało się to, co – przy całej swej „marginalności” – zdawało się być jednak „istotne”³³.

7. Liciński ostentacyjnie eksponuje nieporadność mowy. „Poszarpany” tok narracji sprawia, że w kreowanym przez niego świecie jedną z podstawowych kategorii staje się „bezradność”. W jakiejś mierze dotyka ona również czytelnika. Nic tu bowiem nie jest pewne. Lektura tych tekstów to „rozbłyski” i „potknięcia”. Dzieje się tak, ponieważ pisarstwo Licińskiego jest – wciąż ponawianą – próbą poruszania się w obrębie swego rodzaju anty-kultury. Jest formułowaniem języka przeciw-literatury. Ale to wyznaczanie przestrzeni „nowej” nie-literatury odbywa się dzięki wykorzystaniu zastanych „języków” i „konstrukcji”. Poszukiwania Licińskiego – i wielu innych modernistów – są możliwe tylko dzięki istnieniu owego znienawidzonego terytorium sztuki rzeźników i faryniarzy (*Rzeźba*, s. 208). Nie można uwolnić się od języka powroźników. Można jednak – z pełną świadomością beznadziejności takich działań – konfrontować go z marginesem, z obrzeżami kultury. Dlatego miasto – skrywające przecież w swej topografii, w rytmie ulic i placów, ideę *ładu* – będzie miejscem, którego treścią i istotą okaże się *zamęt*. Dlatego mowa odsłoni swoją bezradność. Kolokwialne formuły obok patetycznych zawołań. Zgrzyt, dysharmonia, pęknięcie³⁴. Dlatego warte opowie-

³³ Na temat relacji: „pozytywizm – poeci” por. A. Mazur, J. Tomkowski, *Zabijanie poetów*, „Ruch Literacki” 1991 z. 4; wiele celnych uwag w tej kwestii zawiera też książka J. Maciejewskiego: *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.

³⁴ T. Lewandowski zestawia prozę Licińskiego z *Gawotami gwiezdnyimi* Jana Wroczyńskiego (por. Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni*”, s. 240). To trafne i wiele mówiące ujęcie (jako pierwszy „spokrewnia” ich J. Kleczyński, *Liciński*, s. 56). Życie obu pisarzy okryła legenda. Jednak tym, co łączy ich ściślej niż wyrazistość biograficznych „gestów”, jest głęboka niechęć do kształtujących się – bądź tylko postulowanych – w obrębie Młodej Polski form artystycznego wyrazu. Próba radykalnego zerwania z typową – czy precyzyjniej: uznaną za charakterystyczną – dla Młodej Polski stylistyką. Ale podstawą tego gestu jest przecież nie „programofobia”, ale chęć odsłonięcia w tekście – przez tekst – niedorzecznej i dojmującej „prawdy”, najpełniej

dzenia okażą się „ból”, „przekroczenie” i „zło”. To, w pewnym sensie perwersyjne, poruszanie się po terytorium kojarzonym z tym, co niskie i odrażające, te popękane opowieści, mówiące o źle skrojonej rzeczywistość – są poszukiwaniem nowych środków wyrazu, ale są też, może przede wszystkim, próbą *oswobodzenia się*, wyrwania się z *okowów ładu*. Można by – parafrazując Philippe’a Sollers’a – powiedzieć: Liciński pisząc, próbuje wyzwolić się od *ładu*, by wyzwolić się od *zamętu*. Snując swoje historie, próbuje stanąć poza światem, który jest przestrzenią zmywy „dobra i zła”³⁵. Stąd tak obsesyjnie ponawiane destrukcyjne gesty.

8. Licińskiego – jak wielu innych pisarzy Młodej Polski – poraża świadomość, że świat uległ destrukcji, opisujące go stereotypy zawiodły. Rzeczywistość staje się fikcją. Jedyne głoś, jaki słyhać, to wrzask włóczęgi przyłapanego na kradzieży wiśni. Wszystko, co udaje się dostrzec, jest pozbawione obrysu, jest jednocześnie banalne i – paradoksalnie – pełne znaczenia.

Ludzie zaczęli bić kijami i ciszę ciemności rozdarł skowyt ludzki. Wtedy usłyszałem wyraźnie jak nieznajomy jęczał.

I odtąd, gdy noc jest cicha i wiśnie zakwitają po sadach: słyszę słaby, bolesny jęk nieznajomego. (s. 171)

Kreowany przez autora *Niedokończonych powieści* świat jest odbiciem – to prawda, zdeformowanym – ale mimo to natrętnie „aktywizującym” w obrębie tekstu dojmującą realną rzeczywistość³⁶. Pró-

wyrażającej się w zapadającym i gorzkim milczeniu (w „śmierci”). (O twórczości J. Wroczyńskiego por. M. Stala, *Jawa obłąkana. (O Janie Wroczyńskim)*, w: J. Wroczyński, *Poezje prozą i inne utwory*, oprac. M. Stala, Kraków 1995).

³⁵ Nawiązuję tu do szkicu: P. Sollers, *Sade w tekście*, tłum. W. Karpiński, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.

³⁶ Typowa dla prozy drugiej połowy XIX wieku dążność do odtworzenia świata, w całym jego bogactwie, u Licińskiego zmienia się w gest odsłaniania „istoty” rzeczywistości. Odegrał tu rolę, bez wątpienia – obok ekspresjonistycznego – naturalistyczny impuls, jednak tekstom autora *Halucynacji* brak wielu ważnych dla naturalizmu elementów. Narrator i bohater tej prozy nawet nie próbuje być obiektywny. Styl jego opowieści – pełen emocji i spięć – sprawia, że oddanie skoncentrowanych na szczególnie obserwacji, okazuje się niemożliwe. W efekcie ewokowana rzeczywistość jest fragmen-

bując opowiedzieć jej destrukcyjną naturę, Liciński odnajduje swoje drapieżne opowieści –

Głód, krew i nie ziszczone pragnienia. (s. 202)

Groza, jaką budzi przekształcająca się, poddana dezintegracji rzeczywistość, staje się mową. Rwący się tok opowieści jest znakiem narastającej świadomości, że świata nie da się opowiedzieć, nie da się go opowiedzieć w całości. Dlatego właśnie mowa przestaje być płynna. Mówi się „szarpiąc formę” i – co może najistotniejsze – opowiada się siebie, bo to wydaje się jedynym sposobem zapanowania nad

taryczna i niespójna. Staje się zapisem nie „świata”, lecz „doświadczenia”. (Jednak Stanisław Eile nawet oniryczno-wizyjne konstrukcje z *Halucynacji* umieszcza w kręgu „realizmu psychologicznego”; por. Eile, *Światopogląd powieści*, s. 158. Dodajmy, że to właśnie taka optyka pozwala wielu krytykom zestawiać prozę Licińskiego z twórczością autora *Biesów*. Na temat roli, jaką tendencje naturalistyczne odegrały w procesie kształtowania się poetyki modernizmu por. A. Z. Makowiecki, *Inspiracje naturalistyczne w prozie Młodej Polski*, w: tenże, *Wokół modernizmu*).

Tło epoki – tych jej aspektów, które sytuują się w ramie modalnej tekstów Licińskiego – zarysowują książki: Barbary W. Tuchman, *Wyniosła wieża. Świat przed pierwszą wojną 1890-1914* (tłum. J. Zawadzka, Warszawa 1987; tu przede wszystkim rozdziały: *Patrycjusze. Anglia 1895-1902* oraz *Idea i czyn. Anarchiści. 1890-1914*) i Owena Chadwicka, *The secularization of the european mind in the nineteenth century* (Cambridge University Press 1975; tu głównie rozdziały: *The attitudes of the worker*, s. 88-106, *The rise of anticlericalism*, s. 107-139). Szerokie tło światopoglądowe oraz główne rysy młodopolskiej świadomości szkicują prace M. Podrazy-Kwiatkowskiej, por. zwłaszcza: *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, a także: *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski* (oba teksty pomieszczone w jej książce *Somnambulicy – dekadenci – herosi*). Ważny aspekt świadomości epoki opisuje M. Stala w przywoływanej już rozprawie *Pejzaż człowieka*; w kontekście twórczości autora *Halucynacji* szczególnie istotne są dwa rozdziały: *Ponad przepaścią. Pozaliterackie powinowactwa młodopolskich wyobrażeń o istocie i strukturze ontycznej człowieka*, oraz *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*. Skomplikowany i niejednorodny obszar „filozoficznego” (światopoglądowego, ideowego, intelektualnego) przedpola tej fazy Młodej Polski, którą współtworzą teksty Licińskiego, omawia B. Skarga w rozprawie: *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem* (Warszawa 1975). Warto w tym miejscu przywołać też książkę L. Pułki: *Hołota, masa, tłum*; praca ta wyznacza szeroką perspektywę dla wielu poruszanych przez mnie kwestii (por. zwłaszcza rozdziały: *Dialog z manufakturą, czyli uwikłania historycznoliterackie* oraz *Próba nowej czasoprzestrzeni*).

migotliwością świata. Ale jednocześnie konstruowany przez Licińskiego świat rozsypuje się. Rozpada na szereg nie przystających do siebie obrazów. Ten ruch odbywa się w dwóch obszarach. W obrębie ewokowanej rzeczywistości: chaotyczna gra epizodów. W przestrzeni metatekstowej: wyraźne przeciwstawienie amorficznej konstrukcji cyklu – sfunkcjonalizowanej strukturze dobrze napisanej powieści³⁷. Kolejność poszczególnych fragmentów wydaje się mniej istotna, ważna jest sama ich obecność, ich pojawienie się w obrębie snutej opowieści, ich uczestnictwo w kreowanym świecie. Rzeczywistość ewokowana jawi się w całym swoim „rozedrganiu”, ujawniając naturę mieniającego się w niej świata. W granicach rozpisanej na opowieści (na „halucynacje”) świadomości kształtuje się – jeśli można tak to określić – obecność świata. Ujmijmy to jeszcze inaczej: przedmiotem opowieści jest przenikająca świadomość wieloaspektowa struktura rzeczywistości. Fikcyjny, wypowiedziany świat mieści w sobie migotliwą i chaotyczną rzeczywistość.

