

Między modernizmem, socrealizmem a melodramatem – trzy nurty powieściopisarstwa Aleksandra Jackiewicza

Grażyna Stachówna, przywołując opinię Aleksandra Jackiewicza o przyczynach popularności wśród polskich widzów rodzimych melodramatów filmowych z połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, przypomina, że krytyk ten był „autorem kilku nieudanych, niestety, melodramatów powieściowych”¹. Piotr Kuncewicz zaś w swej ogólnej charakterystyce twórczości beletrystycznej Jackiewicza prowokacyjnie cytuje tezę, „że to pierwszorzędny autor drugorzędnej literatury”², którą jednak sam zarazem kwestionuje, usiłując dopatrzeć się w utworach uznanego krytyka filmowego głębszych treści i ciekawych form. Chcąc uniknąć pułapki analizowania obfitego powieściopisarstwa Aleksandra Jackiewicza w celu odnalezienia w nim argumentów przemawiających za wspomnianymi ambiwalentnymi sądami estetycznymi (co wydaje się mało owocnym działaniem, gdyż *de gustibus non est disputandum*)³, warto skoncentrować się raczej na próbie dokonania pewnego rodzaju systematyzacji tej beletrystyki. Pozwala to na określenie trzech od-

¹ G. Stachówna, *Socjalistyczne romanse, czyli gorzko-słodkie losy melodramatu w PRL-u*, w: K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska (red.), *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008, s. 360. Badaczka wymienia powieści: *Romans w Cannes*, *Madame*, *Spotkanie w Santa Margherita*, *Klaudia*, *Ucieczka Maury*. W grupie utworów o charakterze melodramatycznym mieści się także wydana w 1959 roku *Śmierć donzuana*.

² P. Kuncewicz, *Ulubieńcy*, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 44, s. 13. Należy też podkreślić, że sam Jackiewicz, jak przypomina Beata Kosińska, „nie uważał tego za ujmę. Z lubością powtarzał opinię o sobie, sformułowaną niegdyś w jego umiłowanym wydawnictwie, w „Czytelniku», gdzie określono go jako autora *pierwszorzędnych powieści drugorzędnych*” – B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4, s. 219.

³ Natomiast zweryfikowanie poczytności i charakteru recepcji tych dzieł wśród współczesnych czytelników wymagałoby przeprowadzenia stosownych badań.

rębnych kręgów twórczości literackiej uprawianej przez autora *Latarni czarnoksiężskiej* i publikowanej w Polsce⁴ (kręgu pierwszego – stanowiącego spóźnione nawiązanie do modernizmu; drugiego – wpisującego się w socrealistyczne schematy, oraz trzeciego – eksploatującego konwencję melodramatyczną), jak również na wyróżnienie motywów, tematów i tendencji znamiennej dla wyszczególnionych powyżej nurtów pisarstwa Jackiewicza, a zarazem na zbliżenie się do odpowiedzi na pytanie o źródło jego pierwszej życiowej fascynacji, którą była, jak ujęła to Beata Kosińska, „miłość trochę wstydliva”⁵ do literatury. Kwestia ta łączy się z określeniem, jakie miejsce zajmowało w odniesieniu do innych form aktywności zawodowej Aleksandra Jackiewicza powieściopisarstwo oraz do jakich wzorów czy inspiracji stanowiło nawiązanie.

Najwcześniejszy chronologicznie nurt twórczości własnej krytyka, który wyróżnia wyraźne odwołanie do wybranych elementów modernizmu⁶, jest pod względem liczby dzieł znacznie skromniejszy w porównaniu z pozostałymi, ale też, co należy podkreślić, znamieną dla owego nurtu tendencja powraca w późnym pisarstwie Jackiewicza. Reprezentuje go debiutancka powieść wydana pod koniec 1938 roku (z datą 1939), zatytułowana *Człowiek i jego cień*⁷. Oceniana bardzo krytycznie po latach przez samego autora, stanowi ona jako utwór zdecydowanie epigoński świadectwo jego ówczesnych fascynacji literackich

⁴ Aleksander Jackiewicz jest autorem dwóch utworów wydanych w niemieckim tłumaczeniu tuż po II wojnie światowej w Wiedniu. Zob. A. Jackiewicz, *Der Fluss. Erzählung*, tłum. O. Lachmann, Amandus Edition, Wien 1945; idem, *Der Magier. Roman*, tłum. E. Stegmann, Amandus Edition, Wien 1946.

⁵ B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 217. Sam Jackiewicz we wspomnieniach podkreśla: „Zaczął się od literatury. Tak to jednak była literatura... (...) Zdając maturę w 1933 roku, wiedziałem właściwie, co chcę w życiu robić: pisać i zajmować się studiami literackimi” – A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 126 i 130. „Po ukończeniu studiów wiedziałem już z grubsza, co chcę robić: uprawiać beletrystkę, zajmować się nauką i krytyką” – idem, *Moje życie w kinie (3)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3, s. 198.

⁶ Zob. K. Wyka, *Modernizm*, w: A. Hutnikiewicz, A. Lam (red.), *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 433.

⁷ Zob. A. Jackiewicz, *Człowiek i jego cień*, Nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1939.

i możliwości pisarskich⁸. Tematycznie w obszar twórczości wyróżniający się modernistycznymi elementami wpisuje się także ostatni z napisanych przez Jackiewicza utworów – niewydana powieść *Augusta*. Zawiera ona, zgodnie z relacją samego autora, wątki związane z osobami twórców epoki modernizmu: Stanisławem Przybyszewskim i Augustem Strindbergiem⁹. Krytyk planował też odrębną książkę poświęconą bardzo dramatycznemu, w związku z załamaniem nerwowym, okresowi schyłku życia wspomnianego szwedzkiego pisarza. Natomiast pierwsze próby podjęte przez Jackiewicza pisania o autorze *Homo sapiens* sięgają okresu studiów polonistycznych, następnie podczas okupacji pracował on równocześnie nad powieścią zatytułowaną *Kapitulacja* o kampanii wrześniowej, nad opowiadaniem (bohaterem jednego z nich był Kazimierz Sejda) oraz biografią Stanisława Przybyszewskiego¹⁰. Wszystkie rękopisy powstałych w tym okresie utworów zaginęły jednak po aresztowaniu Jackiewicza przez Niemców¹¹.

Interesującym kontekstem dla tendencji modernistycznej zaznaczającej się w debiutanckiej powieści *Człowiek i jego cień* są wspomnienia krytyka opublikowane w „Kwartalniku Filmowym”. Wyjaśnia on w nich źródła swej fascynacji twórcami, którzy „pisali wciąż o sobie”¹², a „zabieg wiwesekcji wewnętrznej dokonywanej na sobie”¹³ jest w ujęciu Jackiewicza dominującym i zarazem upodabniającym rysem osobowości twórczych Przybyszewskiego i Strindberga.

