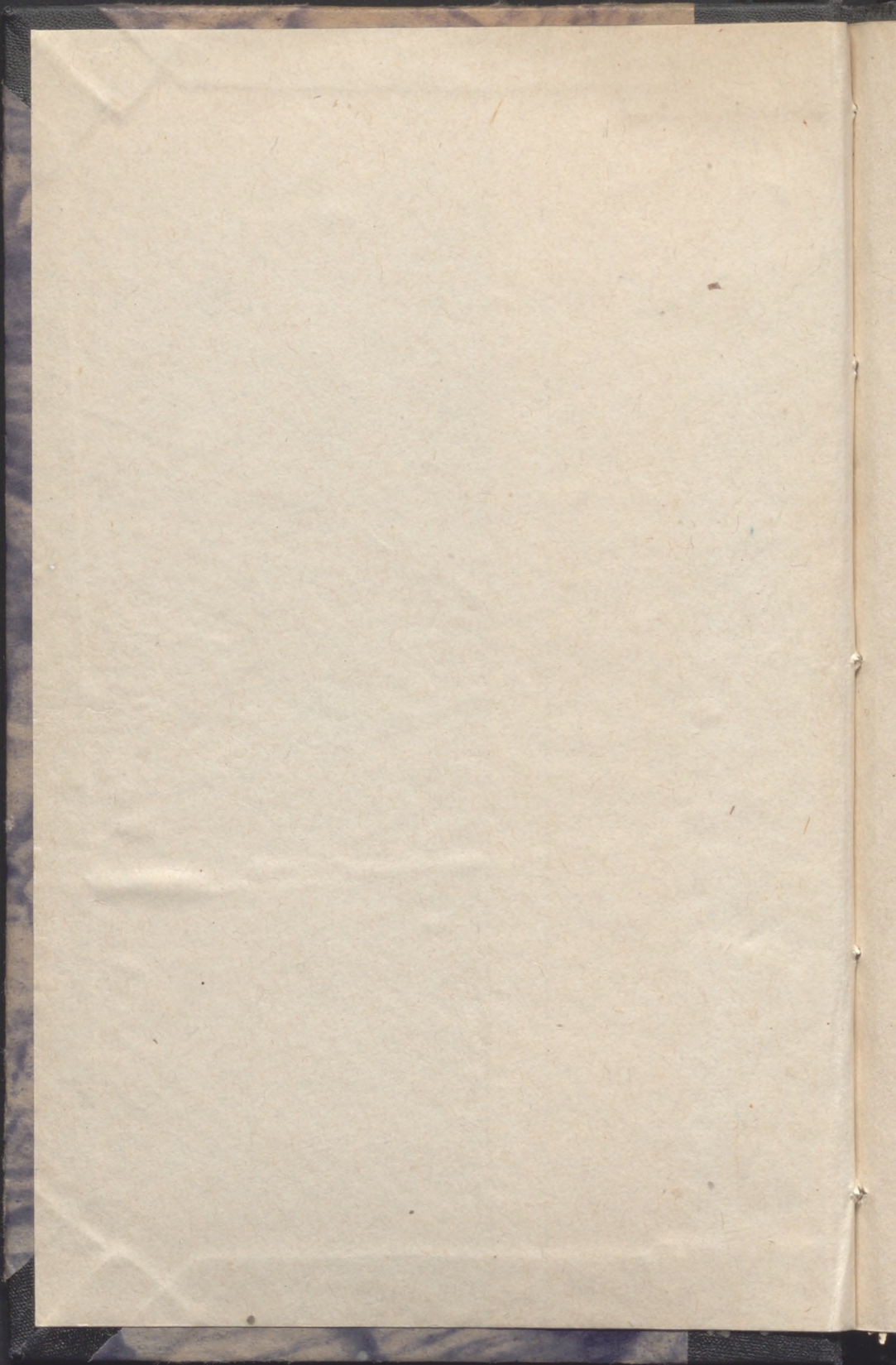
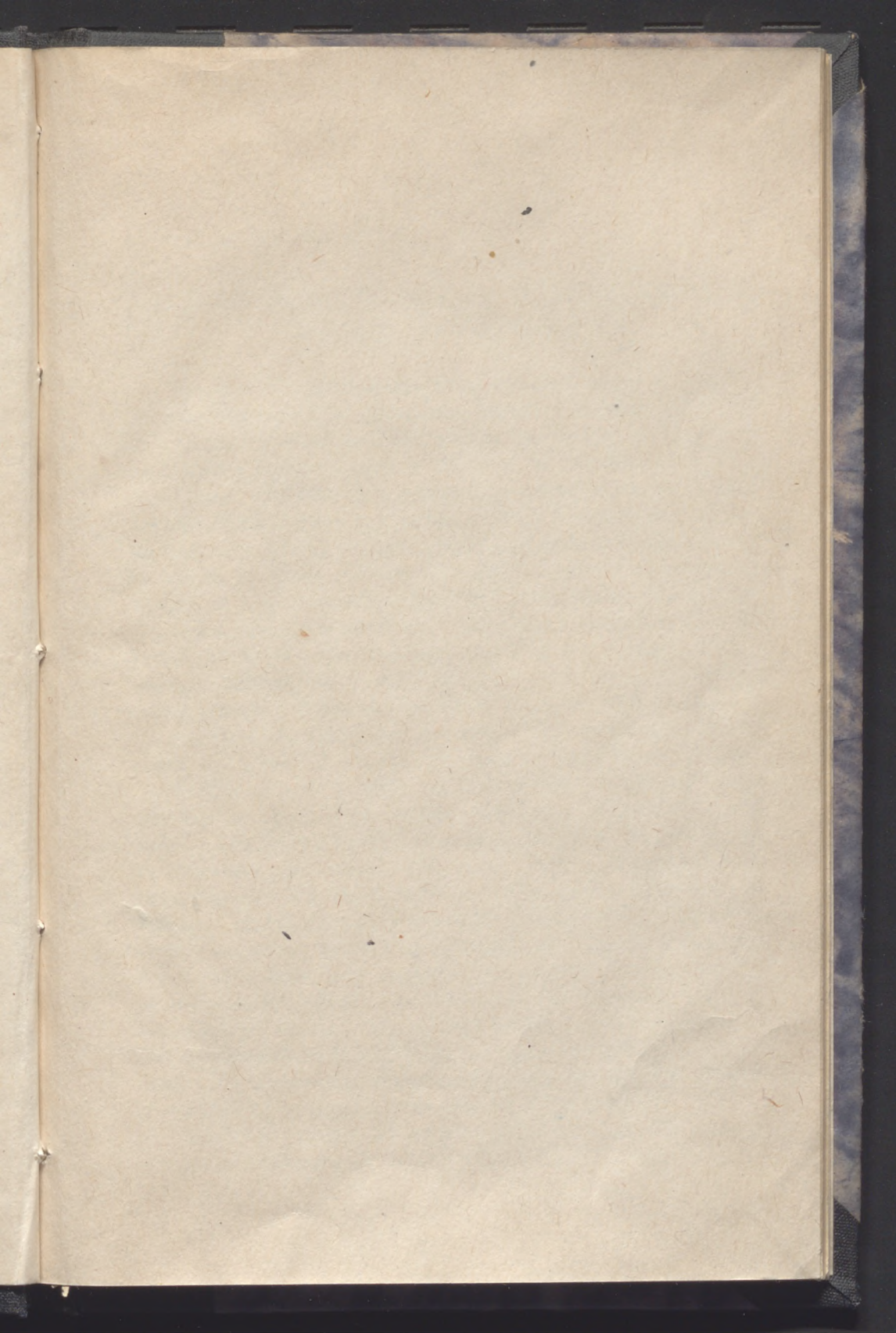


Bit ioteka  
i MK  
u oruá

258878







258878

KAROL W. ZAWODZINSKI

## BLASKI I NĘDZE REALIZMU POWIEŚCIOWEGO W LATACH OSTATNICH

Powinienem przedewszystkiem wyjaśnić, dlaczego właśnie do ostatnich trzech lat ograniczam poniższy zwięzły i niezupełny przegląd powieści polskiej, w dodatku ujmując go z pewnego specjalnego punktu widzenia. Ma być on, w mojem osobistem rozumieniu, sprawdzeniem postawionej przed paru laty diagnozy, skonfrontowaniem z rozwojem późniejszych wydarzeń literackich ogólniejszej syntezy, roszczącej sobie pretensje do wyznaczenia kierunku ewolucji literackiej. Syntezę tę rozwinąłem szerzej w wygłoszonych latem 1932 r. na kursie wakacyjnym dla nauczycieli szkół średnich w Zakopanem odczytach, obejmujących zarys dziejów literatury polskiej w ostatniem ćwierćwieczu. Odczyty nie zostały ogłoszone drukiem; opublikowany został jedynie parustronnicowy skrót ich części, dotyczącej okresu powojennego (najpierw po niemiecku w *Slavische Rundschau* Nr. 4 z 1933 r., potem po polsku w *Skamandrze* z sierpnia 1935 r.). Tam, a także we wstępnych rozważaniach mego studjum o Marji Dąbrowskiej (*Przegląd Współczesny*, styczeń — luty 1933 r.) wysunąłem przypuszczenie, że pewną epokę literatury powojennej musimy już uważać za zamkniętą, że prymat poezji lirycznej i wpływ jej chwytów na inne działy literatury, charakteryzujący pierwsze dziesięciolecie po 1918 r., został zastąpiony przez prymat prozy narracyjnej, rozkwitającej w pełni swych cech swoistych; że powieść realistyczna, która w Polsce ma tyle do odrobienia, zaczyna się bujnie rozwijać, koncentrując na sobie uwagę czytelników i wysiłki pisarzy; że dzieło Dąbrowskiej jest nietylko wielkiem dokonaniem artystycznym, ale i zjawiskiem symptomatycznym, znamienne i nawet przełomowem w płaszczyźnie historyczno-literackiej.