Wszystkie elementy tych tekstów uwikłane są w zewnętrzne wobec nich struktury. Czytelnik musi nieustannie przywoływać nieobecne bezpośrednio stereotypowe sytuacje, kulturowe i socjologiczne konteksty. Opisujące rzeczywistość stereotypy tworzą tło, sztafaż, tandetną dekorację. Ale nie ten kreowany świat jest tu najistotniejszy. Istnieje, bo jest opowiadany. Ma rację bytu ze względu na tego, kto opowiada. Podmiot tych narracji jednocześnie przeżywa i tworzy – formułuje na nowo – świat przedstawiony. Opowieść wiąże postrzeżone fakty, nadaje ich połączeniom sens.

9. Ale, powiedzmy to wyraźnie: literatura, o której tu mowa, istnieje (powstaje) wbrew rzeczywistości, na przekór rzeczywistości realnej. Jest miejscem wygnania. Patronują jej anioł, uczony i fryzjer –

I tak właśnie jest dobrze. Nieraz chciałem za cenę modnych peruk sen odkupić u wszystkich fryzjerów i okraść ich z pryncypałów, ale mój uczony z szynku jeszcze nie wrócił i anioł łez nie otarł. (s. 206)

³⁷ Dodajmy tu jednak, że cykl to też jedna z dobrze utrwalonych w literaturze XIX form. Wpisana jest weń jednocześnie fragmentaryczność i skalająca intencja.

Jest natarczywie powtarzaną formułą odmowy.

Mam ogromnie wypłowiałe oczy. I to jest przyczyną moich klęsk. Niedowidzę... Nie mogę się porozumieć z resztą ludzi... (s. 198).

I właśnie dlatego – paradoksalnie – staje się obszarem wolności. Świat wydanych bolesnym doświadczeniom baciarzy, pobytowców bez paszportu – zapisany, włączony w przestrzeń tekstu, jest wyzwaniem, które pisarz rzuca ograniczeniom, jakim poddana jest kultura. Jest aktem „zerwania”. Jego sens (wartość) przechowuje i niweczy snuta opowieść. Destrukcyjny gest odsłania „intensywność” egzystencji i jednocześnie przekreśla ją. Ale to właśnie „degradacja” ma okazać się przemianą świadomości. Dlatego trzeba wciąż na nowo budować traumatyczne obrazy. Nakreślać gorycz i niemoc. Dręczyć wyobraźnię. Odwracać bieg rzeczy. Niweczyć tkankę rzeczywistości. Doświadczając dojmującej bezradności. Schodzić wciąż głębiej, na samo dno (ciemnej doliny). To właśnie „tam”, w miejscu, którego „nie ma” – na podłodze aresztu, w przydrożnym rowie – podmiot i bohater tych narracji, nieustannie poddawany opresji, doświadcza dzikiej i bolesnej wolności.

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

10. Wieloaspektowość kultury polskiego modernizmu – jeśli można się tak wyrazić – skazała utwory Licińskiego na funkcjonowanie w wielu obiegach. Rzecz nie sprowadza się do powtarzanej często formuły o oscylowaniu jego pisarstwa między literaturą wysoką i publicystyką³⁸. Istotnie ścierały się w obrębie tej twórczości sprzeczne tendencje. Z jednej strony – tak typowa dla wielu pisarzy Młodej Polski – odmowa posługiwania się językiem „prawd obiektywnie stwierdzalnych”, mową dyskursu. Z drugiej wpisywanie się w nurt literatury zaangażowanej. To prawda, teksty Licińskiego, jak wielu

³⁸ K. Dmitruk tak pisał o tomie *Z pamiętnika włóczęgi*: „Rzecz ocierająca się nieustannie o literaturę najbardziej ambitną i o zwykłą grafomanię, publicystykę prasową i obiegową satyrę – gromadzi w sobie wszystko, co tylko można było w ówczesnej kulturze znaleźć” (por. tenże, *Twórczość*, s. 51).

innych pisarzy tego pokolenia (szczególnie po roku 1905), powstawały pod ogromną presją wydarzeń politycznych³⁹. Ta presja ujawnia się na całym obszarze kultury. Nawet w nauce. Znakomity historyk Szymon Askenazy (1866-1935) tak pisał o genezie swojej książki o Łukasińskim, książki wydanej w roku 1908:

Duszno wtedy, niezdrowo było w Królestwie. Z popieliska krótkich złudzeń szło zwątpienie i rezygnacja. Carska Rosja po przebytych wstrząśnieniu znów niezmożoną stawała się potęgą. Nerozłączność z nią Polski stawała się aksjomatem.⁴⁰

Monografia o otoczonym legendą więźniu Szlisselburga miała dać „odповідź”. Znow Askenazy:

Tam w najczarniejszej głębi, w podziemiu newskim, w ręku wszechmocnego wroga konający mówił wyznawca Łukasiński: „Polska koniecznie musi być i będzie odłączona od Rosji...”

To wyrazista deklaracja. Ale *Łukasiński* Askenazego nie jest publicystyką. Podobnie Licińskiego nie publicystyka interesowała najbardziej. W „zrewoltowanych”, zaangażowanych społecznie i politycznie pismach zamieszczał teksty literackie. Domeną jego działań pisarskich była fikcja. Formowana przez organizujący ją język. Nie programująca, ale przetwarzająca rzeczywistość. Dlatego nie zjawisko prozy zaangażowanej, ale poetycki model prozy jest dla tych utworów najistotniejszym – choć bez wątpienia nie jedynym – punktem odniesienia⁴¹. Pisarstwo Licińskiego wpisuje się bowiem

³⁹ Zestawienie objęłoby zdecydowaną większość młodopolskich tekstów. Ze względu na piękne i staranne wydanie warto może przypomnieć *Kwitnące ciernie* Edwarda Milewskiego (Kraków 1906). Książka – poza opracowaniem graficznym i edytorskim – niezwykle typowa. I o ile jej wartość literacka jest mocno wątpliwa – wyjąwszy może wiersz tytułowy – to „szlachetna intencja” jest, jak w wielu tego typu utworach, oczywista: „Ludową wstaniesz, wolną, niepodległą”.

⁴⁰ S. Askenazy, *Łukasiński*, wyd. 2, t. 1, Warszawa 1929, s. 5; kolejny cytowany fragment pochodzi z tej samej strony.

⁴¹ Napięcie między „poetyckością” i „zaangażowaniem” nie jest do końca klarowne ani tym bardziej ostre. Wydaje się jednak operatywne. Zwłaszcza jeśli pamiętać o wyraźnie zaznaczającym swoją obecność – choć przecież nie jednorodnym – nurcie tekstów, w których przeważa pasja społeczna i polityczna, tekstów „ideowych”, czy

najwyraźniej nie w ideowe spory partyjnych frakcji, ale w te przemiany, jakie zachodziły w literaturze ostatniej dekady Młodej Polski⁴². Dynamiczne przekształcanie wypowiedzianego świata. Tendencja do deformujących rzeczywistość – parabolicznych i groteskowych – ujęć, przy jednoczesnej liryzacji wypowiedzi. Zmieniająca się pozycja głosu mówiącego: oscylowanie między „relacją” i „wyznaniem”. Budowanie snutej historii z przywoływanych, uwięzłych „w pamięci” obrazów. Zjawiska te widoczne są często – jak u Licińskiego – w obrębie jednego tekstu⁴³. Utworów, które mogą stanowić kontekst literacki dla twórczości autora *Halucynacji* jest niemało. Wiele z nich przywołaliśmy już. Tu wskażmy tylko te teksty – a będzie to, siłą rzeczy, zabieg arbitralny i prowizoryczny – które w sposób najbardziej wyrazisty obrysowują obszar, w jakim sytuuje się proza Liciń-

wręcz „partyjnych” (myślę tu o odpowiednich wątkach i akcentach w twórczości takich pisarzy jak: G. Daniłowski, E. Słoński, C. Glücksman, M. Markowska czy nawet Z. Niedźwiecki).

⁴² O naturze i złożoności tych przeobrażeń powiedziano niemało. W kwestii tej por. zwłaszcza: J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej 1907-1917*, Wrocław 1970; R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: tenże, *Język modernizmu*; ale również prezentujące odmienną optykę, „klasyczne” już teksty: K. Wyki, *Syntezy i likwidacje Młodej Polski*, w: tenże, *Łowy na kryteria* (por. też: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1977; tu zwłaszcza: *Programy, syntezy i polemiki literackie okresu*) i H. Markiewicz: *Młoda Polska i „izmy”*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, Warszawa 1965. Por. także szereg konstatacji i uwag w rozprawach: J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891-1906*, Warszawa 1975; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika*, oraz: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*; M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981; H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988; a także – opisujące swoistą „aspektowość” Młodej Polski, ale też i jej „koherentność” – prace (jak je określa w przedmowie R. Zimand: „komparatystyczne”), które złożyły się na tom: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod. red. R. Zimanda, Warszawa 1983; przywołajmy również – oświetlające metaliteracką świadomość (i praktykę) Młodej Polski – studium M. Głowińskiego *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie*, pomieszczone w przywoływanej już jego książce *Ekspresja i empatia*.

⁴³ Wskażmy tu dla przykładu cykl *Czarne płomienie* Marii Komornickiej („Chimera” 1901 t. IV, s. 164-186); stopniowe przechodzenie od „opowieści” ku „wyznaniu” jest tu jednym z podstawowych zabiegów konstrukcyjnych.

skiego: *Biesy Marii Komornickiej* (1902), *Proza ironiczna* Jana Le-mańskiego (1904), *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej* Stanisława Brzozowskiego (1906), *Dziecko salonu* Janusza Korczaka (1906), *O bohaterskim koniu i walącym się domu* Jana Kasprowicza (1906)⁴⁴ i – powiedzmy – *Historie o pajacach* Juliusza Germana (1907).

