



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** "Że życie a sztuka to co innego - z szacunkiem" : o "Wspólnym pokoju"  
Zbigniewa Uniłowskiego

**Author:** Barbara Gutkowska

**Citation style:** Gutkowska Barbara. (1995). "Że życie a sztuka to co innego - z szacunkiem" : o "Wspólnym pokoju" Zbigniewa Uniłowskiego. W: W. Wójcik, B. Gutkowska (red.), "Między Kadenem a Andrzejewskim : w kręgu powieści polskiej XX wieku" (S. 39-55). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Barbara Gutkowska

**„Że życie a sztuka to co innego  
— z szacunkiem”<sup>1</sup>  
O Wspólnym pokoju  
Zbigniewa Uniłowskiego**

Łatwo spostrzec, że tym, co w pokoju przy Nowiniarskiej trwa od początku i do końca nie podlega żadnej zmianie, jest — oprócz brudu — nuda. Nadmieniali o jej istnieniu w powieści Uniłowskiego niemal wszyscy piszący o niej recenzenci i badacze literatury, różnie starając się ją sfunkcjonalizować. Ich stanowiska zawierają się od skojarzeń ze „zjełopieniem młodzieży”, którą doprowadza do upadku brak intelektualnych zainteresowań<sup>2</sup>, przez traktowanie jej jako znaku, iż „Sytuacja drobno-mieszczańskiego artysty staje się beznadziejna w ustroju kapitalistycznym”<sup>3</sup>, po uznanie jej jako wyrazu buntu pokoleniowego wobec świata zastanych wartości<sup>4</sup> oraz wyznacznik naturalistycznego rodowodu powieści<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Tej treści dedykację otrzymywali od Uniłowskiego jego przyjaciele skarykaturowani w powieści. Zob. Z. Ziątek: *Autentyzm rozpoznaj społecznych*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 2: 1933—1944. Red. A. Brodzka, S. Żółkiewski. Warszawa 1993, s. 814.

<sup>2</sup> Jest to sformułowanie Witkacego. Zob. J. Katz: *Młody gniewny Uniłowski*. „*Twórczość*” 1963, nr 8, s. 17.

<sup>3</sup> Zespół Polonistów Wrocławskich pod kier. S. Sandlera: *O twórczości Zbigniewa Uniłowskiego*. „*Twórczość*” 1950, nr 2, s. 126.

<sup>4</sup> J. Katz: *Młody gniewny...*, s. 19 i n.

<sup>5</sup> Zob. B. Faron: *Zbigniew Uniłowski*. Warszawa 1969, s. 133.

Nuda ma swoje trwałe miejsce w dorobku literatury i filozofii europejskiej: „Do wieku dziewiętnastego na nudę uskarżają się warstwy najwyższe, nuda dręczy ludzi zblazowanych i mądry angielski minister Walpole, który znał dobrze swój świat, mógł powiedzieć: »Nuda jest nieszczęściem ludzi szczęśliwych«. U poetów dziewiętnastowiecznych nuda jest pod pewnymi względami tym samym, czym była w wieku osiemnastym i czym zapewne pozostanie jeszcze długo. Dlatego nosi to samo miano. Zmienia się jednak jej głębszy sens: staje się ona problemem wybitnie filozoficznym, określa istotę Ducha, jego metafizyczną naturę, jest podstawową strukturą bytu, a także tego bytu i wszystkiego, co istnieje, zaprzeczeniem; [...] Nuda nabiera tedy znaczenia ontologicznego, staje się sednem bytu.”<sup>6</sup> Kierkegaard, filozof nudy, „dostrzega w niej chorobę naszego wieku, chorobę romantyzmu i romantycznych poetów lub, mówiąc słowami Baudelaire’a, chorobę »straszliwej samotności«, co wychodzi na jedno”<sup>7</sup>.

Okazuje się, że w ten sposób funkcjonalizowana nuda istnieje we *Wspólnym pokoju*, utworze pisarza „plebejskiego”<sup>8</sup>, „antyinteligentnego kompromitacjonisty”<sup>9</sup> i literackiego „neofity”<sup>10</sup>. Pojawia się ona w tekście w wielu kontekstach: staje się uzasadnieniem pijaństwa, wiąże się z samotnością, chorobą, rozmową z innym człowiekiem, znajdujemy ją w opisie ceremonii pogrzebowej, ale towarzyszy także wesołym, alkoholowym eskapadom bohaterów. Obecna jest w ich dniu powszednim i przy niedzieli. Nudne jest tutaj wszystko: ludzie, przedmioty (łóżko), zastana literatura, nauka, praca, choroba, miłość, szczęście i nieszczęście, po prostu samo życie. Dlatego też nuda w konsekwencji nabiera wymiarów siły sprawczej niemal metafizycznego zła:

Istotnie, coraz gorzej działa się mieszkańcom wspólnego pokoju. Zło tworzyło się powoli i systematycznie, obficie zasilane nudą, skutkami przepicia i musem przebywania ze sobą ludzi o odmiennych charakterach.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> S. Marić: *Zapis o nudzie*. W: *Jeźdźcy Apokalipsy*. Wybór esejów. Wybrał i wstępem opatrzył J. Wierzbicki. Przeł. J. Chmielewski i J. Wierzbicki. Warszawa 1987, s. 368—369.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 376—377.

<sup>8</sup> S. Lichański: *Z perspektywy „Wspólnego pokoju”*. „Twórczość” 1957, nr 2, s. 129.

<sup>9</sup> J. Bajdor: „Nie mogę pisać tego, czegom nie przeżył...”. „Odra” 1967, nr 12, s. 26.

<sup>10</sup> J. Katz: *Młody gniewny...*, s. 23.

<sup>11</sup> Z. Uniłowski: *Wspólny pokój*. Warszawa 1988, s. 245. Dalsze cytaty z tego wydania; w nawiasie podano numer strony.