Aranżowali swoje życie na sztukę, inscenizowali je jak powieści czy sztuki, siebie i otoczenie traktując już z góry jako bohaterów owych aranżowanych dramatów. Przy czym dramaty nie były wymyślone, tylko zanim zostały przelane na papier, dokonywały się w życiu, czyniąc wiele złego. I pisali wciąż o sobie, o sobie, o sobie. Aż treści owych dzieł, po ich napisaniu, zaczynały z powrotem powracać w ich życie, niszcząc je – i życie

⁸ Zob. A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie (3)*, op. cit., s. 198. Jackiewicz wspomina jednak również, że „powieść miała jakie takie recenzje (pisali o niej m. in. bodaj młody wówczas Kubacki i Putrament)”.

⁹ Zob. ibidem, s. 209.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 206 i 208.

¹¹ Zob. ibidem, s. 209; A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie*, op. cit., s. 135–136.

¹² A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie (3)*, op. cit., s. 209.

¹³ A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie*, op. cit., s. 136.

innych ostatecznie. Ów proceder cechuje nie tylko tych dwóch pisarzy, często cały okres modernizmu¹⁴

– zaznacza Jackiewicz. Intrygującą cechą jego beletrystyki (znamienną dla każdego z trzech wyróżnionych jej obszarów), która pozostaje zgodna z przywołaną opinią o autorach schyłku XIX wieku, jest właśnie nasyconie jej do pewnego stopnia biografizmem pojmowanym jako czerpanie przez autora wzorów dla kreacji postaci z osobistego doświadczenia oraz poznanych w życiu osób, osadzenie akcji w miejscach i środowiskach sobie znanych, przetwarzanie własnych wspomnień¹⁵. Owa tendencja do poszukiwania w swoim życiu inspiracji do literackiego obrazowania świata przedstawionego mogła zapewne mieć źródło w sięgającym jeszcze młodości upodobaniu pisarza do modernistycznych lektur i fascynacji ich twórcami.

Jackiewicz w swych wspomnieniach przypomina, że wczesne poematy prozą Przybyszewskiego „traktują o wyzwolonych instynktach i namiętnościach, przeważnie o artystach, ich kobietach i dramatach, jakie wywołują”¹⁶, i wyróżniają się kreacją podmiotu zdolnego do odrzucania (w duchu nietzscheańskim) praw i przesądów. Ślad tego rodzaju tendencji, z którą łączy się też przedstawianie burzliwych związków erotycznych, bliskości romansu i śmierci (Erosa i Tanatosa), odnajdujemy także w twórczości powieściowej krytyka, szczególnie w jej trzecim, chronologicznie najpóźniejszym, nurcie melodramatycznym¹⁷. Natomiast najbardziej wyraziste cechy stanowiące nawiązanie do modernistycznych motywów, które zaznaczyły się w pierwszej po-

¹⁴ A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie* (3), op. cit., s. 209.

¹⁵ Zwraca na to uwagę także autorka szkicu biograficznego: „Pisarstwo Jackiewicza miało zawsze posmak autobiograficzny (...). W jego wczesnych powieściach znaleźć można echa dramatycznych doświadczeń wojennych, wśród których nie zabrakło m.in. pracy górnika (*Górnicy*, 1949). W innych powieściach są przetworzone wspomnienia kampanii wrześniowej (*Spotkanie w Santa Margherita*, 1967), pracy w fabryce w Berlinie (*Wieża Babel*, 1953) i polskiego lektoratu na Uniwersytecie Wiedeńskim (*Wiedeńska wiosna*, 1952) – B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 218. Zob. M. Malatyńska, *Pożegnanie*, „*Życie Literackie*” 1988, nr 25, s. 3.

¹⁶ A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie*, op. cit., s. 136.

¹⁷ Zob. A. Jackiewicz, *Śmierć donżuana*, Czytelnik, Warszawa 1959; idem, *Romans w Cannes*, Czytelnik, Warszawa 1961; idem, *Madame*, Państwowy Instytut Wydawniczy,

wieści *Człowiek i jego cień*, to opanowujące tytułowego bohatera poczucie zagubienia i zagrożenia w świecie, jak również usilne poszukiwanie jakiegoś antidotum na doświadczenie „ból istnienia”. Stąd też utwór ten w pierwszej swej części traktującej o anonimowym młodym bohaterze żyjącym „w wielkim mieście głupio, miało i bez sensu”¹⁸ i konfrontowanym z różnymi środowiskami (np. badaczy, literatów, lewicujących filozofów, endeckich działaczy akademickich korporacji)¹⁹, które są również kompromitowane i demaskowane w formule pamfletu, daje wyraz silnym tendencjom dekadentckim i katastroficznym. Świat, w którym egzystuje tytułowy Człowiek – postać zagubiona w różnorodnych uczuciach, rozdarta w swych dążeniach i w związku z tym w symboliczny sposób opuszczona przez swój Cień (który oznacza w utworze Jackiewicza duszę, duchowość, zdolność zarówno do prawdziwych uczuć, jak i do otwartości, szczerości wyrażania poglądów)²⁰, to rzeczywistość w kryzysie i stanie rozpadu.

Druga część utworu, bardziej liryczna, rozgrywa się w górskiej scenarii. Tytułowy Człowiek ucieka w naturę, gdzie doznaje swoistego oczyszczenia i angażuje się uczuciowo w związek z poznaną kobietą, która w powieści określana jest anonimowo, a zarazem z wielkiej litery

Warszawa 1963; idem, *Spotkanie w Santa Margherita*, Czytelnik, Warszawa 1967; idem, *Kludia*, Czytelnik, Warszawa 1973; idem, *Ucieczka Maury*, Czytelnik, Warszawa 1976.

¹⁸ A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie (3)*, op. cit., s. 198.

¹⁹ W powieści tej znalazła się też wizja pogrzebu członka studenckiej korporacji Zbyszka, który przepadł w demonstracji, a następnie w działaniu bojówki antysemickiej. Wątek ten mógł stanowić nawiązanie do jednego z dwóch wydarzeń: do pogrzebu jednej z ofiar przewrotu majowego – Andrzeja Głińskiego walczącego po stronie rządowej, bądź do pogrzebu Zbigniewa Łebskiego, członka korporacji Baltia, który zginął w lutym 1925 roku w pojedynku wywołanym ekscesami mającymi polityczny kontekst i wynikającymi z wrogości części środowisk korporacyjnych, reprezentujących ideologię endecką, wobec zwolenników marszałka Piłsudskiego. Zob. R. Tomczyk, *O idei mocarstwowej w Polsce międzywojennej*, „Res Humana” 2007, nr 6, s. 35–39; J. Górski, *Wspomnienia z minionych lat*, do druku przygotował P. Kraszewski, Biblioteka Raczyńskich, Poznań 2000, s. 78–79.