Trzy lata ubiegłe od opublikowania tych przewidywań są czasem wystarczającym do ich potwierdzenia lub obalenia.



1936 258878

1. DALSZY CIĄG *NOCY I DNI*

Przewidywaniem do pewnego stopnia była ocena epopei Dąbrowskiej po ukazaniu się dopiero dwóch jej części, podczas gdy jeszcze dwie części, o wiele, przeszło dwukrotnie obszerniejsze, miały się dopiero ukazać. Nie można ukryć, że przyjęcie ich przez krytykę było o wiele chłodniejsze niż *Bogumiła i Barbary* i *Wiecznego Zmartwienia*, że nie odczuwało się u czytającej publiczności tego żywiołowego entuzjazmu, który z dzieł wymienionych zrobił odrazu ewenement literacki. Przyczyny dość łatwo ustalić. Przedewszystkiem, entuzjazm tamten był tak wysokiego napięcia, że wzrastać nie mógł, a tem samem z natury rzeczy musiał opadać; nawet gdyby *Miłość* i *Wiatr w oczy* nie ustępowały pod względem walorów artystycznych poprzedzającym częściom, to i tak te walory: stylu, wierności prawdzie, odkrywania nieporuszonych dotąd pokładów uczuciowości — musiały się powtarzać, „uzwyklić”, „stracić urok nowości” na przestrzeni sześciotomowej powieści.

Są to przyczyny niezależne od większej czy mniejszej wartości samej kontynuacji epopei w porównaniu do wartości jej początku. Do tego trzeba dorzucić niewątpliwy fakt rozluźnienia się kompozycji w miarę rozlewania się tej „powieści - rzeki” (*roman-fleuve*): gdy w pierwszej części poznajemy losy Bogumiła i Barbary, kierują się one koncentrycznie, łączą przez małżeństwo, i w drugim tomie żyjemy w małym światku stworzonej przez nich rodziny; natomiast w dalszych częściach, w miarę wzrastania dzieci, losy każdego z nich, jak zresztą innych postaci, którymi autorka nas jak i siebie potrafiła zainteresować, rozchodzą się, usamodzielniają, stają się jakby osobnymi powieściami (np. historia Katelbiny), mimo wysiłków i zręczności pisarskiej, skierowanej do utrzymywania ich łączności z główną akcją fabuły. Zresztą i w niej miejsce rodziców zajmuje powoli starsza córka z wyraźną szkodą dla zalet powieści. Postaci, tej, która jest w znacznym stopniu *porte-parole* autorki, nie potrafiła ona nadać tyle życia, co innym bohaterom książki. Innym, z wyłączeniem najbliższego otoczenia Agnisi, które (mówię o mężu jej i o przyjacielu rewolucjonście, specjalnie banalnym w sylwetce) są równie, jak i młoda bohaterka, papierowe, że użyję tego surowego słowa, słusznego tylko wobec pełni życia.

którem żyją inne postacie, zarówno w głównej osi powieści, od Barbary po jej syna Tomaszka, którego przygody należą do najwspanialszych nowel literatury polskiej — jak i peryferyczne od Janusza Ostrzeńskiego po faktora Symszela.

W stosunku do postaci Agnieszki, utkanej najwidoczniej z materiału autobiograficznego, nie nastąpiła u autorki niezbędna i równa z resztą powieści obiektywizacja materiału wspomnień, przeżyć, obserwacji. Jak tylko zajmuje się ona Agnisią i jej kręgiem, zatracą też i pełnię wizji świata, ten epicki do niego stosunek, to jasnowidztwo, którym imponuje w innych częściach powieści. Weźmy dla przykładu sceny końcowe, wybuch wojny. Jak blado wypadły te obrazy, tam, gdzie autorka jest z Agnisią, w Belgji, w Angliji; a jaką rewelacją barwnej prawdy, konkretnych szczegółów, tej, tak odmiennej od skrótu historyka, *réalité de choses* zdarzeń historycznych a zwłaszcza wojny, jest opis zburzenia Kalińca, choć, jak się zdaje, autorka nie była świadkiem tragedji rodzinnego miasta.

Czy to, co przed chwilą powiedziałem (a takich kontrastów moglibyśmy znaleźć więcej, ot choćby np. z jednej strony, blade dzieje uczucia Agnisi do Janusza, a z drugiej — jego pogrzeb, potęgą zwięzłej ekspresji należący do najwspanialszych kart prozy polskiej) podważa mój sąd o znaczeniu i wartości *Nocy i dni*? Bynajmniej a ponieważ za najbardziej przesadny element tego sądu było uważane porównywanie Dąbrowskiej z Tołstojem, zajrzyjmy więc jeszcze raz przy tej sposobności do dzieł arcyministra epiki nowożytnej. Oto *Wojna i pokój*, utwór, uważany powszechnie i oddawna za jedną z najwspanialszych manifestacyj jego geniusza, przedstawiający do *Nocy i dni* tyle analogji, choćby jako obraz niedawnej (dla Tołstoja) przeszłości rodzinnej. A przecież i wielbiciele tej powieści, do których należę, i którzy ją uważają za nieprześcignioną (chyba przez niektóre drobniejsze rzeczy jego pióra — jeśli „małe wolno porównywać z wielkimi”), nie czytają całości z jednakowem zainteresowaniem, zwłaszcza drugiej połowy, przepełnionej moralnymi refleksjami, historjozofją i filozofją dowodzenia *ex re* wyprawy Napoleona na Moskwę; trzeba przyznać, że nasza autorka swoje refleksje podaje w formie bardziej ukształtowanej artystycznie i bardziej wtopionej w ciało powieści. Jeśli jej się zarzuca rozszczepianie akcji na niedostatecznie związane ze so-

ba wątki fabularne, to przypomnijmy sobie, jak daleko rozchodzą się w *Wojnie i pokoju* sprawy młodego Rostowa, jego siostry, ks. Bołkonskiego, Biezuchowa i t. d. Jak widzimy, forma rozlewnej powieści, kroniki całego dostępnego widzeniu autora świata nie jest bez precedensu, i Dąbrowska, tworząc swój *roman-fleuve*, mogła się powołać na dobry przykład.

Możemy więc nie odwoływać naszego porównania tembar-dziej, że podobieństwa są nietylko zewnętrzne i nietylko w dziedzinie twórczości artystycznej. Wystąpienia publicystyczne Dąbrowskiej, jej rozmyślania nad zadaniami i istotą sztuki, nad obowiązkami moralnymi pisarza mają ten sam ton wewnętrzny, co działalność Tołstoja, moralisty, społecznika i myśliciela, a każde jego wystąpienie było nietylko dla szczupłego koła jego wyznawców „tołstojowców” i nietylko ze względu na osobę piszącego, sławnego artysty, ewenementem w Rosji i w całym świecie cywilizowanym. Ta sama żarliwość prawdy, prostota rozumowania, jego dogłębna uczciwość i sumienność wyrażająca się w systematycznym rozpatrzeniu poglądów poprzedników na daną kwestję (u Dąbrowskiej w jej rozważaniach nad rolą sztuki *Zawód literacki jako służba społeczna* i *Na marginesie niedrukowanej polemiki w Marchołcie*, *Czy piękno obowiązuje w Pionie*, jak u Tołstoja w książce *Co to jest sztuka*), ta sama niezależność i przeciwstawianie się temu, co ulica ceni, banalnemu radykalizmowi i t. p., odmawianie jej pochlebstwom satysfakcji, której oczekuje po popularnym pisarzu, że za przykład weźmiemy odmowę Dąbrowskiej złożenia podpisu na jakiejś zbiorowej odezwie (*Próba wyjaśnienia* w nr. 7 *Oblicza dnia*) — wszystko to cechuje naszą pisarkę i tworzy jej wyjątkowe stanowisko wśród grona literatów. To jeśli chodzi o jej moralne oblicze, o substrat osobisty twórczości, nieobojętny nawet dla epika. Gdy chodzi o jej dzieło, o jego zasadnicze znaczenie jako inicjatywy i dokonania w płaszczyźnie literatury, ułatwi nam jego ocenę porównanie ze współczesnie piszącymi, porównanie, które nam będzie się nieustannie nasuwało.

## 2. NIECO ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH

Inicjatywa Dąbrowskiej w płaszczyźnie literackiej sprowadza się, streszczając wywody już dawniej opublikowane, do inaugurowania nowej epoki w literaturze polskiej, epoki, w któ-



rej powieść realistyczna zajmuje czołowe stanowisko. Oczywiście nie znaczy to, by przed nią realizm wcale nie istniał w powieści polskiej, ani też żeby powieść nie zajmowała wśród innych gatunków literackich zaszczytnego miejsca: nie był to jednak stan rzeczy w epoce bezpośrednio poprzedzającej sukces *Dni i Nocy*. Dopiero sukces ten zaznaczył „zmianę dominanty estetycznej” i bytujący na drugim planie kierunek literacki wysunął na plan pierwszy; zmiana ta utrwaliła się w świadomości czytelników i pisarzy. Sam zresztą realizm, wysuwający się na nowo, nie jest tylko powtórzeniem dawniej w literaturze polskiej istniejącego, gdyż powrócił wzbogacony, unowocześniony, intensywniejszy, jakby pragnąc odrobić blisko wiekowe swoje zaniebania. Na czym to unowocześnienie i ta intensyfikacja polega, zobaczymy na przykładach; istota wszakże została ta sama.