Syntetyczny opis mieszkańców wspólnego pokoju oraz polskiej rzeczywistości lat trzydziestych przynosi wypowiedź Dziadzi:

My jesteśmy młodzieżą okresu, w którym normalne zazwyczaj objawy młodości są skryte, zwiędłe. Wyłaniają się one dopiero pod wpływem narkotyku, olbrzymiej i kwitną. [...] wszyscy są diabła warcy w porównaniu z dwoma pokoleniami wstecz. [...] Pomogła temu w lwiej części wojna, trochę błędzenie w poszukiwaniu ideału, no i chorobliwe przeintelektualizowanie, które prowadzi myśli na manowce, a nie pozwala widzieć istotnych potrzeb epoki. [...] Spójrzmy na tę naszą polską rzeczywistość. Nie mamy polityków, nie mamy artystów, nie wiadomo, czy jesteśmy krajem konserwatywnym, czy postępowym. [...] Jesteśmy źle położeni geograficznie, taki los. Po cóż jednak, u pioruna, ten optymizm, po co to zakłamywanie się? [...] Jesteśmy w mrocznej pustce i nie widzimy wartości, które można by wyszukać, potrzeba faceta, który by nam poświecił.

(s. 199—200)

Nuda i pustka są zatem jednocześnie przyczyną i konsekwencją życia z dnia na dzień w zakłamanym świecie bez autentycznych, wiarygodnych wartości. Ale obiektem ostrego ataku jest we *Wspólnym pokoju* nie tylko rzeczywistość, lecz także sami młodzi bohaterowie i ich nieumiejętność odnalezienia swojego w niej miejsca. Toteż otaczająca młodych literatów zewnętrzna „mroczna pustka” musi być tu traktowana także jako odbicie pustki ich osobowości, których sami nie potrafią scalić i dookreślić. Ma tego świadomość umierający Lucjan:

Dzisiejszy poeta może istnieć z chwilą, kiedy pojmie sens terażniejszości i potrafi mówić o tym, czego wiek od niego wymaga.

(s. 321)

Sąd Salisa można potraktować jako uogólnienie wypływające z przemyślenia nie tylko jego własnych rozterek pisarskich oraz jako aforystyczne wyznanie, będące przyznaniem się do twórczej klęski, przyspieszonej wyniszczającą chorobą i przypieczętowanej śmiercią. W taki sam krytyczny sposób ocenia młodych twórców Paczyński:

O, jacyż wy wszyscy jesteście nudni — banda matolów. Siedzicie w tym siedlisku snobów, chlejecie tę kawę, która wam na pewno nie smakuje, i udajecie dojrzałych, mądrych ludzi.

(s. 80)

Postać Paczyńskiego, uznana w powieści Uniłowskiego za drugi (pierwszym jest Olaf) niekwestionowany autorytet artystyczny, burzy atmosferę samozadowolenia panującą przy kawiarnianym stoliku. To właśnie on widzi w Zygmuncie nieokrzesanego głupca, wytyka Dziadzi dojrzały wiek przy nikłości jego literackich dokonań, a Wermelowi zarzuca lenistwo.

Wprowadzenie do *Wspólnego pokoju* motywu artysty i kawiani literackiej jest czytelnym nawiązaniem do młodopolskiej konwencji, po którą sięgano w dwudziestoleciu międzywojennym często i chętnie<sup>12</sup>. Ryszard Przybylski, omawiając *Hilarego, syna buchaltera*, stwierdził: „Jeśli Berent podkreślał, że kawiarnia jako parodia życia stanowi najdogodniejszą scenerię dla kabotyńskich działań młodopolskich histrionów, to Iwaszkiewicz spojrział na nią jak na przedpiekle prostytucji kulturalnej, pierwszy i niewinny jeszcze etap komercjalizacji sztuki.”<sup>13</sup> Uniłowski połączył w swojej powieści te dwa spojrzenia, z tym że Salis, w przeciwieństwie do Hilarego, nie traktuje swojej kariery w kategoriach „odwetu społecznego”. Dla Lucjana bowiem sztuka ciągle ma jeszcze samoistną wartość:

Nie chciałbym być czytany przez samych rodaków, którzy by mówili, że mam serce płonące miłością do ojczyzny, że pragnę jak najlepiej i tak dalej. Serce Tomasza Manna też silnie bije dla Niemiec, co mu nie przeszkadza być czytany przez całą Europę.

(s. 176)

Jeszcze w dwa dni po krwotoku, który okazał się początkiem długiej agonii, marzył dalej o sławie, określając w wyimaginowanym wywiadzie, jakie warunki powinna spełniać, jego zdaniem, dobra literatura:

Myślę — wie pan — iż rzecz ta jest po prostu i zwięźle napisana, przy tym porusza zagadnienia dotyczące nas w sposób ogólnoludzki, to jest interesujące wszystkich ludzi bez różnicy narodowości.

(s. 226)

<sup>12</sup> Zob. A. Z. Makowiecki: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971.

<sup>13</sup> R. Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 71. Na marginesie: warto zauważyć tożsamość imienia głównego bohatera *Wspólnego pokoju* z Lucjanem ze *Straconych złudzeń* Balzaka oraz wspólny temat obu powieści, chociaż oczywiście daleko poetom „Kwadrygi” do artystów z kręgu „Biesiady” i brak w powieści polskiego autora *eksplicite* wyrażonego optymistycznego przekonania o ostatecznym tryumfie prawdziwej sztuki.

Również kilka miesięcy później, uwięziony, uprzedmiotowiony w łóżku<sup>14</sup>, systematycznie wyniszczany szybko postępującą chorobą i „koszmarem poznawania skomplikowanych charakterów” (s. 263), zupełnie tak samo, choć już z dużą dozą autoironii, rozmyśla o życiu, literaturze i sobie samym jako uznanym twórcy. Charakterystyczne, że nawet w marzeniach obecna jest kategoria nudy, która tym sposobem urasta do zasady bytu dającej się odczuć i postrzec zawsze i wszędzie, niezależnie od poczucia indywidualnego niespełnienia bądź spełnienia:

Losie! po to żeś mi tyle szczęścia dał, żeby mnie ono aż nudziło? Boże, obdarowałeś mnie tak rzadkim u twórcy poczuciem zadowolenia ze swych dzieł! [...] Leżę wygodnie w swojej pracowni i obmyślam ratunek dla ludzi pogrążonych w złośliwej narkozie neurastenii. Właśnie o tym mam zamiar pisać, bowiem istotnie odkryłem tego bakcyła. Ha, sam uchwyciłem za łeb kwintesencję radości życia, te kilkadziesiąt latek umiejętnie spędzić na ziemi to sztuka nie lada. Trzeba na to być wielkim głupcem, czyli optymistą, lub też mędrce, co to terminów optymizm i pesymizm nie nosi w swej czaszce.