²⁰ Zob. *Cień*, w: J.-E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 98–99. Tytuł utworu Jackiewicza może też nawiązywać do modernistycznej opery Ryszarda Straussa *Kobieta bez cienia* z librettem autorstwa Hugona von Hofmannsthal.

jako Ona²¹. Bohater, nazywany w tej części Literatem, odzyskuje swój Cień i życie w harmonii, w pełni, dzięki temu, że kocha, podejmuje wysiłek wędrowki w góry i gotów jest do fizycznej pracy. Powieść wieńczy więc optymistyczna hedonistyczna wizja (oparta na wierze we własną siłę, w tworzony związek kobiety i mężczyzny oraz w naturę), która neutralizuje wcześniejsze dekadentkie, katastroficzne nastroje. Należy podkreślić, że w drugiej części tego utworu Jackiewicz zawarł dość nietypowy w kontekście całej jego twórczości literackiej obraz przestrzeni sakralnej (drewnianego kościoła) i wywoływanych, początkowo przez kontakt ze wzniosłą górską przyrodą, a następnie przez wizje postaci rozmodlonych górali – przeżyć duchowych bohatera i jego wewnętrznej przemiany, prowadzącej do wyznania wiary²². Tego rodzaju antyracjonalny, ekspresyjny rys związany z wątkami religijnymi, który ma również korzenie modernistyczne, nie powtarza się już w utworach pisanych przez autora *Górników* zarówno w czasie okupacji, jak i w latach powojennych.

Drugi z nurtów powieściopisarstwa Jackiewicza ma swe ściśle wyróżniki tematyczne i formalne; składa się nań grupa utworów, które spełniają założenia doktryny realizmu socjalistycznego. Zaskakuje jednak fakt, że pierwszy z tych tomów²³, opublikowany przez Wielkopolską Księgarnię Wydawniczą w 1949 roku (podpisany do druku 14 kwietnia 1949 roku, a więc już po IV zjeździe ZZLP w Szczecinie, na którym oficjalnie zainicjowano w Polsce doktrynę realizmu socjalistycznego jako obowiązującą w literaturze metodę twórczą²⁴), powstawał w latach 1943–1945 w Wiedniu, dokąd autor trafił podczas wojny. Ukazał się on

²¹ Wątek ten może rodzić skojarzenia z koncepcją tzw. bliźniaczych dusz czy miłości karmicznej wywiedzioną z hinduizmu. Należy pamiętać, że w tym okresie Aleksander Jackiewicz, jako student polonistyki, pracował nad szkicem poświęconym doktrynie „nagiej duszy” Przybyszewskiego, badając także jej konteksty związane z hinduizmem. Zob. A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie*, op. cit., s. 135.

²² Zob. A. Jackiewicz, *Człowiek i jego cień*, op. cit., s. 85–86 i 114–117.

²³ Zob. A. Jackiewicz, *Górnicy*, Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, [Poznań] 1949.

²⁴ Zob. M. Zawodniak, *Zjazdy, narady, konferencje literackie*, w: Z. Łapiński, W. Tomasiak (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Universitas, Kraków 2004, s. 406–407.

też najpierw w niemieckim tłumaczeniu Elfridy Stegmann w 1946 roku pod tytułem *Der Magier*. Jest to więc powieść, która uprzedziła główny nurt twórczości socrealistycznej nad Wisłą. Sam autor wspomina, że tytuł wersji niemieckiej *Czarodziej*, jako niekorespondujący z ówczesną atmosferą walki klasowej i nasuwający skojarzenia z „mistycyzmem”²⁵, musiał zostać zmieniony. Prawdopodobnie ingerencje wydawnictwa nie ograniczyły się do tytułu i prowadziły do nadania książce jednoznacznej wymowy politycznej przemawiającej za nowym ustrojem. Nie zmienia to jednak faktu podjęcia przez pisarza już podczas okupacji formuły twórczości literackiej, dość zaskakującej w kontekście jego przedwojennego debiutu powieściowego, którą można określić jako ideologicznie zaangażowaną. Należy przy tym zauważyć, że pisarz nie był w dwudziestoleciu międzywojennym związany ze środowiskami lewicy²⁶. Po wybuchu wojny zaś trafił do Lwowa na bardzo krótki okres jako ukrywający się były oficer i nie podjął wtedy współpracy z powstającą sowiecką prasą lwowską; nie był więc jednym z tych literatów, którzy brali udział we wczesnym zaszczepianiu socrealistycznych wzorców w kulturze polskiej²⁷. Jackiewicz powrócił natomiast po wojnie do ojczyzny u początku okresu realizmu socjalistycznego z gotowym utworem, który rozpoczął całą serię jego publikacji tworzonych w duchu metody socrealistycznej.

Druga z powieści górniczych Jackiewicza, zatytułowana *Jan bez ziemi*²⁸, ze względu na środowisko proletariackie oraz czasowe osa-

²⁵ A. Jackiewicz, *Losy moich książek*, „Kultura i Życie” (dodatek do „Życia Warszawy”) 1988, nr 10, s. 4.

²⁶ We wspomnieniach mówi on wprost o wynikającej z doświadczeń okresu rewolucji w Rosji swej przedwojennej niechęci do lewicy. Zob. A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie (2)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2, s. 70. Pisał przed wojną felietony literackie i recenzje dla tygodnika „Jutro Pracy”, próbował też drukować felietony w „Prosto z mostu”, ale szybko zraziła go ideologia pisma, a ponadto publikował też w pismach popołudniowych „Expressie Wieczornym” i „Wieczorne Warszawskim”, a także w „Polsce Zbrojnej”. Zob. ibidem, s. 70 i 78.

²⁷ Zob. W. Bolecki, *Realizmu socjalistycznego początki (Lwów i Wilno)*, w: Z. Łapiński, W. Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, op. cit., s. 260–266.

