

NAJNOWSZA POLSKA
TWÓRCZOŚĆ LITERACKA
1935 - 1937

4808
W. H. K. W.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

NAJNOWSZA POLSKA
TWÓRCZOŚĆ LITERACKA

1935 - 1937

ORAZ INNE SZKICE KRYTYCZNE



PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO
KSIĄŻEK SZKOLNYCH WE LWOWIE

Opracowanie graficzne:
PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄZEK SZKOLNYCH

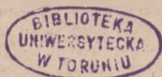
Projekt okładki:
WACŁAW SIEMIĄTKOWSKI

Klisze:
JAN BRODZISZ

Druk:
BERNARD POŁONIECKI

Oprawa:
JÓZEF LEGEZYŃSKI

1988
WE LWOWIE



u. k-1945/573

1003

88 103



O powieści wyraził się Stendhal, a Kraszewski za nim powtórzył, że jest ona zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu życia. Podobnym zwierciadłem jest krytyka na gościńcu literatury, czyli w zwierciadle krytyki odbija się to, co się dzieje w twórczości literackiej.

Istnieją jednak dwa rodzaje krytyki: współczująca i przekorna. Ta druga jest łatwiejsza i efektowniejsza, ale tylko pierwsza kusić się może o obiektywne prawo sądu. Zachodzą tu, oczywiście, dalsze rozróżnienia, wynikające przede wszystkim z indywidualnej postawy krytyka. Ów podział uczuciowy da się wszelako zastosować zawsze i wszędzie. Jest to więc podział zasadniczy.

Dążenie, aby z krytyki uczynić naukę, prowadzi w ślepią ulicę schematów i uproszczeń. Krytyka, jeśli ma być twórczym czynnikiem kulturalnym, musi pozostać sztuką o nieograniczonych możliwościach rozwojowych. Wprawdzie istnieją i obowiązują w krytyce metody, ale również poezja, dramat lub powieść podlegają swoim wewnętrznym prawom kompozycyjnym.

W krytyce o wyznaczaniu linii kompozycyjnej stanowi w pierwszym rzędzie tworzywo, będące przedmiotem opracowania. Ponieważ w twórczości literackiej występuje współrzędne działanie bodźców od formy artystycznej z jednej strony, z drugiej zaś od treści kulturalnej, przeto oba te czynniki rozstrzygają o układzie tworzywa krytyki.

Moment formy artystycznej jest podstawą zasadniczej wartości literackiej, czyli wyznacznikiem wyboru i oceny, ale w układzie pokrewnych sobie zjawisk literackich moment treści kulturalnej daje na ogół bardziej przejrzyste perspektywy, w których również uwypukla się wyraziściej porównawcza hierarchia osiągnięć twórczych. Zresztą metody krytyki bliższe są metodom sztuki niż metodom nauki. Krytyka rodzi się na tym samym podłożu psychologicznym, co i sztuka; posiada to samo prawo bytu, co wszelka inna twórczość artystyczna; jest również dziedziną sztuki.

Podejmując w niniejszej książce niejako ciąg dalszy krytycznego przedstawienia „Obrazu współczesnej literatury polskiej“, wypadło się ograniczyć do dwóch tylko jej dziedzin, czyli do poezji i powieści. Wprawdzie nasza literatura w ostatnim dwuleciu wydała też szereg wybitnych utworów z innych działów. Dla przykładu wskazać trzeba przede wszystkim dramat Jarostawa Iwaszkiewicza: „Lato w Nohant“, monografię krytyczną Józefa Ujejskiego: „O Konradzie Korzeniowskim“, opisy podróży egzotycznych Arkadego Fiedlera oraz krajowych Stanisława Vincenza i Melchiora Wańkowicza. Atoli główne wysiłki twórcze i donioślejsze przemiany prądów literackich skupiają się przeważnie na polach poezji i powieści.

Zjawiskiem w literaturze współczesnej uderzającym jest wątlność twórczości dramatycznej. Obok kwitnącej liryki i bujnie rozwijającej się powieści, co najwyżej komedia utrzymuje się na jakim takim poziomie. Przy tym ta lepsza komedia dzisiejsza bywa zazwyczaj pozbawiona humoru, zatracą swój istotny charakter, staje się bezpłciową tzw. „sztuką“. Humor zaś, sprowadzony na płaszczyznę farsową, nie jest zdolny do tworzenia nowych trwałych wartości.

Nader rzadko w dramacie współczesnym objawia się prawdziwy zmysł tragizmu. Tymczasem człowiek dzisiejszy

coraz lepiej uświadamia sobie potrzebę wielkich charakterów, które by zdołały przewycięzać losy lub choćby łamać się w walce z bezwładnym otoczeniem. I dlatego wydaje się, że rodzajem literackim, na który teraz przychodzi pora, stać się powinna tragedia. Dopiero gdy przez tragedię nauczymy się znowu oglądać świat także komicznie, zrodzi się nowe poczucie humoru.

Kształtowanie się tragicznego poglądu na świat poczęto już wydawać nader znamienne przejawy literackie w powieści francuskiej, z których odrębną a głębszą uwagę zwracając zwłaszcza katolicki psychologizm Mauriac'a, ostry realizm Celine'a i radykalny moralizm społeczny Malraux. Twórczość tych pisarzy, znana już także z polskich przekładów, na razie wywiera wpływ raczej ideowy w rozmaitych kierunkach, ale ciężąc ku formie tragicznej, nie wytworzyła jeszcze jakiegoś wyraźnie ustalonego typu literackiego.

We współczesnej powieści europejskiej wskazać można trzech jej twórców, których dzieła odznaczają się bezspornymi cechami wielkiego stylu epickiego, a zarazem ich oddziaływanie na bieżące prądy literackie objęło już zasięg bardzo szeroki. Są to: Francuz M. Proust, Niemiec T. Mann i Anglik J. Galsworthy. Również w Polsce, gdzie twórczość ich przyswojono w licznych przekładach, zdobyli ci znakomici pisarze znaczenie wybitne i w literaturze i wśród czytelników. Zwiąże ich charakterystyki, zamieszczone w niniejszej książce, wiążą się więc dość blisko z głównym księżki tej zrebem, którego treścią jest krytyczny przegląd najnowszej polskiej twórczości literackiej.

We właściwym związku z konkretnymi zjawiskami naszej literatury ostatniego dwulecia, podjęto tu i owdzie próby ogólnego poglądu na rozbieżne często dążenia twórcze i na wyraźniej występujące w chwili bieżącej przemiany współczesnych prądów literackich. Nie obyło się też niekiedy bez

pewnych wskazań lub przewidywań, aczkolwiek zdawano sobie sprawę, że w tym kierunku uroszczenia krytyki bywają często błędne albo zawodne.

Z takim zastrzeżeniem ulegając pokusie filozofowania, zauważyć trzeba, że współczesna twórczość literacka, zwłaszcza w przeciętnych swych przejawach, grzeszy na ogół brakiem woli ujarzmiania. Stąd powstaje konflikt z potrzebami dzisiejszej świadomości społecznej, która w sztuce poszukuje nowego widzenia rzeczywistości, jeśli nie wręcz objawienia zbawczego czynu. Przeciwno kulturze przeżywania wyłania się tęsknota za kulturą działania. Przebija się ona już i w literaturze, ale brak jeszcze świadomego w tym kierunku wzmoczenia się woli twórczej. Nie ograniczać się więc do kontemplacyjnego przetwarzania materiału obserwacyjnego lub — co znacznie gorzej — do reportażowego opisywania rzeczywistości, lecz przez walkę z własną duszą sięgać do dna zjawisk, wspinać się ku szczytom i śmiało wytyczać drogi ku nowym ideałom — oto czekające na wypełnienie postulaty dnia dzisiejszego.

Zadaniem nowej literatury jest wyzwolenie nowego człowieka w nowym świecie pracy, czyli twórczość, w której estetyka i etyka sprzymierzą się nierozdzielnie.

Kraków, 28. IX 1937.

I. W CIENIU „PAWICH PIÓR“

Przeglądem niniejszym objęto celowy dobór polskich utworów powieściowych i poetyckich, które (poza jednym wyjątkiem) ukazały się w wydaniach osobnych w sezonie księgarskim 1935/6, czyli w okresie od jesieni 1935 do lata 1936 roku. Nawiązując wszakże do tomu III mego „*Obrazu współczesnej literatury polskiej*“, gdzie wykład przedmiotu doprowadziłem do wiosny 1935 roku, uwzględniam obecnie również kilka książek, wydanych po tym terminie, ale jeszcze przed nowym sezonem. Należą tutaj zwłaszcza dwie powieści, zajmujące miejsce wybitne w ważnym dziale twórczości współczesnej, a w swoim rodzaju bardzo charakterystyczne i — chociaż pokrewne tematem zagadnień chłopskich — wyznaczające różne tendencje teraźniejszych prądów literackich. Są to „*Pawie Pióra*“ *Leona Kruczkowskiego* (Warszawa 1935, Gebethner i Wolff) i „*Orka na utorze*“ *Jana Wiktora* (Warszawa 1935, Książnica-Atlas; w roku 1936 odznaczona nagrodą literacką miasta Krakowa). Na równi mocno nasycone ideową treścią społeczną, powieści te wyrażają odmienne poglądy na świat i odrębne postawy twórcze autorów.

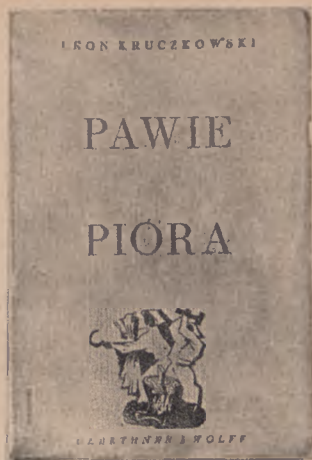
Leon Kruczkowski jest w naszej literaturze najzdolniejszym i — co niemniej ważne — najinteligentniejszym przedstawicielem marksizmu, że zaś z natury swego umysłu bę-



LEON KRUCZKOWSKI

dąc opanowanym intelektualistą, dąży do dialektycznej konsekwencji przyjętych z góry założeń, pociąga to za sobą nieuchronne niebezpieczeństwo dla artyzmu. Nie idzie tu o stosunek do źródeł powieści. Bo inaczej, niż w „Kordianie i Chamie“, gdzie fabuła ściślej się wiąże z określonym tłem historycznym, w „Pawich Piórach“ dopuszczalna była większa swoboda autora przy korzystaniu z pamiętnika Słomki czy z broszury Hupki. Sprawa ta obszernie roztrząsana w artykułach Karola Irzykowskiego (w „Pionie“) i Kazimierza Wyki (w „Tygodniku Ilustrowanym“) oraz w odpowiedziach polemicznych autora, ciekawa jako materiał do psychologii twórczości dialektycznej, ze stanowiska literackiej oceny ma wagę podrzędną. Drugorzędne znaczenie ma również rola rewizjonizmu literackiego, w „Kordianie i Chamie“ stanowiąca jeden z zasadniczych motywów powieści, w „Pawich Piórach“ raczej przygodna, aczkolwiek jej scena została uruchomiona bardzo żywo i zwłaszcza w kulminacyjnym momencie, gdy obcas inteligenta bezwiednie opada na twarz chłopską, posiada nader efektowną wymowę symbolu, w danym wypadku mniejsza o to czy słuszną w swym krytycyzmie w stosunku do Wyspiańskiego. Podobne konfrontacje podważają zaufanie jeśli nie do samej metody, to co najmniej do stosowanych podług niej środków, ale nie przesądzają o literackiej wartości utworu. Otóż, moim zdaniem, istotny artystyczny błąd tej powieści Kruczkowskiego tkwi w założeniu kompozycyjnym, którym był świadomy

zamiar autora, aby napisać — co wyznał sam w rozmowie z Wyką — nie powieść o ludziach, lecz powieść o „sprawach“. Wskutek takiego przesunięcia zadań powieściowych od epickiego widzenia życia na teren zbeletryzowanej publicystyki, nie tylko charakterystyki niektórych postaci wypadły jednostronnie, czyli bez dostatecznie zobiektywizowanej plastyki opisowej, lecz nawet a zapewne celowo nie wyzyskano w pełni takich wątków, jak np. z życia rodzinnego Karelusów, gdzie talent autora, nie krępowany nakazami doktryny, osiąga bardzo wysoki poziom artyzmu. Przyznać jednak trzeba, że także jedna „sprawa“ społeczna otrzymała dobrą ekspresję powieściową, i to sprawa główna, jaką jest uwydatnienie nowego podziału klasowego, występującego wśród samych chłopów, na tle konfliktu o pastwisko gminne ujawniającego się w różnicach interesów gospodarczych między „bogaczami“ wiejskimi a biedakami małorolnymi i bezrolnymi. Przypomnieć warto, że zagadnienie to, choć na innej płaszczyźnie, wysunął już przed wojną Żeromski, zwłaszcza w „Słowie o bandosie“. Co jednak Żeromski ujął ze szczerym patosem słów krwawiących współczującym sercem społecznym, to Kruczkowski pokazał w świetle faktów, choćby w stosunku do źródeł historycznych nieco przeinaczonych albo naciągniętych, lecz autentycznych przez wymowę szeroko podmałowanej gry wzajemnie się krzyżujących przeciwieństw ekonomicznych. Mniej przekonywająco udało się autorowi rozwinąć wątek udziału młodzieży chłopskiej w niezależnym ruchu niepodległości-



wym. Wątek ten dał wszakże powieści doskonałą pointę epicką. Obok wielu innych momentów jest to również jeden z odpowiedników „Kordiana i Chama“, którego „Pawie Pióra“ są dalszym ciągiem ideowym. Jeśli ten drugi człon cyklu w całości gorzej nas zadowala, gdyż autor nie zawsze zdołał pogodzić wskazania swej doktryny z możliwością ich socjopsychologicznego uruchomienia, „Pawie Pióra“ świadczą jednak o niepospolitym talencie powieściopisarzkim autora i — mimo zastrzeżenia — odznaczają się wybitnymi zaletami epickimi oraz pięknem dojrzałej prostoty stylu prozatorskiego. †