11. Historycy literatury zestawiają utwory Licińskiego z tekstami Feliksa Brodowskiego i Korczaka⁴⁵. Istotnie, z nowelami i „fragmentami” (również publicystycznymi) Brodowskiego zebranymi w tomach *Chwile* (1903), *Liote* (1905) i *Drzewa* (1907), z amorficzną powieścią Korczaka *Dziecko salonu* (1906) czy z wcześniejszymi *Dziećmi ulicy* (1901) obie książki Licińskiego łączy niemało. Uderzające są zwłaszcza kongruencje struktur i elementów aktywizowanej w tekście egzystencji⁴⁶. Ale utworów wywiedzionych z podobnych intuicji i dążeń, w podobny sposób ukształtowanych, niosących podobne treści – jest w ostatnim okresie Młodej Polski oczywiście więcej. Przypomnijmy choćby gorzki, pełen brutalnych obrazów cykl poetycki *Ulica* (1917) Stanisława Stwory (także wyrastający z osobistych doświadczeń pisa-

⁴⁴ Paralelom między tomem *Z pamiętnika włóczęgi* Licińskiego i cyklem J. Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu* osobny tekst poświęcił J. Jakóbczyk; por. *Z różnych perspektyw... zbieżne widoki* (L. S. Liciński i J. Kasprowicz), w: tenże, *O tym, jak Młoda Polska posiwała*. Podobne zestawienie pojawia się w ważnej i inspirującej książce K. Zabawy „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazowa*” – *młodo-polskie odmiany krótkiego poematu prozą* (tu zwłaszcza podrozdział: *Jan Kasprowicz i Ludwik Stanisław Liciński – główni twórcy ironicznych poematów prozą*). Rzecz oczywiście nie tylko w gorzkich diagnozach współczesności. Teksty te obnażają – żeby tylko na takiej konstatacji poprzestać – miałość i szablonowość mieszczańskiego świata, ale łączy je przede wszystkim sposób kreowania rzeczywistości przedstawionej – operowanie groteską, bolesny komizm, sarkastyczny i jednocześnie liryczny ton.

⁴⁵ Por. m.in.: Feldman, *Współczesna literatura polska*, s. 212; Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, s. 289; Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, s. 239-240; A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 323. (O przyjaźni, jaka łączyła autora *Halucynacji* z Korczakiem, już wspominaliśmy, dodajmy tu więc tylko na marginesie, że Brodowski uczył się – rzecz jasna kilka lat wcześniej – do tego samego co Liciński lubelskiego gimnazjum).

⁴⁶ Na ten temat – prócz przywoływanych już pozycji – por. m.in.: Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, passim.

rza), czy utrzymane w łagodniejszej tonacji wiersze Feliksa Przysieckiego (choć pomieszczone w tomie *Śpiew w ciemnościach* wydanym dopiero w roku 1921, to przecież wyraźnie młodopolskie)⁴⁷.

Teksty, o których tu mowa – generalnie – zostały zapomniane. Dlaczego? Być może zbyt demonstracyjnie sytuują się w obrębie tych obszarów, które zwykliśmy kojarzyć z raczej mierną literaturą. Kto wie. Ale najistotniejsza jest tu jednak – jak sądzę – radykalność gestu „odmowy”, gestu zerwania z wzorcami literatury wysokiej. Nieustępliwe i ostentacyjne poszukiwanie przestrzeni, w której sztuka – odpowiadając na wyzwanie rzeczywistości – może istnieć w sposób „nieskrępowany”. Owszem, utwory te niebezpiecznie dryfują w stronę mętnych wód. Ale różnią się przecież zasadniczo od brukowej szmiry, od taniej agitki, od sentymentalnych powtórek z naturalizmu⁴⁸.

⁴⁷ Warto może w tym miejscu przypomnieć też takie teksty, jak *Wiry* Stanisława Brzozowskiego (powieść drukowana była w „Głosie” w latach 1904-1905), czy – dla zarysowania zupełnie innej perspektywy – prozę Wacława Żmudzkiego: penetrujący patologiczne obszary psychiki (zasadniczo powtarzający pomysły Przybyszewskiego) utwór *Trędowaty. Z pamiętnika psychopaty* (1903) i pełną brutalnych scen – z wyraźnymi nawiązaniem w zakresie obrazowania do modnego wówczas rosyjskiego naturalizmu – powieść *Posiew krwi* (1906). Istotny kontekst stanowić będzie tu również nowelistyka Zygmunta Niedźwieckiego (autor *Grzechu* należał, podobnie jak Brodowski, do pierwszego pokolenia Młodej Polski, obaj urodzili się w roku 1864). Jego piarstwo jest nierówne i niejednorodne. Poddane gwałtownym przemianom ideowym i artystycznym, waha się między naturalistycznym studium i agitacyjną publicystyką. (A składa się na nie – prócz scenicznych humoresek – dziewiętnaście tomów nowel, napisanych – zasadniczo – w ostatnim dziesięcioleciu wieku XIX i w pierwszych latach XX. Przypomnijmy choć kilka tytułów książek – przynajmniej z historycznoliterackiej perspektywy – wartych uwagi: *Słońce*, Kraków 1892; *U ogniska*, Kraków 1894; *Grzech*, Kraków 1895; *Dobro publiczne*, Kraków 1898; *Oczy*, Lwów 1905; *Jego Królewska Mość Boa-Dusiciel*, Kraków 1908). Twórczość ta – w swoim czasie ogromnie popularna, i szybko niemal zupełnie zapomniana – pełna drastycznych scen i brutalnych obrazów, gorzka i sarkastyczna, jest jednocześnie świadectwem dużej wrażliwości na „ból” i „krzywdę” (Niedźwiecki, skłonny do efektownych akcentów i wyrazistych rozwiązań, nie będzie stronił nawet od „przerabiania” na nowele ostrych spięć klasowych, stając – rzecz jasna – po stronie „proletariatu”).

⁴⁸ Na ważną rolę „dzieł artystycznie pękniętych, niedoskonałych i niespełnionych, ale noszących w tej niedoskonałości znamię wielkiej prozy literackiej zwraca uwagę A. Z. Makowiecki w szkicu *Proza Młodej Polski czytana na nowo* (por. tenże, *Wokół modernizmu*; cytowany fragment pochodzi ze s. 27).

Słowem, od literatury powielającej naiwne i puste mity „spełniania się” jednostkowych biografii, wbrew porządkowi brutalnej rzeczywistości, za to w zgodzie z zakładanym lub projektowanym porządkiem świata. Wskażmy na kwestię dla tego zagadnienia najistotniejszą. Próba oddania nowego kształtu rzeczywistości, jej dynamicznej natury ściśle wiąże się u Licińskiego i pisarzy mu podobnych z przeświadczeniem o konieczności stworzenia nowych podstaw kultury. Nowego „języka” sztuki, który będzie zdolny sprostać drapieżności wyłaniającego się z odmętów świata. W te teksty wpisana jest świadomość, że rzeczywistość nieustannie podlega dynamicznym – i dramatycznym – przemianom. Autor *Halucynacji* – jak wielu innych twórców Młodej Polski – opisuje agresywność miejskiej cywilizacji. Nie ma tu jednak mowy o katastrofie. „Monstrualność” miasta jest nowym kształtem tego, co składa się na jednostkową i społeczną egzystencję. Co więcej, to właśnie ta nowa, poddana gruntownym przeobrażeniom rzeczywistość – choć bezwzględna i brutalna – niesie z sobą nadzieję, by tak rzec, eschatologiczną. To, „co jest”, co dzieje się „teraz”, otwiera na to, co ma nadejść. To, co nadejdzie, będzie „nową ziemią”, która zrodzi „nowe niebo”: nowy układ wartości, nową moralność, nową obyczajowość, wreszcie nowego człowieka⁴⁹.

⁴⁹ Swoją drogą, najdobitniej chyba – choć nie nazbyt donośnie – podobne przeświadczenie wyrażone zostało przez S. Reymonta w *Ziemi obiecanej* (1898). „Miasto” jest jedną z centralnych i jedną z najbardziej złożonych kategorii modernistycznej świadomości, wyobraźni i poetyki. Fascynuje i przeraża. Jest „piekłem” i „polipem”, ale jednocześnie staje się kwintesencją (przestrzenią) nowych tendencji i aspiracji (również estetycznych). Jest elementem języka literatury czy szerzej: kultury (na początku XX wieku mocno już skonwencjonalizowanym), i jednocześnie gwałtownie zmieniającą swój kształt przestrzenią egzystencji (sposób funkcjonowania, czy precyzyjniej: finansowania życia literackiego, sprawia, że pisarz potrzebuje miasta: jego teatrów, redakcji czasopism i kawiarni). Por. m.in.: T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963 (tu rozdziały: *Architektura* oraz *Sztuka stosowana i przemysł artystyczny*); uwagi M. Wallisa w jego książce *Secesja*, Warszawa 1967; artykuł K. K. Pawłowskiego: *Początki polskiej nowoczesnej myśli urbanistycznej*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969; prace: M. Popiel, *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4; I. Maciejewskiej *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, s. 3, pod red. E. Jankowskiego i J. Kul-

12. Liciński mityzuje kreowaną rzeczywistość (również i ten gest włącza jego teksty w główny nurt modernistycznej literatury⁵⁰). Odwołuje się zresztą do niezwykle popularnych w Młodej Polsce mitów. Zwłaszcza do „mitu przemiany”. Autor *Bolesnej humoreski* obok rewolucyjnych sloganów będzie snuł opowieść o Mesjaszu. Przywołajmy ujęcie, w którym oba te wątki ściśle łączą się ze sobą:

Jeśli jest [...] konieczne, by działanie moralne wyływało od wewnątrz, z »odstępu« między świadomością i medytacją, to przecież uprzednie i obiektywne wydarzenie musi zapewnić jego warunki w wymiarze konkretnym, musi nastąpić interwencja z zewnątrz: Mesjasz czy rewolucja czy akcja polityczna, czyli to, co pozwoli ludziom doświadczyć tej swobody i tej samoświadomości⁵¹.

Taka perspektywa najwyraźniej ujawnia się w *Burzy*. Tu mit jest nie tylko opowieścią, to także – czy może przede wszystkim – „rzeczywistość przeżywana”⁵². Dlatego taką wagę autor *Notatek obłąka-*

czyckiej-Saloni, Wrocław 1984; P. Stallybrass’a, A. White, *The City: the Sewer, the Gaze and the Contaminating Touch*, w: tychże, *The Politics and Poetics of Transgression*, New York 1986; M. Popiel, *Metamorfozy Piekła. O retoryce antycywilizacyjnej w powieści młodopolskiej*, w: *Stulecie Młodej Polski*; J. Jedlickiego, *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie” 1991 z. 5, a także kreślące szeroką perspektywę: studium M. Głowińskiego *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tenże, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*, Kraków 1994 i książkę R. Sennetta: *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, Gdańsk 1996 (tu zwłaszcza część trzecia: *Tętnice i żyły*).