²⁸ Zob. A. Jackiewicz, *Jan bez ziemi*, Państwowy Instytut Wydawniczy [Warszawa] 1950.

dzenie akcji (jej pierwsza część rozgrywa się w Zagłębiu Dąbrowskim w międzywojniu) budzi skojarzenia z wydaną w 1949 roku powieścią *Trzecia zmiana* Eugeniusza Paukszty, która podobnie jak *Górnicy* stanowi przykład wczesnych tendencji socrealistycznych²⁹. Natomiast porównanie obu górniczych powieści Jackiewicza potwierdza również wspomniany już wcześniej element biografizmu, jako powracający rys jego beletrystyki. W jednym z felietonów opublikowanym w roku 1988 pisarz zdradził po latach, że postaci Lisa i Zaciery z powieści *Jan bez ziemi* miały swe realne pierwowzory (byli to górnicy poznani podczas okupacji w Grodźcu w Zagłębiu Dąbrowskim). Ujawnił też, w jaki sposób jego książka wpłynęła w okresie stalinowskim na życie człowieka, który był pierwowzorem Lisa: dwukrotnie aresztowany i oskarżony o współpracę z okupantem, a następnie o sabotaż, został on uniewinniony dzięki zaangażowaniu pisarza, który w sądzie wystąpił, cytując fragmenty wspomnianego utworu świadczące o heroizmie i patriotyzmie tego górniczego lidera³⁰. Obie powieści potwierdzają też tezę, że Jackiewicz w swych utworach wykorzystywał niekiedy pewne elementy konstrukcji jednych postaci w kreacji innych, co daje efekt wariantowych losów oraz niuansowania cech bohaterów (Flis w *Górnikach* i Lis w *Janie bez ziemi*, a także wybrane postaci kobiece w obu powieściach).

Element biograficznego kontekstu zaznaczył się też wyraźnie w innych dwóch powieściach wydanych w okresie socrealizmu: *Wieża*

²⁹ Eugeniusz Paukszta podjął w *Trzeciej zmianie* tematykę produkcyjną i opisał środowisko hutników u schyłku międzywojnia. Powieść znamionowały jednak także elementy światopoglądu religijnego. Zob. J. Smulski, *Ciągłość czy kataklizm? O cezurze roku 1949 w procesie literackim*, w: idem, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2002, s. 29; D. Mazur, *Realizm socpaxowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 86–87. Kontekst związany z kreacją proletariackiego bohatera w okresie międzywojennym nasuwa także skojarzenia z wydaną w 1952 roku *Pamiętką z Celulozy* Igora Newerlego, w której zarazem podobnie jak w *Janie bez ziemi* istotną rolę odgrywają wątki erotyczne, co zdecydowanie stanowiło rzadkość w socrealistycznych powieściach produkcyjnych.

³⁰ W 1988 roku pisarz wyjaśniał, że ze względu na chorobę nie mógł wziąć osobiście udziału w drugim z procesów Lisa, przesłał jednak do sądu egzemplarz swojej książki z zaznaczonymi fragmentami, które mogły świadczyć na korzyść oskarżonego. Zob. A. Jackiewicz, *Losy moich książek*, op. cit.

Babel i *Wiedeńska wiosna*³¹. Nie są to jednak typowe produkcynia-ki. Akcja pierwszej z nich osadzona została w fabryce marcepanów w Berlinie u schyłku II wojny światowej (dlatego też autor wprowadził w niej wątek radzieckiego dywersanta i organizowanej przez niego akcji wspomaganie przez partyzantkę niemieckich komunistów Armii Czerwonej zdobywającej stolicę III Rzeszy). Realia działania fabryki słodczy były Jackiewiczowi znane w związku z pracą w tego typu zakładzie na przymusowych robotach w Berlinie podczas okupacji³². Druga z przywołanych powieści traktuje o kształtowaniu się w okresie tuż po II wojnie światowej ustroju Austrii (jako państwa podzielonego zgodnie z decyzją konferencji poczdamskiej na cztery strefy okupacyjne w latach 1945–1955) oraz związanych z tym walkach politycznych austriackich komunistów i działających w podziemiu oddziałów nazistów. Powieść przemawiała za koniecznością wyboru bardziej radykalnej drogi ku dyktaturze proletariatu, niż proponowali to teoretycy austromarksizmu, na czele z pierwszym po II wojnie światowej kanclerzem Austrii – Karlem Rennerem³³. Innym poruszonym w tym utworze kontekstem jest także powojenne życie akademickie oraz kwestia procesów denazyfikacyjnych na uniwersytecie w Wiedniu (z którym tuż po wojnie związany był Jackiewicz), jak również problematyka postaw twórców podczas II wojny światowej. Jednym z głównych bohaterów powieści jest stary pisarz Busch, który zdecydował się na wewnętrzną emigrację w okresie rządów nazistów, a także jego syn Rudolf – komunista dowodzący podczas wojny partyzanckim oddziałem, były więzień obozu koncentracyjnego, który po wojnie inicjuje na uczelni marksistowskie badania literackie. Śmierć Rudolfa wyzwala w ojcu wolę radykalnego opowiedzenia się za zmianami ustrojowymi postulowanymi przez komunistów i otwartego potępienia podczas procesu

³¹ Zob. A. Jackiewicz, *Wiedeńska wiosna*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952; idem, *Wieża Babel*, Czytelnik, Warszawa 1953.

³² Pracował on jako szofer w fabryce marcepanów „Beroma”. Zob. B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 208.

³³ Zob. E. Czerwińska-Schupp, „Nurt mediacji”: austromarksizm i jego recepcja w Polsce. *Studium myśli filozoficznej i społeczno-politycznej*, Instytut Filozofii UAM, Poznań 1991.

młodszy syn Egon, którego zdemaskowano jako dawnego członka NSDAP zaangażowanego po wojnie w działalność dywersyjną.

Stereotypową konstrukcją produkcyjniaka ma natomiast powieść *Penicylina*³⁴ z 1951 roku, w której splatają się dwa główne wątki: pracy i związanej z nią odbudowy po wojnie fabryki leków, a także walki o nowy ustrój. Powieść ta ma też zdecydowanie optymistyczną wymowę. Autor unikał w niej psychologizmu, elementów naturalizmu i erotyki, których ślady daje się jeszcze odnaleźć w obu górniczych utworach. *Penicylinę* cechują wyraźna ideologizacja treści oraz operowanie wzorcowymi, stereotypowymi kreacjami postaci. Jest to utwór Jackiewicza najściślej realizujący założenia doktryny realizmu socjalistycznego. Natomiast sposobem na stopniowe wyzwolenie się pisarza z ideologicznych schematów okazała się powieść historyczna zatytułowana *Carski oficer*³⁵. Wpisuje się ona jeszcze w tendencję prozy historycznej pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, objawiającą się jako próba prezentacji losów postaci z dziejów polskich, które mogą uchodzić za prekursorów rewolucyjnych przemian³⁶. Biografia gen. Jarosława Dąbrowskiego, jako generała i naczelnego dowódcy wojsk Komuny Paryskiej, spełniała taki wymóg. Jackiewicz skupił się jednak na okresie jego kariery w carskiej armii i udziale w związku z tym w kampanii na Kaukazie skierowanej przeciwko czerkieskim powstańcom, co zostało zaprezentowane w powieści jako czas przemiany bohatera i jego stopniowego dojrzewania do udziału w działaniach mających na celu rewolucyjne przemiany społeczne. Powieść, wydana w okresie odwilży

³⁴ Zob. A. Jackiewicz, *Penicylina*, Państwowy Instytut Wydawniczy, [Warszawa] 1951.