Jan Wiktor w swej wybitnie społecznej, a nawet radykalnej postawie nie kieruje się żadną doktryną polityczną, ani też nie jest wyznawcą walki klasowej. Zajmuje on po prostu stanowisko niezależnego pisarza polskiego, bezstronnie obserwuje rzeczywistość, ale że posiada czuły zmysł społeczny, dogłębnie współczuje z wszelką krzywdą lub niedolą, nieprawość zaś lub niesprawiedliwość wywołuje w nim gorącą reakcję oburzenia. Treścią nowej powieści Wiktora są dzisiejsze dzieje polskiej wsi podgórskiej. Poznajemy zrazu ciasną izbę Malinowskich, gdzie od świtu robiło się „jaśniej po to tylko, aby ujawnić całe ubóstwo“. Ta izba staje się ogniskiem tworzywa powieściowego. Ogarnął nim autor przeszłość i przyszłość twardego bytu chłopskiego, jak się one załamują w widzeniu terażniejszości. Z liczniejszego szeregu postaci powieściowych zwłaszcza dwie wysuwają się na czoło: stary Biel i młody Alojz Malinowski. Na nich to głównie skupiają się cienie przeszłości i dopiero prześwitujące blaski przyszłości. Artyzm pisarza rozwija się najświetniej w charakterystyce Biela, mszczącego się na swej rodzinie za wyzucie z mienia. Jak do tego doszło, objaśnia podwójna relacja, którą otrzymuje nauczycielka od samego Biela i od jego żony. Porównanie dwóch różnych zeznań o tejże sprawie jest dobrym probierzem, jak wnikliwie autor

przejrzał dawną duszę chłopską i z jak wielką bystrością odsłania ją z odmiennych punktów widzenia. Biela pokazuje Wiktor w rozmaitych sytuacjach, a choć z góry wiadomo, czego po tym „niepotrzebnym“ człowieku spodziewać się można, stale z największym zaciekawieniem śledzimy myśli i postęпки tego ciemnego chłopa o dwóch obliczach i o demonicznej naturze, urastającego do posągowych wymiarów symbolu. Aby uwydatnić rozpiętość skali obserwacyjnej i środków charakterologicznych autora, przytoczyć wystarczy opis śmierci Dobosza, jeden z najlepszych rozdziałów powieści, dający szeroki przekrój obyczajowo-psychologiczny starego pokolenia chłopskiego, a zarazem zaprawiony wybornym humorem, co wobec umierającego starca wprowadza efektowny kontrast artystyczny, pokazany i oddany z zupełnym prawdopodobieństwem życiowego realizmu. Takie znów epizody, jak Biel przy cieleniu krowy, po podpaleniu domu, albo pod kapliczką z Chrystusem, należą do najpiękniejszych kart realizmu psychologicznego w powieściach polskich z życia chłopów i nasuwają zestawienie z kapitalnymi scenami Ślimaka w „*Placówce*“ Prusa. W ogóle charakterystyka Biela jest chyba szczytowym punktem artyzmu w dotychczasowej twórczości autora „*Orki na ugorze*“. Wszelako Wiktor nie byłby sobą, gdyby poprzestał tylko na charakterystyce. Nie komu innemu, lecz właśnie „urzeczonej“ przez Biela Malinowskiej wkłada pisarz w usta te do Biela zwrócone słowa: „ino tyle zostanie, co drugiemu dobrego zrobicie“. Ta głęboka myśl chrześcijańska jest obecna w „*Orce na ugorze*“, jak i w całej twórczości Wiktora, przenikniętej franciszkańską ideą miłości bliźniego. Właśnie dlatego artyzm pisarza rozwija się jakby z namiętną pasją, gdy Wiktor przedstawia ludzi nie tyle zapewne złych, co ciemnych, nieoświeconych, opętanych bezrozumną żądzą, niedojrzałych do świadomego życia społecznego. Socjalnym dopełnieniem Biela w „*Orce na ugorze*“



JAN WIKTOR

jest dziadek Alojza, bijący wnuka za wszystko, co się staremu chłopu nie podoba w młodej radości życia. Alojz to już młode pokolenie, wychowujące się w odmiennych warunkach, znajdujące w nowej szkole polskiej nową prawdę życia, w ćwiczeniach umysłu i ciała prężące swe siły do czekających je zadań. Znakomicie pomyslanym wprowadzeniem w tę drugą atmosferę powieści jest epizodyczna postać obdartego Wojtka. Jego wejście do szkoły, całe zachowanie

się pełne rozmachu i zdobywczej energii, pokazane w kilku śmiało nakreślonych rysach, charakteryzuje typ, z którego wyrośnie nowy człowiek-realizator. Natomiast Alojza opromienił Wiktor dobrocią serca, wstydliwie się kryjącego, tym głębiej wzruszającego i objawami miłości do matki i nieśmiałym uczuciem dla rówieśnej dziewczyny, co mu zresztą nie przeszkadza płatać jej aż bolesne figle. Jak Wiktor świetnie się wczuwa w dusze młodociane, innym tego przykładem moment, gdy Alojz, skracając drogę, pomaga sobie do zwycięstwa w zawodach narciarskich. Nie tak wszechstronnie, ale z jednakową starannością dobrze uwypuklonych i żywo uruchomionych charakterystyk przedstawił

ja se klopem
 vyziv...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...

„ORKA NA UGORZE“

autor inne osoby powieści, dogłębnie przenikniętej nie tylko autentyczną siłą artyzmu, lecz również poważną myślą społeczną. I to myślą o wielorakich widokach. Oto np. szkoła. W zasadzie dostrzega w niej Wiktor główne źródło postępu, ale bynajmniej nie przeocza, że najofiarniejsze wysiłki najlepszych jednostek z grona nauczycielskiego bywają hamowane przez praktyki biurokratyczne. Opis wizytacji szkoły przez inspektora, podobno żywcem wzięty z rzeczywistego zdarzenia, jest bardzo ostrą i nader celnie wymierzoną krytyką papierowych programów i jakże wątpliwych metod, gdy się je dowolnie narzuca z góry, a ich działanie sprawdza w samochodowych wycieczkach wyższych czynników urzędowych z odwieczną biurokratyczną ślepotą. W tym wątku powieściowym nad artystą przeważa społecznik. Daje więc albo satyrę, albo też wyidealizowany, aczkolwiek z życia wzięty, wizerunek nauczycielki, padającej ofiarą wadliwego systemu. Pełen natomiast rzetelnego artyzmu jest epizod o zbuntowanym Chrystusie, chociaż tutaj się właśnie mieści najmocniejszy akcent społeczny całej powieści. Przygodnie w „*Orce na ugorze*“ podejmuje Wiktor także rewizjonistyczną ocenę literatury poprzedniego pokolenia. Wprowadza w tym celu rozmowę nauczycielki z chłopem Tomalą, dodatnim typem samouka i zapalonego czytelnika, jakich się nieraz na wsi spotyka, a o czym nie wiedzą ci krytycy, którzy z tego powodu pomawiali Wiktora o nieznajomość życia chłopskiego. „Z takich Tomalów — czytamy w rozmyślaniach nauczycielki — z ich mocy i wiary urodzi się chłopski, nowoczesny Judym, nie po to, aby zostawiał na piaszczystych wydmach rozdarte sosny, pod którymi by płakał zawiedziony człowiek. Sosna rozdarta nie obejmie ludzkości skarłałymi konarami. Krzepkie garście chcą zrąbać ów śliczny ornament powieściowy, aby żywych ogrzać i żywym świecić“. W „*Orce na ugorze*“ takich symbolicznych ornamentów już nie ma. Powieść to nasycona wiarą w przy-

szłość, choć autor przeciwstawia się błędom teraźniejszości i opisuje ze szczerym, prostym realizmem faktyczną dzisiejszą rzeczywistość wsi, regionalnie uziemioną pod Pieninami i najdokładniej pokazanej w swym krajobrazie przyrodniczym i społecznym. Nawet styl Wiktora, w poprzednich utworach jędrny i soczysty, lecz skłaniający się ku przesadnej kwiecistości, uległ tu wyraźnemu zwrotowi do celowej rzeczowości, nie pozbawionej wszakże oryginalnego artyzmu śmiałego obrazowania.

W polskiej powieści „chłopskiej“ głównymi poprzednikami Wiktora byli Dygasiński, Prus jako autor naturalistycznej „Placówki“, bezpośrednio zaś Orkan. W szeregu tym pominięto Reymonta, gdyż jego niewątpliwie arcydzieło epickie, jakim są „Chłopi“, artystycznie przerastając całą na ten temat polską twórczość literacką, w stosunku do przedstawionej rzeczywistości bytu grzeszy nadmierną stylizacją. Na patos społeczny Wiktora oddziałał nie Reymont, lecz Żeromski, spod którego wpływu, widocznego jeszcze w „Wierzbach nad Sekwaną“, autor „Orki na ugorze“ już się wyzwala. Na ten zwrot ku realistycznej przedmiotowości skierować poniekąd mogły nowe powieści sowieckie, ale jeśli były nawet wzorem, to Wiktor samodzielnie go przetrawił i nawiązuje raczej do polskich tradycji Dygasińskiego i Orkana z okresu „Komorników“ i „W Roztokach“. Ze „szkoły“ Orkana i Wiktora wywodzi się Wincenty Burek, którego „Droga przez wieś“ (Warszawa 1935, Tow. Wyd. „Rój“) była jednym z najciekawszych debiutów literackich omawianego sezonu wydawniczego. Ten cykl opowiadań albo gawęd o współczesnej rzeczywistości wsi sandomierskiej, mimo pewne obluźnienia kompozycyjne, posiada wyraźną ciągłość epickiego obrazu życia. Wprawdzie Burek po wsi swojej oprowadza nas bez zamierzonego planu, który by wiązał poszczególne fragmenty cyklu w jednolitą całość, lecz mimo to czytelnik odczuwa organiczną spójność książ-





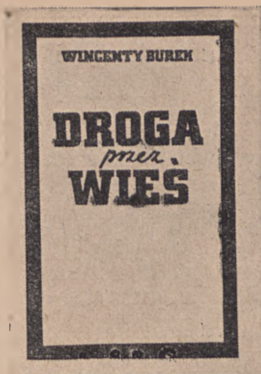
WINCENTY BUREK

ki, wynikającą przede wszystkim z atmosfery ogólnej, przepojonej żywym stosunkiem autora do opisywanego przedmiotu. Burek swój powieściowy obraz Ocinka wypełnił związłymi lecz wypukło i przejrzyście ujętymi charakterystykami ludzi na tle wybornie odczutego i odmalowanego środowiska obyczajowego i poniekąd społecznego. Zwłaszcza postać starego Kaźmirza wywiera na czytelniku mocne wrażenie, które pozostaje niezatarte. Oddzielne epizody cyklu, np. tragiczna walka Marcina Krysy z umiłowaną

choć; nieurodzajną ziemią, niektóre momenty opowieści o „zakuczniku“ (czyli komorniku), zaprawionej występującym też gdzie indziej humorem jakby na opak, albo los miłosny Weroniki — odznaczają się dużym napięciem dramatycznym, wydobywanym wprost z przedstawionych faktów, których opis posiada pełne znamiona życiowej prawdy. Ten właśnie zmysł rzeczywistości, który nie pozwala na żadne sztuczne ozdoby, ale też chroni przed tak łatwymi dzisiaj pokusami demagogicznymi — sprawia, że Burek jedna nas sobie od razu jako tyleż wnikliwy co i bezstronny obserwator życia. Połączenie ściśle rzeczowego przedstawienia zdarzeń ze wspomnianym nurtem uczuciowym nadaje postaciom Burka piętno autentyzmu, ożywionego krwistym kolorytem i tętniącym ruchem osobistych doznań i wzruszeń. O psychologii Burka powtórzyć można zdanie Brzozowskiego o Orkanie, że pokazuje on nie tylko zewnętrzną barwność życia, które zresztą bywa bardzo szare, lecz rodzenie się duszy w ludziach. Posiada on przy tym, podobnie jak Orkan, bezpośrednie widzenie losu gromadnego, z którym najgłębiej współczuje i co wprowadza potrzebę mówie-

nia autora od siebie, nawet jakby pewnego moralizowania albo pouczania, które jednak nigdzie nie staje się natrętne, bo Burek nad przedmiotem doskonale panuje, a w wypowiedziach osobistego stosunku do przedstawianych spraw zachowuje właściwy umiar. Pokazuje on nam wieś, jak ona dzisiaj rzeczywiście wygląda, ludzi wsiowych, jakimi są naprawdę, jednostkowe dole i społeczne troski, jak się one