⁵⁰ Chcąc zrobić miarodajne zestawienie, trudno byłoby któregokolwiek ze znaczących artystów tego okresu pominąć. Na temat sposobów rozumienia i funkcjonowania kategorii „mitu” w kulturze Młodej Polski por. Filipkowska, *Koncepcje mitu*.

⁵¹ E. Lévinas, *Teksty mesjaniczne*, w: tenże, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Gdynia 1991, s. 80.

⁵² Odwołajmy się do jednego z modernistycznych ujęć tej kwestii (a jest to optyka, która Licińskiemu, w związku z jego etnograficznymi zainteresowaniami mogłaby odpowiadać): „Mit [w kulturach pierwotnych] jest nie tylko opowieścią mówioną, lecz rzeczywistością przeżywaną. Nie ma on charakteru fikcji, takiej jak nowoczesna powieść, lecz żywej rzeczywistości” – tak kwestię tę ujmuje B. Malinowski (por. tenże, *Szkice z teorii kultury*, tłum. T. Święcka, Warszawa 1958, s. 475; cytuję za: M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: tenże, *Mity przebrane*, s. 12). Termin „mit” pojawia się w moim tekście jako kategoria opisowa, w pewnym oderwaniu od swoich – tak licznych – definicji; „mit” to obecny w kulturze i wciąż „aktywny” (dający się odczytać)

nego będzie przykładał do ostrego nakreślenia rysów tego, który „ma nadzieję”. Liciński, zapisując świat, odczytując (reinterpretując) konstytuujące go schematy i stereotypy – wpisuje weń (akcentując przy tym językowy charakter swych kreacji) dramatyczne i jawnie fikcyjne, sytuacje i obrazy. Wszystko po to, by ten przetworzony przez opowieść (przez mowę) i przechowany w niej obszar uczynić przestrzenią (dla) mitu. Bohater Licińskiego – i podmiot jego narracji – jest włóczęgą. W obrębie tych tekstów włóczęga to ten, kto doświadcza „krwawej” i „ponurej” *zagadki*⁵³, doświadcza *prawdy świata* i – co dla nas istotne – staje się jej rewelatorem.

Ja, wiecznie wojowniczy duch, ja, włóczęga, idę kurzawą okryty jak płaszczem, słucham burzy i burzę roznoszę. (s. 213)

Przywołajmy raz jeszcze jako komentarz fragment eseju Emmanuela Lévinasa –

W dniu, w którym prawda, mimo swej bezosobowej formy, zachowa znamię osoby, która wyraziła w niej siebie, w dniu, w którym jej uniwersalność ustrzeże ją przed anonimowością, nadejdzie Mesjasz. Ta bowiem sytuacja sama w sobie jest mesjanizmem⁵⁴.

13. Liciński opowiadał swój czas. Opowiadał o pęknięciu. Bohater tej prozy to głodny i bezdomny pisarz. Jego demaskatorska pasja, odzieranie rzeczywistości z blichtru pozorów, jest ujawnianiem związanego z nią *sensu*. Ten, kto mówi, kto przychodzi, przedzierając się przez migotliwość języka, opowiadając stare historie – jak ta, o knajackim Mesjaszu – formułuje nowy język, język cywilizacji w upadku. Traumatyczna przestrzeń ewokowana przez prozę autora *Niedokończonych powieści*, jest przestrzenią mowy. Dlatego snuta opowieść może okazać się „drogą”. Może stać się „wędrowką”. Jej szlak szkicują pęknięcia i rysy kreowanego świata. Przemieszczanie się w tej dynamicznej, poddanej ciągłym przemianom i wciąż na nowo obry-

szeroko rozumiany tekst, funkcjonująca w kulturze konstrukcja (w takim ujęciu „mityzacji” ulegają również stereotypowe „formy” myślenia o rzeczywistości – właśnie „formy”, a nie wypełniające je „treści”).

⁵³ Por. Szczury, s. 110.

⁵⁴ Lévinas, *Teksty mesjaniczne*, s. 91.

sowywanej przestrzeni – staje się *dążeniem*⁵⁵. Obszarem, którego granice się przekracza, jest sam tekst: zarysowany „kształt”, przechodząca w nim dojmująca niepewność i ożywiająca go żarliwość.

Namiętność nieufna wobec swego patosu, stająca się co chwilę świadomością⁵⁶ – tak Lévinas określa ową specyficzną *aktywną obecność* w świecie: kondycję wydanego dotkliwości i pożądaniu, przemierzającego przestrzeń i czas, tułacza. *Homo viator* jest figurą niezmiennie żywą w kulturze. Tymoteusz Karpowicz postrzega wędrowca jako tego, który: w samej podróży i wędrowaniu [odkrywa] coś jak „materia prima”, w której zagnieżdża się pierwszy nie zafałszowany akt świadomości człowieka i pierwsza czysta moralność⁵⁷.

Dla autora *Z pamiętnika włóczęgi* – jak dla wielu pisarzy Młodej Polski – twórczość jest poszukiwaniem. Snuta opowieść ujawnia, pośród elementów przekształcanej (rozbitej) rzeczywistości – rodzący się w głębi świadomości – migotliwy, ale w przekonaniu modernistów niezafałszowany obraz świata: jego „pierwszy” kształt, i dany w nim sens (prawdę). A jednak – czy może być inaczej – wypowiedaną rzeczywistość tworzą i wypełniają niejednoznaczne, ale jednocześnie schematyczne obrazy, dramatyczne eksklamacje i raptownie zapadające milczenie. Opowiadana historia nie jest klarowną deklaracją. Wędrowka nie kończy się, choć przecież sięga *kresu*. Bo jeśli istotnie rozbrzmiewa tu głos „tajemnicy”, to jej mową jest narastająca „cisza”

⁵⁵ Szeroki pogląd na – tak wyraźnie wpisana w świadomość modernistów – kategorię „wędrowki” daje studium H. Filipkowskiej *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977; por. też: Podraży-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika* (tu: *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb. Martwa natura*); J. Abramowska, *Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978; oraz szkicującą rozległą perspektywę książkę A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.

⁵⁶ E. Lévinas, *Etyka i duch*, w: tenże, *Trudna wolność*, s. 6.

⁵⁷ T. Karpowicz, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, pod red. J. Bujnowskiego, (*Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. V), s. 69. Esej Karpowicza dotyczy, generalnie, poezji współczesnej, ale przytoczoną tu formułę śmiało można odnieść do wielu tekstów młodopolskich.

i „ciemność”. Pisarstwo Licińskiego wikła się w sprzecznościach. Grzęźnie w nazbyt jaskrawych dysonansach. Organizująca je „chorośliwa” – choć równie dobrze moglibyśmy powiedzieć: „oksymoroniczna” – wyobraźnia jest jednak typowym dla epoki rysem. Twórczość autora *Bolesnej humoreski* jest bowiem – może przede wszystkim – wyrazem modernistycznej „tęsknoty za niepodobieństwem”⁵⁸.

14. Dominantą wielu utworów Licińskiego jest transgresywny gest. Drastyczny obraz. Błysk noża. Spazm. Śmiech. Udręczona, rozdrażniona – wydana bolesnym obrazom i obsesjom – wyobraźnia niweczy opowieść. Snuta historia modelowana jest w taki sposób, by tok zdarzeń, pełen był spięć i zawiesznień. Wszystkie groteskowe przemiany, karykaturalne odbicia –

Wyśmienicie, mój błady doktorze! Poznałeś moją chorobę: ja teraz ulecę cię ze zdrowia (s. 208)

– brutalne, innym razem zwyczajnie tandetne obrazy, słowem: cała frenetyczność tych tekstów – ma otworzyć je na *niewypowiedziane*. Tajemnica bowiem odsłania nieogarnioną ciemność. Nicuje porządek świata. Zagraża klarowności jego kształtu. Uładzona – nazwana, wypowiedziana – rzeczywistość może stać się schronieniem. Ciepłe dłonie akuszerki dają złudzenie określoności. Światło rozprasza mrok, obrysowując granice bezpiecznej przestrzeni. Zaciera je dopiero cisza, zapadająca tam, gdzie mowa o *niewysłowionym*. Ład świata osuwa się w otchłań zamętu. Wydana przerażeniu świadomość w rozjarzającej się nagle ciemności odnajduje obrazy i słowa –

ból i niemoc – krzyk rodzącej niewiasty – śpiew niewolników ślepych – jęki suki zabijanej obuchem. (*Dolor vite*, s. 210)

Literatura jako gest odejścia. W okrwawionych palcach nożownika świat otwiera się. Pulsuje jak rana – „teraz widzę przez rozdarte oczy” (s. 222). „Wypowiedziane” zyskuje nową naturę –

⁵⁸ Ta formuła – wyjęta z eseju Tadeusza Micińskiego – wydaje się określać ton wielu utworów powstających w ostatnim dziesięcioleciu Młodej Polski (por. T. Miciński, *Fundamenty nowej Polski* [w:] tenże, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 144).

Cisza i smutek są naszym wołaniem... (s. 135)

Ta oksymoroniczna konstrukcja odsłania niezwykłą mechanikę tej przemiany. Destrukcja jest inkantacją, staje się opowieścią – wyjdę jak upiór na słońce, pozwołuję wszystkim pijanych i kalekich, szalonych i podeptanych, orgię buntu z nimi zatańczę, jak się tańczy wyuzdaną modlitwę. (s. 217)

Anarchiczny gest⁵⁹. Nieokiełznana wolność. Groteska, która jest autoparodią i autodestrukcją. Zaprzeczenie. Spazm sardonicznego śmiechu. Spazm przerażenia. I właśnie teraz – paradoksalnie – osuwająca się w milczenie – w ciszę i ciemność – opowieść niesie ukojenie: cicho, jak gasnący księżyc, uderzam ich po twarzach moimi wypłowiałymi oczami i niemym spojrzeniem odrzucam od siebie ich kłapiące zęby. (*Oczy*, s. 199)

* * *

Prezentowany tu opis poetyki – poetyki będącej, jak się wydaje, w przypadku pisarstwa Licińskiego odbiciem dynamicznych przemian świadomości epoki – jest tylko ogólnym zarysem⁶⁰. Jednak kwestie podstawowe rysują się już dość wyraźnie. Utwory, o których była mowa, ale przecież nie tylko one – zwracając się w stronę „marginesu” kultury – otwierają polski modernizm na te przemiany w obrębie kultury, którym towarzyszą aspiracje wypowiedzenia przekształcającej się dynamicznie rzeczywistości i poddanej destrukcji „jednostkowej” świadomości⁶¹. Nowy, rodzący się ład – *ład* jawiący

⁵⁹ Dodajmy, za G. Manganellim – „Literatura jest anarchicznym gestem, a więc utopią, i jako taka nieustannie rozpada się i tworzy na nowo. Jak wszystkie utopie, jest dziecinna, irytująca, straszna. [...] Nicość jest jej własnością i jej domeną.” (Manganelli, *Literatura jako kłamstwo*, s. 261, 262)

⁶⁰ Termin „poetyka” pojawia się tu jako kategoria opisowa, w szerszym niż słownikowe znaczeniu. Odnosi się przede wszystkim do struktury dzieła Licińskiego (zwłaszcza do mechanizmów i zabiegów organizujących tę twórczość), ale też do związanych z nim jakości i wpisanych w nie przeświadczeń (światopoglądowych i artystycznych).