³⁵ Zob. A. Jackiewicz, *Carski oficer*, Czytelnik, Warszawa 1955.

³⁶ Zob. Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1999, s. 98; W. Tomasik, *Historia ad usum delphini. Powieść historyczna 1949–1955 jako dokument*, w: idem, *Słowo o socrealizmie. Szkice*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1991, s. 107 i 114. O dualizmie form ówczesnych narracji historycznych: powieści z plebejskim bohaterem zbiorowym i zbeletryzowanej biografii pisze Aleksandra Chomiuk, *Narracja historyczna wobec pułapek ideologii. Na przykładzie Homines novi Jana Ziolkowskiego*, w: K. Stępnik, M. Piechota (red.), *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 128.

w 1955 roku, nie cechowała się już jednak bardzo nachalną schematycznością. Jackiewicz usiłował nasycić ten utwór elementami psychologizmu i romansu, co było zapowiedzią kolejnego nurtu w jego powieściopisarstwie.

Grupę powieści popularnych (która stanowi równie obfity krąg twórczości własnej autora *Mojej filmoteki*, co jego utwory powstałe w okresie dominacji metody realizmu socjalistycznego) inicjuje wydana w roku 1959 *Śmierć donżuana*³⁷. Utwór ten sygnalizuje już pewien rys melodramatycznego pisarstwa Jackiewicza objawiający się jako dość oryginalna i zaskakująca w kontekście znamiennej dla tego typu konwencji próba wplatania w nią motywów charakterystycznych dla egzystencjalizmu. Powieść powstała w okresie, kiedy ów prąd w filozofii i literaturze, po okresie marksistowskich potępień, zaczął silnie wpływać na polskich twórców. Ekspansja egzystencjalizmu możliwa była dzięki fali odwilży i oddziaływała głównie poprzez polskie wydania francuskiej literatury (powieści i dramatów Sartre'a i Camusa), co miało miejsce w latach 1956–1958³⁸. Wspomniany utwór Jackiewicza to więc jeden z przejawów ówczesnej mody na egzystencjalizm. Świadczy on o dość naskórkowym przyjęciu wpływów francuskich autorów. Interesujące jest natomiast to, że pisarz od roku 1959 odwoływał się do tych tendencji już bardzo konsekwentnie i wybrane motywy charakterystyczne dla egzystencjalizmu pojawiają się, co prawda w różnych proporcjach, we wszystkich jego dziełach literackich wydawanych od końca lat pięćdziesiątych. Ten element pozwalał nadać twórczości popularnej niejako psychologiczny „sznyt” i w pewnym sensie nieco artystycznie nobilitować dzieła o proweniencji romansowej³⁹.

³⁷ Zob. A. Jackiewicz, *Śmierć donżuana*, Czytelnik, Warszawa 1959.

³⁸ Pierwsze elementy egzystencjalizmu pojawiły się w Polsce już w literaturze okresu międzywojnia (W. Gombrowicz), jednak najsilniej oddziałal on po roku 1956. Zob. M. Głowiński, *Egzystencjalizm*, w: J. Sławiński (red.), *Podręczny słownik terminów literackich*, OPEN, Warszawa 1998, s. 72. Konteksty związane z recepcją egzystencjalizmu w Polsce rozważa również Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 297.

³⁹ Por. P. Kuncewicz, *Ulubięcy*, op. cit.

Melodramatyczne powieści Jackiewicza były, co może się wydawać dość paradoksalne, wyrazem prób odpowiedzi na pytanie kluczowe dla egzystencjalizmu – kim jest człowiek?, w formule dla niego charakterystycznej, a więc nieodnoszącej się do uniwersalistycznie pojmowanej ludzkiej natury, lecz w ujęciu indywidualistycznym⁴⁰. Jackiewicz w *Śmierci donżuana*, *Romansie w Cannes*, *Madame*, *Spotkaniu w Santa Margherita*, *Klaudii*, *Ucieczce Maury* koncentrował się na jednostkach i ich ciągłych próbach projektowania siebie. Niemniej ów humanistyczny rys przeradzający się w swoisty literacki mit indywidualności łączył się też ściśle z samotnością i alienacją postaci. Było to warunkowane zarówno ich etycznymi wyborami, związanymi często z naruszeniem przez bohaterów hierarchii wartości i społecznego tabu, ustalonych dopuszczalnych relacji międzyludzkich, jak i z zewnętrznymi wobec jednostki objawami kryzysu wartości oraz niepokojów znamienych dla człowieka XX wieku. W utworach Jackiewicza inspirowanych egzystencjalizmem dominują jednak perspektywa jednostkowa i dystans wobec form życia zbiorowego. Człowiek występuje tu jako istota konfrontowana z perspektywą własnej skończoności i otaczającej jej istnienie nicości. Melodramatyczne powieści Jackiewicza stanowią wyraz tezy o absurdalności życia, przekonania o bezcelowości ludzkiej egzystencji. Zaznacza się w nich wyraźnie motyw tragizmu wynikającego z przeświadczenia, że kruche istnienie człowieka przepełnione jest troską i grozą (wyrażanymi przez egzystencjalistów zarazem jako lęk przed istnieniem oraz lęk przed śmiercią)⁴¹. Pisarz od czasów II wojny światowej nie powrócił już do wątków metafizycznych, które zaznaczyły się w jego debiucie powieściowym, a wspomniane wpływy autorów francuskich w jego twórczości związane były zdecydowanie z ateistyczną, a nie teologiczną, chrześcijańską formułą refleksji egzystencjalnej⁴². Brak też w przywoływanych powyżej powieściach Jackiewicza śladu camusowskiego heroicznego buntu – motywu tworzenia siebie w świecie absurdu; polski autor nie podejmował kwestii wolności jednostki, bu-

⁴⁰ Zob. J. Jusiak, *Egzystencjalizm*, w: A. Maryniarczyk et al. (red.), *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 3, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2002, s. 37.

⁴¹ Zob. ibidem, s. 36.

⁴² Zob. ibidem.

dowania własnej przestrzeni wartości, poprzestając na nihilistycznym elemencie koncepcji francuskich myślicieli.