istotnie dzieją. A że wieś swoją nie tylko bezpośrednio zna i dobrze rozumie, lecz jest z nią najbliższej uczuciowo związany, tworzy więc jej obraz literacki tyleż mózgiem co i sercem. Artyzm pisarski Burka, starannie uprawiany w całej książce, jest własny i rzetelny. Wprawdzie kompozycja nie zawsze jednakowo udatnie wychodzi, ale co najmniej kilka opowieści, wraz z bodaj najlepszym „*Miłosierdziem Siwego Kaźmirza*“, wznosi się już do rzędu artystycznie opracowanej noweli. Piękno stylu pisarskiego Burka uwydatnia się najlepiej w opisach przyrody wiejskiej, widzianych ze świeżym realizmem i malowanych z oryginalnym wdziękiem pióra. Oto np.: „Zażywna jesień wyszła se na spacer i chodzi po świecie. Zajrzała do wsiowych zapłoci i jest rada, że tyle żyta rozpycha się po stodołach i po stertach obteżnich. Ucieszyła się z gadziny mnogiej i spaśnej. Wylazła wesoło spośród podokoli, żeby się popatrzeć na pola nagrzone, pulchne, zawsze jeszcze strojne. Rozwłóczą się pola w migocie słonka, co zagląda popod każdą bryłkę i wygania na wierzeh cienkie piórka posiewu. W całym okoku roznosi się spokój i dosyt i nadzieja ucieszna. Świat się rozdziwił jarym śmiechem.“ Obrazowość stylu jakże dobrze odświeżona i wzmocniona przez użycie pięknej gwary sandomierskiej. A cho-



cięż niektóre zwroty gwarowe nie były dotychczas innym stronom kraju i polszczyźnie literackiej znane, nie utrudniają jednak czytelności książki a nieraz rzetelnie wzbogacają nasze słownictwo. Są osób władania przez Burka gwarą wiejską jest także dowodem życia się autora ze wsią. Mało który z naszych pisarzy współczesnych, a z poprzedników w tym stopniu tylko Orkan, daje to wrażenie dogłębnie w wieś wrośniętego człowieka, jakie odczuwa się z każdego zdania pierwszej książki Wincentego Burka. Książka ta, która od razu stała się wybitnym zdarzeniem literackim, pozwala rokować nadzieję, że w jej autorze zyskaliśmy autentycznego pisarza wsi polskiej. Dalszy rozwój jego talentu i znaczenia, jakie może zdobyć, zależy przede wszystkim od tego, aby wyszedłszy z opłotków wsi rodzinnej, pokusił się o zgłębienie całej rzeczywistości współczesnego bytu chłopskiego.

Zagadnienie autentyzmu w mierze jeszcze wyższej, niż przy Burku, zwraca naszą uwagę z powodu debiutu *Juliusza Kędziory* powieścią: „*Marcyna*“ (Tom pierwszy: „*Tatusiowa chałupa*“, odznaczony w roku 1936 pierwszą nagrodą na konkursie jubileuszowym „*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*“ i drukowany w odcinku tego pisma; w książce: Warszawa 1937, Tow. Wyd. „*Rój*“). Stwierdzić trzeba, że w powojennych przemianach realizmu powieściowego postułaty rzeczowości i autentyzmu wyłoniły się nie z zamierzeń programowych, które dopiero później sformułowano, lecz po prostu z jakiejś naturalnej potrzeby. Była nią zrazu chęć dokładnego opisania natłoku wrażeń i zdarzeń niesionych przez chwilę dziejową. Że zaś pod ich wpływem dokonało się gruntowne przeobrażenie struktury psychicznej człowieka, że nadto do głosu w literaturze coraz liczniej przychodzić zaczęli przedstawiciele świata pracy fizycznej, przeto siłą rzeczy ów nowy rodzaj realistyczny łatwo się przyjął i rozpowszechnił. Ślady jego odkrywa się nawet

w utworach innego typu. Stwierdzając sam fakt pomijamy chwilowo rozmaite aspekty, jako też ocenę uzyskanych w ten sposób wyników, co skuteczniej da się zaznaczyć przy omawianiu konkretnych zjawisk literackich. Autor „*Marcyny*“ pochodzi z rodziny chłopskiej. Właściwym jego zawodem było dotychczas malarstwo. Ze współczesną twórczością literacką nie miał bliższego kontaktu, ulubionym zaś przez niego pisarzem jest Sienkiewicz. Zważywszy te szczegóły biograficzne, autentyzm i rzeczowość pierwszej książki Kędziory zapisać wypadnie na karb chyba przede wszystkim środowiska społecznego. Natomiast jej dojrzałość artystyczna jest już wyłączną zasługą talentu autora. Wrażenie autentyzmu w „*Marcynie*“ zostało naturalnie wzmocnione przez gwarę ludową, którą cała powieść jest napisana. Gwara to przy tym nie sztucznie wyosobniona, ani bynajmniej stylizowana, lecz brana wprost z dzisiejszej mowy ludu wiejskiego z pogranicza ziemi krakowskiej i Podhala, ściślej gdzieś z okolic między Skawiną a Kalwarią Zebrzydowską. Dla każdego czytelnika łatwo zrozumiała, a jak się z próby Kędziory okazało, cokolwiek zarzucić tutaj mogą regionalni puryści, posiadająca dobrą ekspresję literacką. Styl powieści jest ściśle rzeczowy. Nie ma w nim żadnych sztucznych ozdób. Co więcej, autor, aczkolwiek malarz, nie daje wcale opisów przyrody. Przedstawia życie wsi widziane oczami ludu. Zachowując jednak pełną rzeczowość środków opisowych, będąc zawsze w zgodzie z rzeczywistymi warunkami kulturalnymi środowiska społecznego, z tworzywa swego wydobywa istotne wartości artystyczne. Spoicie zbudowana fabuła nie jest nowa. Tematem



JULIUSZ KĘDZIORA

JULIUSZ KĘDZIORA

MARCZYNA

ROZ

jej są dzieje dziewczyny poniewieranej przez macochę i przyrodną siostrę. Takie muż losowi ulega ojciec, który ongiś zapisał grunt swej drugiej żonie, zdradzającej go teraz z młodym kochankiem. Ów z natury dobroduszny i ufny w Bogu człowiek znosi wszystko cierpliwie. Buntuje się natomiast Marczyzna. Ten właśnie wątek jest osią akcji powieściowej, stopniowanej z coraz wzrastającym napięciem epickim o dramatycznych momentach przełomowych. Pobicie Marczyzny, śmierć ojca i nie dokonane podpalenie domu rodzinnego przez Marczyznę, przygotowane i zainscenizowane z dobrą plastyką opisu, stanowią kulminacyjne punkty tragizmu życiowego, umiejętnie poprzedzone sytuacjami o bardzo urozmaiconej skali realistycznego kolorytu. Nie tyle humor, co komizm wprowadza autor w niektórych świetnie odmalowanych scenach rodzajowych, np. w kapitalnym opisie jedzenia po pobiciu Marczyzny. Umiarkowane scenki lub zwroty komiczne są również dobrymżywieniem w sytuacjach poważnych. Jeśli zaś autor omija opisy przyrody, zastępuje je opisami prac wiejskich, zawsze w sposób dramatycznie przeprowadzony, czyli w bezpośrednim związku z akcją powieściową. Zwłaszcza scena z Marczyzną przy żniwie otrzymała bardzo mocną i naprawdę piękną ekspresję. Jedynym epizodem raczej wtrąconym jest odpust w Kalwarii. W epizodzie tym, potrzebnym zresztą dla wytchnienia przed dalszym rozwojem wypadków i do wątku z kochankiem macochy, czyli podyktowanym wymaganiami ekonomii kompozycyjnej, nurt narracyjny słabnie. Poza tym powieść jest w całości nasycona pełnymi i plastycznie pokazanymi barwami życia, a żywo uruchomione sytuacje i dia-

logi łączą się w bogato unerwioną i dobrze związaną kompozycję epicką. Jak zaś autor w każdym wypadku umie stosować coraz inne środki literackiego wyrazu, najlepiej się to uwydatnia w stopniowaniu swoistego liryzmu. Z początku są to raczej aluzje, potem — w stosunku Marcyny do ojca — trafiają się mocniejsze akcenty, wreszcie droga Marcyny na łąkę po śmierci ojca staje się wręcz poematem lirycznym o tragicznym napięciu. Charaktery osób rodziny, z wyjątkiem Marcyny, oraz innych ludzi wsi — a po wygnaniu ojca i Marcyny z domu poznajemy bliżej także środowisko domowe sąsiadów — są umiejętnie zróżnicowane i plastycznie pokazane w dobrych skrótach literackiego opisu. Jedyne postać kochanka macochy wypadła zbyt teatralnie, nawet aż — rzecz można — „melodramatycznie“. Wszystkie inne osoby, choć i tu i owdzie potraktowane z zacięciem satyrycznym, mają wygląd zupełnie realny, są naprawdę rzeczywiste i żywe. Charaktery ich jednak są gotowe. Natomiast Marcynę poznajemy w dziejach narastania jej duszy kobiecej, oddanych z niepospolitą, wręcz misterną subtelnością. Zwłaszcza stłumienia przy załamaniach duchowych zostały uchwycone nader celnie, co było zadaniem tym trudniejszym, że idzie tu przecież o duszę zupełnie prostą i naiwną. Sposób, w jaki autor duszę tę umiał skomplikować, jest bodaj najlepszym probierzem jego talentu. Przez stopniowanie naprężeń w duszy ludzkiej nadał też swej powieści głęboki oddech epicki. Opowiadanie posiada tok najściślej obiektywny i autor nigdzie nie wypada z zamierzonego dystansu realistycznego. Nie wprowadza też żadnej postaci, która byłaby tzw. tragarem (termin Irzykowskiego) jego myśli. Ale optymistyczny pogląd autora na wartość dobroci w życiu znalazł dobry wyraz w postaci ojca, głęboko wzruszającego swą pogodną rezygnacją w chwili śmierci. Dojście zaś Marcyny do odstąpienia od podpalenia domu, przeprowadzone bardzo przekonywająco,

daje całej powieści piękną pointę moralną. Moment ten, doskonale pogłębiający obraz życia w gruncie naturalistyczny, podnosi jeszcze nasze pojęcie o mierze talentu autora, który już w pierwszej powieści okazał się bogatym i zupełnie dojrzałym. Artystyczna dojrzałość Kędziory objawia się także jego stosunkiem do folkloru, który występuje w „*Marcynie*“ jako organiczny składnik tej powieści ludowej. Uniknął autor szczęśliwie błędu częstego u kulturalnie młodych pisarzy, błędu nadmiernego szafowania folklorem (w później wydanym drugim tomie „*Marcyny*“ motyw ten szerzej się rozrasta, obciążając kompozycję pierwszej części tej następnej powieści autora). Nie ograniczył się do czysto fotograficznego stanowiska naturalistycznego obserwatora, lecz podjęty temat gruntownie przetrawił i zorganizował go w przemyślanej i przejrzystej kompozycji artystycznej. Dzięki takiemu zadziwiającemu u debiutującego pisarza umiarowi, „*Marcyna*“ nie jest bynajmniej, jak się na pozór zdawać może, prymitywem, mimo bowiem charakter najściślej ludowy, wyraża ona prawdy ogólnoludzkie i rzetelne wartości literackie.

Tymczasem w coraz szerzej się rozwijającym kierunku ludowym współczesnej twórczości literackiej dążenie do autentyzmu, wysuwane nawet jako program, bądź to przez zespół literacki „Przedmieście“, bądź też w wydawanej przez Stanisława Czernika „Okolicy Poetów“ (na szczęście bez wpływu na stronę redakcyjną tego pożytecznego miesięcznika), prowadzi niekiedy do gruntownych pomyłek artystycznych. Przykładem zupełnie chybiony poemat *Jerzego Pietrkiewicza*: „*Prowincja*“ (Warszawa 1936, Wyd. „Prosto z Mostu“), ale poniekąd także nowe powieści *H. Boguszewskiej* i *J. Kornackiego* (Zespół literacki „Przedmieście“): „*Wisła*“ (Warszawa 1935, Książnica-Atlas) i *Jalu Kurka*: „*Woda wyżej*“ (Warszawa 1935, Gebethner i Wolff),

na których wartościach literackich poważnie zaciężył charakter populistyczno-reportażowy.

