

## MOTORY EMILA ZEGADŁOWICZA CZYTANE PO LATACH

STANISŁAW STABRO\*

Na wstępie moich rozważań powinienem uprzedzić czytelnika, że zasadniczym tematem mojej szczegółowej analizy i interpretacji będzie tylko jeden spośród wielu stworzonych przez E. Zegadłowicza (1888–1941) prozatorskich utworów. Niniejszy tekst jest skróconym referatem, wygłoszonym na sesji naukowej w Jaroszowicach koło Wadowic, poświęconej twórczości pisarza, zorganizowanej w 2012 roku przez UJ, UŚ i UP. Ze względu na brak miejsca musiałem zatem pominąć tutaj arcyciekawe zagadnienie charakterystycznej ewolucji prozy Zegadłowicza na tle jego całej twórczości. Temat ten podejmowali już częściowo inni badacze polskiej literatury współczesnej.

Tak na przykład, A. Brodzka zwracała uwagę na obecność w prozie pisarza afirmacji dwóch członków opozycji: natury jako dzieła Stwórcy i jako życia ziemi, ludzi, zwierząt. W tekstach tych ścierały się dwie tendencje. Jedna prowadziła do ekspresji „ducha globowego” w znaczeniu chrześcijańskim lub ogólnokosmicznym. Druga, przeciwstawiona pierwszej, wiodła ku odkryciu źródeł bogactwa duchowego w kontakcie z przyrodą uobecnioną w relacjach międzyludzkich. Ideologiczna ewolucja Zegadłowicza w *Żywocie Mikołaja Srebrzempisanego* (1927–1929) wyraziła się w tendencji do odreligijnienia utworu, uwolnienia go od elementów ortodoksji wyznaniowej, podkreślania przez pisarza roli metafizycznego niepokoju, pragnienia transcendencji, ufności w moc kosmicznych praw natury. Ewolucję twórczości prozatorskiej poety z Gorzenia, od pierwszej wersji *Żywota Mikołaja...*, poprzez *Zmory* (1935), *Motory*, *Martwe morze* (1939), badaczka określiła jako „zdumiewającą”. Ale według niej już pierwsza powieść zapoczątkowała wędrówkę pisarza przez intelektualne formacje i style. Zawierała także literacki zapis wiedzy autora i jego wyobrażeń na temat realiów życia społecznego w Galicji i u schyłku panowania Habsburgów. W *Martwym morzu* jego twórca nadał utworowi pamiętnikarską formę wspomnień zradyzowanego politycznie bohatera. Powieść miała „populistycznie dokumentarny charakter” i stanowiła dalszy ciąg oskarżycielskiej narracji *Zmór* i *Motorów*<sup>1</sup>.

\* Stanisław Stabro – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej* [w:] *Literatura polska 1918–1975*, pod red. Aliny Brodzkiej, Heleny Zaworskiej, Stefana Żółkiewskiego, Warszawa 1975, t. 1: 1918–1932, s. 534. Też e, *Pytania współczesne. W kręgu promieniowania*

J. Kwiatkowski porównując *Żywot Mikołaja Srebrmpisanego ze Zmorami*, eksponującymi wątki fabularne związane z problemami dojrzewania seksualnego i inicjacji bohatera, zwracał uwagę na przemianę świętofranciszkańskiego Zegadłowicza w antyklerykała i libertyna. Badacz ten podkreślał, że pisarz, podobnie jak Strug, u schyłku swojej twórczości rozluźnił związki z ekspresjonizmem, w *Martwym morzu* dominował bowiem turpistyczny naturalizm „służący nieepatowaniu seksualnymi drastycznościami, lecz wydobyciu całego marazmu i beznadziejności życia „szarego człowieka na prowincji”<sup>2</sup>.

Wiele uwagi tym zagadnieniom poświęcił autor monografii twórczości E. Zegadłowicza – K. Szymanowski. Podkreślił on związki prozy poety z popularnym w dwudziestolecie modelem powieści autobiograficznej i edukacyjnej. Proza autora *Uśmiechu...* przypominająca, według tego badacza, prozę modernizmu, charakteryzowała się animizacją górskiej flory, panpsychizmem, antropomorfizacją. Styl odległy od mowy potocznej nacechowany był zrytmizowanym tokiem zdania, inwersją szyku wyrazów, nagromadzeniem metafor i porównań, superrelatywizmem, skłonnością do wykrzykników. Brakiem ekonomii w posługiwaniu się słowem, spiętrzeniem synonimów i pleonazmów<sup>3</sup>. Autor monografii podkreślał istotny w prozie Zegadłowicza żywioł kryptoautobiografizmu, występujący w różnych odmianach<sup>4</sup> oraz akcenty pacyfistyczne (m.in. w *Martwym morzu*). Dotyczy to również mocno manifestowanego przez narratora w świecie przedstawionym, panerotyzmu.

Ostatnim, odnalezionym w 1965 roku, tworem prozatorskim Zegadłowicza była miłosna powieść epistolarna *Progi*, pisana w latach 1937–1939. Według monografisty, Zegadłowicz cofnął się w tym dziele do anachronicznych w roku 1939 wzorców stylistycznych i fabularnych z okresu *Zdroju* i *Młodej Polski*, do filozoficznego irracjonalizmu, symbolizmu i wizyjności. Ostatnia powieść pisarza charakteryzowała się ubóstwem problematyki i melodramatycznością zakończenia. Co więcej, *Progi* kwestionowały obraz artysty, przechodzącego na lewą stronę barykady, co sugerowało *Martwe morze*. W *Progach* widoczne były, między innymi, akcenty antysemickie, egotyzm, introwertyzm bohaterów, dystans wobec zagadnień społecznych i politycznych, aprobata freudyizmu. A skonstruowany pomiędzy autobiografizmem a kryptoautobiografizmem świat przedstawiony

ekspresjonizmu [w:] *Literatura polska 1918–1975*, pod red. Aliny Brodzkiej i Stefana Żółkiewskiego, Warszawa 1993, t. 2: 1933–1944, s. 570, 572.

<sup>2</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 244–245.

<sup>3</sup> K. Szymanowski, *Kształt „Uśmiechu”* [w:] tegoż, *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu – powieściopisarzu*, Kraków 1986, s. 51. Por. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 652.

<sup>4</sup> K. Szymanowski, *Portret artysty z czasów młodości („Zmory”)*. *Geneza powieści* [w:] tegoż, *Narcyz...*, dz. cyt., s. 98. Por. S. Stabro, *Małe ojczyzny Emila Zegadłowicza* [w:] tegoż, *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego. O prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2002, s. 176 i nast.

tego dzieła skłaniał do utożsamienia poglądów głównego bohatera z przekonaniami autora<sup>5</sup>.