⁶¹ Wiele tekstów stanowiących wygłos epoki – między nimi *Z pamiętnika włóczęgi* (1908) i *Halucynacje* (1911) – podejmuje próbę otwarcia przed literaturą nowych

się jako *zamęt* – deformuje, może wręcz unicestwia, tak postrzegał to Liciński, określoną przez kształt cywilizacji (kultury) świadomość. Próba oswobodzenia się, wyrwania się z okaleczających „prawideł ładu” jest powierzeniem się – tak czy inaczej – destrukcyjnym siłom żywiołu. Dla Licińskiego – dla modernistów w ogóle – język jest sposobem postrzegania świata. Ale jest też podstawą tego, co można by – za autorem *Halucynacji* – nazwać światopoglądem „wykładczy gimnastyki i katechizmu”, podstawą *oficjalnego* sposobu myślenia o świecie, modelującego kształt i kierunek rozwoju cywilizacji, określającego aspiracje społeczeństw. Dlatego też *żywioł mowy* nie niesie wyzwolenia. Przestrzeń kultury kusi nadzieją spełnienia, ale pisarstwo Licińskiego jest dążeniem do zguby, jest ruchem ku zatraceniu. Obszarem wolności (*wyzwoleniem*) jest nie iluzoryczny – choć tak upragniony – *kres*, ale sam proces opowiadania (zapisywania), transgresywny gest otwarcia się na nieokreśloność. Zamach pióra, jak pchnięcie nożem, odkrywa świat w jego sytuującej się poza mową *obecności*. Zostajemy zawieszani nad przepaścią, uwolnieni. Z pęknięcia, ze szramy sączy się *niedorzeczny sens*. Odślanianą w tych tekstach semantyczną przestrzeń obrysowują opłoty sprzeczności. Szept i wrzask. Gęstniejąca ciemność i pulsująca rana. Zamęt i ład – posiejemy miecze i płomienie, aby słońce zeszło do podziemi. (s. 226)

Życie i śmierć. Powiedzmy to jeszcze inaczej: okrwawione dłonie nożownika i pulchne palce akuszerki.

przestrzeni. Osobną kwestią pozostaje to, na ile były one istotnie „nowe” i czy nadzieje związane z penetrowaniem tych obszarów nie okazały się płonne. Niemniej, „samolikwidacja” Młodej Polski – o czym zresztą pisano już wielokrotnie – jest w istocie włączeniem polskiego modernizmu w te przemiany, które w kulturze wciąż jeszcze się dokonują. Na temat „możliwości” i „ograniczeń” Młodej Polski – w odniesieniu do różnych jej aspektów i tendencji – por. m.in.: Gutowski, *Nagie dusze i maski*; M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, w: *Stulecie Młodej Polski*; Pułka, *Hołota, masa, tłum*; Nycz, *Język modernizmu* (tu zwłaszcza: *Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w piarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego oraz Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*); Popiel, *Oblicza wzniostości*.

BIBLIOGRAFIE

Twórczość. Zestawienie obejmuje wszystkie publikowane teksty Ludwika Stanisława Licińskiego. Tam, gdzie było to możliwe – bądź potrzebne – weryfikuję i uzupełniam (na podstawie kwerendy) dotychczas poczynione przez badaczy ustalenia.

1900

Ona, „Strumień” 1900 nr 14, 15.

1901

Bosy [wiersz], „Czytelnia dla Wszystkich” 1901 nr 2.

Czy znacie [wiersz], „Czytelnia dla Wszystkich” 1901 nr 18.

Z motywów sielskich [wiersze], „Czytelnia dla Wszystkich” 1901 nr 21.

Krakowiak [wiersz], „Czytelnia dla Wszystkich” 1901 nr 22.

Lubię formę [wiersz], „Zakopianka”, Zakopane 1901.

1902

Sonety [wiersze], „Przegląd Zakopiański” 1902 nr 17. [Cykl składa się z czterech ponumerowanych wierszy, o incipitach:

(I.) *Jak leniuch, brudny, rozespany...*

(II.) *Już mgły się chwieją jak szkielety...*

(III.) *Cudny to widok o zachodzie...*

(IV.) *I utonęła już w przestworze...*

Sonety Liciński zadedykował: „Wielmożnemu Panu Doktorowi Józefowi Żychoniowi, przyjacielowi młodości”].

1903

Z motywów mitologii słowiańskiej [wiersze], „Znicz. Noworocznik literacki”, Warszawa 1903. [Na cykl składają się dwa ponumerowane wiersze o incipitach:

(I.) *Wyciąga ku mnie dłoń Morana...*

(II.) *Ach, pomnę, w taką noc Niedola...*]

1905

Dziwne rzeczy, „Głos” 1905 nr 5-6.

Moje opowiadanie, „Głos” 1905 nr 16.

Zbrodnia, „Głos” 1905 nr 17.

Po śmierci, „Głos” 1905 nr 37.

Kultura [wiersz], „Głos” 1905 nr 41.

Okręt szalony [wiersz], „Głos” 1905 nr 50.

Tkactwo w osadzie Kamionce w powiecie lubartowskim [praca etnograficzna], „Wisła” 1905 t. XIX, s. 2-19.

Bierki [praca etnograficzna], „Wisła” 1905 t. XIX, s. 523-547.

1906

Urywki z pamiętnika włóczęgi. Niewidomy i Szatan, „Myśl Niepodległa” 1906 nr 10.

Urywki z pamiętnika włóczęgi. Niedokończone powieści, „Myśl Niepodległa” 1906 nr 11-12.

Ajra, „Przegląd Społeczny” 1906 nr 1-2.

Ksiądz Jan Jaskólski, „Dzwoniec Polski” 1906 nr 7-10.

1907

Gość, „Literatura i Sztuka” [dodatek: „Ludzkości”] 1907 nr 7.

Szczury, „Echa Kieleckie” 1907 nr 12-18, 20.

Na cmentarzu, „Echa Kieleckie” 1907 nr 54/55.

1908

* *Ksiądz Jan Jaskólski*, Warszawa 1908.

* *Z pamiętnika włóczęgi*, Lwów 1908.

Bajka, „Tygodnik Ilustrowany” 1908 nr 19.

Na cmentarzu, „Dzwoniec Polski” 1908 nr 8-9.

Szczury [fragment], „Dzwoniec Polski” 1908 nr 3, 7.

W cyrku, „Kultura” 1908 t. III, z. 7-8.

W cyrku [fragment], „Panteon” [Paryż] 1908 nr 3.

Z pamiętnika włóczęgi [fragment], „Naprzód” [Kraków] 1908 nr 120.

* List z roku 1908, do Zofii Nałkowskiej [fragment], zachowały się dwa, sporządzone na maszynie odpisy: jeden przechowywany jest w Bibliotece Narodowej (sygn. BN: Rękopis nr 9133, III), drugi w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn.: akc. 1952/262). Tekst opublikowała Hanna Kirchner w komentarzu edytorskim do Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909-1917, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976.

1909

Sen o Bajce, „Społeczeństwo” 1909 nr 26-27.

1911

* *Halucynacje*, Kraków 1911.

1912

* *Z pamiętnika włóczęgi*, [wyd. 2], Warszawa 1912.

Okręt szalony [wiersz], „Sprawa Robotnicza” 1912 nr 1.

1913

* *Halucynacje*, [wyd. 2], Kraków 1913.

1915

* *Z pamiętnika włóczęgi*, [wyd. 3], Chicago 1915.

1917

* *Halucynacje*, [wyd. 3], Kraków 1917.

1923

Wiktor Przeclawski wydaje pod pseudonimem „S. L. Liciński” powieść *Szaty miłości* (Białystok–Warszawa 1923).

1927

Okręt szalony [wiersz], „Polska Wolność” 1927 nr 10.

•

1929

* *Dziwaczka. Powieść*, Warszawa–Cieszyn 1929.

1937

Mistrz [wiersz], „Okolica Poetów” 1937 nr 6.

Słucham [wiersz], „Okolica Poetów” 1937 nr 6.

Na miesięczną bladawą poświatę [wiersz], „Okolica Poetów” 1937 nr 6.

Morana [wiersze], „Okolica Poetów” 1937 nr 6. (Jest to odmienna redakcja tekstów drukowanych wcześniej w: „Znicz. Noworocznik literacki”, Warszawa 1903).

1938

Tu musimy wyczarować przyszłość [fragment dramatu], „Epoka” 1938 nr 26-27.

Po śmierci, „Dziennik Ludowy” 1938 nr 115.

Policzek, „Gong” [dodatek: „Czarno na białym”] 1938 nr 5.

1955

Burza [w:], *Rok 1905 w literaturze polskiej*, Warszawa 1955.

1965

Z motywów mitologii słowiańskiej. Sonety [w:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, oprac. P. Hertz, ks. 4, Warszawa 1965.

1973

Dziwne rzeczy, Moje opowiadanie, Notatki obłąkanego, Burza, W cyrku, Sen o Bajce [fragmenty w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, S. 5, t. 3, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Kraków 1973.

1976

List do Zofii Nałkowskiej [fragment w:], Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909-1917, oprac. , wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976.