W tem miejscu nadarza się okazja, więcej: pokusa czy nawet obowiązek, pomówienia o istocie i znaczeniu realizmu w literaturze. Realizm jest to słowo tak wieloznaczne, należy do tak wytartych terminów pochodzenia filozoficznego, że właściwie nie powinno się go używać, chyba z dokładnem wyznaczeniem, w jakim sensie jest w tej chwili użyte, tak samo jak „idealizm”, „materjalizm” etc. właściwie nic nie znaczy, dopiero z epitetami: „materjalizm historyczny”, „idealizm filozoficzny” i t. p. a i tu jeszcze zostaje miejsce dla wątpliwości i dalszego cieniowania. Realizm, nawet gdy go tu określimy przymiotnikiem „artystyczny” lub „powieściowy”, jeszcze zawsze pozostaje problemem co do swej treści i co do swej funkcji w sztuce. Rozwiązywanie tych zawiłości teoretycznych przekroczyłoby szczupłe ramy niniejszego szkicu. Liczę na to, że pewne elementy charakterystyki tego, co nazywam realizmem, ukażą się przy rozważaniach nad poszczególnymi dziełami naszych współczesnych, tu zaś tylko postaram się usprawiedliwić samo położenie nacisku na realizm, wejrzenie na te dzieła z pewnego określonego punktu widzenia, a mianowicie od strony aktualnych mojem zdaniem postulatów realizmu literackiego. Inne aspekty literatury społecznej prawie zawsze pomijam, ograniczając się do „czysto literackiego”, estetycznego podejścia. Położenie nacisku na realizm, tak sprzeczne zdawałoby się ze współczesnymi teorjami sztuki a nie oczekiwane, być może, u mnie, zaliczanego niekiedy do szczupłego grona formalistów polskich, wysuwanie jego jako nor-

my, jako pożądanego współcześnie w powieści polskiej ideału wynikało z poczucia jego aktualności w dzisiejszej fazie literatury i obserwacji nad jej przeszłością (por. moje uwagi o *Emanypantkach* w *Przeglądzie Współczesnym* z lipca 1932 r.), w której realizm powieściowy nie osiągnął nawet u mistrzów należytej miąższości. Wydaje mi się jednak prócz tego, że realizm jest objawem nieśmiertelnego i odwiecznego instynktu ludzkiego, może niezależnego i tylko mechanicznie przeplatającego się z równie głęboko zakorzenionym instynktem działalności estetycznej. Gdy tej ostatniej produktem są ornamenty a także muzyka, śpiew i taniec, które odnajdujemy na najniższych stopniach kultury u najpierwotniejszego człowieka, równocześnie już człowiek jaskiniowy rysuje to, co go, łowca, najwięcej w przyrodzie obchodzi — grubego zwierza łownego, i niewątpliwie umiał ocenić tych zpośród swego otoczenia, którzy barwnie, plastycznie i wiernie wskrzeszali w swych opowiadaniach najbardziej wstrząsające przygody lub powtarzali opowieści zasłyszane od ojców. I cokolwiekby mówili dzisiejsi teoretycy sztuki o świadomej stylizacji czy deformacji w wizerunkach żubrów z Altamiry, o celach czysto malarskich, jakie rzekomo ów troglodyta, nieznany malarz z przed dziesiątków tysiącleci, stawiał sobie w swej pracy, jest rzeczą jasną dla każdego zdrowo myślącego człowieka, że chodziło mu przede wszystkim o podobieństwo, o wydobycie go dostępnymi mu środkami. Że wydobycie podobieństwa, ba! naśladowanie natury zyskiwało poklask otoczenia, wynika z przechowanych anegdot greckich o sztuce ich arcy mistrzów malarstwa; otoczenie to napewno z większą jeszcze naiwnością i prostotą, niż dzisiejsza publiczność na wystawach (tak bardzo irytująca wtajemniczonych w sekrety malarstwa abstrakcyjnego, a choćby w rozwiązywanie harmonij barwnych), zapytywało co obraz wyobraża i cieszyło się, gdy to co przedstawiał było „jak żywe”.

Gdy mówię „przedewszystkiem”, nie chcę twierdzić, że wyłączenie. Nie bez słuszności już w pierwocinach malarstwa dopatrywano się innych celów: religijnych, magicznych, dekoracyjnych. Wyłączenie w szukaniu podobieństwa, dążenie do ograniczania tematów tem, co wszystkim jest dobrze znane, co wchodzi w skład szarej codzienności, charakteryzuje niektóre tylko epoki, *par excellence* „realistyczne”. Nie podważa to tej

niewątpliwej prawdy, tak często dziś zapoznawanej, że malarstwo istotą swoją należy do rzędu sztuk wyobrażających, tematycznych, narówni a może bardziej niż poezja (w szerokim znaczeniu: „literatura”). Toteż nie chodzi mi, gdy mówię o realizmie w powieści, o „fotografię”, o reportaż, o gromadzenie notatek. Owszem, jak w dalszym nieraz się okaże, nie zachwalam bezmyślnego, grubego „mechanicznego”, jak go teraz nazywają w Sowietach, naturalizmu. Pomiedzy zbieraniem notatek dla totalnego, bez wyboru, odtworzenia rzeczywistości, a udziałem instynktu epickiego w sztuce, jaką jest literatura, istnieje potężna choć subtelna i trudna do sprecyzowania różnica. Podkreślam „w sztuce”, choć waham się użyć określenia „sztuka słowa” i rozumiem tych teoretyków, którzy zawarowali to określenie dla poezji w ściślejszym sensie, dla jej kanonicznych rodzajów ze starożytnej poetyki, w której, jak wiadomo, powieść prozą nie jest uwzględniana. W powieści bowiem słowo jest prawie wyłącznie środkiem zakomunikowania skonstruowanych w pewien sposób wątków i treści, środkiem takim jak w kinie fotografia migawkowa i dlatego też tak często uciekam się do porównań z filmem.

Ale przecież i powieść pozostaje sztuką, a jej twórca musi być artystą, posiadać „tę cudowną miarę, bez której ludziom nie zdał się poeta”. Wróćmy znów do porównania z malarstwem i do naszych żubrów z Altamiry. Samo przeniesienie wrażenia wzrokowego na płaszczyznę przy pomocy kresek i barw wymaga specjalnej umiejętności, która tylko częściowo może być zdobyta pracą i studjami. Człowiek bez talentu nie odda swymi kreseczkami tego co dostrzegł w żubrze. A nawet dostrzeże mniej niż ktoś inny, obdarzony specjalnym darem obserwacji. Ale prócz tego konieczność wyboru wśród poczynionych obserwacji, wyboru wywołanego ograniczeniem danej techniki notowania rzeczywistości, więc przeniesienia do dzieła sztuki tego tylko i w taki sposób, aby specjalnie żywo sugerowało pełną treść zaobserwowanego odcinka rzeczywistości (w wypadku żubra, jego swoistych kształtów, potęgi, dzikości), żeby dawało odbiorcy szczególnie żywą rozkosz przeżywania raz jeszcze (por. niżej wyznania Dąbrowskiej) widzianego lub tego, co sobie wyobrazić może jako widziane. W wyborze tym mieszczą się różnice kierunków artystycznych.

Tak więc do składników talentu należą dar obserwacji, umiejętność jej spożytkowania w artystycznie celowej konstrukcji i sprawność wykonawcza. Nie dotknąłem jeszcze kwestji tematu, który zdaniem mojem bynajmniej nie jest obojętny, od którego zależą chwytty artysty, odzew emocjonalny w duszy odbiorcy, „otwieranie perspektyw” przez dzieło i jego walory społeczne, więc wszechstronna jego doniosłość.

W poezji stosunkowo późno i zawsze z ograniczeniem licznymi warunkami wyobrażenie otaczającej rzeczywistości, utrwalenie widzianego i przeżytego staje się godnym sztuki celem. Z opowieści łowców przy ognisku, z klechd czy bajd opowiadanych najprościej, bez troski o formalną stronę, o ukształtowanie słowne, nic do nas nie doszło; najstarsze zabytki artystycznej narracji z wielu powodów, w które zbyt trudno byłoby tu wchodzić, przechowały się w formie wierszowanej. Forma ta, jakkolwiek jest jej znaczenie, absorbowwała znaczną część wysiłku twórczego, dlatego też dopiero ze zjawieniem się prozy narracyjnej w literaturze i prozy w dramacie możemy mówić o realizmie jako celu dla siebie. Jakże bladą jednak i schematyczną jest rzeczywistość odbita w prymitywach powieściowych (analogicznie do ubóstwa środków i schematyzmu pierwotnego malarstwa, w którym dzisiejsi teoretycy sztuki dopatrują się świadomego dążenia do abstrakcji)! W miarę rozwoju powieści widzimy, jak się zapełniają kontury, niedostrzeżanymi jakby przedtem (czy też wykraczającymi poza możność i kanonizowane uprawnienia ówczesnego pisarza), szczegółami i barwami; jak wzbogaca się, pogłębia się i zaostrza zająrzeniem do niedostępnych i wstydliwych zakątków widzenie rzeczywistości!