Kim zatem był autor *Zmór*? Pytanie to zadawał sobie w roku 1982 także inny badacz tej twórczości – L. Neuger: „Klerykał, działacz sanacyjny czy działacz lewicowy? – oto pytanie, które nasuwa się przy analizie faktów z życia Zegadłowicza. Pytań takich jest więcej: nacjonalista, misjonarz ewangeliczny, słowianofil czy internacjonalista; pacyfista, piewca Piłsudskiego czy rewolucjonista?”<sup>6</sup>.

\*

Dopiero na tle tak skrótowo tu zasygnalizowanej ewolucji prozy Zegadłowicza należy najpierw sięgnąć do głębokiej, historycznej genezy *Motorów*. Finałowy motyw powieści miał bowiem związek z wypadkami, które zaszły we Lwowie wiosną 1936 roku i były częścią robotniczych protestów obejmujących ośrodki przemysłowe w ówczesnej Polsce. I tak, w nocy z 20 na 21 marca w krakowskim „Semperie” policja przerwała strajk okupacyjny. W odpowiedzi na te represje związki zawodowe PPS i komuniści ogłosili jednodniowy strajk w Krakowie. Po wiecu policja otworzyła ogień do demonstrujących robotników, zabijając osiem osób, raniąc kilkadziesiąt. 25 marca 1936 roku, również w Krakowie, miał miejsce strajk powszechny. W pogrzebie zabitych wzięło udział 120 000 osób<sup>7</sup>. We Lwowie 14 kwietnia policja zaatakowała kilkutysięczną demonstrację bezrobotnych. W trakcie tego ataku zginął Władysław Kozak, prototyp robotnika uśmierconego później przez pisarza w fabule *Motorów*, chociaż sam Lwów jako miejsce akcji został w powieści zakamuflowany jako miasto w Hiszpanii. W dniu pogrzebu ofiary, 16 kwietnia, na skutek ostrzelania konduktu żałobnego przez policję zginęło trzydziestu jeden robotników lwowskich, a osiemnastu następnym zmarło w ciągu kilkunastu dni na skutek odniesionych ran<sup>8</sup>.

Miesiąc później pisarz wziął udział w Zjeździe Pracowników Kultury (16–17 V 1936) we Lwowie, wygłaszając w gronie między innymi, H. Dembińskiego, M. Czuchnowskiego, A. Pronaszki swój referat. Następnie wystąpił w trakcie wieczoru autorskiego w towarzystwie L. Kruczkowskiego, W. Broniewskiego, na końcu przemawiając w Teatrze Miejskim. Autor *Troski i pieśni* nazwał ów występ „rewelacją”. Broniewski pisał o Zegadłowiczu: „W rezultacie dał wyraz zdecydowanej solidarności z ideałami socjalizmu i niedwuznacznie

<sup>5</sup> K. Szymanowski, *Cierpienia starszego Wertera* [„Progi”] [w:] tegoż, *Narcyz...*, dz. cyt., s. 299–313.

<sup>6</sup> L. Neuger, „A pojęcie cywilizacji jest niedorzecznością” – *Emil Zegadłowicz* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Ireny Maciejewskiej, Warszawa 1982, s. 544.

<sup>7</sup> S. Kryński, *Śmierć Cypriana Fałna* (E. Zegadłowicz, „*Motory*” – struktura i funkcje motywu) [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, pod red. Zbigniewa Andresa, Rzeszów 1985, s. 115.

<sup>8</sup> Tamże, s. 112.

stanął na stanowisku pisarza rewolucyjnego<sup>9</sup>. Charakterystyczna jest w kontekście powyższych wydarzeń zbieżność dat: pisarz rozpoczął pracę nad *Motorami* w kwietniu 1936 roku, a ukończył ją w marcu roku 1937. Wydane zostały pod egidą nieistniejącego już wydawnictwa „Sirinix”, nie ukazały się jednakże w księgarniach. Decyzją Starostwa Grodzkiego w Krakowie z dnia 20 XI 1937 zostały natychmiast skonfiskowane. Rezultatem tej konfiskaty był znikomy rezonans krytyczny dzieła<sup>10</sup>. Po wojnie przywróciło je literaturze Wydawnictwo Łódzkie w roku 1981, ze wstępem J. Tyneckiego. Czas powstania *Motorów* to okres ewolucji politycznej Zegadłowicza, jego współpracy ze wspomnianym już tutaj „Dziennikiem Popularnym”. Moment zacieśniania kontaktów z działaczami lewicy (np. W. Wasilewska, L. Kruczkowski), czas publikacji tekstów we lwowskich „Sygnałach”. To zainspirowany pacyfikacjami strajków chłopskich w Małopolsce w 1937 roku, później zagubiony dramat *Wasz korespondent donosi...* oraz zbliżenie się pisarza do Frontu Ludowego w latach 1936–1938<sup>11</sup>.

Według K. Szymanowskiego dwutomowe *Motory* nie były formalnie dalszym ciągiem cyklu *Żywotu Mikołaja Srebrempisanego*. Pisarz zaprzestał kontynuacji dziejów tego bohatera, kreując w zamian nowe autobiograficzne wcielenie – Cypriana Fałna<sup>12</sup>. Inaczej do tego problemu podchodziła A. Brodzka, pisząc:

*Motory* są dopełnieniem kroniki lat dziecińczych i młodzieńczych Mikołaja. Gra tożsamości i dystansu między bohaterem *Uśmiechu* i *Zmór* a postacią artysty w *Motorach* jest w istocie zupełnie przejrzysta<sup>13</sup>.

Powieść zawiera historię kilku ostatnich tygodni życia Cypriana Fałna, ale czas fabuły 1906–1936, odzwierciedlający retrospektywnie przemiany psychofizyczne głównego bohatera i najważniejsze wydarzenia z jego biografii, pochłania czas akcji utworu zawartej pomiędzy 25 marca a 16 kwietnia 1936 roku. Zawiązanie akcji ma miejsce pod koniec trzymiesięcznego pobytu Fałna w szpitalu (co zgadza się zresztą z fragmentem biografii samego pisarza). Później następuje powrót bohatera do rodzinnego domu, wyjazd do przedostatniej z jedenastu muz, Maury, do tajemniczego „górzystego miasta”, wystylizowanego starannie przez narratora, i śmierć Fałna podczas starcia demonstrantów z policją, opisana w konwencji mowy pozornie zależnej. Jest to równocześnie punkt kulminacyjny akcji, jej rozwiązanie i zamknięcie<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> K. Szymanowski, *Całe życie Cypriana („Motory”)* [w:] tegoż, *Narcyz...*, dz. cyt., s. 259.

<sup>10</sup> Tamże, s. 231; J. Swierzowicz, *Talent na bezdrożach*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 31; J. Borejsza, *Obcy nurt*, „Sygnały” 1938, nr 44; I. Fik, *Moralność i sztuka*, „Sygnały” 1939, nr 60, przedr. w książce I. Fik, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 87–94; K. Koźniewski, *22 lata więzienia*, „Polityka” 1959, nr 19.