(s. 255—256)

Typowo neoromantyczne samosytuowanie się Salisa-artysty na piedestale sztuki pobrzmiewa gorzką autoironią w kontekście rychło mającej nastąpić śmierci. Ale istotny jest przecież fakt, że Uniłowski skonstruował powieść z trzeciosobowym narratorem, który dokonuje tego, czego nie zdołał uczynić jego główny bohater, czyli opowiedzieć historię Salisowego życia. Konsekwencją tego formalnego zabiegu okazuje się to, iż modernistyczna koncepcja artysty i jego dzieła, wcześniej ironicznie zaprzeczona przez Lucjana, znowu zostaje przywołana, sposób bowiem życia (bycia) twórcy staje się przecież ostatecznie tworzywem sztuki. Oczywiście, dzieje się to na innych niż w epoce Młodej Polski zasadach, gdyż jak bańka mydlana pryska tutaj przekonanie o wysokiej pozycji artysty i jego dzieła oraz zupełnie inaczej przedstawiony został wizerunek cyganerii.

Klimiek Paczyński jako pierwszy uświadamia mieszkańcom wspólnego pokoju i bywalcom „Ziemiańskiej” zakłamanie i nienaturalność ich zachowań, przez sprowadzenie ich charakterystyki do lapidarnego określenia — „wy — dwudziestokilkuletni staruszkowie” (s. 81). Ów motyw „młodego starca” pojawia się jeszcze raz, przecież nieprzypadkowo, w opisie Edwarda Mokuckiego, studenta czwartego roku medycyny:

<sup>14</sup> „Znów to wstrętne, nudne łóżko. Wsunął się pod kołdrę z ponurym uczuciem jakiejś przynależności do tego martwego przedmiotu” (s. 259).

Tuż stało widmo średniego wzrostu, niezmiernie chude, o wielkiej głowie i masie spiętrzonych włosów nad czołem. Był to mężczyzna młody jeszcze chyba, ale jego twarz przeczyła wszystkiemu, co młode. Sprawiała wrażenie białego woreczka wypełnionego pogruchotanymi kośćmi. Wszystko tam było nieregularne z istic diabelską matematyką.

(s. 96)

Młodzi ludzie z powieści Uniłowskiego są przedwcześnie, nienaturalnie postarziali. Prawie każdy z nich nosi w sobie stygmat intelektualnego (niemoc twórcza) bądź fizycznego (gnicie ciała Lucjana, s. 325) rozkładu. Zygmunt Stukonis fakt ten traktuje jako „znak czasu” i wyróżnik ich przynależności pokoleniowej:

Ta nasza artystyczna młodość jest tak znamienne powojenna, że naukowcy będą ją obserwować jako przejaw specyficzny tego okresu chorych na przedwczesny uwiad smarkaczy.

(s. 95)

Z pewnością motyw przedwczesnej starości można potraktować także jako groteskową metodę budowy świata przedstawionego<sup>15</sup>, ponieważ — tym razem *a rebours* — zjawił się on już na samym początku powieści:

Na progu alkowy stanęła jak wesołe widmo stróżka. Siedemdziesięcioletnia staruszka o figurce siedemnastoletniej pannenki. Uśmiechnęła się do Lucjana zalotnie i powiedziała po co przyszła. [...] Staruszka była wprost śliczna.

(s. 44)

„Widmowość” nie jest cechą tylko wymienionych przed chwilą postaci. Widmo przypomina również chudy Dziadzia, umierający Salis, obrażająca matka Bednarczyka. A zatem to cecha dużej części obsady świata przedstawionego, oscylującego pomiędzy antytezami starości i młodości, życia i śmierci, którego autobiograficzna autentyczność i wiarygodność zostaje między innymi w ten sposób wzięta w cudzysłów metafory.

Toteż niekoniecznie należy odczytywać powieść Uniłowskiego wyłącznie jako autobiograficzną, zwłaszcza że lekturę *Wspólnego pokoju* jako utworu autobiograficznego narzuciła powieści kawiarniana plotka, trzy-

<sup>15</sup> Wagę kategorii groteski podkreślił w swej interpretacji *Wspólnego pokoju* Z. Ziątek: *Autentyzm...*

tygodniowa konfiskata wydania i skandal środowiskowy, a później utrwaliły ją autobiograficzne *Dwadzieścia lat życia*<sup>16</sup>.

Wydaje się również, iż czytanie jej przy użyciu klucza pokoleniowego nie wyczerpuje wszystkich zawartych w niej sensów, skoro poczucie pustki i zagubienia w rzeczywistości nie jest wyłączną cechą młodych pisarzy, ale też ustabilizowanego, dojrzałego Bovego czy staruszkakomornika. Wszystkie te postaci-widma w pustce i wszechogarniającej nudzie *Wspólnego pokoju* nadają jego przestrzeni walor metaforyzujący, który pozwala widzieć w nim dość spójnie zbudowany model świata, model sytuacji pragmatycznej, której nie można uniknąć.

Podobnie jak nuda, również choroba występuje tutaj na prawach metafory. Umierający na gruźlicę Salis nie bez kozery przywołuje przecież właśnie nazwisko autora *Czarodziejskiej góry*. Chora jest odrażająca matka Bednarczyka, na gruźlicę cierpiała matka Lucjana, podejrzewał jej istnienie w swoim organizmie także sam Bednarczyk. Gruźlica w literaturze XIX i początku XX wieku: „Służyła do przedstawiania zmysłowości, lecz również stłumienia zmysłów; opowiadała się po stronie namiętności, ale też i wyrażała zasadę sublimacji. [...] Przede wszystkim jednak była afirmacją wyższej świadomości i bardziej złożonej psychiki.”<sup>17</sup> Tak też dzieje się w powieści Uniłowskiego, w której choroba nadaje Salisowi status obserwatora wydarzeń i pozwala na niespieszną introspekcję, przywołanie wspomnień oraz zracjonalizowanie nie tylko własnego miejsca w świecie.