Jak wzrastają nasze w tych sprawach wymagania widać na ewolucji powieści historycznej od stu lat, a ostatnio na powszechnej dążności do ustalenia i sprecyzowania historycznego czasu akcji i, odpowiednio do tego, tła realjów i obyczajowości także w powieści współczesnej. Samo pojęcie „powieści współczesnej”, jeśli chodzi o dzieło pewnych rozmiarów, a więc znacznych wymiarów odbitej rzeczywistości i rozciągłości czasu powieściowego, staje się bez treści: takie powieści, jak *Noce i Dnie*, *Rubikon* a nawet *Cadzoziemka*, są powieściami związanymi z określonym historycznym czasem, więc historycznymi, o ile nie ograniczać tego terminu do opowieści o postaciach i wydarzeniach dziejo-

wych; z drugiej strony, od powieści historycznej wymagamy dziś rekonstrukcji życia w przeszłości, równie bogatej jak to, co nam dawała powieść współczesna, równej w prawdzie i bogactwie szczegółów; za niedoskonałe poczytujemy martwe rekonstrukcje uczonych (zarzut stawiany Paradowskiemu), a doskonała powieść historyczna, że przykład wezmę z literatury obcej, *Krystyna córka Lavransa*, posiada te same walory ogólnoludzkie, tak samo nam jest bliska, i to samo ma znaczenie w literaturze pięknej, jak najtypowsze arcydzieła powieściowe, zaliczane zwykle do „powieści współczesnej”, *Pani Bovary*, *Anna Karenina*, *Zbrodnia i Kara*. Kto wie czy „powieść współczesna” nie była pojęciem utworzonym w bezdziejowym XIX-ym wieku, wśród ustabilizowanych wówczas na długo stosunków politycznych i wśród powolnej, prawie niezauważalnej ewolucji obyczajowej. Jakis *Wielki Cyrus* lub *Kleopatra* La Calprenède'a, dziejące się w schematycznej i fantazyjnie ujętej choć historycznie nazwanej krainie, byłyby dziś nie do pomyslenia; absurdy i anachronizmy Wołoszynowskiego dyskwalifikowałyby jego dzieło, nawet żeby było ono w zamierzeniu powieścią, a nie obrazem dziejów polskich i nawet żeby autor posiadał talent pisarski. Zwróćmy uwagę jako na interesującą paralełę, na przemiany filmu, więc sztuki w wyższym stopniu, niż się powszechnie mniema, spokrewnionej z powieścią. Podczas, gdy przed kilku laty obok kosztownych a pełnych fałszywego przepychu filmów z dalekiej przeszłości, istniały tylko „wstrząsające” i „erotyczne” filmy współczesne, dziś prawie każda powieść filmowa na odpowiednim poziomie, jeśli chce przedstawić dłuższe dzieje bohaterów (a prawie wszędzie jest potrzebna *Vorgeschichte*), troskliwie rekonstruuje mody i realja życia codziennego odpowiedniej epoki.

Tak postępują wytwórnice amerykańskie, które bardzo wiele filmów wprost osadzają w określonej, choćby bardzo nieodległej epoce, związując codzienność z pewnymi ramami historycznymi, np. z wojną secesyjną czy kubańską. Transpozycje filmowe powieści realizują się już dziś w kostjumach epoki, nie mówiąc już o tak wyraźnie oddzielonych od nas przedziałem czasu jak *David Copperfield*, ale i te, które wydają się być historiami nieledwie współczesnymi, jak *Nana*, czy *Anna Karenina*; ta ostatnia z tą samą Gretą Garbo jako film niemy była grana w kostjumach współczesnych, niedawno zaś po kilku latach z tą

aktorką ale już z zachowaniem starannem i, jak na amerykańskie poczucie historyczne, trafnem stylu owych czasów w Rosji.

Czy to, coraz to dokładniejsze i bogatsze widzenie rzeczywistości ma służyć tylko sobie, być celem dla siebie? Powtarzam, że tego nie twierdzę, choć od proporcjonalnego udziału jego samoisnego znaczenia, jego samowystarczalności twórczej zależy niewątpliwie „epicki ton” utworu, czy to w *Panu Tadeuszu*, gdzie to zostało tak dawno zauważone i ujęte w tak świetną formułę poetycką przez Słowackiego, czy to w *Nocach i Dniach*. Pisząc o tem dziele starałem się ukazać wbrew pozorom i nawet wbrew świadomie wysuwanym przez autorkę dążeniom, znaczenie tej czystej epickości, tej rozkoszy odnajdowania utrwalonego w słowie, nieustannie odpływającego w przeszłość świata, rozkoszy, którą czytelnik odczuwa nie mniej od twórcy. Znamienne wyznaczenie w tym względzie znalazłem w charakterystyce Agnisi, jak wiadomo często służącej za *porte-parole* autorce: „najwięcej lubiła te wiersze i powieści, w których przedstawione było zwykłe powszednie życie”; „proste rymowane wyliczenie powszednich czynności sprawiało Agnisi niewymowną uciechę. Za pomocą tego wiersza mogła sobie każdy miniony dzień przeżyć jeszcze raz”. Dodajmy, że ta rozkosz odtwarzania świata łączy się w sposób oczywisty z jego afirmacją, z „miłością zastanego” i ta postawa moralna jest zasadniczym składnikiem oblicza rasowego epika, jakim jest lub być powinien każdy powieściopisarz.

Nie znaczy to, aby w tak stosunkowo niedawnych a przecie tak obszernych dziejach powieści, te czy inne warunki zewnętrzne, a jeszcze bardziej kierujące dążności estetyczne czy szerszej, światopoglądowe, wreszcie indywidualne usposobienie autora, nie mogły przenosić głównego nacisku na inne składniki dzieła powieściowego, poza linię czystej epiki. Tak powstały powieści liryczne (np. Żeromskiego), powieści „metafizyczne” Przybyszewskiego i St. Witkiewicza, powieści, jakich widzieliśmy mnóstwo w ubiegłym dziesięcioleciu, w których cały ciężar wysiłku twórczego skupiał się na stronie stylistycznej, na mających zadziwić czytelnika metaforach lub Flaubertowskich „spadkach zdań”; w dawniejszych epokach literatury polskiej dydaktyzm, podejmowany przez pisarza obowiązek nauczania narodu, krępował tendencjami patriotycznymi i społecznymi oraz konwe-

nansami obyczajowemi bezstronne i śmiałe obrazowanie życia. Działo się to i w okresie, uważanym za klasyczną epokę realistycznej powieści polskiej; sprawdziłem to kiedyś na Prusie, a i Orzeszkowa w nielicznych tylko utworach, że na pierwszym miejscu wspomnę *Chama*, dała miarę swych możliwości w zakresie powieści. I w najnowszych czasach, nawet w latach, o których będziemy mówili, nie przestają te same warunki oddziaływać na rozwój powieści; mimo to możemy mówić o nieprzerwanym jej rozwoju, u nas w Polsce szczególnie rzucającym się w oczy. Nawet pisarze, których działalność odchyłała się widocznie od czystej epiki, jak wspomniany wyżej Żeromski, potrafili wnieść do powieści pierwiastki, rozszerzające jej pole widzenia i pogłębiające zawarty w niej obraz rzeczywistości. Rozwoju tego nie przerwało nic takiego, jak wynalazek fotografii, który tak fatalnie wybił z naturalnego łożyska ewolucję malarstwa, sprowadzając w jego teorii wysunięcie na pierwsze miejsce drugorzędnych i nieistotnych zagadnień ś r o d k ó w w miejsce zagadnienia głównego c e l u plastyki.

### 3. ARCYDZIEŁA HELENY BOGUSZEWSKIEJ

Jeśli kiedy miałem jakieś wątpliwości co do przewodnictwa Dąbrowskiej w nowym rozkwicie realizmu na terenie naszej literatury, to przy czytaniu książki Heleny Boguszewskiej *Ci ludzie*. Właściwie wbrew pierwszemu wrażeniu: wydało mi się zrazu, że czytam jeden z wchodzących w modę owego czasu reportaży. Dorzuć marginesowo, że kiedyś, gdym poraz pierwszy wziął do ręki *Wojnę i Pokój*, miałem to samo wrażenie, że nie mam do czynienia z dziełem literatury pięknej — tak dezorjentująco działa na czytelnika, przyzwyczajonego do pewnej konwencji artystycznej, przejście do surowej atmosfery posuniętego o ogromny krok — w kierunku zbliżenia do nieprzyzwykłego życia — realizmu. Nie oderwałem się jednak od lektury, porwany wzruszeniem bezpośredniego oglądania nędzy ludzkiej, tak bliskiej, tak aktualnej i tak bezradnej w obliczu nieubłaganej siły wyższej — kryzysu i bezrobocia. Nie samo przecież cierpienie wzrusza i przykuwa do książki: byłoby to widowisko niegodne i poniżające człowieka, nieznośne dla czytelnika. Autorka, ani na krok nie odstępując prawdy, umiała wydobyć ze swych małych

ludzi wzniosłość godności ludzkiej w obliczu siły ślepej, złowrogiej, materialnie zwycięskiej. Przypomina się epigramat Norwida: „Jak dziki zwierz, przyszło nieszczęście do człowieka”...; ale „on odejrzał mu”, osiągając tryumf, choćby moralny. Mało tego; nietylko że człowiek, człowiek prosty, prawie prymityw, został wystawiony, bez zwicnięcia najsurowszego realizmu, jako istota duchowa, jako „myśląca trzcina” w aureoli jakiegoś niecodziennego dzisiaj, w epoce gdy umyślnie podkreśla się somatyzm, spirytualizmu; w zetknięciu się z tymi ludźmi, z tym warszawskim proletariatem, z tą nędzą wypchniętą na przedmieścia, z tym jakimś starym szewcem czy dziećmi głodującymi cały dzień bez ubrania w łóżku, odczuwamy bliższe jeszcze pokrewieństwo, niż z człowiekiem wogóle: odczuwamy szlachectwo naszej rasy, jej jakieś z dziedziczności idące wysubtelnienie, jej dumę i dyskrecję w cierpieniu. Już ta strona, czysto treściowa, czyni z *Tych ludzi* książkę wspaniałą i godną zająć miejsce honorowe w panteonie literatury polskiej. Ale, rzecz oczywista, w wydobyciu, w narzuceniu tych wrażeń czytelnikowi, tkwi siła wielkiego artyzmu; o nim będziemy musieli pomówić osobno, choćby pokrótce wyliczając składniki kunsztu pisarskiego Boguszeńskiej, tak jak on się przedstawia w omawianej książce.