<sup>11</sup> S. Kryński, *Śmierć Cypriana Fałna...*, dz. cyt., s. 113.

<sup>12</sup> K. Szymanowski, *Całe życie Cypriana...* [w:] tegoż, *Narcyz...*, dz. cyt., s. 223–224.

<sup>13</sup> A. Brodzka, *Pytania współczesne...*, dz. cyt., s. 571.

<sup>14</sup> S. Kryński, *Śmierć Cypriana Fałna...*, dz. cyt., s. 114, 117.

Z nowszych w ówczesnym czasie środków techniki pisarskiej wykorzystywanych w *Motorach* przez Zegadłowicza należałoby wymienić przede wszystkim inwersję chronologiczną. W jej ramach wydarzenia składające się na całość fabuły nie są prezentowane w porządku chronologicznym. Układają się one w dwa ciągi czasowe, w przypadku *Motorów* ciąg pierwszy, współczesny poświęcony został pobytowi bohatera w szpitalu i potem jego udziałowi w wypadkach lwowskich (w powieściowej fikcji w hiszpańskich). W ciągu drugim, retrospektywnym ów bohater wspomina wszystkie muzy swojego życia<sup>15</sup>.

Jeżeli natomiast chodzi o rodzaje narracji w *Motorach* to w pierwszym rozdziale pierwszego tomu mamy „strumień świadomości”. Później zastępuje go często narracja trzecioosobowego narratora prowadzona z punktu widzenia głównego bohatera. W wielu fragmentach tekstu wiedza narratora jest w zasadzie identyczna z wiedzą Cypriana. Zwrot do tradycyjnej narracji manifestuje się również w zróżnicowanych formach pamiętnika (na przykład Mili), w partiach zapisanych graficznie na podobieństwo utworu scenicznego, fragmentów prozy poetyckiej, nacechowanych ekspresjonistycznie w sytuacji, gdy bohater przeżywa wizje niemieszczące się w rzeczywistości szpitalnej ani przypominanej<sup>16</sup>. To także fragmenty narracji epistolograficznej – listy zakochanych w bohaterze kobiet (na przykład Maury) oraz korespondencja przyjaciół pisarza.

Jednakże najwyższy już czas, aby spróbować udzielić odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób czytać *Motor* dzisiaj? Wszak od ich wydania upłynęły już siedemdziesiąt cztery lata. Czy należą one wyłącznie do historii literatury? Czy też potrafią jeszcze zainspirować i przykuć uwagę współczesnego czytelnika, również tego wyspecjalizowanego w procesie lektury? Do jakiego rodzaju prozy zaliczyć je z dzisiejszego punktu widzenia? Przed odbiorcą tekstu otwiera się tutaj kilka możliwości. Powieść tę możemy przecież czytać w najgłębszym, również teoretycznym sensie tego słowa, na kilka sposobów, w zróżnicowanych konfiguracjach, poszukując wewnętrznych, intertekstualnych zależności. Na przykład w kontekście pozostałej prozy E. Zegadłowicza, również w kontekście całości dzieł pisarza lub prozy XX-lecia międzywojennego. Ale mogłaby to być również lektura w kontekście powieści autobiograficznej lub „powieści rozwojowej” (*Entwicklungsroman*). W skrajnym przypadku lekturze tej mogłoby towarzyszyć sąsiedztwo prozy pornograficznej lub łagodniej – erotycznej. I w taki sposób próbował ją odczytać na przykład K. Kłosiński w roku 1982, w tekście pod znamienym tytułem: *Od Zmór do Motorów. Czy jest możliwa literatura erotyczna?*

Odczytaliśmy *Zmory* jako [...] propozycje powieści erotycznej, a zarazem w pewnym stopniu autotematycznej, która [...] posługuje się mitem dionizyjskim. Ten mit powróci [...] jako jedno

<sup>15</sup> K. Szymanowski, *Całe życie Cypriana...* [w:] *te go ż, Narcyz...*, dz. cyt., s. 226.

<sup>16</sup> Tamże, s. 269.

z wcielen bohatera na pierwszych stronach nowej powieści autora *Zmór* [...]. W *Motorach* powieść erotyczna stwarza własną, autoironiczną rację bytu poprzez odwołanie się do topiki rewolucyjnej. Zegadłowiczowska rewolucja łączy się nierozzerwalnie z wyzwoleniem erotyzmu<sup>17</sup>.

Chciałbym jednakże zaproponować jeszcze jeden projekt lektury *Motorów*, odwołujący się do analizy trzech rodzajów utopijnego myślenia, reprezentowanego przez głównego bohatera powieści. Pojawiają się bowiem w jej świecie przedstawionym trzy rodzaje utopii: utopia seksu (*versus* miłości), utopia sztuki (*versus* artyści) oraz utopia politycznego zaangażowania o charakterze prometejskim (*versus* zaangażowanie religijne). Wszak od olśnień związanych z religijną wiarą rozpoczynał pisarz swoją twórczą drogę.

W dyskursie filozoficznym utopia „to miejsce, którego nie ma”, a zarazem projekt lepszego społeczeństwa oparty na krytyce aktualnie panujących stosunków społecznych. Utopia przeciwstawia im propozycję lepszego, nowego porządku. Na przykład w *Utopii* T. Morusa z 1516 roku, której akcja rozgrywa się na fikcyjnej wyspie, w idealnym społeczeństwie istnieje wspólna własność wszystkiego, powszechny obowiązek pracy, kolektywizm w produkcji dóbr i egalitaryzm w kwestii ich konsumpcji. Autorzy *Utopii* proponują je społeczeństwu bez uwzględniania realnych szans i możliwości rzeczywistej budowy „nowego wspaniałego świata”. Wizje tego rodzaju nie muszą zresztą ograniczać się do spraw porządku publicznego. W potocznym bowiem znaczeniu utopia sygnuje nieziszczalne projekty, mało realistyczne pomysły, oczekiwania odnoszące się do przyszłości, jak na przykład powracającą w historii ludzkości, w różnych wersjach, ideę zbudowania „raju na ziemi”<sup>18</sup>. Najbardziej znane w kulturze europejskiej eutopie, czyli utopie opisujące „dobre miejsca”, to między innymi *Rzeczpospolita* Platona, *Cyropedia* Ksenofonta, *Państwo Boże* Augustyna, *Miasto słońca* T. Campanelli, *Nowa Atlantyda* F. Bacona, *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki* J. Krasickiego, pisarstwo C. H. Saint-Simona i R. Owena, jako socjalistów utopijnych<sup>19</sup>.

Należy jednak odróżnić utopię jako poetycką wizję doskonałego ustroju oraz myślowy projekt perfekcyjnego państwa, od doktryny społecznej, ideologii partii politycznych różnych maści, nie tylko socjalistycznych. Redaktorzy *Powszechnej Encyklopedii Filozofii* piszą:

Utopie filozoficzne dzielą z wizjami poetyckimi cechę moralitetu społecznego, ale różnią się tym, że zwrócone są ku działaniu, a więc mają charakter polityczny i domagają się realizacji. Na-

<sup>17</sup> K. Kłosiński, *Od „Zmór” do „Motorów”* [w:] *Studia o Zegadłowiczu*, pod red. Jerzego Paszka, Katowice 1982, s. 61.