Ciekawsze jednak w powieści jest to, iż granica pomiędzy zdrowiem a chorobą często ulega zatarciu. Młodzi literaci rozmawiają o tym, że prowadzą nienormalny, chory tryb życia, lecz nawet alkoholowe eskapady, traktowane przez nich jako *antidotum* na przytłaczającą rzeczywistość, nie pozwalają im na wyzwolenie się od nudy banalnej codzienności, ale jeszcze bardziej ją pogłębiają. Również Lucjan, wraz z rozwijającą się chorobą coraz mniej odporny na czczą atmosferę pokoju, nie mogąc znieść obezwładniającej, jałowej powszedniości, pragnie jej odmiany wiedząc, że w jego przypadku może nią być tylko śmierć.

Okazuje się zatem, że w powieści Uniłowskiego chorzy są nie tylko ludzie, ale też rzeczywistość, która staje się — dosłownie i metaforycznie — chorobotwórczym ogniskiem indywidualnych i zbiorowych niedomagań. Nie bez znaczenia jest przy tym miejska, warszawska przestrzeń będąca tłem przedstawionych zdarzeń. Połączeniem motywu cho-

<sup>16</sup> I. Skwarek: *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwadzieścia lat międzywojennego*. Katowice 1986, s. 139—140.

<sup>17</sup> S. Sontag: *Choroba jako metafora*. Przeł. J. Anders. W: *Osoby*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. Transgresje 3. Gdańsk 1984, s. 216.



roby z motywem miasta ponownie wszedł Uniłowski na szlak znakomicie przygotowany przez literackich antenatów: „Choroby zawsze wykorzystywane były jako metafory wzmacniające oskarżenia społeczeństwa o korupcję czy niesprawiedliwość. [...] metafory współczesne sugerują poważne zachwianie równowagi pomiędzy jednostką a społeczeństwem, przy czym społeczeństwo uważane jest za wroga jednostki. Choroby jako metafory używa się teraz nie po to, by zarzucić społeczeństwu brak równowagi, lecz by wskazać jego represyjny charakter. Metafora taka pojawia się regularnie w retoryce romantycznej, przeciwstawiającej serce głowie, spontaniczność rozumowi, naturę wytworom człowieka, wieś miastu.”<sup>18</sup>

Niewiele fragmentów w powieści Uniłowskiego opisuje przestrzeń Warszawy, ale to „wymarzone miasto do hodowania neurastenii” (s. 94) zawsze jest w nich miastem sennym i brzydkim, tonącym w błocie lub kurzu:

Nastało lato. Wpadło w miasto i zgubiło swą urodę. Podkreślało swym słońcem szarzynę domów, a ten sam wietrzyk, co kojąco poruszał zboże i wszelką zieloność poza granicami miasta, tutaj obsypywał kurzem spotniałych przechodniów, czynił harce ze śmieciami i lekceważąco ocierał się o rachityczne drzewka.

(s. 147)

Nieliczne opisy miasta zwracają uwagę w zestawieniu z jeszcze radszymi opisami natury. Należą do nich jedynie dwie sceny z pełnym życiowego wigoru kotkiem oraz wspomnienie lasu:

Obok skakał na jednej nodze człowiek, który za parę dni będzie mógł chodzić po lesie, patrzeć na ptactwo i wierzchołki drzew. Tego właśnie najbardziej żałował Lucjan, nie zaś karlich osiągań ludzkiego umysłu.

(s. 287—288)

*Wspólny pokój* opiera się zatem na przekonaniu o opozycyjnym stosunku pomiędzy naturą a kulturą, konstytuującym światopogląd nie tylko literatury międzywojnia. Opozycja ta jest tu opatrzona przy tym znamienym kwantyfikatorem, ponieważ jedyną niekwestionowaną wartością jest dla głównego bohatera samo życie, czyli natura, wchłaniająca w siebie wszystko, co zdoła stworzyć człowiek.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 230—231.

Dlatego właśnie dobrą literaturą była dla Salisa (i Uniłowskiego) ta najbliższa życiu, która próbuje opisać samą istotę ludzkiej egzystencji. Literatura w tym ujęciu jest nie tylko odbiciem życia, ale i próbą dotarcia do jego natury. Toteż samo życie stanowi tu najistotniejsze kryterium jej wartościowania. Bardzo charakterystyczne we *Wspólnym pokoju* staje się to, że najcięższe zarzuty wysunięte w nim właśnie zostały pod adresem pisarstwa Juliusza Kadena-Bandrowskiego:

Tfu, jak ten szczeka. Załgany, zaśliniony karierowicz... gada, gada. Rypnął niedolę górnika polskiego, ciekawym, ile na tym zarobił... menda na jajach polskiej literatury.

(s. 31)

Powtórzone raz jeszcze oskarżenie autora *Lenory* o pisarską obłudę i podłość (s. 269—270) podkreśla wagę tego wyznacznika literatury, który — według bohaterów Uniłowskiego — czyni ją wartościową: jest nim prawda i autentyzm autorskiego przeżycia, nadające literaturze jednocześnie wiarygodność i uniwersalność.

A był to problem zasadniczy dla debiutantów z 1932 roku. Należący do pokolenia Uniłowskiego Marian Promiński, wymieniając również przykład Tomasza Manna dla tego rodzaju prozy, jej styl określił jako adekwatny, tzn. wynikający z wiedzy literackiej i realnego poczucia rzeczywistości<sup>19</sup>. Tego drugiego elementu Uniłowskiemu z pewnością nie zabrakło. Prawdę życia jako ideał pisarskich zamierzeń podkreślił we fragmencie narratorskiej relacji z przemyśleń Lucjana, nadając im w ten sposób walor obiektywizmu:

Kiedy uświadamiał sobie, jak dalekim jest wszelki geniusz ludzki od owej istotnej doskonałości, którą natura sprytnie sobie ukryła i o jej istnieniu domyślać się tylko pozwala, aby mieć uciechę z bezskutecznych zamierzeń swoich marionetek, od doskonałości bezmyślnie metafizyką przez ludzi nazwanej — wówczas jedno wzruszenie na skutek śpiewu słowika podczas nocy wiosennej przedkładał ponad wszystkie dorobki rozumu człowieczego, bowiem nocy takiej pojmował, iż jest najbliższy prawdy.