H. Boguszevska i J. Kornacki, zgodnie ze wskazaniem swego naturalistycznego programu, postanowili dać opis literacki życia żeglarskiego na Wiśle. W tym celu podjęli badania bezpośrednie i na ich podstawie napisali powieść. Bezpośredniość wrażeń i zapewne „na gorąco“ robionych notatek odczuwa się przez cały ciąg opowiadania, złożonego z mozaiki impresjonistycznych wycinanek. Autorzy zapewne świadomie zastosowali kompozycję pogmatwaną i w ogóle bez ładu, którego nie dają wprowadzone ramy przyrody, od wiosny do zimy. Bez żadnego związku przyczynowego mieszają się wątki życia na kilku statkach wiślanych, coraz przerzucane z górnego biegu rzeki na dolny lub na odwrót. Jest to powieść środowiskowa, czyli losy jednostek ustępują w niej na dalszy plan wobec ogólnego obrazu życia społecznego. Otóż przyznać trzeba, że autorom powiodło się oddanie n a s t r o j u życia na Wiśle, aczkolwiek co do rozkładu ciśnienia w przedstawieniu tworzywa obserwacyjnego nasuwają się poważne zastrzeżenia: najważniejsze, iż nieliczne szczegóły p r a c y żeglarskiej, opisane przeważnie w formie notatek kronikarskich, bez starania o wydobycie plastycznej wizji życia ekonomicznego, wręcz nikną w nadmiernie uwydatnionych i lepiej upostaciowanych sprawach życia płciowego. Chociaż i te opisano w sposób reportażowy, o którego stylu autorów rzec można, iż zestrzaja liryzm z rzeczowością. Styl to przejęty od Hamsuna, na współczesną twórczość polską w ogóle wywierającego wpływ rozległy, ale gdy wielki powieściopisarz norweski w taki rodzaj formy realistycznej ujmuje epicko zorganizowany obraz życia, autorzy „*Wisły*“ poprzestają na kronice impresjonistyczno-reportażowej. Zamiast kompozycji epickiej dają bezładny natłok obrazków, co tu i owdzie zaciekawia, lecz jako całość staje się rozwlekłe i nużące. Że autorzy rozporządzają

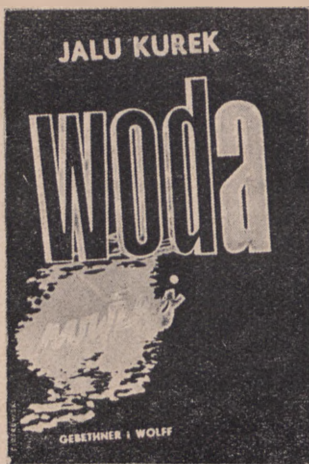
zdolnością epickiego postaciowania, dowodem ich powieść poprzednia („*Jadą wozy z cegłą*“), a w „*Wiśle*“ wątek Apolonii Matyjas, bodaj jedyny, który po przeczytaniu książki utrwała się w naszej pamięci. Przypominamy sobie nadto Hajnusia, chociaż mniej wyraźnie. Reszta wprowadzonych do powieści osób, mimo szczęśliwsze epizody, rozplywa się w mglistej bezbarwności albo w powikłanych liniach zdarzeń. Otóż wydaje się, że Apolonia Matyjas stać by się mogła centralnym ogniskiem powieści; wątek zaś wiślany wypadłby napewno plastyczniej i ciekawiej, jeśli by go rozwinąć w naturalnym biegu jakiejś jednej żeglugi od Krakowa do Gdańska, a w której narastający ruch na rzece i w przystaniach siłą rzeczy podniósłby stopniowanie napięcia epickiego. Osnowa taka wydała się zapewne autorom zbyt prosta lub szablonowa. Lecz próba wyłamania się z tradycyjnego schematu na ogół zawiodła.

Realistycznym twórcywem powieści *Jalu Kurka* stała się powódź 1934 roku w Małopolsce zachodniej (opracowana nadto m. in. w później wydanych książkach: poemat Mariana Czuchnowskiego: „*Powódź i śmierć*“ i Juliusza Kędziory drugi tom *Marcyny*: „*Dopust Boży*“). Cała akcja trwa 11 dni, w ciągu których człowiek walczy z rozpętanym żywiołem wody. Na tym tle rozwinął autor splot rozlicznych zagadnień społecznych, jak gospodarza nędza wsi polskiej, obywatelskie zacofanie chłopów małopolskiego, doniosłość potrzeby urządzeń regulacyjnych, wreszcie sprawa służby wojskowej. Sprawa wojskowa opiera się o drugi wątek powieściowy, wpleciony w przebieg akcji powodziowej przez wspomnienia podchorążego Makary, dowodzącego ratowniczym oddziałem junaków. Pod wpływem doświadczeń osobistych w walce z powodzią, podchorąży porównuje istotny pożytek tej swojej cywilnej działalności z żołnierskimi ćwiczeniami podczas pokoju, snuje na ten temat refleksje krytyczne i doznaje przełomu duchowego. Oceniając ten wątek

powieściowy, pamiętać należy, że został on pokazany przez pryzmat myśli młodzieńca, dla którego — jak dla każdego inteligenta — przymus służby wojskowej, gdy się bezpośrednio nie odczuwa jej potrzeby, już sam przez się jest przykrym obowiązkiem. Warto jednak przypomnieć wcześniejszą książkę: „Żołnierze“ Adolfa Rudnickiego, któremu sprawę tę udało się lepiej zobiektywować i przedstawić bardziej przekonywająco. W „Wodzie wyżej“ odróżnić trzeba moment realizmu psychologicznego, na ogół zreżymionego, od właściwej idei autora, pozbawionej zdecydowanego wyrazu. Ostatecznie bowiem Kurek demonstruje tylko potrzebę reformy służby wojskowej w kierunku obywatelskiego humanitaryzmu i opartej na wzajemnym zaufaniu współpracy stanu wojskowego z cywilnym. Podchorąży Makara nie buntuje się przeciw represjom, których doświadcza osobiście, lecz chce „po męsku dążyć do zmiany na lepsze“. Stanowisko takie, teoretycznie słuszne, w powieści Kurka nie uległo epickiej konkretyzacji. Ogólna kompozycja powieści, na pozór prosta, odznacza się dobrze wyzyskaną falistością obu wątków, których przeplatanie odpręża napięcie dramatycznej akcji powodziowej. Akcję tę przedstawił autor techniką reportażową, co daje pełne wrażenie autentyczności, aczkolwiek nawet komunikaty iskrowe są zmyślone. W miarę wzbierania i rozlewania się wód coraz się wzmagają groza położenia, ale podnieca to energię człowieka, który dla ratowania bliźnich i ich dobytku zdo-



JALU KUREK



bywa się na największy wysiłek duchowy i fizyczny. Momentem kulminacyjnym jest śmierć jednego z junaków, padającego ofiarą dobrowolnie podjętego obowiązku. Dążeniem autora była rzeczowość, wskutek czego z rzadka się odzywa właściwy mu liryzm, jakim nasycona została poprzednia jego powieść („*Grypa szaleje w Naprawie*“). Narzucony sobie przymus, jako też widoczny pośpiech opracowania, odbił się ujemnie na stylu

powieści, niekiedy aż zaniedbanym. Książka to niewątpliwie ciekawa i godna uwagi, jako samodzielna próba przyswojenia pewnych metod powieściopisarstwa sowieckiego. Więcej w niej jednak zalet publicystycznych, niż właściwego artyzmu literackiego.

Obok ostatnio omówionych powieści wymienić trzeba pierwszą książkę *Jana Brzozy*: „*Dzieci*“ (Lwów 1936, Książnica-Atlas). Autor (ur. w r. 1900), należący obecnie do zespołu literackiego „Przedmieście“, przed paru laty zwrócił uwagę dramatem z życia górników pt. „*Załoga A*“. Tym debiutantem literackim okazał się bezrobotny rzemieślnik ciesielski, już nieco wcześniej nagrodzony za pamiątnik bezrobotnego na konkursie Instytutu Gospodarstwa Społecznego. Jako sierota, część swego lwowskiego dzieciństwa przeżył bezdomnie, zarabiając uliczną sprzedażą gazet. Z tych wspomnień powstała obecna powieść Brzozy. Ze stanowiska społecznego warto by przeprowadzić porównanie z „*Burzą nad brukiem*“ Michała Rusinka, jako też z opowiadaniem Haliny Górskiej. Co do techniki opisu nasuwa się zestawienie z przedwojennymi książkami Janusza Kor-

czaka. Autor „*Dzieci ulicy*“, będąc tylko bystrym i współczującym obserwatorem-wychowawcą, przedmiot swój pogłębił psychologicznie. Natomiast Brzoza tworzywo bezpośrednich przeżyć ujął w kalejdoskopowy reportaż faktów. Jest w tym niewątpliwy autentyzm, chociaż miejscami popsuty impresjonistycznym liryzmem. I nie jest to już prymityw, lecz jeszcze nie utwór literacki, mimo niezaprzeczalny talent autora, na którego populistyczna atmosfera



JAN BRZOZA

zespołu literackiego „Przedmieście“ oddziaływa raczej szkodliwie. „*Dzieci*“ Brzozy mogłyby stać się męskim odpowiednikiem „*Dziewcząt z Nowolipek*“. Co jednak u Gojawiczyńskiej uległo artystycznemu przetrawieniu, widocznemu także w rytmie jej prozy, to u Brzozy pozostało w stanie omal surowym. Wszelako ta pierwsza powieść pisarza-samouka w przedstawieniu środowiska i ludzi odznacza się miejscami tęgim realizmem, a w wielu szczegółach świeżym kolorytem opisu. W ogóle zaś pokazany w niej obraz bytu proletariackiego, widzianego oczyma dzieci ulicy, technie rzetelną prawdą, odbiegającą od niektórych sztucznych wysiłków literackich.

W powieściach, w których głównym czynnikiem tworzywa staje się jakieś zagadnienie lub choćby tylko środowisko społeczne, idzie w zasadzie o to, aby realistyczny obraz życia był artystycznie zobiektywizowany, czyli upostaciowany i uruchomiony w takim skrócie literackiego widzenia, który by najwszechstronniej ogarniał całość przedmiotu, ale również uwypuklał dostatecznie mocno jego istotę. Wniosek stąd jasny, że o sile oddziaływania rozstrzyga zdolność wcielania materiału obserwacyjnego w celowo zorganizowany układ literacki oraz artystyczne stop-

niowanie napięcia epickiego. Warunkom tym zadość nie czyni ani czynić zdoła żadna faktografia. Ani autentyzm, oparty na nieosiągalnej idei naturalistycznej wierności, ani tym bardziej forma reportażu, której właściwym polem jest

Gdy udebił się, dnie ślady - miasto jest same
i tolu ~~zobacz~~ rozumie - le d'iceu blade - tak
blade. se es przez moryte, a wazpi ista zain
ze wiele jako papier, rubia se sine sine jak
bez pretekstowej już w tabulach postaw
i poła krzyżem: płotem, przednie Gdly
deser renowy moutonne i pluszowe obryte
nu dwikam na braku i dawać seum
* na rygnach, i rumi po rygnach - brach
a z. inny nocher seum i losi ucau koropla
im wotyca i prejmującego d'iceu - wtedy
jest tak przybra - tak przytero, co jedna,
dwidly niepowodzenia i nie brach, se
mujka calamie nie brach Dobrze jest
wtedy ~~se~~ udebiec w cepte, i s'lic przy
obscuka metca i polroci na te kimpie

FRAGMENT RĘKOPISU POWIEŚCI BRZOZY „DZIECI“

dziennikarstwo i pokrewne mu działy publicystyki, dla rozwoju powieści artystycznej nie wydają się korzystne, a nawet bywają szkodliwe. Rzecz oczywista, iż w stopniu jeszcze wyższym dla poezji, co jaskrawo widać na niektórych tego rodzaju próbach, z założeniami poronionych, jak np. wspom-

niany poemat *Jerzego Pietrkiewicza*, gdzie metoda reportażowa, zastosowana jako namiastka epiki, doprowadziła do zupełnego zaniedbania kompozycji i formy poetyckiej, a który tematycznie zbliżając się do dawnej gawędy wierszowanej, jest ujemnym objawem sztuki już nie popularnej, jaką była tamta, lecz po prostu grubo ułatwionej. Również w powieści Jalu Kurka, poniekąd też w „*Wiśle*“ Boguszewskiej i Kornackiego a zwłaszcza w „*Dzieciach*“ Jana Brzozy naśladowanie techniki bądź reportażowej, bądź to filmowej, chociażby celowe i niekiedy wydające niezłe wyniki, na ogół nie okazało się pomyślne. Wprawdzie powieść, jako rodzaj literacki bardzo giętki, łatwiej się nadaje do wszelakich eksperymentów, jej zadanie zresztą w pewnych wypadkach może być z góry zamierzone w kierunku publicystycznym czy dydaktycznym. Do tego jednak celu lepiej służy powieść realistyczna, bo skuteczniej oddziaływa na szersze koła czytelników i zwłaszcza dokładniej oświetla zagadnienia społeczne.