<sup>18</sup> A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 913. Por. *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, opracowali Antoni Podsiad, Zbigniew Więckowski, Warszawa 1983, s. 412–413.

<sup>19</sup> Tamże.



leży zatem odróżnić utopię jako gatunek literacki od utopizmu jako stanowiska opierającego teorię społeczną na myślowych projektach idealnych ustrojów i państw<sup>20</sup>.

W aspekcie genologicznym utwory literackie należące do gatunku utopii prezentowały w idealistycznym ujęciu, podobnie jak działo się to w dyskursie filozoficznym, doskonale zorganizowane społeczeństwa, plany najsprawiedliwszych ustrojów państwowych oraz znakomicie funkcjonujących instytucji. Utopia literacka przyoblekała się zwykle w formę powieściową. Autorzy, którzy uprawiali ten gatunek, dążąc do uprawdopodobnienia owego wyidealizowanego świata, posługiwali się najczęściej realistyczną techniką narracyjno-fabularną<sup>21</sup>. Strategia pisarska tego rodzaju była szczególnie widoczna w literackim ujęciu przez Zegadłowicza wspomnianej już przeze mnie owej utopii politycznego, lewicowego zaangażowania. Ale utopia, jako pojęcie wieloznaczne, funkcjonujące w literaturze, w sztuce, w filozofii, w socjologii na wielu poziomach, to nie tylko kwestia literatury. To przede wszystkim szczególnie sposób myślenia podmiotu oraz jego postawa, odnoszące się do zróżnicowanych aspektów rzeczywistości. Utopijne myślenie to substrat pewnych marzeń, pragnień, tęsknot i dążeń do przekraczania granic realnego świata w skali indywidualnej i społecznej. Znacząca problematyki, J. Szacki pisał na ten temat:

Słowem utopia określa się wszelakie wizje lepszego społeczeństwa niezależnie od tego, jakie były, czy też są szanse na ich realizację. Utopiami [...] będą więc wszystkie systemy poglądów ugruntowane na sprzecznie wobec aktualnie istniejących stosunków, innych, bardziej odpowiadających istotnym potrzebom ludzkim [...]. Utopia staje się tutaj synonimem moralnego i społecznego ideału, utopistą zaś jest każdy, ktokolwiek dostrzega zło i szuka środków zaradczych<sup>22</sup>.

Autor ten podzielił utopie na eskapistyczne: miejsca, czasu, ładu wiecznego – poza sferą ziemskiej egzystencji: Bóg, Natura, Rozum. I na heroiczne – perspektywne. Zaliczył do nich utopie zakonu (wewnątrz potępianego społeczeństwa) oraz utopie polityki<sup>23</sup>. A. Jawłowska, wybitna badaczka kontrkultury XX wieku, jeszcze inaczej doprecyzowywała to pojęcie:

[...] przez utopię rozumiemy zabarwiony emocjonalnie obraz rzeczywistości nieistniejącej w momencie, gdy obraz ten powstaje [...]. Wizje utopijne zawierają zawsze ocenę zastanego świata, wyrażają i budzą emocjonalne zaangażowanie [...]. Rzeczywistość zawarta w utopii, będąc obiektywizacją pragnień, marzeń, obaw, istnieje potencjalnie [...]. Kategoriami wyznaczającymi główne tematy kontestacyjnych utopii są „wolność, autentyczność, wspólnota”<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Hasło: *Utopia [utopizm]* [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, Lublin 2008, t. 9, s. 619.

<sup>21</sup> Hasło: *Utopia* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. Michała Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 551.

<sup>22</sup> J. Szacki, *Spotkania z Utopią*, Warszawa 1980, s. 14, 21. Por. tamże, s. 28–31.

<sup>23</sup> Tamże, s. 48–56.

<sup>24</sup> A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 264.

Według Jawłowskiej utopie można rozróżnić na utopie realizowane, przeżywane i społeczne<sup>25</sup>. Reasumując, szerokie rozumienie utopijnego myślenia obecnego w *Motorach* będzie dotyczyło postawy ich bohatera wobec rzeczywistości oraz zawartego w powieści projektu ontologicznego i politycznego, autorstwa pisarza.

Nieprzypadkowo narracja neurotycznego narratora w pierwszym tomie *Motorów* rozpoczyna się, w ramach przedakcji, od chaotycznego, onirycznego motywu. We śnie główny bohater powieści utożsamia się bowiem z wizją gór Kaukazu, z punktu widzenia cierpiącego karę Prometeusza. Następnie z fallicznym bogiem Priapem, synem Dionizosa i Afrodyty lub jak mówią inne przekazy, Zeusa i Afrodyty, albo Adonisa i Afrodyty. Priap, będąc symbolem płodności, występował w orszaku Dionizosa, również ze względu na pewne podobieństwo łączące go z sylenami i satyrami<sup>26</sup>. Narrator utożsamia się, nadal we śnie, również z samym Dionizosem, bogiem winnej latorośli, wina i mistycznego szału<sup>27</sup>. Jednak przede wszystkim z Panem, arkadyjskim bóstwem opiekuńczym pastery i trzód, obdarzonym nieprzeciętną aktywnością seksualną. Przedstawiano go jako demona, półczłowieka, półzwierzę, mające na czole dwa różki, ciało pokryte sierścią, koźle nogi zakończone rozciętymi kopytami. Atrybuty Pana to syringa, kij pasterski, wieniec jodłowy lub gałązka jodły w ręce. Także i on chętnie przebywał w orszaku Dionizosa<sup>28</sup>. Rzymskiego boga Fałnusa natomiast identyfikowano właśnie z powyżej wzmiankowanym Panem. Fauny były to stworzenia polne i leśne, towarzyszące pasterzom, podobnie jak helleńscy satyrowie. Byli to półmężczyźni, półkozły, mający rogi na głowie i kopyta zamiast stóp. Ich atrybutami były: koźla skóra, kostur pasterski i róg obfitości<sup>29</sup>.

Dokładnie w taki sam sposób narrator opisuje wcielenie swojego bohatera jako „fallicznego, jądraztego Pana, który z nimfy Syrinks zamienionej w trzcinę, uczynił narzędzie muzyczne o siedmiu otworach: piszczałkę syrinks – i na niej – na tej nimfie pięknej – gra [...], a dziewięć muz zestrąja z rytmem pieśni tętno krwi (zataczają się w tańcu, omdlewają z żądz i z wyciągniętymi dłońmi podsuwają się rozdygotane pod kosmaty brzuch Pana)”<sup>30</sup>. Literacki portret owego bohatera, którego imię utworzone zostało przez pisarza od nazwy winodajnej wyspy, pojawia się w mowie pozornie zależnej: „W olbrzymiej, wklęsłej tarczy lustra [...] – widzi arkadyjską krainę, a wraz jakby siebie i swe myśli zagęszczone w pojętne kształty dziewięciu nagich muz – on, Pan: Cyprian Fałn”<sup>31</sup>. Te muzy, sym-

<sup>25</sup> Tamże, s. 267.