Jego dyskrecja dopiero po dłuższym czasie pozwala zorientować się w jego środkach. Gdzieśmy początkowo dostrzegali tylko kartki z notatnika reportera, oderwane obrazki, zaczynamy chwytać więź jedności i celowości kompozycji. Niema wprawdzie jednego bohatera, ale są reprezentatywne dla środowiska osoby, które naprzemian występują przed nami w autonomicznych nowelach czy obrazkach; ta autonomia chroni, że tak powiem, równość i pierwszoplanowość bohaterów, podczas gdy jedność akcji, fabuły, z natury rzeczy zajmującej się jednym bohaterem, odepchnęłaby resztę osób działających na dalszy plan w hierarchii ich znaczenia dla akcji; tu zaś każda nowela skupia widzenie na jednej z licznych osób, działających po kolei. Właściwym bohaterem jest tu całe środowisko na określonym terenie (domyślamy się Grochowa), tematem bezrobocie, którego fatalizm ogarnia wreszcie i ostatnią osobę książki: tę inteligentkę, świeżo osiedloną na tym terenie, poprzez której oczy (z niewielkimi odstępstwami, ze słusznym udzieleniem głosu wiarogodnej hipotezie i wyobraźni czytelnika) obserwujemy otaczające środowisko.



Charakterystyka jego łączy w jedno książkę, poza wykazaną już jednością tematu, miejsca i czasu, w pewnym znaczeniu także akcji. Charakterystyka ta stoi na poziomie charakterystyki poszczególnych osób działających, o której nadmieniałem już wyżej: jest prawdziwa, precyzyjna, mimo zwięzłości plastyczna — pamiętamy o wszystkich i rozumiemy ich wspólnotę. Nie małoważnym środkiem jest charakterystyka językowa: zanim zdobyły popularność migawki Wiecha, Boguszevska potrafiła w sposób trudniejszy, bo dyskretniejszy i bez intencji komicznych, bezszarżowania i karykatury oddać subtelne właściwości języka proletariatu Warszawy; gwara ta, drobnymi tylko odcieniami leksyki i składni różniąca się od mowy sfer kulturalnych, jest niezwykle trudna do uchwycenia i plastycznego oddania. Boguszevska zasłużyła się dobrze krajoznawstwu, kładąc podstawy pod osobliwy regionalizm — regionalizm stołeczny, warszawski; nie tylko w języku, ale i w obyczaju domowym, nawet obyczaju miłośnym (choć udział erotyzmu w książce minimalny).

Przeszliśmy już więc do formy zewnętrznej jej utworu, do szaty językowej. Celowość jej i doskonałość w stosunku do postawionego sobie zadania jest ponad wszelkie pochwały. Jeśli ideałem prozy narracyjnej jest styl niewidoczny, o książce naszej tak się wyraża kompetentny znawca przedmiotu i sam doskonały stylista, Leon Piwiński: „Trudno o styl prostszy i jaśniejszy. Wrażenie bezpośredniej komunikacji myśli, bezpośredniego widzenia rzeczywistości, jest tu osiągnięte prawie bez reszty. W jaki sposób — tego nie tylko nie widać, ale o tem wogóle się nie myśli. Sama treść (przedmiot przedstawienia) jest tak absorbujący, że na inne zainteresowania niema miejsca”.

Pomimo zastosowania „nowych, nieużytych zasad kompozycyjnych” (znów powtarzam twierdzenie Piwińskiego), które z *Tych ludzi* robi powieść tak oryginalną, nasuwają się i w tym względzie pewne analogje. Myślę specjalnie o dwóch książkach, które w całości lub częściowo są także przyczynkami do „socjologii opisowej”, mówią z sympatją o ludziach ubogich, konstrukcyjnie są zbiorami mniej lub więcej związanych ze sobą nowel, a wyszły z pod piór równie znakomitych. Są to *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej i *Dwa księżyce* Kuncewiczowej. *Ludzie stamtąd* należy zaliczyć do niewątpliwych arcydzieł znakomitej pisarki, ale książka ta, wydana już przed dziesięć laty z górami, nosi

znamię swojej epoki, epoki przewagi liryzmu. Poetyczny charakter potraktowania i wielkie namiętności bohaterów, nastrojowe pejzaże, styl metaforyczny, natężony emocjonalizm wątków, wszystko to, choć nigdzie nie doprowadzone do tego stopnia, w którymby mogło umniejszać zalety wspaniałej książki wielkiej pisarki epickiej, wszystko to jest obce książce Boguszewskiej. Surowi krytycy Dąbrowskiej wytykają jeszcze u jej fernali, choć tak dalekich od żywiowości i zbanalizowanej dziś już krzepy Reymontowskich *Chłopów*, przerost erotyzmu i zwierzęcego instynktu: tego zarzutu nie sposób postawić książce Boguszewskiej. Zato niepoślednią rolę erotyzm odgrywa w malowidle małomiasteczkowej ludności nie zawsze unikając banalności opatrzonych już, choć bardzo świeżych wzorków, w książce Kuncewiczowej, pełnej pozatem intuicji psychologicznej i wysokiej sztuki. O niej jeszcze pomówimy przy okazji, tu chciałem zaznaczyć uderzające zbieżności konstrukcyjne: mamy tak samo szereg związanych ze sobą nowel, tworzący jakby powieść o środowisku, o ludności jednej miejscowości, tak samo brak głównego bohatera i jednej głównej akcji. Podkreślam, że obie książki zostały wydane równocześnie: czy unosiło się coś w „powietrzu”, jakiś powiew mody, której zagranicznych modeli nie znam?

Następna chronologicznie powieść Boguszewskiej zadziwia czytelnika polskiego swoją stroną konstrukcyjną jeszcze bardziej. *Całe życie Sabiny* jest wspomniane przez nią w ciągu paru tygodni, dzielących ją od pewnej i dla niej niewątpliwej śmierci, w obliczu nadchodzącej, bez żadnej dla niej wątpliwości, nicości. Przebiega je myślą, za punkty orjentacyjne w porządkowaniu chronologicznym wspomnień, biorąc kolejno noszone suknie, zajmowane mieszkanie, czytane książki, służące, zabawy i t. d.: cała bowiem książka jest tylko odtworzeniem myśli Sabiny i nic się w niej nie dzieje, co by nie było przełamane przez pryzmat świadomości bohaterki. Podnosząc w tej powieści jej zasadniczą metodę, zbliżoną do notowania „strumienia świadomości”, rozpowszechnionego w najnowszym powieściopisarstwie, Leon Piwiński uważa, że przydałaby się większa drobiazgowość i precyzja analizy, aczkolwiek nie zaleca dążenia do totalności w notowaniu tego strumienia, dążenia którego tak dziwaczne i odstrasające przykłady znajdujemy u Joy-

ce'a. Pozwolę sobie nie zgodzić się z pierwszą częścią tego sądu znakomitego krytyka. Jeśli zaletą narracji, co sam Piwiński przypomniał *ex re Tych ludzi*, jest „niezauważalność” nie tylko stylu, lecz i konstrukcji, to *Cafe życie Sabiny* już nieco razi sztucznością, schematyzmem, a przynajmniej niezwykłością konstrukcji, zwłaszcza w zestawieniu z samym tematem, obrazem życia pospolitego przeciętnej, szarej, tak bardzo „żadnej” kobiety. Zamierzona niewątpliwie atmosfera szarości i nudy osiąga w tej powieści wystarczające zgęszczenie, zaczynając oddziaływać już na czytelnika, a konieczna w tym rodzaju malowidła drobiazgowość jest już raczej przeciągnięta niż niedociągnięta. Integralny realizm, reprezentowany przez obie omówione książki Boguszewskiej, poddany jest przecież pewnym niezłomnym prawom o „granicach sztuki i musi korzystać z konwencji, poza które niebezpiecznie jest wykraczać. Takim przekroczeniem miary może się okazać nie tylko dążenie do totalności notowania „strumienia świadomości”, ale także dążenie do odtworzenia totalności świata zewnętrznego oraz, co jest sprawą o wiele subtelniejszą, niedotrzymanie warunków „czasu powieściowego”, t. j. zgodnie ze spostrzeżeniami pewnego teoretyka rosyjskiego, wycinka wciąż toczącego się czasu, który został wyodrębniony i ujęty w kształt artystyczny przez to, że to, co się w nim dzieje, wytrąca bieg życia z normy; stąd konieczność fabuły. Spostrzeżenie to jest słuszne pod warunkiem dostatecznie szerokiego pojęcia fabuły i „wytrącenia z normy”. Tych różnorakich przekroczeń miary można się było obawiać przy czytaniu drugiej z omawianych książek Boguszewskiej; dalszy ciąg jej działalności obawy te potwierdził.