Przekonać się o tym można choćby na powieści *Gustawy Jareckiej*: „*Przed jutrem*“ (Warszawa 1936, F. Hoessick). Kompozycyjnie luźniej powiązana od poprzednich utworów autorki, nowa jej powieść współczesna zaciekawia rozległością dobrze odmalowanego tła obyczajowego i przemawia żywą plastycznością mocno w swym środowisku osadzonych charakterystyk ludzkich. Centralną osobą jest nauczycielka Anna, w swym młodym a trudnym życiu zrośnięta pochodzeniem i poglądami ze światem robotniczym, przez pracę zawodową i romans z doktorem Stawanem zbliżająca się bezpośrednio do świata mieszczańskiego. Metoda operowania kontrastami, którą Jarecka posługuje się z niemalym talentem od pierwszej swej powieści, występuje tutaj mniej wyraźnie, ale także poza zasadniczym wątkiem powieściowym znalazła zastosowanie w przeciwstawieniach społecznych lub charakterologicznych, dobrze urozmaicając ideowy



GUSTAWA JARECKA

koloryt powieści. Na doświadczeniach Anny pokazuje autorka, jak bliższe poznanie życia bliźnich rozsadza gotowe schematy klasowych określeń. Do tworzywa realistycznego, wypełnionego szeregiem licznych postaci i ich krzyżujących się losów, umiejscowionego w Warszawie, wprowadza nadto żywo przedstawione epizody wsi i kaszubskiego wybrzeża. Z największym zamiłowaniem i z najlepszym współczuciem opisuje Jarecka środowisko warszaw-

skich robotników fabrycznych, dobrze zróżnicowane w szeregu osobników i w rozmaitych zjawiskach, począwszy od bytu codziennego jednostek, starań o chleb i doznań miłosnych, aż po główne sprawy pracy i bezrobocia. Najwyższy patos wyrazu, choć pozbawiony frazeologicznego polotu, działający zaś tylko prostą wymową faktów, osiąga autorka w opisie śmierci Andrzeja, męża Anny, bezrobotnego inżyniera, chorego na gruźlicę, pracującego za robotnika i całkowicie oddanego sprawie robotniczej. Społeczną tezę powieści jest twarde prawo pracy, stwierdzenie, że fabryką rządzą inne prawa, niż ludzkie życie i śmierć. Ale ta ideowa teza nie przesłania rzeczywistego obrazu bytu, naświetlonego wprawdzie pod kątem celowo obranym, lecz w dostatecznie rozwiniętej perspektywie powieściowego realizmu, czyli w takim układzie skrótów i zbliżeń opisowych, że całość daje wrażenie życiowej prawdy. Siła ekspresji wzmocniłaby się nadto, gdyby Jarecka, rozporządzając niewątpliwym talentem narratorskim i dużym poczuciem realizmu powieściowego, dołożyła więcej dbałości o artyzm kompozycyjny a zwłaszcza o piękno prozy.

Pod tym względem coraz poważniejsze wyniki osiąga Gu-

staw *Morcinek*, którego powieścią: „*Po kamienistej drodze*“ (Warszawa 1936, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych) z kolei zająć się trzeba. Została ona napisana dla młodzieży. Wskazują na to wprowadzone do wątku powieściowego opisy pracy w rozmaitych zakładach przemysłowych, gdzie Karlik, główna osoba opowiadania, odbywa swe praktyki wakacyjne. Opisy te, choć powstały z zamiaru dydaktycznego, odznaczają się świeżym realizmem obserwacyjnym i dużym artyzmem przedstawienia. Pokazując Karlika na kopalni przy maszynie wyciągowej, pisze o nim autor, iż „przeżywał to dziwne złudzenie, że maszyny są żywymi stworzeniami“. Otóż wiadomo już z wcześniejszych utworów *Morcinka*, że posiada on nie tylko bezpośrednią a wyborną znajomość pracy na kopalni i w fabryce, lecz również umiejętność pokazania jej w opisie literackim, żywo uruchomionym i starannie wykończonym aż do drobnych szczegółów. W tych właśnie opisach artyzm *Morcinka* wznosi się najwyżej. Z jednakową wnikliwością i ze szczerze pogłębionym zamiłowaniem wczuwa się *Morcinek* w życie dzieci. Cały obraz dzieciństwa Karlika otrzymał w powieści pełne barwy prawdy psychologicznej, obyczajowej i artystycznej, został zaś ujęty w ramy akcji zaciekawiającej i urozmaiconej świetnymi epizodami. Należy do nich przede wszystkim śmierć starego *Lebiedzika*. Zresztą cała z tą postacią związana część powieści ma tak głęboki oddech epicki, jako też doskonale zgęszczony skrót plastycznego widzenia, że wypadnie ją uznać za arcydzieło autora, godne zestawienia z rodzajowo pokrewnymi nowelami Prusa lub *Konopnickiej*, aczkolwiek *Morcinek* kształcił się raczej na *Reymonie* i — jak bystro zauważył *Alfred Jesionowski* — na *Makuszyńskim*. Podobne wzruszenie wywiera *Morcinek* już niektórymi tylko fragmentami z życia matki Karlika, pięknie uosabiającej ofiarne serce prostej kobiety. Najmniej przekonywająco i aż szablonowo wypadła ostatnia część

powieści, gdzie jest widoczne, że tło obyczajowe nie zostało zaobserwowane bezpośrednio. W drugim wydaniu, bez szkody dla całości, część tę można usunąć. Dwie poprzednie, zwłaszcza druga, z rzadka grzeszą właściwym autorowi właściwym sentymentalizmem, co jednak nie razi na tle przedstawionego środowiska. Jest nim śląski świat robotniczy. Zbyteczne podnosić, że najwybitniejszy regionalista, jakim okazał się Moreinek w literaturze odrodzonej Polski, i tym razem z tego zadania swego wywiązał się doskonale. Warto zwrócić nadto uwagę na jeden szczegół, a to na dobre odczucie przyrody, widzianej w obramowaniu osiedli fabrycznych. Należy tu zwłaszcza śliczny epizod z wiewiórką.

W plonie wydawniczym omawianego sezonu wskazać można więcej utworów powieściowych, gdzie zagadnienia życia chłopskiego lub robotniczego występują jako wątki obyczajowe, a nawet stanowią ważny ośrodek ideowy. Np. „*Granica*“ Nalkowskiej, „*Ludzie z wosku*“ Szelburg-Zaremby, „*Gruce*“ A. i J. Kowalskich, „*Sól ziemi*“ Wittlina. Nawet z punktu widzenia problematyki społecznej wymienione powieści dają nieraz obszerniejszy materiał przedmiotowy, głębiej sięgają do dna zagadnień, dobitniej uwydatniają kontrasty. Utworów tych jednak nie można włączać w ramy tematyki chłopskiej lub proletariackiej. Pod tym względem ograniczyć się trzeba do rzeczy dotychczas omówionych i tylko na ich podstawie budować pewne wnioski ogólne. Stwierdzić zaś trzeba, że okres brany tutaj pod uwagę, chociaż krótki, pozwala na zorientowanie się w obecnym stanie zagadnienia. Otóż, jakkolwiek się zapatrywać, trudno nie uznać bezstronnie, że w zakresie literatury z życia robotniczego współczesna twórczość polska nie wydała drugiego dzieła, które siłą ekspresji artystycznej dorównałoby „*Czarnym skrzydłom*“ Kadena-Bandrowskiego. Wysiłki w tym kierunku naszych populistów czy też marksistów nie przyniosły jeszcze istotnie dojrzałych wyników. W opi-

sach środowiska obyczajowego bodaj najlepiej poczynają sobie Boguszevska i Kornacki, ale świat przez nich przedstawiany więcej niż do proletariatu należy do drobnomieszczactwa, albo znajduje się na pograniczu. Zjawisko przy tym dla metody naturalistyczno-reportażowej znamienne, że brak dostatecznie uświadomionej więzi ideowej pociąga za sobą rozluźnienia kompozycyjne. Oto przygodnie nadarza się sposobność do zauważenia, że czysto literackie błędy dzieła wynikają z przyczyn — jakby orzekli formalisci — pozaliterackich. Skądinąd wszelako ocena literacka każe zaliczać próby twórczości integralnie proletariackiej do mitów albo poczynañ bezpłodnych, bo jeśli nawet mają znaczenie dokumentów społecznych, wartość ich wzrosłaby niepomieranie, gdyby to były wierne opisy socjologiczne, bez pretensji do literackiego artyzmu. Jeśli zaś idzie o właściwą twórczość literacką, dla której artyzm kompozycyjny jest probierzem istotnie rozstrzygającym, zbyteczne chyba uzasadniać, że idea społeczna osiąga swój cel tylko wtedy, kiedy staje się niezbędnym czynnikiem wewnętrznej budowy utworu. Przeważnie ponad wszelką literaturę tendencyjną wznosi się siłą ekspresji, a lepiej spełnia swe zadanie społeczne, twórczość niezależna, poszukująca tylko prawdy człowieka. Atoli poszukiwanie to winno być zaiste niezależne, kierowane li wolą zgłębienia zagadnień w ich rzeczywistej postaci i przedstawienia nie mniej lub więcej nieudolnej odbitki faktograficznej, lecz dokładnie przetrawionej treści życiowej i kulturalnej w jednolicie skomponowanej wizji artystycznej.

Pod tym względem dużo pomyślniej rozwija się nasza literatura współczesna na temat zagadnień chłopskich. Rozstrzyga tu zapewne i przypadkowy dobór talentów, skoro nawet tendencyjne założenia dialektyki marksistowskiej, aczkolwiek wypaczają zamiar artystyczny, jednak nie do tego stopnia, aby miały go usunąć lub całkowicie zwichnąć. Jedynym artystą wśród przedstawicieli tego kierunku w po-

wieści „chłopskiej“ jest Leon Kruczkowski, który zresztą i w „Kordianie i Chamie“ i w „Pawich piórach“ poddaje rewizji przeszłość. Zbyteczne przypominać, że współczesną rzeczywistość polityczną chłopą polskiego, pokazaną przez pryzmat widzenia literackiego, dał znowu Kaden-Bandrowski w „Mateuszu Bigdzie“. Powieść ta, jak wiadomo, wywołała mocne oburzenie w zainteresowanych kołach społecznych, dlatego właśnie, że siłą swej artystycznej ekspresji zniewała do uwagi. Nie tutaj miejsce roztrząsać ją ze stanowiska społecznego, ale stwierdzić należy, że żaden z pisarzy tzw. „frontu ludowego“ nie zdołał jeszcze dać utworu, który artyzmem swoim wytrzymałby porównanie z „Bigdą“. Młodzi zaś tego frontu przedstawiciele w literaturze, z których największe nadzieje rokować się zdaje Wincenty Burak, poprzestają na opisywaniu ograniczonych wycinków powszedniej rzeczywistości, albo — zwłaszcza niektórzy poeci — popadają w publicystykę, jedynie maskowaną przez pozory formy literackiej. Szersze widoki ogarnia Jan Wiktor, pisarz właśnie niezależny, chociaż i jego artyzmowi wadzi niekiedy przerost widzenia publicystycznego. Szkoda niewątpliwa, że po „Wierzbach nad Sekwaną“, po tej wstrząsającej wizji dzisiejszej doli emigranckiej, podjąwszy w „Orce na ugorze“ zagadnienie krajowej rzeczywistości chłopskiej, Wiktor zawahał się przed wprowadzeniem do jej obrazu momentu politycznego, bo że zamierzał, świadczą odrzucone z powieści fragmenty, wcześniej drukowane po czasopiśmie. Rozstrzygnęło jednak sumienie artystyczne, które temat autora pociągający nakazało przesunąć zapewne do innej powieści. Tymczasem w życiu polskim jest to sprawa tak niezmiernie doniosła, iż zdziwienie aż wzbiera, że teraźniejsza rzeczywistość polityczna wsi, z jej żywo rozbudzonym ruchem młodego pokolenia, nie znajduje odzwierciedlenia w twórczości powieściowej. Rzecz inna, że jest to temat tyleż bogaty w naturalne tworzywo literackie, co wy-

magający bezpośredniego zżycia się z wsią dzisiejszą i gruntownego przetrawienia jej zagadnień. Pisarz jednak, który zdobędzie się na zrozumienie istotnej prawdy chłopca polskiego, a miara talentu pozwoli mu na jej wcielenie w dojrzałą wizję literacką, może zająć w kulturze narodowej stanowisko osierocone przez śmierć Żeromskiego.

II. LUDZIE I ZMORY

W polskiej twórczości literackiej chwili obecnej, zwłaszcza w liryce, ale także w powieści, zauważyć się daje coraz wydatniejsze zainteresowanie człowiekiem, jako jednostką. Ten zwrot indywidualistyczny, dość nieoczekiwany, lecz znamienity, dochodzi już nawet do krańcowych przejawów. W tym względzie zjawiskami szczególnie uderzającymi są dwie powieści autobiograficzne poetów: „Zmory“ *Emila Zegadłowicza* (Kronika z zamierchłej przeszłości, Warszawa 1935, F. Hoesick) i „Ma lat 22“ *Tadeusza Peipera* (Z serii: „Poprzez lata“, Kraków 1936, Koło Wydawnicze „Teraz“).

Zestawione razem, a tematem życia młodzieży w gimnazjach galicyjskich przed wojną wchodzi tu nadto „Rubikon“ *Zygmunta Nowakowskiego*, „Niebo w płomieniach“ *Jana Parandowskiego* i „Pluton z Dzikiej Łąki“ *Michała Rusinka* — powieści te dają nader ciekawy materiał porównawczy. Przede wszystkim sam fakt cofania się w przeszłość jest symptomatyczny dla charakterystyki bieżącej chwili literackiej, w której także powodzenie „Krzyżowców“ *Zofii Kossak* i poezji *Wojciecha Bąka* nabiera osobliwej wymowy. Wszelako powieści *Zegadłowicza* i *Peipera* nie w sobie nie mają z religijnego fanatyzmu poety „*Śpiewnej samotności*“. Wprawdzie u *Zegadłowicza* również nie brak fanatyzmu, ale jest to fanatyzm samouwielbienia. Podobne zjawisko występuje w powieści *Peipera*. To spotka-

nie na wspólnej platformie egocentrycznej dwóch jakże odmiennych osobowości i jakże różniących się programowo poetów wydaje się przejawem nie przypadkowym, lecz jakby wynikającym z ogólnej atmosfery duchowej, czyli z poszukiwania oparcia w samym sobie, albo może z ratowania się przed niepokojami kryzysu moralnego, ucieczką czy to w głąb siebie, czy też w przeszłość.