1978

* *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, posłowie, oprac. tekstu, nota edyt. T. Lewandowski, Kraków 1978.

1981

Oczy [w:] *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981.

Dedykacja, [w:] *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981.

1985

Dziwne rzeczy [fragment], „Sztandar Młodych” 1985 z. 239.

RECEPCJA. Bibliografia zbiera ważniejsze teksty w całości poświęcone Licińskiemu oraz kompendia uwzględniające jego twórczość. Z innych prac włączono te, w których znalazły się informacje, spostrzeżenia i uwagi wnoszące ważne dla obrazu życia i dzieła autora *Niedokończonych powieści* elementy. W zestawieniu wykorzystuję istniejące już bibliografie oraz wskazówki bibliograficzne pomieszczone w artykułach i szkicach poświęconych Licińskiemu (poniżej oznaczono je gwiazdką). Tam, gdzie okazało się to potrzebne (i możliwe) ewentualne błędy czy przeinaczenia poprawiam na podstawie kwerendy.

•
1906

- S. Brzozowski, *Janusz Korczak*, „Przegląd Społeczny” 1906 nr 7.
S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, Stanisławów–Warszawa 1906.

1908

- L. Belmont, *W mrowisku ludzkim*, „Wolne Słowo” 1908 nr 17.
L. Belmont, *Trochę pokrzyw na mogiłę Licińskiego*, „Wolne Słowo” 1908 nr 24.
M. B. [M. Biernacki], *Ludwik Stanisław Liciński. (Wspomnienie pośmiertne)*, „Kurier” [Lublin] 1908 nr 98.
L. Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi, Ksiądz Jan Jaskólski*, „Społeczeństwo” 1908 nr 10.
T. Dąbrowski, *Wizerunki*, „Krytyka” 1908 t. 2, z. 7/8.
H. Galle, *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi*, „Książka” 1908 nr 11.
G. Glass, *Hejnał włóczęgi*, „Nasz Kraj” 1908 t. 4, z. 1.
K. [J. Kleczyński], *Ludwik Stanisław Liciński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908 nr 18.
J. Mondschein, „*Z pamiętnika włóczęgi*” Ludwika Stanisława Licińskiego, „Kurier” [Lublin] 1908 nr 171-174.
W. Nałkowski, *Nowy siewca burzy*, „Panteon” 1908 nr 2.
[redakcyjna notatka poprzedzająca *Bajkę* Licińskiego], „Tygodnik Ilustrowany” 1908 nr 19.
P. [A. Goldring], *Ludwik Stanisław Liciński*, „Społeczeństwo” 1908 nr 18.
L. R. [L. Rygier], *Ludwik Stanisław Liciński*, „Witeź” 1908 nr 7.
Z., *Ludwik Stanisław Liciński. Z pamiętnika włóczęgi. 1908 rok*, „Witeź” 1908 nr 2.
Ponadto nekrologi zamieściły:
„Myśl Niepodległa” 1908 nr 61.
„Świat” 1908 nr 19.

1909

E. Czekalski, *Staff a Liciński. (Paralela literacka)*, „Prawda” 1909 nr 9, 10.
[redakcyjna notatka poprzedzająca *Sen o Bajce Licińskiego*], „Społeczeństwo”
1909 nr 26.

1910

J. F. Gawlikowski, *Chłosta*, „Promień” 1910 nr 4/5.

1911

L. Choromański, *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*, „Prawda” 1911 nr 41.
E. Czekalski, *L. St. Liciński. Halucynacje*, „Sfinks” 1911 t. 16.
Z. Dębicki, *Halucynacje*, „Kurier Warszawski” 1911 nr 282.
A. Kurcjuś, *Z piśmiennictwa. Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*, „Izraelita” 1911 nr 44.
Od wydawców [w:] L. S. Liciński, *Halucynacje*, Kraków 1911.
E. Rappaport, *W gorączce i na jawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911 nr 43.
C. Wrocki [P. Smolik], *Z najnowszej literatury polskiej. „Halucynacje” Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Naprzód” 1911 nr 210.

1912

A. Gahlberg, *O postaniu utopijnym*, „Przyrodniczy Pogląd na Świat i Życie”
1912 nr 2.
H. Galle, *Kronika literacka. Humoryści i satyrycy*, „Biblioteka Warszawska”
1912 t. 3.
G. Glass, *Gromada i człowiek*, Kraków 1912.
J. Kleczyński, *Liciński*, „Krytyka” 1912 t. 34, z. 1.
W. Moraczewski, *Z ruchu wydawniczego. Liciński. Halucynacje*, „Słowo Pol-
skie” 1912 nr 140.
A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, Warszawa 1912.
Redivivus [F. Perl], *W poszukiwaniu człowieka. (Garść rozmyślań z powodu
„Halucynacji” L. S. Licińskiego)*, „Światło” [Wilno] 1912 nr 20.
D. Zgliński [D. Freudenson], *Ludwik Stanisław Liciński. Halucynacje*, „Prze-
gląd Wileński” 1912 nr 1.
Ponadto recenzje *Halucynacji* zamieściły:
„Gazeta Wieczorna” 1912 nr 459.
„Przegląd Wielkopolski” 1912, s. 92-95.

1913

- Al. Św. [A. Świdorska], *Z ruchu wydawniczego*, „Słowo Polskie” 1913 nr 522.
Ponadto recenzję *Halucynacji* zamieścić:
„Przegląd Wielkopolski” 1913, s. 177.

1914

- K. Bukowski, *Ludwik Stanisław Liciński*, w: tenże, *Sylwetki. Studia z literatury i sztuki*, Lwów 1914.

1919

- W. Feldman, *Współczesna literatura polska. 1864-1917*, wyd. 6, Warszawa 1919.

1929

- W. Poniecki, *Liciński. (W 21-szą rocznicę śmierci)*, „Wolnomyśliciel Polski” 1929 nr 8.

1930

- H. Liciński, *Notatka*, w: L. S. Liciński, *Materiały do monografii wsi Kamionka [brulion]*, Biblioteka im. H. Łopacińskiego w Lublinie, Dział zbiorów specjalnych, sygn. rękopisu: 1915.

1932

- W. Wolert, *Zapomniany pisarz-włóczęga*, „Gazeta Warszawska” 1932 nr 235.

1934

- K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884-1933*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934.
K. Krejčí, *Polska literatura ve virach revoluce*, Praha 1934.

1935

- M. Majko, *Łzy szeleszczące. (Wspomnienie pośmiertne o poecie Licińskim)*, „Wieś i Miasto” 1935 nr 2.

1937

J. Mondschein, *O Ludwiku Stanisławie Licińskim*, „Okolica Poetów” 1937 nr 6.

1938

M. [J. Mondschein], *30-lecie śmierci Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Dziennik Ludowy” 1938 nr 115.

M. [J. Mondschein], *Ludwik St. Liciński. (W 30-lecie zgonu)*, „Robotnik” [Radom] 1938 nr 90.

j. m. [J. Mondschein], *W dniu 22 kwietnia minęło 30 lat od zgonu L. St. Licińskiego*, „Kamena” 1938 nr 8.

Słowo wspomnienia, „Epoka” 1938 nr 12.

[redakcyjna notatka poprzedzająca *Policzek* Licińskiego], „Gong” [dodatek: „Czarno na białym”] 1938 nr 5.

[redakcyjna notatka poprzedzająca fragment dramatu Licińskiego *Tu musimy wyczarować przyszłość*], „Epoka” 1938 nr 26.

1946

F. Bartnicki, *Liciński – zapomniany pisarz-włóczęga*, „Lewy Tor” 1946 nr 3/4.

L. Rygier, *Ze wspomnień o Prusie*, „Polska Zbrojna” 1946 nr 160.

1951

K. Wyka, *Zarys współczesnej literatury polskiej. 1884-1925*, Kraków 1951.

1952

H. Markiewicz, *Literatura polska wobec rewolucji 1905 roku*, „Wszechnica Radiowa” 1952/53, kurs 2, [cykl:] *Historia literatury polskiej*, skrypt 27, wykład 34.

1957

Z. Nałkowska, *Klamra* [w:] tejże, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.

I. Newerly [wstęp do:] Janusz Korczak, *Wybór pism*, t. 1, Warszawa 1957.

1961

H. Mortkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*, Warszawa 1961.

1962

H. Zwolakiewicz, *Etnografowie i regionaliści w badaniach ludowej kultury lubelszczyzny. (Materiały do »Lubelskiego słownika biograficznego«)*, „Studia i materiały lubelskie. Etnografia” 1962.

1963

J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski. 1890-1918*, Wrocław 1963.

1965

A. Grychowski, *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich od średniowiecza do roku 1918*, Lublin 1965.

1966

I. Newerly, *Żywe wiązanie*, Warszawa 1966.

1967

H. Kirchner [wstęp do:] Zofia Rygier-Nałkowska, *Narcyza*, Kraków 1967.

A. Makowiecki, *Młoda Polska dzisiaj*, „Polityka” 1967 nr 32.

1968

S. Bubień, *Pisarz-włóczęga*, „Kurier Lubelski” 1968 nr 111.

* K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, praca doktorska pisana pod kierunkiem prof. dr Janiny Garbaczowskiej, Lublin 1968 [maszynopis], Zbiory Specjalne Biblioteki UMCS w Lublinie, sygn. PK 458.

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

1969

K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Biuletyn Polonistyczny” 1969 nr 35.

1970

T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.

1971

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

1972

- * K. Dmitruk, *Ludwik Stanisław Liciński*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, pod red. E. Rostworowskiego, t. 17, Wrocław 1972.
- * J. Smolarz, *Ludwik Stanisław Liciński*, w: *Lubartów i ziemia lubartowska*, Lublin 1972.

1973

- * *Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kier. Z. Szweykowskiego i J. Maciejewskiego, t. 14, Warszawa 1973.
- * E. Kasperski, *Ludwik Stanisław Liciński (1874-1908)*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 3, Kraków 1973.

1974

- A. Grychowski, *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich. Od średniowiecza do roku 1918*, Lublin 1974 [wyd. zmienione].
- R. Taborski, *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974.

1976

- Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909-1917, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976.