(s. 288)

---

<sup>19</sup> Zob. M. Promiński: *Powieści — nie ma*. W: *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*. Wstęp, wybór i opracowanie M. Sprusiński. Przypisy M. Mirecka. Kraków 1977, s. 80. Nb. prace Promińskiego zostały przez autora wstępu określone jako „dokument świadomości literackiej i estetycznej rocznika 1910” (s. 15).

Dla Uniłowskiego — i poświadcza to cała jego twórczość — najważniejszym celem literatury jest empiryczny opis życia, a jego podstawową funkcją — próba wyjaśnienia sensu ludzkiego istnienia. Zadanie, jakie sobie postawił, zawiera się przeto w doświadczeniowym opisie prawdy, czego dowodzi akcentowanie roli ciała (brud, choroba, seks, śmierć) w nadawaniu struktury ludzkiemu doświadczeniu i znaczenie tej struktury w rozumieniu człowieka i świata<sup>20</sup>. W tekście plan ciała i doświadczenia przynależą do bohaterów. Narratorowi natomiast, który (także w partiach prowadzonej personalnie, z punktu widzenia Lucjana, narracji) scala te doświadczenia, porządkuje fakty i nadaje opisywanym zdarzeniom swoisty rytm i sens, odpowiada plan rozumienia.

Te dwa łatwo dające się wyodrębnić tutaj plany wespół z konsekwentnie stosowanym opisem rejestrującym są charakterystycznymi cechami prozy behawiorystycznej. Jak twierdzi Stanisław Burkot: „W prozie behawiorystycznej opis rejestrujący — w przeciwieństwie do koncepcji naturalistów — jest tylko wstępną częścią procesu poznania. [...] Mowa do wewnątrz i mowa na zewnątrz posiadają w tym zakresie jednakową wartość semantyczną.”<sup>21</sup> Nie o naturalizmie zatem należy mówić w odniesieniu do pierwszej powieści Uniłowskiego, ale o elementach naturalistycznych, które pojawiają się głównie w jej warstwie stylistycznej. Naturalistyczny bowiem opis nie staje się w niej celem, lecz środkiem interpretującym świat przedstawiony. Behawioryzm we *Wspólnym pokoju* jest zatem „przede wszystkim określoną koncepcją człowieka, ogólną formułą, wyjaśniającą tajemnice jego życia wewnętrznego, jego aktywności w środowisku, zachowań i stale niejasnych reakcji”<sup>22</sup>.

Natura w tej powieści przejawia się nie tylko w scenach z kotkiem, drzewami i śpiewem słowików. Ma ona przecież tutaj zdecydowanie mniej radosny charakter, między innymi przez inflacyjny nadmiar zejść śmiertelnych. Konstrukcja powieści jest pod tym względem znamienna. Rozdział pierwszy stanowi introdukcję: przedstawia głównego bohatera powracającego z Zakopanego do Warszawy, wprowadza w środowisko młodych artystów, daje opis pokoju. Sprawy zasadnicze zaczynają się dziać w rozdziale następnym, gdy pojawia się fertyczna staruszka z mel-dunkiem, ta sama, która wesoło wypowie też ostatnie zdanie powieści<sup>23</sup>. Wtedy też Lucjan będzie po raz pierwszy obserwował z okna, już także swego pokoju, przechodzący kondukt żałobny. Po raz drugi będzie świad-

<sup>20</sup> Zob. G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Przełożył i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988, s. 207—210.

<sup>21</sup> S. Burkot: *Psychologia behawiorystyczna a proza współczesna*. „Ruch Literacki” 1974, z. 4, s. 221.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>23</sup> „— Ale tu u was źle się dzieje... Najświętsza Panienko Częstochowska!” (s. 362).

kiem pogrzebu, kiedy resztką sił dojdzie do okna i ostatni raz spojrzy na świat, który wkrótce opuści na zawsze. Powieść Uniłowskiego ma zatem budowę klamrową, a przecież: „Nic nie jest bardziej otwarte od tekstu zamkniętego”<sup>24</sup>. Tym bardziej że w tej letalnej klamrze sam motyw mortality okazuje się nader szeroko rozbudowany. W ramę wspomnianych dwóch pogrzebów wpisana jest nie tylko śmierć Lucjana Salisa. Wszak był on w dzieciństwie świadkiem śmierci swojej matki, widział konanie Bednarczyka i nagłe odejście Edwarda, który wcześniej opowiedział mu nadto prosektoryjną, nekrofilską opowieść. Aż siedem zgonów w powieści wcale nie kryminalnej ani nie traktującej o żadnej zarazie, lecz rozgrywającej się w środowisku młodych ludzi.

Podobnie jak nuda i choroba, także śmierć<sup>25</sup> należy do motywów stale obecnych w literaturze. Liczba i rodzaje jej form we *Wspólnym pokoju* jest znacząca. Jak w *Brzezynie*, która ukazała się również w 1932 roku, młody pisarz nie traktuje śmierci jako idei, fenomenu metafizycznego, lecz jako fakt egzystencjalny będący „przewrotną pochwałą witalizmu”<sup>26</sup>. W żadnym z przypadków śmierci opisywanej przez narratora czy Salisa nie da się wyodrębnić niczego, co mogłoby być jakąś jej „metafizyką”, za to bardzo wyraźnie występuje jej biologiczna, medyczna i społeczna „fizykalność”. W odróżnieniu od Iwaszkiewicza Uniłowski nie szczędzi opisów fizjologii śmierci i męki konania. Liczba zgonów wśród bohaterów odbiera jej jednak znamiona tragedii, ponieważ: „Śmierć kogoś innego, by wyrzucić jakiś skutek [...] poprzestaje na wyjątkowości i wzdraga się przed wszelkim nadmiarem.”<sup>27</sup> Wraz z nadejściem konkretnej, personalnej śmierci, wywołującej zawsze chwilowe ożywienie stale nudzących się mieszkańców pokoju, wszystko szybko wraca do codziennej rutyny. Po samobójczej śmierci Bednarczyka dla Lucjana:

<sup>24</sup> U. Eco: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 84.