Nie podejmuję tu dokładniejszego rozbioru obu zasługujących na to utworów, z których jeden zresztą ma już za sobą aż nazbyt wiele rozgłosu. Wskazując niektóre linie styczne lub rozbieżne, idzie tylko o uwydatnienie pewnych motywów, jako też o ogólną ocenę wartości. Peiper, opisując życie młodzieży w gimnazjum rzeszowskim, daje prawdziwy i zaiste dobrze odczuty obraz ówczesnej rzeczywistości społecznej, którą Zegadłowicz groteskowo przejawskrawił i jednostronnie wypaczył, nie tylko przez satyrycznie zakrojone przedstawienie osób i stosunków, lecz także przez zupełne pominięcie tajnych organizacji samokształceniowych i innych, naówczas odgrywających przecież rolę bardzo doniosłą, a dobrze uwydatnioną w książkach Nowakowskiego i Peipera, w powieści Parandowskiego wprawdzie w cień odsuniętą, jednak ubocznie wprowadzoną i nawet mocnym światłem zaakcentowaną. Społeczno-historycznemu realizmowi Peipera nie dopisuje wszakże plastyka widzenia świata zewnętrznego, która właśnie w baśniowo groteskowych widziadłach Zegadłowicza uwypukla się wręcz znakomicie. W gruncie rzeczy obaj poeci wpatrzeni są w siebie. Gdy atoli Zegadłowicz rozpętuje demonizm w otoczeniu Mikołaja Srebrempisanego, a bohatera swego wyaniela, to na odwrót Juliusz Ewski w powieści Peipera, osobnik intelektualnie zbliżony do Hansa Castorpa z „*Góry Czarodziejskiej*“ Tomasz Manna, demaskuje jałowość zatapiania się człowieka we własnym wnętrzu duchowym i odsłania swą na wskroś egoistyczną naturę, poszukując wciąż pretekstów dla swego rze-

komu moralnego postępowania, zakończonego jakże ostrym zgrzytem kradzieży pieniędzy z matczynej teczki, której znowu usprawiedliwiają umotywowanie osobiste bynajmniej nas nie przekonywa. Jest tu jakieś wyzwajające rozpełnianie subiektywizmu. I rzecz szczególna, że Peiper, który w swych poematach obiektywizował stany liryczne aż do zupełnego zacierania ich śladów życiowych, w powieści daje swobodny upust wynurzeniom wyraźnie autentycznym, tym jaskrawiej, że przeprowadza ich drobiazgową analizę psychologiczną. To zastanawianie się nad przyczynami przeżyć, zamiast bezpośredniego przeżywania, stwarza atmosferę niemniej demoralizującą od żywiołowego rozkiełznania, stanowiącego o amoralnym klimacie „Zmór“. Wszelako wątpliwości nie ulega, że zarówno Peiper jak Zegadłowicz sięgnęli do głębi duchowych pokładów człowieka, że zwłaszcza Peiper dał wszechstronnie wyczerpującą analizę charakterologiczną, osadzoną przy tym w dokładnie podmalowanym tle obyczajowo-społecznym i poniekąd dziejowym. Albowiem również obraz ćwiczeń strzeleckich, celowo wprowadzony dla próby duchowej bohatera powieściowego, został pokazany z bardzo dobrym realizmem. U obu zaś autorów aż podziw budzi odwaga bezwzględnej szczerości. Niechaj tu wolno pominąć zastrzeżenia, jakie „Zmory“ wywołały i wywołać musiały ze stanowiska krytyki społecznej. Wydaje się jednak, że „Zmór“ nie można, jak chciał pewien wybitny krytyk (J. E. Skiński w „Pionie“) załatwić, lecz należy je zrozumieć, a wtedy się uzna, iż na równi z powieścią Peipera, otwierają one drogę nie tylko w głąb osobowości autora, ale w ogóle w pewne sfery naszej wiedzy o człowieku. Co prawda, obyć się było można bez koprolaliów. Te natrętnie sprośne wstawki niczego, poza szczególnym upodobaniem autora, nie charakteryzują, artyzmowi zaś tylko szkodzą. Żał tym większy, że w powieści Zegadłowicz niejednokrotnie zdobywa się na bardzo mocną eks-

presję wyobrazeniową. W swym rozpełtanym demonizmie osiąga on niekiedy wręcz niesamowitą plastykę opisu. Narzucające się zestawienie z „*Wędrówką Joanny*“ Ewy Szelburg-Zarembiny wypada jednak raczej na korzyść autorki, która dwoisty charakter swego talentu zdołała lepiej opanować i stworzyła zaiste sugestywny styl opisu powieściowego, realizm obserwacyjny jednocząc z niepospolitą bujnością wyobraźni. W tym kierunku bodaj szczytowym objawem zgłębiania demonizmu jednostki są „*Sklepy cynamonowe*“ Brunona Schulza, jeden z najbardziej oryginalnych utworów naszej literatury powieściowej, nie tylko powojennej. Na innej płaszczyźnie epickiego widzenia, w sposób realistycznie zobiektywizowany podobne zadanie twórcze podjęła *Maria Kuncewiczowa* w „*Cudzoziemce*“ (Warszawa 1936, Tow. Wyd. „Rój“; w r. 1937 odznacz. nagrodą literacką m. Warszawy).

Powieść tę, jedną z kilku najwybitniejszych jakościowo tak dobrego sezonu wydawniczego, przyjęto od razu z największym uznaniem. Z głosów krytyki odrębną uwagę zwraca artykuł Brunona Schulza w „*Tygodniku Ilustrowanym*“. Z nieklamany entuzjazmem oceniając nową powieść Kuncewiczowej, autor „*Sklepow cynamonowych*“ stwierdza, „że rozszerzyła ona ramy charakterologii, stworzyła nowe jej pojęcie o głębi i szerokości zasięgu dotychczas nieznanego. Już sama intencja, samo zamierzenie, sama rozpiętość programu jest imponująca. Kuncewiczowa uczyniła z tego portretu (starej kobiety) pandemonium wiedzy o człowieku, więcej jeszcze: promienie światła, które skupiła w tym portrecie, jak w potężnym ognisku, rozchodzą się po przekroczeniu ogniska w sferę ostatecznych zagadnień życia. Trzeba przyznać, że tak szeroko rozpięty program został całkowicie wypełniony“. Ta współtwórcza ocena Schulza jest zupełnie usprawiedliwiona. Kuncewiczowa w „*Cudzoziemce*“ dała rzecz zaiste doskonałą. Jako sztuka pisarska,

jest to utwór równie skończonego artyzmu, co „Zazdrość i medycyna“ Michała Choromańskiego, z którą zresztą, bez żadnych podobieństw, ma pewne wspólne cechy twórcze. Jeden z krytyków zauważył, że Kuncewiczowa w „Cudzoziemce“ teoretycznie korzystała z badań psychologicznych Freuda i zwłaszcza Adlera. Aczkolwiek te prace naukowe zapewne są autorce znane, wydaje się wszakże, iż jej powieściowe studium charakterologiczne starej histeryczki powstało przede wszystkim z bezpośredniej obserwacji życiowej.

Co zaś najwięcej zadziwia, iż swój przedmiot literackiego opisu, w zasadzie antypatyczny, zdolna była opanować z rzetelnym współczuciem, że w duszę swej kobiety umiała wniknąć do tego stopnia, aby wydobyć z niej i o niej całą ludzką prawdę. Wprawdzie na pół demoniczny okaz, jakim jest pani Róża, w głównej linii swego charakteru nie jest tak wyjątkowy, jak się to zdaje, gdy czytając „Cudzoziemkę“, pozostajemy pod sugestią świetnego opisu literackiego. Ale Kuncewiczowa stworzyła ze swego indywidualnego portretu powieściowego coś w rodzaju wcielenia wiecznej kobiecości specyficznego gatunku. Wstawiła go przy tym w ramy jakby metafizycznego uwznioślenia. Zachowując stale właściwy dystans obiektywnego przedstawienia,



MARIA KUNCEWICZOWA



pokazała ten portret i całe jego tło w pełnych barwach epickiego realizmu. Nie wydaje się słusznym zarzut, jaki ktoś podniósł, że Kuncewiczowa zamierzonej linii nie wytrzymała do końca. Rzekoma bowiem przemiana duchowa Róży wobec poczucia zbliżającej się śmierci została przeprowadzona z niezawodnym prawdopodobieństwem psychologicznym i z całą konsekwencją logiki artystycznej, z czego bynajmniej nie wynika, iż gdy-

by Róża nie umarła, jej demonizm przestałby działać. Ów zaś moment przedśmiernego uspokojenia niewyżytej przez całe życie tęsknoty kobiecej jest nie tylko ujęty pięknie i subtelnie, lecz stanowi racjonalne rozwiązanie kompozycji psychologicznej i artystycznej. Kompozycja powieści, wtłoczona w ramy jednego, ostatniego dnia życia bohaterki, z zadziwiającą swobodą i z niezawodną techniką przedstawienia rozrasta się w opis całego jej żywota. Jednocześnie rozszerza się nasza wiedza o duszy bohaterki, która stopniowo coraz więcej nas zajmuje i aż do siebie zniewala. Samotność wewnętrzna tej kobiety została wycieniowana aż do najdrobniejszych szczegółów i bodaj że w tych na pozór niedostrzegalnych szczegółach rysunku psychologicznego mieści się najwięcej oryginalnego arcyzmu. Tworzywo charakterologiczne znakomicie wzbogaca muzyczny talent bohaterki, co zarazem stanowi o spotęgowaniu arcyzmu kompozycyjnego powieści. Osiągnięte przez ten wątek efekty wydatnie pomogły do konkretyzacji przedstawionych wzruszeń psychicznych. Domniemywać się wolno, że właśnie przez muzykę autorka odnalazła właściwą drogę do duszy swej bohaterki, która jednak nie była zajęta wiecznie tylko sobą, skoro jej istotną

łęsknotą była przecież sztuka. Stwierdzić zaś trzeba, że wątek ten, aż po przedśmiertne wyzwolenie Róży, której nagle objawia się możliwość zagrania koncertu D-dur Brahmsa, został przez autorkę znakomicie i wszechstronnie wyzyskany. Z założenia twórczego „Cudzoziemki“ wynikać by się zdawało, że inne poza bohaterką postaci mogły być pozostać ukryte w głębokim cieniu ła. Ale Kuncewiczowa nie skorzystała z takiego ułatwienia, lecz wyraziście pokazała również całe otoczenie Róży, np. opis obiadu rodzinnego posiada pełny koloryt rodzajowy. Jeśli w rysunku portretu psychologicznego autorka „Dwóch księżyców“ swe dawniej już ujawnione możliwości rozwinęła teraz do mistrzostwa, to uruchomieniem plastycznego obrazu życia w opisie epickim udowodniła, że jej talent, dotychczas ogromnie wyczulony w kreśleniu subtelnych nastrojów i kontrastów, wszedł w fazę nowej świadomości twórczej. „Cudzoziemka“ jest już pierwszorzędnym objawem wyraźnego zwrotu Kuncewiczowej do realizmu obyczajowo-psychologicznego. Dojrzały zaś i nieposzlakowany artyzm tej powieści staje się aż niepokojący.

„Cudzoziemka“ jest wybitnym zjawiskiem psychologiczmu, rzec można, integralnego. Z tego powodu wtrącić tu trzeba choć wzmianki o dwóch interesujących debiutach męskich, o „Upałach“ Romana Tuszowskiego (Warszawa 1935, Tow. Wyd. „Rój“) i o szkicu powieściowym Stefana Otwinowskiego: „Życie trwa cztery dni“ (Warszawa 1936, F. Hoesick). „Upały“, jedyna w omawianym okresie powieść ziemiańska, zastranawia ograniczeniem tematu do romansu dziedzica z dziewczyną folwarczną. Zwyczajny jego przebieg życiowy zyskał psychologiczne pogłębienie w motywie zazdrości, konfrontowanym przez zainteresowanego z lekturą Prousta. W stosunku do takiego wzoru nie było tu nawet pola do rozwinięcia przedmiotu w sposób, który by dopuszczał porównanie. Tuszowski posiada jednak niewąt-

pliwy talent realistyczny i pięknie wyrobioną prozę, jego kompozycja powieściowa jest zupełnie poprawna, a opisy wsi i robót wiejskich świadczą o bystrości obserwacyjnej, wspomaganiej poważną kulturą literacką. Natomiast Otwinowski, aczkolwiek pozostaje jeszcze pod wpływem młodopolskiego liryzmu nastrojowego, poszukuje nowych dróg. Jego próba przedstawienia zagadnienia śmierci człowieka, przez pryzmat chorobliwych majaczeń chłopca na temat śmierci ojca, ma istotnie sugestywną ekspresję. Utrzymanie napięcia epickiego, przy zastosowaniu techniki powrotnego krążenia dokoła przeplatających się zdarzeń, jest najlepszym probierzem rzetelnych zdolności literackich, zwracających tym większą uwagę, że debiutujący autor zdradza głębsze zainteresowania myślowe i potrafi je wcielić w subtelnie zorganizowaną fikcję powieściową.