Wspomniany rys tragizmu i pesymizmu łączy się w kilku utworach Jackiewicza z kluczowym dla nich motywem śmierci, począwszy od przerażającej wizji powolnego, w bólach i osamotnieniu, umierania na raka starzejącego się i skompromitowanego tytułowego bohatera *Śmierci donżuana*. W dziele tym istotną rolę odgrywają również demaskowane amoralne postawy przeróżnych postaci z otoczenia protagonisty, których działania motywowane chęcią zysku, zdobycia spadku, prowadzą do jego stopniowego uśmiercania. Dlatego Piotr Kuncewicz dostrzega w tej powieści elementy, które przywodzą skojarzenia z naturalistycznym dramatem *Kruki* Henry'ego Becque'a⁴³. Krytyk ten podkreśla też, że czynnikiem łączącym kolejne powieści, których akcja toczy się za granicą w międzynarodowym snobistycznym środowisku, są „ceremonie królewskiego umierania”⁴⁴. W *Romansie w Cannes* jest to próba samobójcza starzejącego się aktora – dawnej gwiazdy kina niemego – który bezskutecznie usiłuje powrócić w wielkim stylu na ekran i do środowiska filmowego poprzez romans z dużo młodszą aktorką. W *Spotkaniu w Santa Margherita* zarysowany zostaje zaś niedopowiedziany wątek potencjalnej śmierci (po nocy spędzonej w hotelu ze znacznie młodszą przypadkową partnerką) starzejącego się polskiego emigranta, dawnego oficera, którego organizm wyniszcza hulaszczy tryb życia, odgrywana u schyłku życia rola utracjusza „lowelasa”.

Jackiewicz nicuje więc typowy motyw konwencji melodramatycznej jako spektaklu w wersji łzawej – estetycznie wyrafinowanej (przeestetyzowanej) śmierci jednego lub obojga młodych pięknych kochanków, a tym samym dość brutalnie odsłania „podszewkę” sentymentalnej opowieści⁴⁵. Konstruuje popularne romansowe powieści z elementów takich jak śmierć, starość, procesy rozpadu, przemijanie i zarazem eks-

⁴³ Zob. P. Kuncewicz, *Ulubieńcy*, op. cit.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ O celebracji śmierci i strategii łez w melodramacie filmowym pisała Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 47.

ponuje też w naturalistyczny niemal sposób brzydotę, chromość⁴⁶. Problematyka związana ze starzeniem się i wywołanym przez jego objawy lękiem, powraca w kilku utworach poprzez obrazy szczegółowo charakteryzujące doświadczenie zniedołężnienia fizycznego oraz utratę przez bohaterów z wiekiem pełni władz mentalnych. Jackiewicz kumuluje wizje twarzy zmieniających się pod wpływem przybywających zmarszczek, a także ciał zatracających sprężystość postury (np. w *Śmierci donżuana*, *Romansie w Cannes*, *Madame*, *Spotkaniu w Santa Margherita*, *Klaudii*).

Ten rys prowokuje Kuncewicza do diagnozy: „Jackiewicz jest okrutny i znęca się (...) nad substancją ludzką. (...) Ostatecznie da się rzec, że Jackiewicz to pisarz obsesyjny, że nie zostawia on swoim bohaterom ani czytelnikom żadnej nadziei”⁴⁷. Kuncewicz łączy też owo przesłanie melodramatycznych powieści Jackiewicza z cechą kondycji ich protagonistów jako „przybyszy” skazanych na klęskę, a także z pewnym uniwersalizującym uogólnieniem, że każdy człowiek jest przybyszem i każdego los jest skończony⁴⁸. To ujęcie jednak, w duchu dość banalnie interpretowanych haseł egzystencjalizmu, Kuncewicz przełamuje stwierdzeniem: „Nie warto więc walczyć ani o kobietę, ani o karierę. Lecz czy naprawdę nic już więcej nie ma na świecie?”⁴⁹. Tematyka powieści popularnych Jackiewicza oscyluje zdecydowanie wokół zawodów miłosnych i łamiącej się kariery (np. *Śmierć donżuana*, *Romans w Cannes*, *Madame*, *Spotkanie w Santa Margherita*, *Kludia*, *Ucieczka Maury*), jakkolwiek pisarz osadza te zagadnienia zawsze w kontekście działań, postaw świadczących o moralnej degradacji bohaterów, upadku hierarchii wartości. To uwarunkowanie jest bardzo wyraźne w powieściach pisanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nasuwa się w związku z tym skojarzenie wywołane wrażeniem pewnego ro-

⁴⁶ Wątki te pojawiają się już także w niektórych wcześniejszych utworach, np. w powieści *Górnicy* w związku z postacią starzejącego się inwalidy górnika Kapelucha, jak i kreacją starego pisarza w *Wiedeńskiej wiosnie*. Zob. R. Marszałek, *Aleksander Jackiewicz*, „Życie Warszawy” 1988, nr 133 (z 9 czerwca 1988), s. 7.

⁴⁷ P. Kuncewicz, *Ulubięcy*, op. cit.

⁴⁸ Zob. ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

dzaju paralelizmu zjawisk obrazowanych w „kinie moralnego niepokoju”, w którym także występują wskazane powyżej motywy (np. zdrady uczuć, karierowiczostwa, wyrachowania, zatracania etycznego azymutu przez filmowych bohaterów)⁵⁰.

Opinia Piotra Kuncewicza, że *Wiedeńska wiosna* to „moralitet o upadku i przemijaniu”⁵¹, jest zdecydowanie przesadna, gdyż utwór ten pozostaje zdominowany przede wszystkim przez przesłanie ideologiczne. Natomiast w późniejszej twórczości Jackiewicza daje się rozpoznać cechy, które pozwalają na postawienie tezy o paraboliczności jako wyróżniku takich powieści jak *Śmierć donżuana* czy *Klaudia*. Opowieść o upadku i śmierci starzejącego się kochliwego architekta, podobnie jak włoskie perypetie – rozleniwionego wiekiem i marazmem życia w ojczyźnie – polskiego inteligenta, który usiłuje poprzez związki z kobietami wykreować swą osobę i zrobić na emigracji karierę, to demaskatorskie narracje ilustrujące ogólne prawidła ludzkiego losu. Utwory te pod warstwą pretekstowej realistycznej historii prezentującej erotyczne podboje bohaterów kryją sens odsyłający czytelnika do kategorii moralnych. Wykreowany w nich narrator, który obiektywnie relacjonuje zdarzenia, nie podsuwa nachalnie ocen bohaterów i interpretacji faktów. Fabuły i realia, konstrukcja świata przedstawionego podporządkowane są w tych dziełach jednak nadrzędnemu sensowi etycznemu. Przejawiająca się w ten sposób dość zaskakująca paraboliczność powieści popularnych może mieć swe źródło we wzorach czerpanych przez Jackiewicza z francuskiej literatury egzystencjalistycznej, w której dwudziestowieczna powieść-parabola szczególnie się rozwinęła.