1978

- A. Baranowska, *Halucynacje*, „Kultura” [Warszawa] 1978, nr 31.
- S. Bubień, *Z kart przeszłości. Poeta i prozaik L. S. Liciński (1874-1908)*, „Kurier Lubelski” 1978, nr 92.
- * T. Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej*”, w: L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, postłowie, oprac. tekstu, nota edytorska T. Lewandowski, Kraków 1978.
- T. Lewandowski, *Uwagi o Ludwiku Stanisławie Licińskim*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1978 z. 96.

1979

- J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień. Środa*, „Literatura” 1979 nr 11.
M. Z. [Z. Mikulski], *Ludwik Stanisław Liciński: Halucynacje, Z pamiętnika włóczęgi*, „Kamena” 1979 nr 11.

1981

- A. Baranowska, „*Burzę roznoszę*”. *Ludwik Stanisław Liciński*, w: tenże, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

1982

- H. Kirchner, *Warszawskie halucynacje Licińskiego*, „Kronika Warszawy” 1982 nr 2.

1984

- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, przew. komitetu red. J. Krzyżanowski, od 1976 Cz. Hernas, t. 2, Warszawa 1984.
J. Stok, *W blasku i zapomnieniu. Szkic o młodopolskim prometeiście*, „Radar” 1984 nr 28.

1985

- M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórowe*, w: tenże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

1992

- M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992.
K. Stępnik, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905-1914*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 2.

1994

- Z. Fronczek, *Villon z Kamionki*, „Gazeta Wyborcza” [dod. „Gazeta w Lublinie”, wyd. specjalne „Gazeta Świąteczna”] 1994 nr 299.

1996

A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

1997

A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997.

R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

1998

* H. Kirchner, *Warszawskie halucynacje Ludwika Stanisława Licińskiego*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, pod red. D. Knysz-Tomaszewskiej, R. Taborskiego i J. Zacharskiej, Warszawa 1998.

1999

B. Prusik, »Chciałbym was uczyć Boga...« – *Stylizacja biblijna a kreacja narratora w prozie Ludwika Stanisława Licińskiego* [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, pod red. H. Filipkowskiej i S. Fity, Lublin 1999.

K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

INDEKS OSÓB

- Abramowska J. 227
Abramowski E. 136
Adorno T. W. 73
Altenberg A. 37-38
Anders J. 192
Andrzejewski J. 242
Ariés P. 70
Askenazy S. 37, 220
Aspis B. 213
Augustyn św. 108
- Bachelard G. 139
Bachórz J. 116, 209
Bachtin M. M. 74, 143, 177, 203
Balbus S. 144
Balcerzan E. 54
Balzak H. 50
Bałucki M. 208
Banasik B. 141
Baranowska A. 15, 20, 241-242
Baranowska M. 139
Bartnicki F. 30-31, 239
Bartoszyński K. 107
Bataille G. 70, 73, 96-98, 172, 177
Baudelaire C. 53
Baudouin de Courtenay J. N. 205
- Bauman Z. 74, 85
Bąkowska E. 70
Beardsley A. 144
Belmont L. 31, 34-36, 44, 63, 236
Berent W. 149, 201-202
Bergson H. 136, 144, 217
Beylin K. 121
Beylin P. 67
Białoszewski M. 121
Bieńkowski Z. 73
Biernacki M. 20, 24-25, 53, 236
Bilikiewicz T. 139
Błaut S. 157
Błoński J. 139
Bobrzyński M. 121
Boguszewski S. 135
Bokszczanin M. 7
Bolecki W. 73, 144
Boniecki E. 212
Borges J. L. 115
Borzym S. 136
Bożyczko Z. 112
Brahmer M. 70
Bratkiewicz J. 148
Broch H. 67
Brocka A. 149

- Brodowski F. 222-223
Bronfen E. 92
Brückner A. 68
Bruner L. 201
Brzozowska-Komorowska T. 7
Brzozowski S. 22, 29, 44, 52, 55, 62,
201, 222-223, 230, 236
Brzozowski S. Korab 201
Brzozowski W. Korab 201
Bubień S. 24, 240-241
Budick S. 80
Bujnowski J. 227
Bukowiński Wł. 36
Bukowski K. 16, 47-49, 53, 238
Burdziej B. 208
Burek T. 55, 148
Burska E. 73
- Cawelti J. G. 213
Cendrowska G. 144
Chadwick O. 217
Chmielowski P. 37, 213-214
Chopin F. 206
Choromański L. 27, 29, 44, 46-49,
102, 236-237
Chudak H. 139
Cichowicz S. 70, 73
Ciechanowicz A. 139
Ciołkowicz S. 144
Cioran E. 73
Comte A. 217
Czabanowska-Wróbel A. 8, 243
Czachowski K. 11, 43, 47, 208, 238
Czaplejewicz E. 73
Czapliński P. 54
Czekalski E. 47-48, 53, 237
Czermińska M. 55, 212
Czyż A. 97
- Danek D. 52, 139
Danielewicz M. 42
Daniłowski G. 29, 201, 221
Dawid J. 32, 34
Dawid J. Wł. 31-32, 34
Dąbek-Wirgowa T. 73
Dąbrowski T. 47, 50, 236
Derrida J. 85, 141
Detko J. 209
Dębicki Z. 27, 48, 50, 102, 201, 237
Dębicki Z. 47
Dłuska M. 149
Dmitruk K. 8-11, 16, 18, 22, 24, 28,
32, 38-41, 43, 45-46, 48, 50, 57-
58, 60, 102-104, 114, 139, 145,
181, 196, 219, 240-241
Dobroczyński B. 136
Dobrowolski T. 224
Dostojewski F. 50, 74, 98, 222
Drewnowski T. 208
Dreyfus A. 38
Duda H. 84, 122, 205,
Dunin J. 213
Dygasiński A. 208
Dziemidok B. 143
- Eile S. 105, 212, 217
Eliade M. 70
Engels F. 34
Ergetowski R. 29
Estreicher K. 30, 111
Eustachiewicz L. 70
- Falicka K. 144
Favert J. 70
Fedewicz M. B. 116, 144
Feldman W. 37, 43, 46-47, 222, 238
Fiedler L. A. 54

- Fijałkowska-Janik I. 175
Filipkowska H. 104, 221, 225, 227,
243
Fita S. 104, 243
Foucault M. 73, 202
Frankowski J. 122
Freud S. 136
Freudenson D. 52
Fromm E. 139
Fronczek Z. 63, 242
Frybes A. 73
- Gadomski B. 45
Gahlberg A. 50, 53, 58, 237
Galle H. 49, 236-237
Galos A. 121
Gałęcki T. 22, 201
Garbaczowska J. 8, 240
Garfeinowa-Garska M. 201
Gawlik J. P. 207
Gawlikowski J. F. 47, 237
Gąsiorowski W. 27
Gebethner G. 38,
German J. 121, 222
Girard R. 85
Gisel P. 73
Glass G. 32-33, 44-49, 51-52, 58,
62, 236-237
Glücksman C. 148, 221
Głowiński M. 62, 105, 139, 144,
157, 221, 225, 227
Godzimirski J. M. 70
Goldring A. 47, 236
Goldszmit H. 33
Gomulicki W. 208
Goreń A. 144
Gorki M. 50
Goszczyński S. 37
- Górski A. 201
Grabowski A. 98
Grajnert W. 209-210
Greimas A. J. 78
Grodziński E. 205
Grubiński W. 42
Grychowski A. 16, 22, 240-241
Gryglewicz T. 144
Grzegorzczak A. 78
Grzelak W. 121
Grzybowska J. 195
Grzymała-Siedlecki A. 121, 201,
207
Grzywo-Dąbrowski W. 54
Gusdorf G. 108-109
Gutowski W. 98, 180, 194, 195,
212, 230
- Halloran S. H. 144
Handke R. 144
Helsztyński S. 121
Hennel R. 53
Hernas Cz. 7, 212, 242
Hertz B. 201
Hertz P. 31, 234
Hilsbecher W. 157
Hochfeldowa A. 214
Hopfinger M. 212
Hryniewiecki B. 22
Hutnikiewicz A. 7, 9, 52, 212, 222,
235, 243
- Irzykowski K. 52, 201, 230
Iser W. 80
- Jakóbczyk J. 8, 52, 222, 242
Janin M. 134, 137, 140, 148, 235
Jankowski E. 224

- Jaroszyński J. 139
Jarzębski J. 54
Jasińska M. 102
Jaworski R. 144, 180
Jedlicki J. 225
Jedlicz J. 201
Jekels L. 136
Jellenta C. 27, 98, 176, 180, 201, 206
Jennings L. B. 144
Jonge A. de 98
Jung C. G. 139
Juszczak W. 143
- Kabata M. 214
Kaczorowski J. 55
Kamińska M. 122
Kamiński B. 139
Kania I. 70, 73, 96, 111
Kaniewska B. 105-107, 109
Kapuściński J. 202
Karłowicz J. 138, 171, 199, 207
Karpiński W. 216
Karpowicz T. 227
Kasperski E. 9, 50, 110, 145, 241
Kasprowicz J. 37, 180, 221-222
Katzenellenbogen O. 201
Kawecki Z. 201
Kawyn S. 53
Kayser W. 144
Kijowski A. 53
Kirchner H. 22, 28, 33, 148, 195-196, 233, 235, 240-243
Kirkor D. 26
Kisielewski J. A. 201
Kleczyński J. 15, 45, 48, 50, 53, 58, 215, 236
Kłosińska K. 105
Kłosiński K. 144
- Knysz-Tomaszewska D. 22, 243
Kocjan K. 70
Kolbuszewski J. 212
Kołyшко P. 134
Komczyński B. 121
Komendant T. 70, 73, 96-97, 140
Komornicka M. 27, 29, 176, 180, 201, 206, 221-222
Konczński T. 201
Kond O. 139
Konicki L. 63
Konopczyński W. 38
Korczak J. 27, 32, 33, 44, 55, 116, 180, 198, 202, 222, 236, 239
Kormanowa Ż. 35
Koszutski W. 209, 211
Kowalczykowa A. 137
Kralowska-Gątkowska K. 212
Kreji K. 43, 212, 238
Król K. 171
Krukowska H. 137
Kryński A. 122, 130, 138, 171, 199, 207
Krzemieniowa K. 73
Krzywicki L. 32
Krzywoszewski S. 121
Krzyżanowski J. 7, 39, 61, 222, 240, 242
Krzyżanowski S. 19
Książek W. 209
Kubińska O. 109, 159
Kula M. 148
Kulczycka-Saloni J. 224
Kurcusz A. 47, 49, 237
Kurka A. 111
Kuryluk E. 144
Kuźma E. 73
Kwiatkowski J. 54, 175, 203, 221