Na szersze tory psychologizmu na współczesnym podłożu obyczajowo-społecznym wprowadza nas powieść *Wandy Melcer: „Dwie osoby“* (Warszawa 1936, F. Hoesick). Pod wspólnym tytułem są to właściwie dwie powieści, związane tożsamością niektórych głównych postaci, różniące się natomiast nawet techniką realistycznego opisu. Narzuca się przy tym podejrzenie, że na wadach kompozycyjnych zawążyła duża kultura literacka autorki. Albowiem Wanda Melcer, chociaż ma własny i czule wyostrzony zmysł rzeczywistości, co się przejawia i w jej reportażach społecznych — żywo reaguje na współczesne wzory literackie, szybko je wehłania i doraźnie sobie przyswaja. W części pierwszej „*Dwóch osób*“, noszącej tytuł: „*Krach*“, kalejdoskopowy obraz środowiska warszawskiego nowych karierowiczów gatunkiem charakterologii satyrycznej przypomina Kadena-Bandrowskiego, lecz chwytami psychologicznymi zbliża się raczej do Nałkowskiej, której oddziaływanie odczuwa się także w części drugiej, aż do zawartości treściowej, gdyż spotyka się np. takie, jakże typowe dla autorki „*Niedobrej*

miłości“, zdanie: „Wszystko jest tylko kwestią atmosfery, środowiska, w które się trafi“. Ta część druga pt. „*Nieumyślna cnota*“ przedstawia dzieje rozbitków rodzinnych, zgromadzonych wreszcie razem. Dało to autorce pole do rozwinięcia niepospolitej zdolności charakterologicznej, o sięgającej w głąb i wszczególnie przy rozległej skali różniczkowej. Oprócz członków rodziny, spotykamy tu m. in. Rozalię, ową pamiętną „*Świątą kucharkę*“ z dawniejszego utworu autorki, pokazaną teraz w starszej fazie „roz-



WANDA MELCER

wydrzenia“. Ale tym razem to postać drugoplanowa. W epizodycznej kompozycji „*Nieumyślnej cnoty*“ osobami głównymi są ojciec i córka, jej siostra przyrodnia i matka stanowią życiowe kontrasty, wśród dwóch sióstr wzmocnione nadto przez odmienne warunki bytu i wychowania. Nawet przelotnie wprowadzane osoby, np. dziadkowie Próchnikowie w epizodzie lwowskim, utrwala się w pamięci czytelnika doskonałą plastyką charakterystyk, ujmowanych zresztą w powieści w sposób rozmaity, od bezpośredniego przedstawienia do pośredniego opowiadania. Odrębne uniezwyklenie opisu występuje w charakterystyce ojca po jego nagłej śmierci, gdy córka Adela, wiedzona za późno uświadomioną miłością do zmarłego, poszukuje jego życiowych śladów. Ostateczna wreszcie charakterystyka Adeli, w swoim rodzaju arcydzieło portretu psychologicznego, została wykonana w sposób wręcz essayistyczny. Rozmaitość środków

opisu literackiego, sprawiająca wrażenie świadomego zaniedbania jedności kompozycyjnej, nie obniża jednak napięcia epickiego, utrzymanego stale na wysokim stopniu ciśnienia psychologicznego. Być nawet może, iż dzięki temu atmosfera niepokoju duchowego, którą przepojone są obie części powieści, zyskała bardziej sugestywną ekspresję. W zakończeniu „*Krachu*“ pisze autorka: „Wszyscy razem, jak rozbitkowie, pływali koło łodzi, która już była nie do uratowania. Stary świat walił się, a oni wszyscy duszą i skórą znajdowali się w jego orbicie, nie było wśród nich nikogo, kto by umiał odtrącić nogą starą skorupę i rzucić się w pław do nieznanych brzegów. Adela i jej ojciec weszli teraz w trzecią i ostatnią fazę swego życia, cofnęli się w głąb, żyli na wewnątrz. Osaczeni przez piętrzące się koło nich zwały, wycofali ostatnie posterunki z otaczającego świata. Zdawało im się, że to ich indywidualne życie tak się układa“.

Jeśli ten obraz ginącego świata, a dla porównania warto przypomnieć „*Pożegnanie jesieni*“ Stanisława Ignacego Witkiewicza, wyobraża rozkład dawnego życia mieszczańskiego, widziany oczami współczesnika, więc samemu poniekąd wytraconego z nawykowo uitorowanej kolei bytu i własnym doświadczeniem zdobywającego krytyczną ocenę rzeczywistości w dobie przełomu, ten sam widok w perspektywie nowego pokolenia wyglądać winien zupełnie inaczej. Należy bowiem oczekiwać, że młodzi zajmą postawę twórczą, że wyzwolą w sobie wolę zwycięskiego opanowania nowych form ustrojowych. Coraz się wzmagający na siłach i bujnie rozkrzewiający ruch młodzieży wiejskiej, o którym do świadomości naszej inteligencji miejskiej dochodzą ledwo ułamkowe wieści, nieraz wypaczone tendencją polityczną sprawozdawców, rokuje poważne nadzieje na nadchodzące szybkim krokiem świeże czynniki działania. O prawo stanowienia w sprawach narodowych imieniem nowego po-

kolenia pracy dopomina się również poeta Marian Piechal w swych dialogach fikcyjnych z Adamem Skwarczyńskim, wydanych w książce pt. „Aniol i Jakub“. Indywidualną prężność elementu ludowego w walce o wyższe szczeble drabiny hierarchicznej przekonywająco demonstrują „Burza nad brukiem“ i „Człowiek w bramie“ Michała Rusinka. Mimo zasadnicze różnice poglądów, wynikające z doktryny materializmu dziejowego, Leon Kruczkowski także jest w naszej literaturze współczesnej przedstawicielem kultury działania, czyli czynnego stosunku do zagadnień przyszłości narodowej. Sprawa pokolenia przełomowego, zawieszzonego niejako w próżni, wytworzonej przez kilkoletni nacisk konieczności wojennych, tego więc pokolenia, którego spowiedzią duchową jest powieść Zbigniewa Grabowskiego: „Ciszy lasu i twojej ciszy...“, dziś przestała już być aktualna. Nie tylko dlatego pomyłką wydaje się teza społeczna powieści psychologicznej Mariana Ruth-Buczkowskiego: „Tragiczne pokolenie“ (Warszawa 1936, Tow. Wyd. „Rój“). Sprawa bowiem pokolenia zwichniętego przez wojnę może być nadal przedmiotem literatury, ale już wyłącznie na celowo obiektywizowanym dystansie. W powieści Buczkowskiego nie ma ani dystansu, ani obiektywizacji, wskutek czego jego błądzenia nad duszeniem się młodego pokolenia w atmosferze wytworzonej przez starszych, jego nawoływanie do wydobywania się z głuchego impasu, wreszcie mglisto zarysowana poszlaka ideologii rewolucyjnej w tajemniczych losach archaicznej postaci Prowima, są to tylko luźne przyczepki, ani związane z właściwą treścią powieści, ani też przyczynowo uzasadnione realnym podłożem przedstawionego życia. Poza tym nieporozumieniem, którego sprawcą jest fikcyjność zagadnienia w tej postaci, jaką dał mu Buczkowski, „Tragiczne pokolenie“, byle zmienić ów mylny tytuł, jest wszelako debiutem poważnym i rokującym autorowi dobrą przyszłość literacką. Forma pamiętnika, którego narrator

przebywa w sanatorium dla gruźlików, została pomysłowo urozmaicona przez wprowadzony do opowiadania materiał wspomnień; mechanizm zaś przypominania przeszłości osobistej, pokazany w kompozycji opartej na podstawach psychoanalizy, ujawnia się tym dokładniej, że są to rozmyślenia człowieka chorego, skazanego na jałową bezczynność życia w przymusowym odosobnieniu. Temat narzuca zestawienie z głośną swego czasu „Śmiercią“ Ignacego Dąbrowskiego. W powieści Buczkowskiego poziom intelektualny narratora jest znacznie wyższy, aczkolwiek niemało znaczą czysto literackie reminiscencje, zwłaszcza z „Góry Czarodziejskiej“ Tomasza Manna, widoczne także w niektórych wątkach fabuły. Większe tu również bogactwo przeżyć, tworzywo psychologiczne przez nowe metody naukowe wydawnie rozszerzone i pogłębione, mocniej też rozwinięty realizm obserwacyjny w opisie faktów, wywołujących podniety w sferze wzruszeniowej pamiętnikarza. Kontrast między subtelnością wspomnień z wcześniejszej doby życia a jaskrawym autentyzmem późniejszych doświadczeń cielesnych daje korzystne efekty kompozycyjne, uniezwykające tok opowiadania, w którym jednak przeładowanie nadmiarem refleksyj, o wartości bardzo nierównej, policzyć wypadnie na karb braku wprawy w selekcji materiału myślowego. W ogóle nie ma tu owej jedności przy należytych ograniczeniach, co właśnie stanowi o artyzmie „Śmierci“ Dąbrowskiego. Mimo zaś pozory ściślej rzeczowości, powieść Buczkowskiego nie osiąga równego tamtej stopnia realizmu. Cięży na niej grzech literackości, aczkolwiek maskowanej dużą kulturą autora. I dlatego też krytyka współczesności i człowieka teraźniejszego, jaką zamierzał Buczkowski, zawiodła. Chcąc tego dokonać, nie wystarczą kombinacje myśli oderwanej od rzeczywistości. Trzeba samemu wejść w życie i dokładnie zgłębić jego prawdę; trzeba, żeby wizja pokazana w kompozycji powieściowej była podminowana nurtem bezpośred-

niego doznania, samodzielnie powzięta i ożywiona pełnym kolorytem oryginalnego ar-tyzmu.

Bez porównania rozleglejsze perspektywy rzeczywistości społecznej w jej wielorakich załamaniach i na tle rozmaitych środowisk miasta i wsi odsłaniają *Anna i Jerzy Kowalscy* w powieści: „*Gruce*“ (Warszawa 1936, F. Hoessick, 2 tomy, str. 744 i 568). Istny to jednak tasemiec, w którym szereg luźno związanych z sobą postaci, pomysłów i wątków już od pierwszych rozdziałów powieści rozrasta się w nużący bezmiar fabuły. Wrażenie to

wzmaga się nadto przez płynność dialogów, przeładowanych refleksjami na przeróżce tematy obyczajowe i społeczne, ujętymi nieraz dowcipnie, ale nie unikającymi mielizn taniego paradoksu. Gdyby tę powieść skrócić o trzy czwarte, czyli wybrać z niej niewątpliwie świetne epizody sytuacyjne, wyborne fragmenty opisów krajobrazu, zaprawione dobrym realizmem rzuty charakterologiczne, a wszystko to uporządkować w jakąś artystycznie zorganizowaną całość, mógłby powstać utwór nawet znakomity, odrzucona zaś reszta po skrzętnym przesianiu dałaby się zużyć do innych pomysłów twórczych. Tymczasem jednostajna metoda przedstawienia, w której wszystko jest na równi ważne i posiada jednakowe napięcie ekspresji, wprowadzie nasyconej żywym intelektualizmem i bogac-



ANNA KOWALSKA

twem bezpośrednich obserwacji, przenikniętej głębszą ideą społeczną, choć bez jej należytego uwypuklenia — stwarza jakiś chimeryczny chaos, wciąż rozświetlany błyskami o efektach bądź to groteskowych, bądź też melodramatycznych. Główny ośrodek powieści stanowi Malina Bratkowska, uosobienie buntu młodości i buntu przeciw wszelkim schematom i tradycjom, co w jej szlacheckim środowisku rodzinnym i towarzyskim prowadzi do konfliktów, rozwiązywanych zresztą bez tragicznych komplikacji. Jej partnerem jest Leon Gruca, powinowaty Bratkowskich, ale urodzony w środowisku chłopskim, żonaty z Rusinką, typ wykołajeńca, lecz zarazem przedstawiciel nowej myśli społecznej. Dokoła tych dwojga, których losy dziwacznie się plączą, wyrastają rozliczne kompleksy rodzinne, obyczajowe, społeczne i narodowe. W kalejdoskopowej zmienności środowisk na coraz innych płaszczyznach tła rozwijają autorzy krytykę Polski współczesnej, pokazanej jakby w zwierciadle głupstwa. Pod tym wszystkim odczuwa się obecność żywej troski społecznej, nieraz wyrażanej bezpośrednią oceną zjawisk i faktów. Oto np. lapidarna krytyka ziemiaństwa polskiego na Pokuciu: „Tońcio opowiadał o zamierzonej racjonalizacji gospodarstwa, ale na razie zaczynało się polowanie na ptaki. Cały dwór był wycelowany w te ptaszki“. Powtarza się to następnie w innych sformułowaniach: „Dni przelatywały się, unudzone. Miłobłońscy schodzili z łóżek, jedli, rozmawiali, zabawiali się, i wchodzili do łóżek. Słońce paradowało po niebie, a Miłobłońscy w swoim pałacu. Dla nich owoce spadały z drzew, dla nich gorzelnia wlewała wódkę w gardła chłopskie, dla nich dojrzewały zboża. Kopy z pól dworskich sypały ziarnem w młyny żydowskie. W brudnych zaułkach miast rosły bochenki. Pan Bóg dawał chleba naszego powszedniego“. Albo nieco dalej o Miłobłońskich: „zawiesinowe dusze, ciężkie, opiłe baki. Tam każdy niepokój był prostactwem i chcenie czegoś narusze-

niem tradycji. Ich życie było spełnianiem dusz zmarłych, odnawianiem zgnilizny grobowej. Szczęście niechcenia niczego, lenistwo, obwarowane na wszystko“. Malina Bratowska życie takie nazywa „karuzelą szalejących safandul“, ale i ona w końcu wsiąka w ten rozkładający się świat, którego oblicze miejskie wypełnia tom pierwszy, oblicze wiejskie tom drugi powieści, z jej zaś rozlicznych wątków każdy wyraża ocenę jakiegoś aktualnego zagadnienia, lub co najmniej przed-