<sup>26</sup> Hasło: *Priapos* [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. M. Bonarska, Wrocław 1990, s. 302.

<sup>27</sup> Hasło: *Dionizos*, tamże, s. 74–75.

<sup>28</sup> Hasło: *Pan*, tamże, s. 273–274.

<sup>29</sup> Hasło: *Faunus*, tamże, s. 98–99. Por. hasło *Faunus* [w:] J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. Bożena Sęk, Katowice 1992, s. 103.

<sup>30</sup> E. Zegadłowicz, *Motory*, Łódź 1981, t. 1, s. 16.

<sup>31</sup> Tamże.



bolizujące uniwersum sztuki, zostają przez narratora starannie wyliczone: Klio, Eutrepes, Talia, Melpomena, Terpsychora, Erato Polihymnia, Urania, Kaliope.

Sięgnięcie przez autora do tego typu mitologicznego, kulturowego kontekstu oraz do mitycznych bohaterów będących symbolem niezwyklej, ponadprzeciętnej potencji i kondycji seksualnej oraz utożsamienie się z nimi, jest sygnałem i elementem owej „utopii i seksu”, mającej zapewnić Cyprianowi Fałnowi, jako człowiekowi i artyście, szczególnie rodzaj nieśmiertelności. Podobnie jak i fabularne wykreowanie przez pisarza dwunastu postaci kobiecych, z którymi łączą głównego bohatera zróżnicowane relacje seksualne i erotyczne. Charakterystyczne, że gdyby z ich grona wykluczyć Ministrową oraz Dorę i Karę – prostytutki (choćby narrator zbliżenia bohatera z dwoma pierwszymi partnerkami określa jako „dionizyjskie”), to pozostałe Balbina, Wisia, Mila, Marysia Jamrozianka, panie Kle i Ho, Irena, Maura, Ursa odpowiadałyby, w ramach paraleli, liczbie dziewięciu mitologicznym muz. Kamieniem węgielnym owej utopii seksualnej w powieści Zegadłowicza była powracająca natrętnie w fabule utworu idea hormonizacji świadomości bohatera przez płęć, ujmowaną przez niego przede wszystkim w kategoriach instrumentalnych:

Trzeba by to tak ująć: kobieta (lub: kobiecość) – na każdym etapie rozwoju inna – choć w zasadzie ta sama jako emocjonalność, jako hormonizowanie mózgu, który – nią właśnie zasilany – przy tej produkuje sprawność asocjacyjną, przy tamtej wzmogoną wrażliwość na barwy, na dźwięki, przy owej mistycyzm, przy innej instynkt społeczny, agresywność, rewolucyjność; albo też inaczej: w momencie zbliżania się nowego rozwoju świadomości przychodzi – zawsze? – ta pożywka: seksualizm, nowa [...] kobieta<sup>32</sup>.

I kilkanaście stron dalej:

Oto czym jest seksualizm: unergetycznieniem. Narząd niewieści rodzi nie tylko ludzi, rodzi świadomość i świadomość tę wzmacnia po krańce geniuszu, więc po kres wielości. Sam akt płciowy jest tylko ułamkiem energetyki seksualnej, która stwarza gwiazdy i myśli: ewolucje i rewolucje<sup>33</sup>.

Idee te, anachroniczne już w momencie, kiedy pojawiły się na kartach powieści Zegadłowicza, nie znalazły uznania w oczach krytyki<sup>34</sup>. Podobnie jak i apo-

<sup>32</sup> Tamże, s. 21–22.

<sup>33</sup> Tamże, s. 32–33.

<sup>34</sup> J. Tynecki, *Wstęp* [w:] E. Zegadłowicz, *Motory*, dz. cyt., s. 6: „Interpretacja zdarzeń przedstawionych w powieści i zegadłowiczowska teoria związków między strefą intymną i społeczną ludzkiej egzystencji są – niestety – co najmniej wątpliwe. Zegadłowiczowi zabrakło rzetelnej kultury umysłowej – obracał się w kręgu truizmów i uproszczeń”. Por. I. Skwarek, *Autobiograficzne powieści Zegadłowicza* [w:] *Studia o Zegadłowiczu*, dz. cyt., s. 79: „W wielkim monologu Cypriana Fałna dominują trzy tematy: artyści, kobiety i rewolucji. Powieść nie jest rewelacją formalną. Łączy bardzo powierzchowne wpływy J. Joyce’a i T. Manna ze swoistymi właściwościami stylistycznymi prozy Zegadłowicza, a prawo do »wyrażania siebie« przepadza się w niektórych partiach w ekshibicjonizm graniczący z pornografią, pornografia zaś graniczy z de-

teozu seksu jako siły motorycznej<sup>35</sup>. Seksualny i zarazem panseksualny paradoks *Motorów* polegał jednak na tym, że tego rodzaju sądy wygłaszane były przez bohatera powieści w imieniu jej autora, z punktu widzenia stanowiska seksistowskiego, charakterystycznego dla kultury patriarchalnej, jak definiuje to współczesna krytyka feministyczna. Kultury wbrew pozorom arcytradycyjnej, uprzedmiotowiającej i instrumentalizującej kobietę. Co ciekawe, inaczej wyglądało to w liryce pisarza, na przykład w tomie *Wrzośy* (1935), będącym wręcz hymnem miłosnym. Utopijna koncepcja hormonizacji rzeczywistości i postulat jej zmiany tą drogą, zawarta w dziele Zegadłowicza, przesądzała w istocie o podrzędnym miejscu kobiety-muzy w kulturze, czyniąc z niej jedynie narzędzie, dzięki któremu artysta osiągał swój cel. Deklarowane przez narratora uwielbienie płci pięknej podszyte było skrywanym przez niego mizoginizmem<sup>36</sup>, a fascynacja i hipertrofia<sup>37</sup> dotyczyły wszechogarniającego żywiołu seksu, raczej w jego wymiarze biologicznym i zmysłowym. Utopijnej koncepcji hormonizacji odpowiadała wywiedziona z niej przez narratora, sformułowana w nieco kuriozalnym dyskursie, równie utopijna koncepcja sztuki:

Niestonizowany, niezahormonizowany organizm jest zdolny tylko do suchych statystyk. Do sztuki nie wolno podchodzić bez zainteresowanych jąder. Zrozumienie sztuki, a może wszelkie zrozumienie, ukryte jest w komórkach zołędzia i kiltoris; to są anteny<sup>38</sup>.