#### 4. WYPACZENIA DOKTRYNALNEGO NATURALIZMU

Używaliśmy słowa „reportaż”; dotykaliśmy kwestji przekroczenia pewnej miary w realizmie, sprawy „naturalizmu” traktowanego pejoratywnie. W ostatnich książkach Boguszewskiej (pisanych wspólnie z Jerzym Kornackim) *Jadą wozy z cegłą* i *Wisła* nie reportaż, nie naturalizm świadomie i otwarcie obrany jako metoda pisarska są przyczyną tak wielkiej — w stosunku do tego, czego po pisarce spodziewać się mieliśmy prawo — klęski artystycznej. Oczywiście należy brać pod uwagę, że są to dzieła spółki autorskiej o niesprecyzowanym udziale

każdego z jej członków. Od rodzaju literackiego zależy celowość i powodzenie samej współpracy: niemożliwa, chyba nigdy nie zdarzająca się w liryce, jest ona normą dla wystawionego na scenie dramatu: *Dziady* w inscenizacji L. Schillera są nieomal w tejże mierze dziełem jego, co Mickiewicza. Spółki powieściopisarskie są w Polsce rzadsze niż gdzieindziej i, jak w tym wypadku, nie rządzą się zasadą najlepszego wyzyskiwania bogactw pozytywnie stwierdzonych u każdego ze swych członków. Od doskonałości stylu Boguszewskiej, od jego prostoty, precyzji i celowości narracyjnej nie zostało nic w tych ksiązkach, jak również od przekonywającej architektury jej powieści; natomiast i w stylu i w kompozycji łatwo rozpoznać można zasadnicze właściwości ukazane już przez samego Kornackiego w jego na własną rękę pisanych nowelach. Tam były one miejscu. W ramach „większej formy” narracyjnej zręcznie się przez autorów bezpośredniej opowieści na rzecz „głośnego myślenia” w charakterystycznym języku osób działających jest omyłką artystyczną, nawet gdyby chwyt ten mógł być konsekwentnie przeprowadzony. To się oczywiście nie udaje. Co krok napotykaamy kakofonię charakterologiczną, gdy w notowany rzekomo „strumień świadomości” bohatera-prostaka, przez pryzmat duszy którego przełamuje się w danym miejscu widzenie świata, wpadają nieoczekiwane, choćby bardzo pomysłowe i poetyczne obrazy: np. Wietrakowskiej kilkustronicowe przeżycia w ogródku, a wśród nich wtem „kwiaty lekkie, jakby miały ulecieć”. Zauważmy, że ten pryzmat jest zmienny, kolejno występują inne osoby, a zrozumiemy jakie to trudności stwarza w niezbędnym przecież komunikowaniu treści czytelnikowi; w dodatku nie zawsze łatwo się połączyć kto myśli w tej chwili. Nawet jeżeli chodzi o charakterystykę psychologiczną, nie jest to dobre, że obok rysów psychologii ludowej mamy często passusy w rodzaju „słyszysz swój własny głos krzyczący” albo inne „wizyjności”; nawet tam, gdzie literackość (np. „w piersiach (Flory) zakwitła mleczną czułością”) nie narusza jedności skaza (jak mówią Rosjanie) — maniery narracyjnej, łamie ją sięganie w fizjologję przeżyć i dysharmonja tych nawpół uświadomionych refleksów („ręce stają przed komodą”) z uświadomioną warstwą przeżyć prostego człowieka. Wątpliwa jest w niej równoprawność przeżyć typu nie-celowego, użytkowe-

go, lecz kontemplacyjnego, „rozkoszującego się”: „i tak się zaraz chce Waldemu... i jednocześnie, jak słoneczne ciepło...” (Wisła str. 28). Ludzie są we władzy jakichś snów na jawie, jakichś strzępów wizjonerstwa, ciągle wdzierających się w świadomość fragmentów podświadomości. To nie jest najpewniejsza metoda charakterologii budowy charakterów, stwarzania żywych ludzi. Najpewniejszą charakterystyką jest zawsze działanie, postępowanie ludzi w danych warunkach odpowiednio do właściwości ich charakteru; ostatecznie może być ono skomentowane zwięzłym ujawnieniem bodźców, jak u Tołstoja: iść dalej, poza jego tak kompletne przedstawienie mechaniki psychicznej, niema potrzeby.

Dochodzimy znowu do postulatu takiej konstrukcji akcji, któraby służyła za dostateczny trzon dla ujawnienia owijających ją wątków. Tu mnogość wątków poplątanych, nie przedstawionych w solidnej opowieści, ale zakonspirowanych w migawkach, w skrótach, w ellipsach narracyjnych, w majaczeniach osób działających, przy ciągłym przenoszeniu akcji z planu widzialnej rzeczywistości w plan przeżyć podświadomych, mąci i zaciera to, co możnaby nazwać fabułą. Tak charaktery, jak tembardziej wątki dramatyczne „nie wychodzą” z pod tych nieustannych monologów wewnętrznych. Monologów w języku Wiecha, uzupełnionym terminologią „wodniacką”; ale w przeciwstawieniu do jasności Wiecha, tu dramaty najbardziej skomplikowane i godne uwagi ledwo napomknięte (w *Wiśle* np. cała kryminalno-erotyczna historia Aleksego) lub rażą dowolnością, nieumotywowaniem nawet, gdy odbywają się na pierwszym planie i w ciągu całej powieści są obficie oświetlane odsłanianiem przeżyć bohatera (np. dzieje nieszczęśliwego małżeństwa Rysia Wietrakowskiego). Akcja zanika, zjawia się rozwlekłość, a za nią nuda. Sprawdziłem to na czytelnikach ze sfery blizkiej sferze opisywanej. Niezłe to może kryterium, podobnie jak dla „powieści z wyższych sfer towarzyskich” pogarda właśnie ze strony czytelnika z wyższej sfery. Tak więc demokratyczne tendencje autorów są bezskuteczne; naturalizm przestaje być sobą, gdy odrywa się od spraw pewnych i namacalnych; „powieść eksperymentalna”, dokument socjologiczny czy „reportaż”, stają się terminem bez treści, gdy nie zużywają podlegającego sprawdzeniu doświadczeniem materiału, nie dają obrazu środowiska i wia-

domości o jego stanie aktualnym (w danym wypadku, powstania i zaludniania się przedmieść w jednej, pracowników rzecznych w drugiej powieści). Realizm na tym negatywnym przykładzie ujawnił swój nierozzerwalny związek z pewnym, być może ograniczonym repertuarem form narracji, których wspólną cechą jest tendencja do samozatracenia się na rzecz przedmiotu przedstawienia.

##### 5. NATURALIZM ROMANTYCZNY

Nie identyczność, ale bądź co bądź pewne pokrewieństwo ekspresji wiąże książki Kornackiego i spółki Kornacki — Boguszewska z zasadniczym charakterem twórczości J. Kadena-Bandrowskiego, którego wielkie dzieło, trzypomowe *Bigdę*, mamy do zanotowania na wstępie do omawianych przez nas lat literatury. Tej ekspresji, którą tekst powieści Kadena „huczy, szumi i świszczce” (określenie L. Piwińskiego), z jej ciągłym liryzmem sytuacyjnym, ciągłą charakterystyką osób działających, przełamywaniem świata poprzez pryzmat ich odczucia, z nieustanną gestykulacją słowną, z jej bogatą obrazowością i jakby zakrywającym się brutalnością przesadnie subtelnym podejściem do istoty rzeczy. Jeśli *Wisła* i *Jadą wozy z cegłą* pisane są stylem umyślnie „utrudnionym”, nie dbającym o jasne zakomunikowanie czytelnikowi tego co się dzieje w powieści, sprzyjającym zamąceniu treści, nieczytelnym — to przecież te same zarzuty formułowano ustnie i w druku przeciw głównym dziełom Kadena (z wyjątkiem *Miasta mojej matki*, stojącego jakby na uboczu od głównego nurtu jego twórczości). Cechy te pomалу odstręczyły czytelników i niema wątpliwości, że *Mateusz Bigda* nie miał ani „dobrej prasy” w krytyce, ani sukcesu u publiczności: „nigdy nie będę czytał *Mateusza Bigdy*” pisało się w popularnym tygodniku humorystycznym. A przecież jest to dzieło czołowego prozaika polskiego z poprzedniej epoki rozwoju literatury, z epoki „Skamandra”, kiedy jego rozgłos i niewątpliwy autorytet artystyczny tłumaczyły się znakomicie ogólniejszymi tendencjami panującymi w literaturze, płynącej pod znakiem liryzmu i bogatej sztuki słowa. Były zresztą zasłużone ze względu na miarę i żywiołową siłę talentu.

Talent ten odnajdujemy w *Bigdzie* w całej jego świetności; trzeba w dodatku podkreślić znacznie większą czytelność i jas-

ność tej powieści w porównaniu choćby do *Generała Barcza*. Jest to jakby skutek zmienionych tendencji gustu literackiego, „zmiany dominanty” estetycznej, przełomu dwóch epok literatury wyznaczonego przez mnie na około 1928 r. Także i w porównaniu z *Czarnymi skrzydłami*, których kontynuacją fabularną jest *Bigda*, znajdujemy w nim znamienne zniżenie „stylu romantycznego” (stylu w znaczeniu ogólniejszym, nietylko jako cech szaty słownej), przynajmniej w tematyce: tam nieprawdopodobne miłości, wstrząsające, hiperboliczne w napięciu, w otoczeniu dekoracyjnym i w realiach: nędzy Lenory, okaleczenie Tadeusza, niezważający na nic występny szaf Zuzy, wszystko na tle zbrodni, morderstw indywidualnych i masowych, katastrof i całego egzotyizmu życia górnika. Tu płaskość powszedniości, małość samej wielkości dziejów: co najwyżej jedno zabójstwo poza sceną i na deser jedno morderstwo w rodzinie. Ale, wbrew może intencjom autora, jakże olbrzymieje ta płaskość, jak groźnie wyrasta małość! Jak mistycznego nabierają odcienia te „siurpania” i „smrody”! Jak nadludzką potęgą czarodziejstwa obdarzone są szczęki Bigdy, notes Deptuły! Jak odrealnione — tak przecie przestudiowane — portrety, choćby tego ostatniego twarz bez spojrzenia i wydymające się jak balon czoło!