<sup>25</sup> W monografii B. Farona znajduje się informacja, iż Uniłowski cierpiał na depresje i poczucie bezcelowości życia, które doprowadziły go nawet do próby samobójstwa. Jego obsesję śmierci poświadcza cytowany przez badacza fragment listu z 1929 roku do Jarosława Iwaszkiewicza, który można potraktować jako autokomentarz do pisanego w tym czasie *Wspólnego pokoju*: „Mnie się zdaje, że gdy człowiek (młody zwłaszcza) ma w krótkim czasie umrzeć, to podczas choroby »dożywa« intensywnie to, co miałby przeżyć do czasu śmierci, w normalnym czasie. Silny ekstrakt intelektualny.” Zob. B. Faron: *Zbigniew Uniłowski...*, s. 21, 25.

<sup>26</sup> Zob. R. Przybylski: *Eros i Tanatos...*, s. 177–178.

<sup>27</sup> L. V. Thomas: *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wyboru dokonali i przełożyli S. Cichowicz i J. M. Godzimirski. Wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1993, s. 176.

Nagle cały wypadek wydał mu się czymś normalnym, czymś, czego należało się spodziewać i co już minęło, zatem należało przestać o tym myśleć.

(s. 332)

I nie była to wcale odosobniona reakcja, gdyż w podobny sposób potraktowała śmierć swego lokatora Stukonisowa:

Jak mi to pan powiedział, to aż mnie zatknęło, ale teraz myślę sobie, że co komu przeznaczone, to go nie minie.

(s. 332)

We *Wspólnym pokoju* śmierć jest czymś zwyczajnym. Dzieje się to nie tylko za sprawą tematykacji śmierci, stale obecnej w powieści od początku choroby Salisa, ale także wielu zgonów traktowanych przez wszystkich w kategoriach normy, jako „Jedyny wyjście z sytuacji, w jakiej się każdy z nas znajduje” (s. 337). Zatem — niemal jak u Heideggera<sup>28</sup> — śmierć, czyli skończoność, to wciąż istniejąca możliwość oraz warunek określający życie. Aspekt czasowości egzystencji podkreśla Uniłowski w częstym użyciu motywu zegara<sup>29</sup>, zyskującego dzięki powtórzeniom wymiar metafory. Gdy pełen werwy i chęci do życia Lucjan po raz pierwszy przestąpił próg mieszkania Stukonisów, „Zegar dał za wiele uderzeń w stosunku do godziny” (s. 10), ale już następnego dnia, tuż po przebudzeniu, „Zegar wskazuje dziesiątą, lecz wybija tylko pięć razy” (s. 27), sugerując rozbieżność pomiędzy czasem fizycznym a rytmem życia w pokoju przy Nowiniarskiej. „Zegar tika zgrzytliwie”, wolno „wybija godziny” (s. 35), „cykał” (s. 39), „dźwięczał w ciszy” (s. 103), gdy Salis odczuwał doskwierającą nudę. „Zegar pracował uporczywie” (s. 224) podczas gorączkowej projekcji pisarskich marzeń Lucjana, natomiast jego motyw nie jest wcale obecny w partiach traktujących o pisaniu przez niego powieści. „Była zupełna cisza, nawet zegar nie

<sup>28</sup> Nie wnikać tutaj, czy Uniłowski znał filozofię Heideggera. Z artykułów i wspomnień zebranych w 50 numerze „Wiadomości Literackich” z 1937 roku, w całości poświęconych Uniłowskiemu, wynika, iż z gorliwością literackiego neofity nadrabiał zaległości lekturowe, zaskakując nierzadko wielotorowością swoich zainteresowań. „Jak zwykle w żartach, ale z uporem nie zachęcającym do dyskusji, wypowiadał się w rozmowach przeciw filozofii. Tym terminem obejmował wszystko, co nie mieściło się w zasięgu konkretnego opisu, nie żyło biologicznie i wymykało się spod pióra realisty. Deklarując się tak, nie zdawał sobie sprawy, że już dawno jest we władzy filozofii.” S. R o g o Ź: *Jestem*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 50.

<sup>29</sup> Uniłowski powiecił w powieści ten motyw ze swego opowiadania *Stary zegar*, w którym awaria zegara urasta, na modłę młodopolską, do rozmiarów ontologicznych. Zob. na temat tego opowiadania uwagi B. F a r o n a: *Zbigniew Uniłowski...*, s. 31.

tikał” (s. 278) w czasie, gdy Salis obserwował z okna drugi pogrzeb. Ostatni raz zegar pojawił się, a jego „wahadło było nieruchome” (s. 312), gdy główny bohater gwałtownie wyraził swoje pragnienie śmierci. Intensywne doznawanie przepływu czasu odpowiada tutaj zatem zupełnie odmiennym stanom: bądź beczynnej nudy, bądź pochłaniającej bohatera twórczej pracy, ale zawsze związanym z doświadczaniem życia. Przestaje być natomiast zupełnie istotne wobec zetknięcia z fenomenem śmierci.

Oprócz śmierci jako ceremoniału obyczajowego (kondukty żałobne), pokazanego przez Uniłowskiego po raz pierwszy jako obrzęd ewokujący nudę, a powtórnie w sposób groteskowy, występuje tu śmierć jako konsekwencja choroby (Salis i jego matka), śmierć samobójcza (Bednarczyk) i śmierć przypadkowa (Edward) — od zakażenia krwi trupim jadem. O tej ostatniej narrator mówi niewiele, ale przecież zwraca uwagę porównanie jej do śmierci Bazarowa z *Ojców i dzieci* Iwana Turgeniewa (s. 277) oraz sposób skomentowania jej przez Teodozję, siostrę zmarłego:

Teodozja z tytułu swej kobiecości początkowo popłakiwała, ale w końcu powiedziała:

— Dobrze, że ten drań umarł, bo mógłby jeszcze gorzej skończyć i tylko wstydu by człowiekowi narobił.