W innej partii tekstu czytamy:

Tajemnica sztuki i tajemnica mowy jeden ma początek i jeden przapęd! Kobieta i poeta to są emanacje skryształizowanej przyrodniczości (zasadniczych elementów przyrody); wszystko inne jest obyczajowo – historyczną katechizacją. Sztuka to kształt płci<sup>39</sup>.

Ma ona osiągnąć wszechogarniający, kosmiczny wymiar. Cyprian Fałn pragnie bowiem zatracić się w seksie/miłości, w akcie seksualnym/akcie stworzenia, poza dobrem i złem, niczym Nietzscheański „nadczłowiek”. Wszak jedną

---

nuncjowaniem osób najbliższych i znajomych”; J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 211–245: *Motory* (1938), następną z „autoprojekcyjnych powieści Zegadłowicza [...] z jednej strony – znalazła się na pograniczu pornografii, ze strony drugiej – na pograniczu socrealistycznego schematyzmu i patetyzmu [...]. Jej bohater tym razem noszący znaczące nazwisko Fałn, głosi słowem i czynami, opisanymi ze szczegółowością nieznaną dotychczas polskiej literaturze, swoistą filozofię seksu”.

<sup>35</sup> E. Zegadłowicz, dz. cyt., s. 103.

<sup>36</sup> Tamże, s. 360. „Rozmawiał tak, a wstręt bezgraniczny zalewał go po oczy; cały utajony mizoginizm bluzgał na wierzch jak ropa z nagle pękniętego wrzodu; potykał się ze sobą, skakał sobie do ślepi: kobieta jako energetyka, jako zapęd”.

<sup>37</sup> K. Szymanowski, *Narcyz przed zwierciadłem* [w:] tegoż, *Narcyz...*, dz. cyt., s. 318. „Nazwisko autora *Motorów* stało się u nas synonimem hipertrofii seksu”.

<sup>38</sup> E. Zegadłowicz, dz. cyt., s. 150.

<sup>39</sup> Tamże, s. 319.

ze swoich ziemskich Muz, Miłę, autorkę intymnego dzienniczka, doprowadzi przez swoje postępowanie do samobójstwa, w następujący sposób komentując ten fakt:

[...] a przecież, jakże ją kochałem! – i nic tu ten czas przeszły nic nie znaczy, nie jest niczym, formą tylko gramatyczną – bo kocham nieustannie poprzez wszelki i czas i wszelkie zdarzenia – wszystkie motory olbrzymiej maszyny życia, wieczyście czynnej fizyki istnienia w tym nieugiętym przeświadczeniu, że jedne są prawa myśli, współżycia, ładu społecznego, jedne i te same, które odczytujemy z warstw geologicznych i ekliptyk gwiazd<sup>40</sup>.

Bohater *Motorów* został bowiem wykreowany przez swojego twórcę na młodopolską miarę Narcyza, uprawiającego autoironizację<sup>41</sup>, egocentryka przeglądającego się w lustrach uwielbienia przez kolejne Muzy. Świadczy o tym bałwochwalcza stylistyka wspomnianych już tutaj wcześniej przeze mnie dzienniczków i korespondencji jego powieściowych wielbicielek, dla których jest on Priapem, Dionizosem i Panem w jednej osobie. Jemu jednakże, Cyprianowi Fałnowi, w taki właśnie sposób stworzonemu przez autora, utopia sztuki, podobnie jak wcześniej utopia seksu/miłości, miała zapewnić nieśmiertelność. *Motory* będące powieścią o rozwoju świadomości pisarza-twórcy, odwoływały się bowiem do mitu artysty i jego Ego, w wersji młodopolskiej. Było w tej strategii pisarskiej wiele autokreacyjnego, zamierzonego planu. Szymanowski w kontekście kryptoautobiografizmu prozy Zegadłowicza oraz zawartego w niej paktu autobiograficznego, dokonał szokującego porównania gorzeńskiego pisarza z postacią S. Przybyszewskiego.

Tych dwóch artystów łączyło, zdaniem monografisty, dużo elementów wspólnych. Zasłynęli podobnymi skandalami literacko-biograficznymi oraz manifestacyjną fascynacją seksem. Erotyczne fragmenty swoich osobistych biografii wykorzystywali jako tworzywo twórczości. W życiu i twórczości artystycznej obydwóch pisarzy kobiety odegrały ogromną rolę. Z równą łatwością zdobywali także wielbicieli swoich talentów, wykorzystując ich. Obydwóch cechował brak konsekwencji w życiowych poczynaniach i deficyt samokrytycyzmu. Chętnie wchodzili w rolę wieszczów, kierując się zmiennymi nastrojami. Ze względu na łatwość pisania, utworów swoich nie cyzelowali. Wspólne im były także tarapaty finansowe. Podobnie jak i „nieobliczalność” oraz zmienność w zakresie wyborów politycznych, czego biografia Zegadłowicza, który niczym mitologiczny Proteusz wcielał się kolejno w klerykała, działacza sanacyjnego, działacza lewicowego, była koronnym przykładem. I co najważniejsze, i Przybyszewski

<sup>40</sup> Tamże, s. 238.

<sup>41</sup> Tamże, s. 164–165: „[...] w momentach udręku, którymi wymoszczone były dni i dziesięciolecia: to on sam dla nikogo sobie – upiór i zmora: wiecznie ukryty, zamaskowany, zakonspirowany, do cna: wewnątrz realista i fikcjonalista, gardzący i odpychający, daleki i obcy; na zewnątrz: nie – on, nie – sam dla wszystkich; w łączności przeto: on, którego nie można oddzielić od jego twórczości, która jest jedyną wagą, wartością, koniecznością – nic przed nią i nic poza nią!”.

i Zegadłowicz wykraczali poza normy obyczajowe epok, w których żyli, szokując odbiorców i naruszając tabu. Upodabniał ich również rozgłos za życia oraz późniejszy wzrost krytycyzmu w ocenie ich twórczości oraz częściowe zapomnienie<sup>42</sup>.

Według Szymanowskiego, powieściowej twórczości Zegadłowicza patronowali Narcyz, Proteusz, Faun i Prometeusz. Faun pojawił się już w *Zmorach*, Prometeusz jako postać w *Uśmiechu* i jako symbol postawy w *Martwym morzu*. Gorzeński twórca, jak Narcyz, ustawicznie spoglądał w zwierciadło i szukał w nim odbicia przeszłości<sup>43</sup>. A zatem postać Cypriana Fałna, artysty z *Motorów*, realizującego swoją utopię życia i sztuki była w znacznym stopniu *alter ego* samego autora powieści, tym bardziej że nie umiał on lub może nie chciał odciąć się w trakcie procesu twórczego od własnej biografii.