To czoło już skądś znamy: z takim czołem karykatura romantyczna we Francji, w momencie wspaniale bujnego rozkwitu groteski w plastyce, rysowała samego Wiktora Hugo. Skojarzenie nie przypadkowe: jeśli sądzono jest, żeby w literaturach różnych narodów wyżywały się, choćby w różnym czasie, wszelkie prądy artystyczne w ich różnych kombinacjach, być może, powieść Kadena wraz z pokrewnymi zjawiskami współczesnymi stanowią spóźniony odpowiednik „romantyzmu szalonego”, nie przyjętego przez romantyków polskich, traktowanego przez nich ze wstrętem i cnotliwą zgrozą: z jego „wyuzdaniem fantazji”, „rozpasaniem zmysłów”, z jego brutalnym realizmem czy nawet naturalizmem (jeśli byśmy użyli terminu unikanego zwykle, gdy mowa o romantyzmie), lubującym się w barwach jaskrawych, niecofającym się przed malowaniem ponurych i odrażających stron rzeczywistości, zuchwałym w dotykaniu spraw płci, wszechstronnie rewolucyjnym. Ta rewolucyjność to nie tylko skłonności socjalistyczne (przecież z niego rodowód dzisiejszego socjalizmu i komunizmu), nie tylko bunt przeciw konwenansowi obyczajowemu,

przeciw moralności i hierarchii Kościoła i anarchizm indywidualistyczny: biorąc rzecz głębiej i ogólniej, to atmosfera niesprzyjająca klasycznej epice, z jej zasadniczą „affirmacją świata”, gdyż to jest „nieprzyjęcie świata”, jakby odwrotna strona tej samej „rzeczy w sobie”, która gdzie indziej objawia się tęsknotą do zaświatowego, niebieskiego kwiatka — samej treści romantyzmu. Ta postawa negacji względem świata wytykana bywa często u Kadena, jako gorsząca nienawiść do rzeczywistości polskiej; on sam ją przewycięża w moralizatorstwie, które uprawia w swych wystąpieniach publicystycznych i w takich utworach, jak *Miasto mojej matki*.

Odbiegamy jednak zadaleko od historyczno-literackiej roli „naturalizmu romantycznego”: romantyzm mimo owej noumenalnej swej treści zaważył jednak bardzo w rozwoju realizmu, nawet w osobie W. Hugo, z którym spokrewnia Kadena patos, wybujała metaforyczność stylu, gwałtowność namiętności, kontrastowość charakterów, uderzenie po nerwach czytelnika, gdy chodzi o wzbudzenie współczucia i litości: wybite zęby Tadeusza są szczególnie, który napewno przypadkowo, ale nie bez głębszego sensu przypomina bezzębne usta świętej prostytutki, Fantyny z *Nędzników*. Ale jest jeszcze Balzac, wielkie imię francuskiej powieści realistycznej (jeśli ten termin jest tu zupełnie na miejscu): i tu analogij dałoby się wykryć nie mało. Zaczynając od zewnętrznych — wielkiej formy i tematyki, jeśli dotychczasowe pięć tomów złączonych tożsamością osób z dodatkiem *Generała Barcza* będziemy uważali za zrab jakiejś zamierzonej polskiej *Komedii ludzkiej*. Ta sama pasja analizowania współczesności, obejmowania jej syntezą od góry, od najważniejszych spraw politycznych, społecznych, ale z zajrzeniem za brudną ich podszewkę, której istnienie jest aksjomatem dla autora. Te same pretensje filozoficzne, które chcą w ostatniej powieści ratować z małości to, co się z niej da jako temat wycisnąć konkretnie, przez wydymanie patosem filozoficznego bajania o wszystkim. Patos na wywrót, pogarda patosu, tak jak jego charakterologia jest „idealizacją na wywrót” („je les grandis, je les idéalise en sens inverse”... słowa Balzaca do Georges Sand); wyolbrzymianie, tworzenie monomanów i chorych na elephantiasis jakichś władz duchowych; skłanianie się do powieści kryminalnej; promieniowanie przez swe powieści typów demonicznych,



jak Coeur lub Bigda, który niekiedy przypomina Vautrina, tego „Lucyfera w surducie”. „Materializm” w odczuwaniu świata, który u Kadena jest źródłem doskonale spostrzeżonego i ochrzczonego przez Piwińskiego „somatyzmem” nadmiaru cielesności w ludzkim czynie (każda dyskusja — to bójka, każda myśl — to pocenie się lub inna fizjologia) i w ekspresji. Zresztą ta ekspresja, jeśli chodzi o sam wyraz słowny, jest bez porównania świetniejsza u Kadena, bardzo swoista i jeśli z czem spokrewniona, to z językiem legionowym, do którego genezy jeszcze będziemy musieli kiedyś wrócić.

#### 6. FANTASTYCZNOŚĆ W REALISTYCZNEJ OPRAWIE

Nawet i w naszym momencie ewolucji literackiej niepopularność nie zawsze towarzyszy bardzo pokrewnym odmianom „realizmu romantycznego”. Myślę tu o sukcesie Szelburg-Zarembiny, która od blisko dziesięciu lat znana tylko w kołach literackich z nadmiernego barokizowania w ekspresji, dopiero swojemi dwiema powieściami o Joannie narzuciła się uwadze szerszej publiczności, zdumionej, oczarowanej dosłownie, oczarowanej czarami, gusłami, „balladowością”, przerażonej upiorami, strachami nocnymi, wiedźmami. Bo, żeby to była nieobowiązująca fantastyka, do jakiej człek przywykł od dzieciństwa; albo symbolizm, konstrukcja obca rzeczywistości, tylko wyrażająca, sugerująca jak metafora celowym przekombinowaniem konkretnych treści, myśli i przeżycia metafizyczne: ale tu przerażająca konkretność jakby naprawdę realnego świata, zmysłowość i bolesność, jego dysharmonijność zestrzajająca się dopiero w płaszczyźnie sztuki — stara wariatka, niedźwiedz, ścinające krew w żyłach sceny ze szczurami, srogi prymityw ludzki, — co tam *Chłopi* i wszystko choćby najbardziej jaskrawe w dotychczasowej powieści, życie codzienne ukazane od strony kuchni, z jej krwawem mięsem, brudem i niebezpiecznym choć oczyszczającym ogniem. Żadnych refleksyj, filozofowania, jakiegoś sugerowania nadbudowy filozoficznej. Zmysłowość zato i plastyka w opisie: nigdy w Polsce fantastyka nie była tak realnie potraktowana, tak serio, à la Edgar Poe, z taką inwencją i bogactwem szczegółów statyki i dynamiki życia, statyki ujawniającej się w trwałości obyczaju i w „zmarłych obcowaniu”, dynamiki — w nieustannem pulsowaniu rodzenia i śmierci, miłości i zbrodni.

Upiory wmieszane między ludzi i jakich ludzi! Toć trudno uwierzyć wskazówkom tekstu, że sprawa się dzieje w ostatnim dziesiątku lat XIX w., gdzieś na prowincji Kongresówki, a nie w średniowieczu, malowanym pędzlem Sygrydy Undset. Niewątpliwie, znajdujemy się tu w atmosferze pokrewnej *Krystynie, córce Lavransa*, a pewnie jeszcze bliżej innym dziełom literatury skandynawskiej; nawet pewna nienaskość realiów da się wytłumaczyć temi pokrewieństwami. Środowisko, w którym się sprawa dzieje, jest dziwne i niezwykle nietylko dziwnymi i niezwykle imionami i nazwiskami, w rodzaju Cezaryna, Bibianna, Bonifacja, Firmanty, Mauzolej, Kaj, Fidelisowa, Celestowa (nikt tam nie jest ochrzczony pospolicie, nawet bohaterka nosi niezwykle w jej sferze imię Joanny) oraz Brożdź, Bydałek, Tawuła itp., jeszcze bardziej swą formacją społeczną — środowisko bogatych chłopów, tak mało charakterystyczne dla Polski i tak bardzo dla Skandynawii. Także i współzycie realizmu i fantastyki, romantyczny, balladowy realizm, nietylko może być wytłumaczony wpływem literatur skandynawskich, ale także w ich obrębie może być historycznie wyjaśniony. W Skandynawii romantyzm jest zjawiskiem przedłużającym się w porównaniu z resztą Europy. Wielkie jego imiona to czasem ludzie połowy XIX wieku. Przy długowieczności niektórych z tych pisarzy zdarzało się, że ten sam twórca dawał wielkie dzieła jako romantyk, aby później wziąć znakomity udział w ruchu literackim drugiej połowy wieku. Ale też i realizm tej nowej doby przybierał pod jego piórem specyficzną postać. Klasycznym przykładem może służyć Ibsen. Pierwsza jego epoka, a już tak wspianiała, epoka prometeizmu, wielkich poematów dramatycznych, epoka *Peer Gynta*, *Branda*, *Pretendentów*, to przecież jedna z ostatnich wielkich stron europejskiego romantyzmu. Nie przeszkodziło mu to zająć czołowe miejsce w teatrze epoki naturalizmu i zakończyć życie jako jednemu z wielkich rodziców symbolizmu, a więc neoromantyki. Wprowadzenie tej odmiany realizmu romantycznego przez Szelburg-Zarembinę, korzystanie z jego wskazówek przy posługiwaniu się folklorem i rozwijaniu fantastyki, wzbogaciło istotnie powieść polską o „nowy ton”; nie znaczy jednak, byśmy w niej mieli znaleźć wielką powieściopisarkę. Tam, gdzie się kończy balladowa ludowość zaczyna się niemiły manieryzm, a w każdym razie wyraźnie „drugi gatunek” literatury. Schematyczne,