(s. 277)

Śmierć nie jest więc we *Wspólnym pokoju* najgorszym z punktów scenariusza życia. Odwołanie do powieści Turgeniewa przez kreację postaci Edwarda-nihilisty każe widzieć w utworze Uniłowskiego postawę polemiczną wobec przeświadczenia, iż rzeczywistość to świat bez wartości. Dochodzi bowiem do pełnej zgodności losów Edwarda i jego światopoglądu, ponieważ twierdzenie to wypowiedział człowiek, który urodził się z przypadkowego romansu arystokraty i wiejskiej dziewczyny, i tak, jak przypadkowe było jego poczęcie, przypadkową okazała się również jego śmierć. W postaci Edwarda odżyła przy tym nie tylko młodopolska koncepcja nietzscheańskiego „nadczołowieka”, którą zresztą Uniłowski potraktował ze zjadliwą ironią. Połączona ona bowiem została z kolejnym motywem, charakterystycznym dla literatury neoromantycznej — młodopolską wyobraźnią nekrofilską. Zwierzenie Edwarda o współżyciu z trupem samobójczyni stało się tutaj powieleniem dekadenceckiego mitu „rozkosznej śmierci”, będącej „świadectwem doskonałej izolacji konesera-hedonisty od reguł życia społecznego i praw natury”<sup>30</sup>. Arystokratyczne poczucie własnej wartości, charakteryzujące Edwarda, odrzucenie religii i filozofii (s. 123—124), traktowanych przez niego jako „opium dla mas”,

<sup>30</sup> W. Gutowski: *O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 60.

zabijanie nudy skandalizującymi, nie liczącymi się z normami obyczajowymi prowokacjami wymierzonymi we współmieszkańców i wygłaszanie przy tym pseudonaukowych monologów przypomina również bohaterów Witkacego. O ile jednak utwory Witkiewicza przesiąknięte są metafizycznymi i historiozoficznymi poglądami swego autora, o tyle powieść Uniłowskiego jest zupełnie pozbawiona tego rodzaju warstwy filozoficznej. Dystansujący się wobec życia, bo przekonany o swej wyjątkowości, Edward otrzymuje od niego takąż, wyjątkową i niezwykłą śmierć. Ale tym samym Uniłowski zakwestionował przekonanie Edwarda o własnej wyjątkowości i przewadze inteligencji, skoro o jego losie decyduje przypadek. Nawiązując do wypowiedzi Teodozji, można by powiedzieć, iż życie samo dokonało tu selekcji, kierując się jakąś własną, biologiczną, naturalną logiką.

Zauważył i podkreślił tę właściwość koncepcji życia w powieściach Uniłowskiego Jarosław Iwaszkiewicz, który występując przeciwko temu, co uznawano za „uniłowszczyznę”, czyli rzekomemu amoralizmowi pisarza, stwierdził: „W tym przywiązaniu do życia, w tym nadawaniu życiu codziennemu, zwyczajnemu życiu, znaczenia jakiegoś najwyższego regulatywu wszystkich spraw czy to etycznych, czy estetycznych, zawierał się głęboki sens książek Uniłowskiego.”<sup>31</sup>

Nie przeczy temu pogładowi nawet samobójcza śmierć Bednarczyka, przeżywającego przecież tuż przed swym desperackim czynem miłosne uniesienie. Bo jego śmierć jest przede wszystkim samonegacją, a nie zaprzeczeniem wartości życia. Nie kwestionuje również tej wartości śmierć Salisa i jego matki, ponieważ — jak wcześniej zauważono — wiąże się ona z diagnozą struktur społecznych.

Zwielokrotnienie przez Uniłowskiego motywu śmierci staje się zatem w jego twórczości najpełniejszą afirmacją życia<sup>32</sup>. Dlatego za niezbyt trafne uznać można te określenia postawy pisarza, które skupiają się na akcentowaniu „niechęci do świata”<sup>33</sup>, mówiące wręcz o „porażeniu brutalnością i okrucieństwem świata”<sup>34</sup> czy traktujące Lucjana jako jego ofiarę<sup>35</sup>. Stoicka postawa wszystkich postaci ze *Wspólnego pokoju* wobec śmierci dowodzi, iż w ich przekonaniu śmierć jest uniwersalnym prawem wszelkiego życia, jego przeznaczeniem. Żaden ze zgonów we współ-

<sup>31</sup> J. Iwaszkiewicz: *Optymizm Uniłowskiego*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 50. Warto tu odnotować, iż poeta sceptycznie odnosił się do wskazywania powiązań Uniłowskiego z naturalizmem, ponieważ określenie autora *Wspólnego pokoju* jako „naturalisty” pojawia się w jego szkicu wyłącznie w cudzysłowie.

<sup>32</sup> Oprócz Iwaszkiewicza na ten aspekt powieści Uniłowskiego zwrócił uwagę jedynie S. Rogoż: *Jestem...*

<sup>33</sup> J. Katz: *Młody gniewny...*, s. 21.

<sup>34</sup> J. Bajdor: „Nie mogę pisać tego, czegom nie przeżył...”..., s. 26.

<sup>35</sup> S. Lichański: *Z perspektywy...*

nym pokoju nie zmienia rytmu codziennego życia. Osobnicza, jednostkowa śmierć okazuje się tu tylko osobniczą, jednostkową tragedią, która dla pozostałych przy życiu jest po prostu czymś zniknięciem.

Atragiczność śmierci w powieści Uniłowskiego wiąże się także z kreacją trzecioosobowego narratora: „Śmierć w trzeciej osobie jest śmiercią w ogóle, śmiercią abstrakcyjną [...]. Nadświadomość ocenia śmierć tak, jakby ona jej nie dotykała, wyrzuca ją poza nawias, jakby ta sprawa w ogóle jej nie obchodziła; śmierć w trzeciej osobie stwarza problemy, nie zawierając w sobie żadnej tajemniczości.”<sup>36</sup>

Opis „posępnych wieży kościoła” (s. 59) i wychodzących z niego nudnych konduktów żałobnych neguje możliwość szukania w nim schronienia przed prawdą śmierci. Ta nieobecność religii i Boga (a dotyczy ona tylko mężczyzn) zdaje się kolejnym znakiem niełatwej akceptacji, przystosowania się do życia, czyli śmierci<sup>37</sup>:

Tak, życie może w osiągnięciu zamierzonych celów nie jest zbyt przyjemne, ale samo przez się, objawiające się w drobnych, codziennych sprawach jest niewątpliwie interesujące, zwłaszcza gdy się jest zdrowym i młodym, zdrowym szczególnie.