Nietypowe jest także i to, że Jackiewicz, poza jednym wyjątkiem (*Ucieczka Maury*), konstruował dość niekonwencjonalne romanse pod względem wiekowych kategorii bohaterów, stanowiące odstępstwo od potocznych wyobrażeń o romantycznych kochankach i naruszające melodramatyczne schematy. *Romans w Cannes*, *Madame*, *Spotkanie w Santa Margherita*, *Klaudia* prezentują historie uczuć i namiętności, które połączyły starość i młodość; analizowane są w nich relacje

⁵⁰ Zob. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 171, 193.

⁵¹ P. Kuncewicz, *Ulubieńcy*, op. cit.

kochanków radykalnie różnych wiekiem. Twórca *Madame* (w której kluczowym motywem jest miłosna fascynacja młodzieńczego ucznia przedwojennego gimnazjum dojrzałą wiekowo nauczycielką francuskiego) jawi się więc pod tym względem jako autor, który narusza społeczne tabu dotyczące intymnych związków osób starszych. Kilka dziesięcioleci później w utworze Antoniego Libery o takim samym tytule powróciła bliźniaczo podobna fabuła. Autor ten zastrzegał jednak, że pokrewność wątków i bohaterów jest przypadkowa, a o powieści Jackiewicza dowiedział się już po wydaniu własnej, której tytuł zainspirowało dzieło Flauberta *Pani Bovary*⁵².

Należy natomiast podkreślić, że we wszystkich wymienionych powyżej utworach Jackiewicza miłosne związki osób starszych z młodszymi nie dają spełnienia i ukojenia, nie stanowią więc przykładów sentymentalnej opowieści o uczuciu, które pokonuje wszelkie bariery, także wiekowe, jak na przykład w popularnej powieści Williama Whartona *Spóźnieni kochankowie*. Najwyrazistszym zaś przykładem przesuwania przez Jackiewicza obyczajowych granic i podejmowania kwestii tabuizowanych jest powieść *Kludnia*, w której nie tylko powraca wspomniany często w jego twórczości motyw romansu starszego mężczyzny z młodą kobietą, lecz także wątek kazirodczy – erotycznej fascynacji przyrodniego rodzeństwa (w czym zaznacza się też pewnego rodzaju próba wprowadzenia złożonych kontekstów psychologicznych, nawiązania do psychologii głębi i psychoanalizy, ale jednak nie dość konsekwentnie rozwijana).

Sam Jackiewicz zaś, ujawniając ambicję przełamania narracyjnej i stylistycznej sztancy uprawianego przez siebie gatunku powieści popularnej, określał swą twórczość literacką z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: „trochę romans, trochę rzecz psychologiczna”⁵³. Nie można jednak tych utworów nazwać powieściami psychologicznymi, mimo że niekiedy ich autor podejmował próby wplatania w narrację elementów mowy pozornie zależnej, monologu wewnętrznego postaci, a nawet strumienia świadomości wraz z jego

⁵² Zob. M. Wolny, *Królowa śniegu*, „Polityka” 2000, nr 12, s. 64–65.

⁵³ A. Jackiewicz, *Losy moich książek*, op. cit.

nieładem i subiektywnie modulowaną czasoprzestrzenią (czego przykładem jest narracja w *Spotkaniu w Santa Margherita*). Trudno jednak uznać te formalne zabiegi za przejawy pełnej koncentracji na życiu wewnętrznym bohatera, na jego złożoności i dynamice. Natomiast czynniki, które można określić jako swoisty psychologiczny eksperyment literacki, nadawały pewnego rodzaju „pikanterii” romansowym powieściom i czyniły je zapewne jeszcze bardziej popularnymi. Konstrukcje narracyjne oparte na wątkach uczuciowych, erotycznych gier, dewiacji, frustracji i psychologicznych manipulacji niosły zarazem etyczne przesłanie o wiecznie niedoskonałej naturze ludzkiej, o przemijaniu i nieuchronnym rozpadzie. Wpisywały się więc w tezę egzystencjalistycznej proweniencji, że niemożliwe jest znalezienie wsparcia u bliźnich, gdyż drugi człowiek stanowi zagrożenie i dlatego każdy dąży do zapamiętania nad innym. Ów element determinacji w podejmowaniu przez bohaterów prób dominacji nad partnerem, partnerką jest bardzo silnie obecny w powieściach Jackiewicza od schyłku lat pięćdziesiątych.

Inny czynnik, który sprawiał, że melodramaty Jackiewicza były wznawiane i rozchwytywane przez czytelników⁵⁴, ma związek ze wspomnianym już wcześniej rysem biograficznym tej twórczości. Przejawiał się on w wybranych utworach poprzez opisy miejsc i środowisk, które przeciętnemu czytelnikowi w Polsce nie mogły być znane z autopsji, a o których wyobrażenia mogły się w nim rodzić pod wpływem ówczesnych mediów oraz lektur. Jackiewicz zaś, który brał udział w międzynarodowych festiwalach filmowych, wykładał na zagranicznych uczelniach i w związku z tym często podróżował, zyskiwał dzięki swym doświadczeniom życiowym materiał literacki i starał się go wyzyskać w powieściach⁵⁵. Dla przeciętnego polskiego odbiorcy wspomnianych utworów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych lektury te mogły mieć posmak zakazanego owocu. Traktowały o ekskluzywnych podróżach na Zachód, wprowadzały w zamknięte dla laików kręgi gwiazd filmowych, ludzi światowego kina (*Romans w Cannes, Ucieczka*

⁵⁴ Wszystkie przywoływane powyżej melodramatyczne powieści Aleksandra Jackiewicza miały swoje wznowienia. Zob. B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit. s. 218.

⁵⁵ Zob. ibidem, s. 212–214.

Maury)⁵⁶. Obrazy płynące z książek Jackiewicza były więc dla znacznej części czytelników surogatem niedostępnych własnych wrażeń.

Snobistyczny charakter ma także międzynarodowe środowisko bohaterów *Klaudii*, spędzających czas na bankietach, udających zainteresowanie sztuką na wernisażach, prowadzących tzw. *small-talki* i usiłujących wyzyskać towarzyskie, osobiste znajomości do robienia kariery i pomnażania majątku. Demaskatorski rys tej powieści nie niweluje jednak stereotypowego elementu wywiedzionego z konwencji melodramatycznej – romansowej scenerii. Czytelnik powinien doznawać uczucia zastępczej satysfakcji, mogąc czytać o dostatku, w którym żyją fikcyjne postaci⁵⁷. Ten element typowej kreacji świata przedstawionego melodramatu, który można określić jako bogactwo i zarazem „ładność” rzeczywistości, zaznacza się także w powieści *Spotkanie w Santa Margherita* poprzez obrazy urokliwie położonego, eleganckiego hotelu otoczonego sentymentalnie opisanym włoskim pejzażem i malowniczą architekturą nadmorskiego miasteczka. W tym utworze odnajdujemy także inne toposy przestrzeni charakterystycznej dla melodramatycznej konwencji jako miejsca akcji, a szczególnie miłosnych schadzek – ogród, luksusowa willa, punkt widokowy z zapierającą dech panoramą, nadmorskie skały⁵⁸.