- Labuda A. W. 54
Lack S. 201
Laing R. D. 134-135
Lange A. 29
Laskowski K. 209
Lechoń J. 121, 177
Leliwa R. 36
Lemański J. 29, 222
Lesman B. 202
Leśmian B. 29, 121, 139, 176, 202, 221
Leśniewski N. 74
Lévinas E. 73, 225-227
Lewandowski T. 9, 26-27, 46, 48, 56-57, 60, 98, 102, 104, 110, 123, 158-159, 206, 215, 235, 241
Lewin A. 116
Lichański S. 157
Licińska K. 18
Licińska L. 15
Licińska M. 18
Licińska Z. A. 18
Liciński A. 18
Liciński H. 16, 18, 22, 30, 39, 238
Liciński J. 17, 18, 30
Liciński W. 21
Lipski J. J. 52, 54, 221
Londyński B. 27, 209
Lorentowicz J. 37, 121
Lubas-Bartoszyńska R. 55
Lubaszewska A. 70
Luce C. G. 135, 139
Ludwikowski W. 111
Lukrec H. 32, 45
Lutosławski W. 19

Łagowski W. 136
Łapiński Z. 54

Łętowski J. 209
Łoch E. 212
Łojek J. 38
Łopaciński H. 22
Łukasiński W. 220
Łuskina E. 202

Maciejewska I. 224
Maciejewski J. 215, 241
Mahrburg A. 24, 29
Majchrowski Z. 55, 175
Majewski E. 22-24
Majko M. 47, 238
Makowiecki A. Z. 8, 73, 194, 201, 217, 223, 240, 241
Makowski W. 29
Malinowski B. 225
Manganelli G. 77, 229
Marcel G. 73
Marchlewski J. 32
Marion 148
Markiewicz H. 50, 54, 55, 102, 203, 209, 213-214, 221, 239
Markowska M. 221
Marks K. 34
Martuszevska A. 55, 175, 212
Marzęcki J. 139
Matuszek G. 194, 212
Matuszewski K. 177
Mazur A. 215
McKenna A. J. 85
Michalik J. 120
Michaux A. 213
Miciński T. 32, 120-121, 176, 180, 205, 228
Mickiewicz A. 37
Mikulski Z. 242
Milewski E. 29, 36, 220

- Milewski S. 54, 204
Mirandola F. 201
Miron 213-214
Modzelewska N. 74
Mondschein J. 22, 31, 43, 46-47, 49,
53, 58, 60, 236, 239
Moraczewski W. 48, 50, 237
Morstin L. H. 121
Mortkowicz-Olczakowa H. 33,
116, 239
Mueller S. A. 201
Mukoid E. A. 73
Murger H. 53
Musiał G. 134
- Nabert J. 73
Nagiel H. 209
Nałkowska-Rygier Z. 11, 28, 32-
33, 35, 60, 172, 195-198, 233,
235, 239-241
Nałkowski W. 32, 37, 44, 47, 49-50,
206, 236
Newerly I. 33, 59-60, 116, 239-240
Niedźwiedzki W. 122, 130, 138,
171, 199, 207
Niedźwiedzki Z. 221, 223
Niemierowski K. 211
Niemojewski A. 29, 31
Nietzsche F. 42, 50, 97, 141, 157,
174, 206
Noica C. 73
Norwid C. K. 176
Nowaczyński A. 19, 27, 53, 201
Nowiński J. 209
Nycz R. 8, 54, 98, 105, 144, 157,
206, 221, 230, 243
- Ochab M. 73
Ochorowicz J. 136
Okopień-Sławińska A. 54, 139, 227
Onimus J. 144
Ordon W. 213-214
Orkan W. 201
Ortwin O. 201
Ostrowska B. 29, 177
Oswald I. 139
- Paczoska E. 214
Pajewski J. 38
Panas W. 55, 65
Pawlicki S. 19
Pawłowski K. K. 224
Pawłowski T. 203
Pełka J. 211
Perl F. 36, 47, 237
Perzyński W. 27, 201
Peter J-P. 70, 140, 145, 192, 194
Pieńkowski S. 27
Pierzchnicki A. 209-210
Pieter J. 139
Pik F. 201
Pipes R. 148
Piwiński L. 177
Podgórzec Z. 111
Podraza-Kwiatkowska M. 7, 8, 98,
139, 156, 175, 194, 203, 206,
217, 221-222, 227, 242
Pogorzelski S. 32, 35
Poniecki W. 43, 47, 49, 58, 238
Popiel M. 67, 149, 212, 224-225, 230
Pöppel E. 203-204
Potocki A. 48, 237
Pratt M. L. 116
Praz M. 70
Prokop J. 221
Prus B. 22, 37, 42, 86, 239

- Prusik B. 104, 150, 243
Przeclawski W. 39-40, 234
Przyboś J. 195
Przybylski K. 26
Przybyszewska D. 27
Przybyszewski S. 27, 32, 39, 120-121, 138, 180, 195, 206, 212, 223
Przysicki F. 223
Puchalska M. 7, 9, 52, 212, 235
Puliński I. 21
Pułka L. 213, 217, 230
- Radzik T. 20
Rappaport E. 237
Redivivus 36
Reszke R. 139
Revel J. 140, 145, 192, 194
Reymont W. 201, 224
Ricoeur P. 73
Rieger J. 205
Rittner T. 201
Rogowicz W. 32
Rolicz-Lieder W. 176
Romberg B. 105
Rosiek S. 134, 140, 235
Rostworowski E. 16, 29, 45, 241
Rostworowski K. H. 201
Rougemont D. de 70, 73
Rousseau J. J. 108
Różewicz S. 121, 175
Ruffer J. 202
Russocka J. 212
Rutkowski K. 121
Rydel L. 201
Rydlowa M. 47
Rygier L. 11, 22, 27, 29, 32, 36-37, 52, 56, 236, 239
- Rymkiewicz J. M. 175
Rýzl M. 136
- Sade D. de 216
Sawicki S. 54
Schimitt J-C. 70
Schopenhauer A. 194
Segal J. 135
Sempołowska S. 32-33
Sennett R. 225
Sichulski K. 120
Siemek A. 202
Sierosławski S. 27
Sieroszewski W. 36
Sikora I. 175
Skarbek J. 20
Skarga B. 73, 214, 217
Skórski J. 208
Sławiński J. 54-55, 213
Słoński E. 201, 221
Słowacki J. 37, 122
Smaciarz F. 201
Smereka W. 84
Smolarz J. 11-12, 15, 18, 21, 23, 28, 33, 42, 241
Smolik P. 47
Smreczyński F. 201
Smulski J. 55
Sokół L. 143
Sollers P. 216
Solski L. 121
Sontag S. 67, 192
Sosnowski J. 80
Sowiński L. 213
Staff L. 47-48, 175, 202-203, 237
Stala M. 136, 206, 216-217, 230
Stallybrass P. 225
Stamirowska K. 54

- Starobinski J. 107-108
Stebelski W. 213
Steiner G. 109, 159
Sten J. 201
Stępnia K. 111, 148, 242
Stępnik K. 8
Stoff A. 177
Stok J. 242
Strug A. 201
Stwora S. 222
Surynowa J. 32
Szancer W. 213
Szaskiewicz M. 111
Szelągowski A. 22
Szewczuk W. 136
Szukiewicz M. 201
Szweykowski Z. 241
Szymańska B. 202
Szymański A. 208
Szymczak M. 205
Szyszkowski B. 35
- Świdarska A. 238
Święcka T. 225
- Taborski R. 8, 22, 27, 222, 241,
243
Tarnowski S. 19
Tatarkiewicz A. 139
Tauszyńska A. D. 203
Tempczyk M. 201
Thomas L-V. 70
Toeplitz K. T. 139
Tomasik W. 73
Tomkowski J. 214-215
Topolski J. 202
Tuchman B. W. 217
Tyszczyk A. 65
- Ugniewska J. 77
Ulanowski T. 22
Urbańczyk S. 205
- Valéry P. 115
Villaume Z. 28, 36, 60, 197-198
- Wadowski J. A. 20
Wadowski T. 21
Walas T. 47
Walczak H. 111
Walicki A. 62
Wallis M. 224
Wartenberg M. 19
Waśkowski A. 121
Wat A. 121
Weiss T. 8, 53, 121, 207, 240
Wereszycki H. 38
Wertenstein W. 67
White A. 225
Whorf B. L. 115
Whyte L. L. 136
Wieczorkiewicz A. 227
Wieczorkiewicz B. 171
Wieczorkiewicz P. P. 148
Wilde O. 157
Windakiewicz S. 19
Witkiewicz S. 37
Witkiewicz S. I. 121
Witkowska A. 137
Wittgenstein L. 115
Witusik A. A. 20
Wodziński C. 74
Wodzyńska-Walicka M. 73
Wojnar K. 38
Wolert W. 31, 49-50, 238
Wolniewicz M. 122
Wolska M. 201

- Wrocki C. 47, 58, 102, 237
Wroczyński J. 215-216
Wroczyński K. 29
Wujek J. 84, 122
Wyka K. 7, 9, 50, 52, 175, 202, 204,
212, 221, 235, 239
Wyrzykowski S. 27
Wysocki A. 121
Wyspiański S. 37, 202, 205
- Zabawa K. 8, 222, 243
Zabojecka M. 201
Zacharska J. 22, 243
Zakrzewski B. 212
Zalewski W. 54
Zapolska G. 121
Zarycz J. 201
Zawadzka J. 217
- Zawistowska K. 201
Zdanowicz A. 130
Zgliński D. 52-53, 58, 62, 237
Zimand R. 62, 221
Ziomek J. 54, 144
Złotnicki A. 206
Zwolakiewicz H. 16, 17, 240
- Żabicki Z. 54, 148-149, 221
Żaboklicki K. 70
Żeleński-Boy T. 53, 201
Żmigrodzka M. 137
Żmudzki W. 223
Żółkiewski S. 212
Żuławski J. 37, 201
Żychoń J. 26, 35, 231
Żyga A. 208