(s. 287)

Ciemna, pesymistyczna tonacja *Wspólnego pokoju* wynika z przedstawienia przez Uniłowskiego nie tylko „tragicznego pokolenia” w stanie permanentnej niemożności, nie pozwalającej na znalezienie swego miejsca w rzeczywistości. Niezależnie od wieku niemal każdy z bohaterów powieści to człowiek cierpiący, choć różne są źródła tego cierpienia: nędza, brud, choroba, brak talentu, inteligencji, siły przebiccia, różnego rodzaju kompleksy, nadmiar pracy, codzienne kłopoty. Ale jednocześnie cierpienie stanowi tutaj po prostu część życia, naturalny przymiot każdego indywidualnego losu.

Bardzo charakterystyczne jest przy tym częste posługiwanie się przez narratora i bohaterów Uniłowskiego pojęciem neurastenii, wedle Junga będącej „zawsze namiastką uzasadnionego cierpienia”<sup>38</sup>: „Warszawa jest wspaniałym miastem do hodowania neurastenii” (s. 194), Edward stwierdza, iż ma „wspaniale wyhodowaną neurastenię” (s. 123), według Stukonisa wszyscy są „zneurastenizowani” (s. 198) i wszędzie daje się odczuć

<sup>36</sup> V. Yankelevitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia...*, s. 65.

<sup>37</sup> Zob. E. Morin: *Antropologia śmierci*. W: *Antropologia...*, s. 129.

<sup>38</sup> Zob. J. Jacobi: *Psychologia C. G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*. Przedmowa C. G. Jung. Przeł. S. Łypacewicz. Warszawa 1993, s. 174.



„złośliwą narkozę neurastenii” (s. 255). A więc i neurastenia urasta zatem, jak nuda, gruźlica, śmierć, do rangi metafory diagnozującej brak samopoznania oraz stan intelektualnego przemęczenia i wyczerpania bohaterów.

Z pewnością słusznie zauważa Krystyna Jakowska: „Ważną i, jak się zdaje, nie dość docenianą cechą poetyki powieści środowiskowej jest jej skłonność do posługiwania się symbolem: nadawanie symbolicznej wartości przestrzeni lub najrozmaitszym realiom. [...] Alegoria i symbol są tu próbą wprowadzenia obserwacji społecznej lub tezy bez uciekania się do techniki jawnego komentowania — mają więc charakter perswazyjny.”<sup>39</sup> Uniłowski nie daje w swej powieści modelu łatwego życia czy bezproblemowego i bezkonfliktowego świata. Z lektury *Wspólnego pokoju* wynika natomiast przeświadczenie o wartości samego życia. Literatura spełnia zatem tutaj funkcję terapeutyczną, ponieważ wydobywa jednostki z odosobnienia i sprawia, że ich indywidualne cierpienia stają się cierpieniem całego świata: „Ta szersza świadomość nie jest już tym drażliwym, egoistycznym kłębkim osobistych pragnień, obaw i nadziei [...]; jest ona teraz funkcją stosunku łączącego ją ze światem przedmiotów i włącza człowieka całkowicie i nieodwołalnie do wspólnoty z tym światem.”<sup>40</sup>

*Wspólny pokój* czytany z tej perspektywy przestaje być wyłącznie powieścią autobiograficzną, pokoleniową czy środowiskową. Autobiograficzną bowiem wiarygodność fabuły, życiowe prawdopodobieństwo przedstawionych wydarzeń oraz autentyczne pierwowzory bohaterów można potraktować także jako pretekst, który posłużył Uniłowskiemu do rozważań nad sensem ludzkiej egzystencji. Konkretnie, autentyczne i mało radosne życie stało się dla niego tworzywem sztuki, która wzięła je w cudzysłów uogólniających metafor, przewrotnie wyrażających jego pochwałę.

<sup>39</sup> K. J a k o w s k a: *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 93. Autorka *Międzywojennej prozy perswazyjnej* (Warszawa 1992) twierdzi jednak w swej książce, iż metaforyzacji w prozie Uniłowskiego „nie ma zupełnie” (s. 197).

<sup>40</sup> J. J a c o b i: *Psychologia...*, s. 174—175.

Barbara Gutkowska

**„That life and art are two different things  
— with respect”**

**On *Wspólny pokój* (A Common Room) by Zbigniew Uniłowski**

S u m m a r y

The state of research concerning the novel *Wspólny pokój* by Zbigniew Uniłowski mostly relates to readings of the novel by means of autobiographical, generational or social environment keys. The present analysis is an attempt at demonstrating that it is also possible to read this work as a novel in which autobiographical authenticity and naturalist credibility figure in inverted commas of a generalizing metaphor. For according to Uniłowski the task of literature is the empirical description of life and its basic function is to try to explain the sense of human existence. This thesis is supported by the analysis of the frame construction of the novel carried out here, the description of methods of narration, and the presentation of motifs: dullness, ennui, youth, old age, figure of artist, sickness, death, nature, city, neurasthenia which attain metaphorizing dimension. Thanks to these artistic devices it is possible to discern in the model of the world and man presented by Uniłowski the deceitful praise of vitalism and faith in therapeutic might of literature.

Barbara Gutkowska

**„Que la vie et l'art soient deux choses différentes  
— avec respect”**

**Du roman *Wspólny pokój* (*La Chambre commune*) de Zbigniew Uniłowski**

R é s u m é

L'état actuel des études concernant le roman *Wspólny pokój* de Zbigniew Uniłowski est lié à la lecture de ce roman à travers le facteur autobiographique, le facteur du milieu ou celui de la génération. L'analyse présentée a tenté de prouver qu'il est également possible de faire la lecture de cette oeuvre comme roman, dans lequel l'authenticité autobiographique et la fiabilité naturaliste sont prises comme une métaphore généraliste. Pour Uniłowski, le but de la littérature est une description empirique de la vie mais la fonction de cette description est la tentative d'expliquer le sens de l'existence de l'homme. Cette thèse est prouvée par une analyse de la trame du roman et aussi une description de moyens de narration qui apparaissent et les motifs qui y sont incorporés: ennui, jeunesse — vieillesse, personnage d'auteur, maladie, mort, nature, ville, neurasthénie, qui prennent une dimension d'une métaphore. Grâce à ces procédés artistiques de Uniłowski, dans son modèle du monde et de l'homme, on peut apercevoir un éloge rusé du vitalisme et de la foi dans la puissance thérapeutique de la littérature.