⁵⁶ W *Romansie w Cannes* daje się rozpoznać przetworzone zdarzenia – sceny, których autor sam był świadkiem: „Widziałem Lollobrygidę w opalach [kiedy fotoreporterzy natarłszy z aparatami, niechcący powalili ją na schodach prowadzących do Pałacu Festiwalu – przyp. BK] i Simone Signoret, kiedy płakała...” – A. Jackiewicz, *Romans w Cannes*, op. cit., za: B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 217. Jedna ze scen przypomina też anegdotyczną sesję zdjęciową Simone Silvy z Robertem Mitchumem podczas festiwalu w Cannes w roku 1954, kiedy głodna sławy aktorka zaskoczyła partnera, występując topless. Główny bohater zaś budzi pod pewnymi względami skojarzenia z osobą Ericha von Stroheima. W *Ucieczce Maury* natomiast pojawiają się w epizodach postaci: Federica Felliniego, Anny Magnani, Ingrid Bergman, Roberta Rosselliniego, a główni bohaterowie powieści wymodelowani zostali (według Piotra Kuncewicza) tak, że budzą skojarzenia z Marleną Dietrich i jej odkrywcą Josefem von Sternbergiem. Zob. P. Kuncewicz, *Ułubieńcy*, op. cit.; B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 218.

⁵⁷ Zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, op. cit., s. 41.

⁵⁸ Zob. M. Bujnicka, *Romans*, w: T. Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 540; B. Pięćzka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Melodramat*, w: ibidem, s. 373.

Twórczość literacka Aleksandra Jackiewicza rozwijała się więc w obszarze wytyczanym zarówno przez rygory konwencji melodramatycznej, jak i doktryny socrealistycznej, a zarazem poświadczała fascynację takimi prądami jak modernizm i egzystencjalizm, która pozwalała na wprowadzenie do wybranych powieści elementów zaskakujących, stanowiących też o ich swoistej oryginalności. We wszystkich trzech wyróżnianych tu nurtach daje się rozpoznać obecność stałych motywów i obrazów: starzenia się, śmierci, doświadczenia przemijania i rozpadu. Można to powieściopisarstwo rozpatrywać jednak także w innym kontekście, podobnie jak czynił to w artykule *Badacze literatury jako literaci* Henryk Markiewicz⁵⁹. Aleksander Jackiewicz dużą część swojego życia zawodowego poświęcił pracy naukowej oraz działalności krytycznej. Związał się z literaturoznawstwem już w dwudziestoleciu międzywojennym przez studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim, a po wojnie i powrocie do kraju m.in. na tej uczelni prowadził zajęcia dotyczące literatury⁶⁰. Od momentu wydania pierwszej powieści łączył Jackiewicz twórczość oryginalną z aktywnością badawczą i krytyczną. Podkreślał też często, mimo swego bardzo bogatego dorobku naukowego w dziedzinie historii i teorii filmu, że czuje się pisarzem i, jak ujmuje to Kosińska:

Pisanie powieści było dla Jackiewicza także sprawą bardzo osobistą, taką, o której trudno mówić, ponieważ kochał te swoje – dla niektórych zaskakujące – dzieci, miłością trochę wstydliwą, ale przecież świadomą i nieodzownie potrzebną do życia, gdyż stanowiącą idealną przeciwwagę dla pracy naukowej i krytycznej⁶¹.

Przedwojenny powieściowy debiut Jackiewicza może być rozpatrywany w odniesieniu do wzorów postaw twórczych z okresu schyłku XIX wieku, kiedy to polscy krytycy literaccy byli „czynni na polu poezji, powieści i dramatu”⁶², a także do tendencji podejmowania twór-

⁵⁹ Zob. H. Markiewicz, *Badacze literatury jako literaci*, w: idem, *Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze*, Universitas, Kraków 1998, s. 284–300.

⁶⁰ Beata Kosińska szczegółowo relacjonuje przebieg kariery naukowej Aleksandra Jackiewicza. Zob. B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 208–215.

⁶¹ Ibidem, s. 218. Zob. A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie (3)*, op. cit., s. 209.

⁶² H. Markiewicz, *Badacze literatury jako literaci*, op. cit., s. 290

czości oryginalnej zdominowanej przez treści dyskursywne – dylematy światopoglądowe, która zaznaczyła się w drugim dziesięcioleciu międzywojennym w środowisku krytyków i niektórych młodych literaturoznawców⁶³. Powojenna zaś twórczość własna Aleksandra Jackiewicza była dość odosobniona i oryginalna, gdyż jak podkreśla Markiewicz, „ani ówczesni zwolennicy marksizmu, ani potem strukturaliści nie mieli ambicji ściśle literackich”⁶⁴. Należy także zauważyć, że teksty naukowe i krytyczne autorstwa Jackiewicza zawierały też akcenty osobiste i miały pewnego rodzaju nacechowanie artystyczne, pisane były „piękną polszczyzną, językiem żywym, bogatym, barwnym, jasnym i zrozumiałym dla każdego przez swoją ogromną obrazowość”⁶⁵.

⁶³ Zob. *ibidem*, s. 294–295.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 298–299.

⁶⁵ B. Kosińska, *Aleksander Jackiewicz*, op. cit., s. 216.

Bibliografia prac Aleksandra Jackiewicza

Książki o tematyce filmowej

- Gorki i film*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, 191 s.
- Latarnia czarnoksiężska*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956, 194 s.
- René Clair*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, 212 s.
- Film jako powieść XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, 436 s.
- Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971, 426 s.
- Historia literatury w moim kinie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, 372 s.
- Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, 356 s.
- Mistrzowie kina współczesnego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, 214 s.
- Fenomenologia kina*, t. 1: *Narodziny dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, 231 s.
- Latarnia czarnoksiężska 2*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1981, 339 s.
- Gwiazdozbiór*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, 248 s.
- Moja filmoteka*, t. 1: *Kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, 587 s.
- Moja filmoteka*, t. 2: *Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, 547 s.
- Moja historia kina*, t. 1: *Kino prymitywne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, 237 s.
- Moja filmoteka*, t. 3: *Literatura i teatr w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, 448 s.
- Moja filmoteka*, t. 4: *Film w kulturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, 429 s.