Opisowi realizacji utopii społecznego, politycznego, bezpośredniego, prometejskiego zaangażowania artysty został poświęcony nasycony znaczącą symboliką i starannie dopracowany finał powieści, czyli ostatni rozdział drugiego tomu. Jego akcja rozgrywa się na ulicach bliżej niezidentyfikowanego przez autora i narratorka hiszpańskiego miasta<sup>44</sup>. To opis udziału bohatera w pogrzebie rewolucjonisty, transpozycja – jak już wcześniej wspominałem – lwowskich wydarzeń z wiosny

<sup>42</sup> K. Szymanowski, *Narcyz przed zwierciadłem*, dz. cyt., s. 318.

<sup>43</sup> Tamże, s. 322.

<sup>44</sup> S. Kryński, *Śmierć Cypriana Fałna*, dz. cyt., 116–117: Autor stara się nam zasugerować, że wypadki te dzieją się w Hiszpanii. Aby dostać się do „górzystego miasta”, którego mieszkanką jest Maura, Cyprian odbywa podróż samolotem, a w końcu pociągiem, z którego okna z zacięciem obserwuje odmienny krajobraz. „Tam w Polsce ziemia jeszcze naga i zawilgła” – konstatuje. Zauważa również po drodze „rozrzucone domy kamienne, płaskie”, ich „poępną czerń okien i drzwi” [...]. Egzotycznie wystylizowana została postać Maury – „Andaluzyjki” [...]. Unikając jednoznaczności poprzestaje pisarz jednak na tych sugestiach i aluzjach, przez co mniej wyraźna staje się w utworze anachroniczność finałowego motywu. Nieprawdopodobne jest bowiem, by w Hiszpanii w kwietniu 1936 roku robotnicza demonstracja, zwrócona przeciw faszyzmowi, miała równocześnie charakter antyrządowy. Wszak przecież od lutego działał tu rząd cieszący się poparciem wszystkich sił demokratycznych.

Na marginesie powyższych uwag Stanisława Kryńskiego warto zastanowić się do jakiego stopnia wojna domowa w Hiszpanii w latach 1936–1939 pomiędzy obozem zachowawczo-nacjonalistycznym generała Franco a reformatorsko-liberalnym republikańskim mogła mieć inspirujący wpływ na wybór przez autora i narratorka, takiego a nie innego miejsca śmierci głównego bohatera powieści. Wszak praca nad *Motorami* trwała dwanaście miesięcy od kwietnia 1936 roku, kiedy w Hiszpanii mieliśmy do czynienia z pierwszą fazą rozpalającego się ideowego konfliktu (data początku rebelii Franco to 17 lipca 1936 roku). Ówczesne międzynarodowe echa konfliktu i jego polityczne uzależnienia (pomoc Niemiec, Włoch i Portugalii dla obozu nacjonalistycznego oraz ZSRR i międzynarodowego ruchu komunistycznego dla Republiki) są dzisiaj powszechnie znane. Ideowe wybory i sympatie pisarza w tamtym okresie, mogłyby sugerować istnienie powyżej wspomnianego wpływu. Wypadki zachodzące w bezimiennym mieście są przecież metaforą służącą uniwersalizacji głębszego konfliktu natury ideologicznej. Dodajmy, że również w roku 1937 Ksawery Pruszyński opublikował swoją reporterską książkę pt. *W czerwonej Hiszpanii*, przy całym obiektywizmie autora, zawierającą przychylnie akcenty dla Republiki. Powstała ona po pobycie pisarza w oblężonym Madrycie.

1936 roku. W kulminacyjnej scenie Cyprian Fałn ginie na barykadzie w trakcie demonstracji i ulicznych zamieszek, w które przeradza się sam pogrzeb, atakowany wielokrotnie przez policję. Zgodnie z ideą harmonizacji świadomości, śmierć głównego bohatera powieści poprzedzona jest w jednym z wątków fabuły szeregiem zbliżeń miłosnych, tuż po jego przyjeździe, z hiszpańską rewolucjonistką Murą, oraz, bezpośrednio przed zgonem na barykadzie, pocałunkiem złożonym na jego czole przez towarzyszkę Ursę. Jest ona niczym bohaterka znanego obrazu Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady Paryża*. To również ona, dziewięta Muza, okryje sztandarem zwłoki konającego poety. Odwołując się natomiast do mitologii, wcześniejsze miłosne rozkosze z Maurą można by potraktować jako, chyba przez pisarza częściowo zamierzoną, ilustrację związków Erosa z Tanatosem.

Poetycka funkcja języka podkreśla w finale *Motorów* ów „teatr śmierci”, w którym główną rolę gra „On: Cyprian Fałn”. Ale skrywa ona równocześnie pod powabnym, literackim płaszczem, wprowadzonej w czyn przez bohatera rewolucyjnej utopii, problem poważniejszej natury. Świadomość tego problemu ujawnia sam Fałn:

Nasi intelektualści, z nikłymi wyjątkami, nie solidaryzują się z epoką idącą [...]. Zaraz chcieliby być sierżantami „dusz” – przewodzić, imponować, dyktaturzyć – to jedno znają – oburzyliby się, gdyby im powiedziano, że praca rąk ma równe prawa jak prawa mózgu<sup>45</sup>.

Krytyka autora dotyczy również społecznego odbioru niektórych wątków *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego:

Piętrzy się olbrzymi stos krzywd. I gdzie jest ta ojczyzna chłopca i robotnika? – Tak, lecz to dzisiaj wie; a wtedy [...] urzekły się oczy poetów – a za nimi oczy snobistycznej inteligencji polskiej, że „chłop potęgą jest i basta”<sup>46</sup>.

Jednakże ta skądinąd niepozbawiona racji krytyka polskiej inteligencji była równocześnie sygnałem wyrzeczenia się przez narratora tradycyjnej funkcji i roli krytycznego intelektualisty, niezależnego artysty, na rzecz służebnej funkcji wobec warstwy chłopskiej i robotniczej. Bohater powieści wielokrotnie podkreśla w swoich długich monologach, szczególnie tych szpitalnych (które trudno byłoby tu cytować w całości ze względu na brak miejsca), osobistą, właśnie inteligentką z ducha, fascynację żywiołem rewolucji i jej duchowych aspektów. Jak również materią polityki, ideałami lewicy, społecznymi mechanizmami oczekiwanej zmiany, identyfikując się bez reszty z tym ruchem:

Nie tracą zaś nic na mocy i wartości przypowieści Buddy, Laotsego, Chrystusa [...] ich przykazania społeczne, umęczone i miażdżone przez uzurpatorów, podszywających się pod ich wzniosłe

<sup>45</sup> E. Zegadłowicz, dz. cyt., s. 65.

<sup>46</sup> Tamże, s. 80.

hasła dla celów trzecio- i czwartorzędnych – odradzają się w swej wspaniałości, naiwności – coraz świeższe, jaśniejsze, większe i coraz bardziej autentyczne<sup>47</sup>.