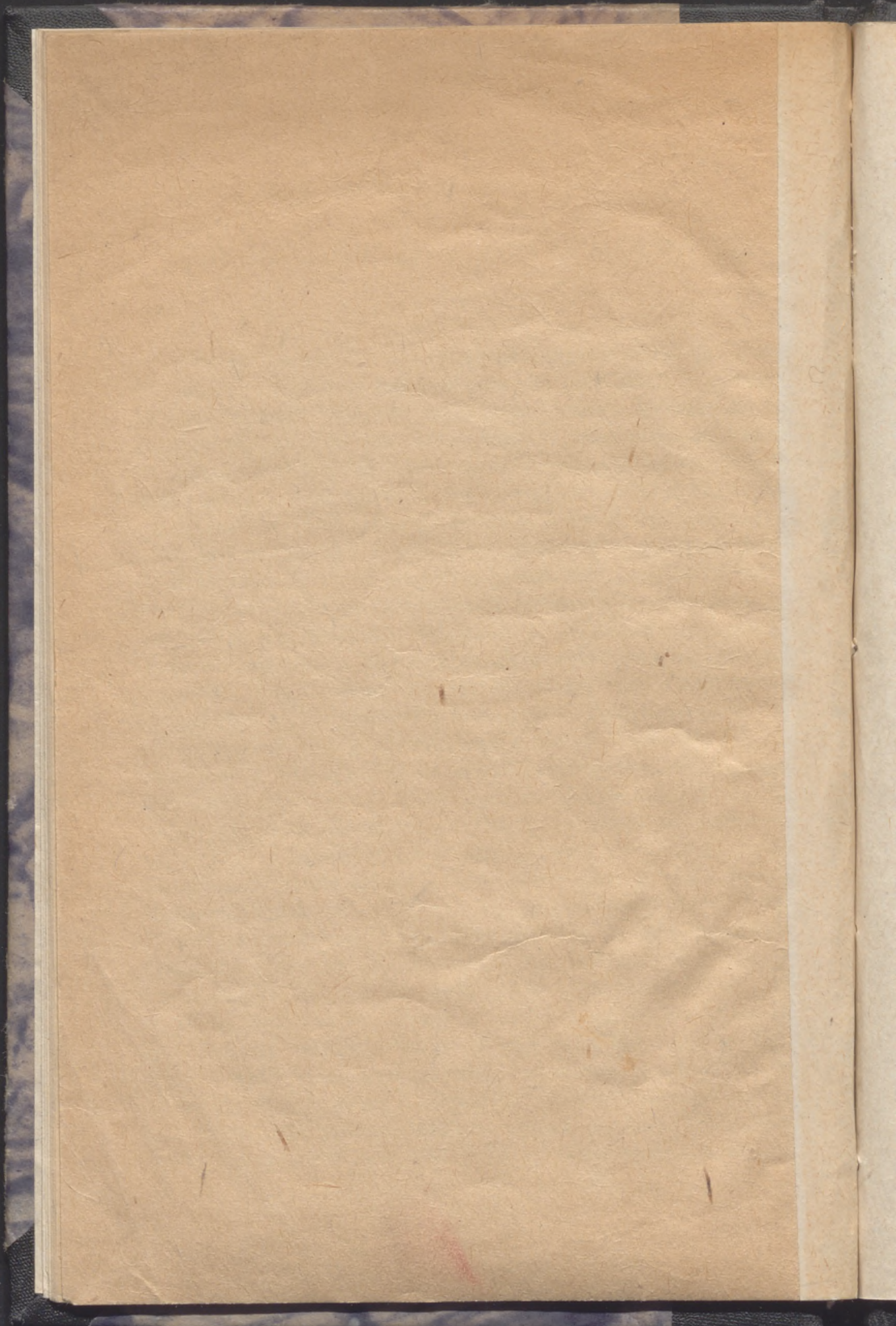
choć bardzo niesamowite sylwetki pierwszej części, nijaka choć bardzo miła dziewczynka Joanna, której rola polega głównie na przełamywaniu przez dziecięce spojrzenie groźnego świata fantastyki, nie są oczywiście próbą charakterologii. Gorzej jest pod koniec I tomu od zjawienia się Kaja, „stuprocentowego mężczyzny” i nieoczekiwanej przemiany Joanny w nowoczesną kulturalną pannę z gatunku bywających w IPSie i SIMie, mizdrzących się prostotą pod „surowego maleńtasa”. Jej „dziecięcenie” w stylu znanym nam z maniery niektórych młodych modnych aktorek nie jest wcale potwierdzeniem głębokiej uwagi autorki, że „z dziecka nie wyrasta człowiek, ale dziecko i człowiek dorosły żyją wespół”, któraby jako motto dobrze wprowadzała w cenniejsze partje utworu. Pozatem mało cennego znajdujemy w refleksjach i nastrojach, bardzo irytująco „opatrzonych”. Nie zachęcają one do drugiego tomu, gdzie proporcja wyżej scharakteryzowanych elementów raczej odwraca się.

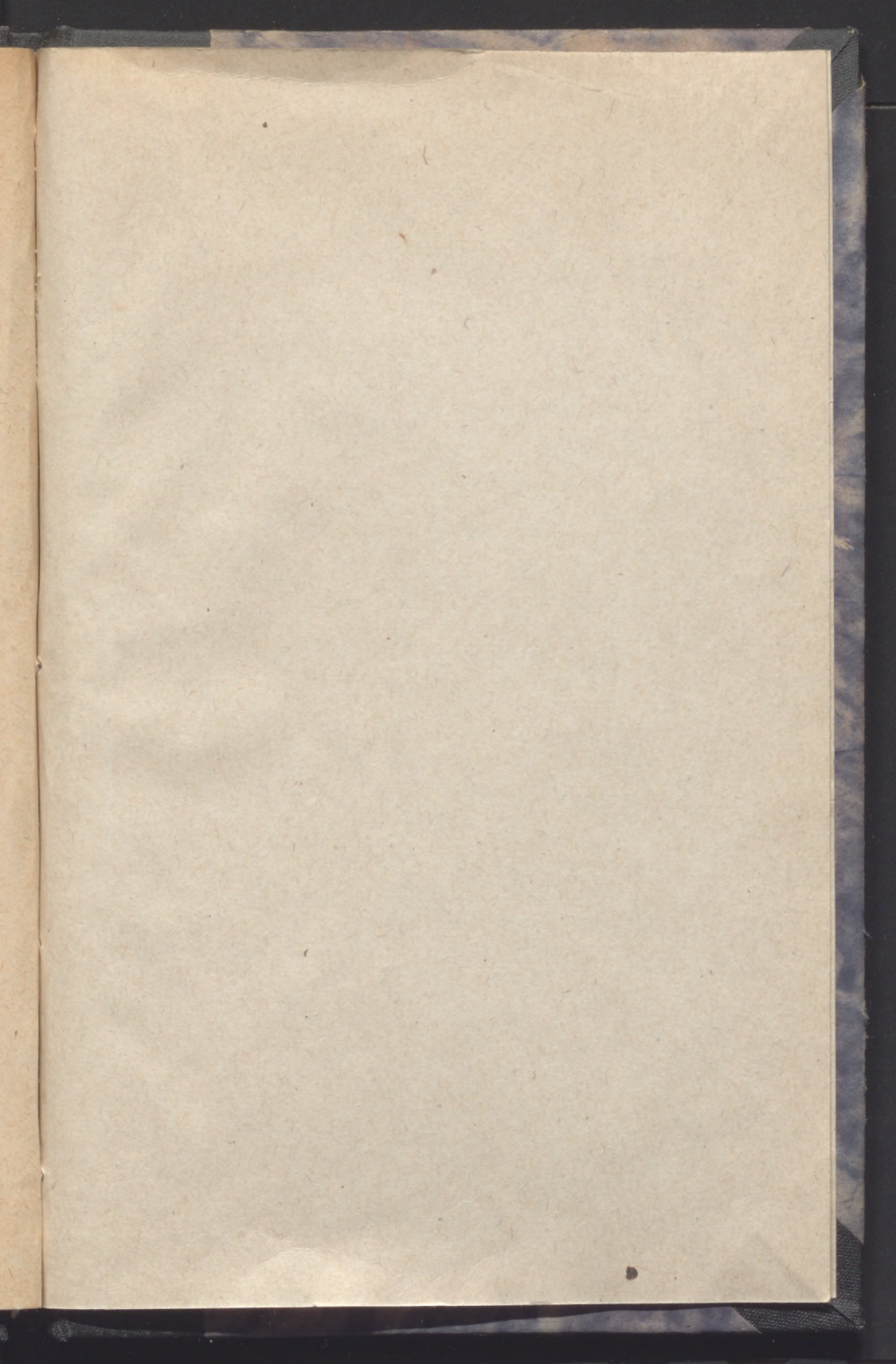
Jest coś prawdy w tem, że powieść, z punktu widzenia sztuki jako formy, nie jest sztuką. Że autor pisze dobrą powieść natrafiwszy na złotodajną żyłę tematyczną. Chodzi o to, jak długo ją może eksploatować. Od tego zależy szczęśliwa passa Szelburg-Zarembiny.

[dok. nast.]

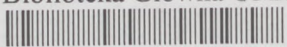
k. 944/55







Biblioteka Główna UMK



300021004561