W odpowiedzi na pytanie jednego ze współpacjentów dlaczego opowiada się za komunizmem, Cyprian Fałn – idealista – oświadcza:

[...] – bo ekskluzywne nacjonalizmy zawsze do zbrodni prowadzą, bo komunizm ma podłoże ideowe ogólnoludzkie, bo faszyzm jest zwyczajnym, imperialistycznym draństwem<sup>48</sup>.

Wyrzeka się jednak, w utopijnym odruchu na rzecz politycznego zaangażowania, statusu niezależnego artysty, uprawiającego niezależną sztukę, jak chociażby w tym fragmencie ogólnikowego i niejasnego, jak w przypadku większości ideowych deklaracji, wewnętrznego monologu:

Ejże Cyprianie, uważałeś się zawsze za poetę ziemi, za zjawisko przyrodnicze [...] wyzwalamąca się świadomość planety [...]. Teraz zespałam się z nabrzmiewającą falą ludzką – danym mi jest żyć w chwili zwrotniczej, na rozdrożu czasów [...] obieram drogę człowieka; [...] – przesuwam jedynie krąg zainteresowań, nurt namiętności skierowuję w nowe łożysko – zahuczają turbiny – oświetlą świat pracy<sup>49</sup>.

Patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, już po doświadczeniach totalitaryzmów XX wieku, można by się zastanowić do jakiego stopnia, dokonując tego rodzaju wyboru, bohater Zegadłowicza nie ustrzegł się błędu wielu intelektualistów ubiegłego wieku. W obawie przed „samotnością intelektualisty” niektórzy z nich wybierali bowiem wyrafinowane drogi „ucieczki od wolności”, stając się w wielu wypadkach zakładnikami pravicowych oraz lewicowych utopii społeczeństwa i władzy. Często byli również ich współtwórcami, aby w szczególnych momentach porzucić je, przeistaczając się w rewizjonistów i dysydentów. W przypadku charakterystycznej dla XX wieku biografii duchowej Zegadłowicza, jego pomyłki światopoglądowe wyniknęły, jak to ujął J. Tynecki, stąd, że twórca ten postulował rzeczy wewnętrznie sprzeczne. Z jednej strony oczekiwał bowiem respektowania przez społeczeństwo i państwo indywidualizmu pisarza-inteligenta (*versus* intelektualisty), a więc wolności. Z drugiej strony pragnął zapewnić sobie poczucie społecznego i egzystencjalnego bezpieczeństwa, identyfikując się z ruchem ludowego protestu i z jego ideologią, czyli ze światem polityki<sup>50</sup>. W przypadku każdego intelektualisty wybór tego rodzaju, z perspektywy imperatywu ocalenia swojej autonomii i wewnętrznej suwerenności, jest utopijny, niezależnie od faktu, iż niektóre rodzaje utopii odegrały w kulturze i historii cywilizacji istotną, pozytywną rolę.

<sup>47</sup> Tamże, s. 67.

<sup>48</sup> Tamże, s. 75.

<sup>49</sup> Tamże, s. 55.

<sup>50</sup> J. Tynecki, dz. cyt., s. 7.



*Motory* Zegadłowicza, niezależnie od ich usterek, takich jak stylistyczne wielość, wady kompozycji oraz przebrzmiała, jak się dzisiaj wydaje, literacka konwencja, możemy czytać obecnie jeszcze w jeden sposób. Jako przyczynek do historii i legendy II Rzeczypospolitej oraz odzyskanej po 1918 roku niepodległości. Do dziejów owej dwudziestoletniej niepodległości, którą z powodów historycznych, w drodze do ponownej wolności, nadmiernie idealizowaliśmy w latach osiemdziesiątych XX wieku, należało szereg osiągnięć; począwszy od wygranej wojny z bolszewicką Rosją w roku 1920, scalenia państwa z dawnych trzech zaborów, ograniczonych reform społecznych. Ale do dziejów międzywojennego dwudziestolecia należały przecież także zabójstwo pierwszego prezydenta RP, G. Narutowicza, kontrowersyjny, według wielu historyków współczesności, zamach majowy J. Piłsudskiego w roku 1926, Bereza Kartuska dla przeciwników politycznych, bezrobocie i nędza niższych warstw społecznych; również bezwzględnie tłumione przez władzę chłopskie i robotnicze strajki oraz antysemityzm lat trzydziestych, którego konsekwencje były nader widoczne w okresie wojny i okupacji w zróżnicowanym stosunku Polaków do Zagłady.

Akcja powieści Zegadłowicza toczy się w latach schyłku i zbliżającej się katastrofy tej dramatycznie skomplikowanej kulturowej i politycznej formacji. Utwór utrwalał w swoim klimacie niektóre z jej tragicznych rysów. W późniejszym utworze scenicznym, w napisanym tuż przed wojną *Domku z kart*, pisarz wystawił tej epoce ostateczny rachunek<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Po napisaniu przeze mnie tego tekstu, na rynku wydawniczym ukazała się praca Ewy Bartos pt. *Chemia mózgow. Próba interpretacji „Motorów” Emila Zegadłowicza* [w:] tejsze, „*Motory*”. *Szkice o/przy Zegadłowiczu*, Katowice 2013, s. 23–45. Punktem wyjścia autorki było odtworzenie genezy *Motorów*, w postaci historycznych wydarzeń w kwietniu 1936 roku we Lwowie. Zaowocowały one zbliżeniem się pisarza do środowisk lewicy. Następnie, odwołując się do J. Łotmana, E. Bartos podkreśla narracyjny charakter postrzegania świata i egzystencji przez człowieka. Śmierć Cypriana Fałna na barykadzie jest pod tym względem znacząca. Życie musi mieć swój początek i koniec. *Motory* bulwersują jednakże nie erotyką, ale stosunkiem autora do polityki. W ramach poszukiwania przez pisarza nowych odbiorców zdecydował się on na polityczną, lewicową autokreację. Autobiografizm *Motorów* trzeba jednak, według autorki, wziąć w nawias, a wątek polityczny skonfrontować z wątkami rewolucji erotycznej i seksualnej, obecnymi w utworze. Eros jest tu interesująco rozpatrywany przez badaczkę w kategoriach krytyki feministycznej, jako symbol mocy i kreacyjnej potęgi.

*Stanisław Stabro*EMIL ZEGADŁOWICZ'S *MOTORS*: A REASSESSMENT

## Summary

Emil Zegadłowicz's *Motors*, which was published in 1937, has to read in the context of the writer's artistic and ideological evolution, marked by his novel cycle, *The Life of his Mikołaj Srebrzypisany* (1927–1935), in particular *Mares* (1935), as well as the later *The Dead Sea* (1939). Close attention should also be paid to the autobiographical aspects of all his fictions. The same is true of *Motors*, the origin of which is deeply rooted in the writer's biography. How should we read and interpret the novel today? Should we treat it as erotic fiction? Or focus primarily on the main character's three types of utopian thinking, the utopia of sex, art and left-wing political activism? It seems that the latter approach may well restore to us and reveal a fresh relevance of a book often regarded as a product of a long gone epoch.