JERZY KOWALSKI

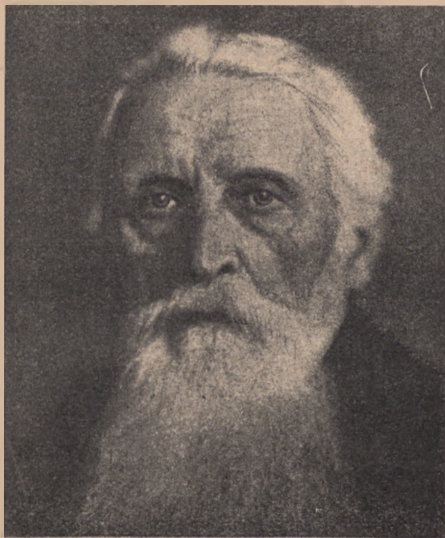
stawia widok pewnego wycinka współczesnej rzeczywistości, ale całość robi wrażenie drobinowego rozbicia. Był to zapewne celowy zamiar autorów, aby w jednej powieści pomieścić pełny przekrój współczesności w jej irracjonalnym pogmatwaniu. Miejscami przypomina się rodzaj powieściowy Stanisława Brzozowskiego, również w chwytach krytycyzmu społecznego, który wszakże nie otrzymał tu tego pogłębienia filozoficznego, co u autora „*Samego wśród ludzi*“. Wskazania na przyszłość podają wypowiedzi i zapiski Leona Grucey, nad którego pamięcią — stwierdzają autorzy — „unosilo się wielkie dostojenstwo chimerycznego żywota“. Oto np. myśl zanotowana przez Grucę, że „trzeba uleczyć się z historii, strząsnąć z siebie ten zatwierdzony werdykt kultury“. Ale czy taki ma być istotny sens moralny „*Gruców*“, który to tytuł nie znajduje w powieści wyraźnego uzasadnienia, przesądzać trudno.

Pozytywną ideę działalności społecznej podejmuje *Tade-*

usz Ulanowski w „Banku Chrystusa“ (Warszawa 1936, F. Hoesiak), czwartej już powieści cyklu, rozpoczętego „Doktorem Filutem“ (nie uwidocznionym współautorem cyklu jest podobno Kazimierz Świtalski). Są to bardzo żywo napisane porachunki dziejowe i wycieczki satyryczne, związane w formę opowieści zajmującej, ale należącej do zbeletryzowanej publicystyki, na której usługi autor oddaje swe poważne zdolności literackie, przejawiające się oryginalnością pomysłów fabulistycznych i zręcznym udialogowaniem aforystyki. Nie idzie tu wcale o psychologię jednostek, którą autor świadomie lekceważy albo upraszcza, bo wyłącznym celem powieści jest sprawa narodowa. Właściwego ale nieobecnego bohatera, jakim w całym cyklu jest Józef Piłsudski, w „Banku Chrystusa“ niejako zastępuje Jan Glorian, robotnik warszawski, w czasie wojny rosyjsko-japońskiej biorący bezpośrednio udział w dywersyjnej akcji polskiej w Japonii, zbeletryzowanej w sposób anegdotyczny; rozprawiający się i z Dmowskim i w ogóle z endecją; w niepodległej Polsce żonaty z hrabianką Teresą, stosunkowo najrealistyczniej postawioną osobą powieściową; jako spadkobierca magnackiej fortuny teścia wprowadzający w czyn reformę rolną przez darowiznę ziemi drobnym chłopom. Idea to księdza Wdowca, będącego „tragarzem“ myśli autora, wyrażonej w zakończeniu powieści tymi słowami: „Zabrać coś komuś przemocą, w tym jest siła. Ale Chrystus nie mówił: bierzcie, tylko oddajcie! Oddać coś komuś! Oddać dobrowolnie, z radością, to siła i moc jeszcze większa!“ W toku powieści poruszono zresztą rozmaite aktualne zdarzenia, sprawy i zagadnienia, a traktat księdza Wdowca „o swołoczach“, aż nad miarę gorzkie potępienie tak zwanej elity, śmiało atakuje błędy i grzechy moralne teraźniejszych polskich wielmożów. Nie pominięto i sprawy żydowskiej, a dzieje bankierskiej rodziny Nesesserów, której młoda latorośl Nikodem wyradza się w „pieniężnego ateistę“, należą

do najlepszych epizodów powieści, mimo zmyśloną fabułę będącej tyleż historycznym dokumentem czasu, co objawem indywidualnego idealizmu autora. Idealizm to jednak o zupełnie realnych celach. Trudno zapewne uwierzyć, aby mit Gloriana mógł się stać składnikiem polskiej legendy proletariackiej, ale choćby sprawa reformy rolnej rzeczywiście poczyna się kształtować nieco po myśli księdza Wdowca, wiele zaś wskazań Ulanowskiego, z którymi skonfrontować warto „*Ostrzeżenia*“ Artura Górskiego w „*Marchoście*“ z lipca 1936, domaga się pilnego załatwienia. Książka Ulanowskiego ma więc znaczenie przede wszystkim publicystyczne, ale również ze stanowiska literackiego nie powinna i nie może być przemilczana.

Ulanowski jest wyznawcą pozytywizmu, jako nauki przeciwnej materializmowi, a myślicielem najczęściej w „*Banku Chrystusa*“ przytaczanym jest *Aleksander Świętochowski*, który też sam przypomniał o sobie, rozwijając znowu żywszą działalność publicystyczną. W krąg niniejszego przeglądu wchodzi tylko nowa jego powieść: „*Twinko*“ (Warszawa 1936, Tow. Wyd. „*Rój*“). Zadziwia w niej przede wszystkim konsekwencja ideowa dawnego wodza pozytywizmu polskiego, niezłomnie stojącego przy sztandarze swej młodości. Wartości literackie ograniczają się do piękna przedziwnie klarownej polszczyzny i do logiki kompozycyjnej sentencji moralnych. Pewna oschłość stylu nawet się wzmogła, że aż trudno byłoby zaufać Ulanowskiemu, gdy w „*Banku Chrystusa*“ mianuje „*Duchy*“ Świętochowskiego przetłumaczonym na prozę „*Królem-Duchem*“. Schematyzm charakterystyk, przełamany w nieco żywiej postawionych osobach drugorzędnych, prostoliniowość wyzbytej z dodatkowego zdobnictwa kompozycji, tudzież abstrakcjonizm życiowego programu bohatera nie pozwoliły na bardziej sugestywne uwypuklenie rewizjonistycznych poglądów na powstanie styczniowe oraz głębszej idei moralnej powieści. Ostatecznie



ALEKSANDER ŚWIĘTOCHOWSKI

bowiem wysokiej pró-
by szlachetność Twin-
ki, pozytywnego ry-
cerza napowietrznej
walki, nie osiąga wi-
domego zwycięstwa
ani żadnej realnie
uzmysłowionej korzy-
ści społeczeństwu pol-
skiemu nie przynosi.
W takim wyniku tkwi
zasadniczy błąd arty-
styczny, którego przy-
czyny sięgają jednak
do żywego rdzenia
ideowej problematyki
powieści.

Świętochowski był
i pozostał wielkim moralistą, takim właśnie moralistą,
którego brak uważał Norwid za jeden z grzechów głów-
nych literatury polskiej w połowie XIX stulecia, a w bra-
ku tym wskazywał przyczynę nicości naszej ówczesnej
publicystyki. Świętochowski, gdy rozpoczął swą dzia-
łalność, której największą zasługą stało się właśnie pod-
niesienie publicystyki polskiej na wysokość poziomu, przed-
tem nieznaną i potem nie prześcignioną, zapewne nie znał
wtedy zapoznanego zupełnie Norwida. Dałoby się zaś mię-
dzy nimi ustalić wiele zasadniczych pokrewieństw myślo-
wych, jak zwłaszcza owo norwidowe uznanie ludzkości za
kamień filozoficzny sprawy polskiej, w ogóle zaś obaj ci
moralisci spotykają się na płaszczyźnie etycznego poglądu
na świat. Dzieli ich wszelako zasadnicza różnica, jaką sta-
nowi teokratyzm katolickiej filozofii Norwida wobec racjo-
nalistycznego antropocentryzmu Świętochowskiego, a co

również pociąga za sobą odrębne metody poznania, bo ściśle naukowemu rozumowaniu pozytywisty nie mógł odpowiadać intuicjonizm spadkobiercy romantyzmu, jakim — mimo wszystko — Norwid pozostał, choć pod wpływem nowych prądów stawał się także przełomowym krzewicielem pracy u podstaw, przynajmniej w sferze duchowego doskonalenia narodu. W tych nieoczekiwanych zbliżeniach między Norwidem a Świętochowskim wiele zrodziło się z dziejowej chwili, uległo jednak indywidualnemu przystosowaniu do zagadnień polskich, nie tylko naówczas aktualnych, bo jeśli dla obu myślicieli wskazać można poprzedników wśród pisarzy politycznych wieków XVI i XVIII, mają oni również swych dzisiejszych następców, i to w dwoistym kierunku ich poglądów filozoficznych. We właściwej naszej współczesnej twórczości literackiej, do której trzeba się tu ograniczyć, nad chrześcijańskim patriotyzmem Norwida przeważa raczej etyczny racjonalizm Świętochowskiego. W teraźniejszym polskim powieściopisarstwie, na ogół stroniącym od filozofowania, miejsce w tym względzie naczelne zajmuje *Zofia Nałkowska*, której ostatnie dzieło: „*Granica*“ (Warszawa 1935, Gebelner i Wolff; odznaczone państwową nagrodą literacką za rok 1935) stanowi pozycję szczytową omawianego przez nas okresu.

Z dawniejszej książeczki Nałkowskiej o „*Charakterach*“ przypomnieć tu warto rozdziałek pt. „Rufin, czyli trudno jest poznać samego siebie“. Mając w świeżej pamięci „*Granice*“, łatwo zauważyć, że główna jej postać, Zenon, otrzymała wiele rysów Rufina, a w tym skrócie portretu charakterologicznego ledwo wskazane problemy psychologiczne znalazły w nowej powieści Nałkowskiej rozwinięcie szerokie i pogłębione. Napisano w „*Granicy*“: „Jest się takim, jak myślą ludzie, nie jak myślimy o sobie my, jest się takim, jak to miejsce, w którym się jest“. Wyrażony tym zdaniem determinizm formułowała już i konkretyzowała Nał-



ZOFIA NAŁKOWSKA

kowska wielokrotnie w utworach wcześniejszych. Bo w ostatniej swej powieści osiągnęła autorka bodaj doskonały wyraz artyzmu dla zagadnień, jakie nurtowały jej twórczością mniej więcej od „*Domu nad łąkami*“. Przewodnie motywy „*Granic*“ sięgają więc w głąb najistotniejszych zainteresowań Nałkowskiej. Narzucają się zwłaszcza trzy momenty: teoria środowiska spo-

łecznego, jako kształtującego charakter i losy ludzkie, co zostało w pełni sformułowane w „*Niedobrej miłości*“; równoczesna niemożność całkowitego zrozumienia człowieka przez drugiego człowieka, czyli fatalizm osamotnienia wewnętrznego, co znalazło dobitny wyraz już w przedwojennych powieściach Nałkowskiej; wreszcie psychologia starości ludzkiej albo starzenia się człowieka, zaznaczona w „*Hrabi Emilu*“, najpełniej rozwinięta w „*Domu kobiet*“. Wyznaczniki te, którymi „*Granica*“ najściślej się wiąże z poprzednimi dziełami autorki, dałoby się jeszcze pomnożyć, ale wskazane dostatecznie fakt ów stwierdzają. Tylko w „*Granic*“ cały krąg wzajemnie pokrzyżowanych zagadnień zyskał doskonale zjednoczone uwypuklenie w świadomości przez autorkę w tym celu zorganizowanym obrazie powieściowym ludzkiej rzeczywistości.

W głosach krytycznych o „*Granic*“ zbyt skwapliwie po-

łożono nacisk na „schematy“, pamiętając z wcześniej ogłaszanych przez autorkę fragmentów powieści o tym pierwotnie zamierzonym tytule, którego problem znalazł zresztą określenie już w „*Romanie Teresy Hennert*“. W tym względzie niedostatecznie się docenia wartość rozmowy Karola z księdzem Czerlonem, jako ludzi wytłumaczących się ze schematów, którymi Zenon jest stale choć nieświadomie ograniczony. Natomiast motyw „*Granicy*“ rozprzestrzenia się w powieści Nałkowskiej na wielorakie zagadnienia bytu ludzkiego. Jest to zasadniczy problemat psychologiczny, którego słowne sformułowanie przez Nałkowską otrzymuje wymiary ważnego odkrycia filozoficznego, wyznaczającego istotę jej poglądu na człowieka. Sam ten wyraz: „granica“ nabiera w powieści jakiegoś wręcz demonicznego charakteru. Bo przecież o to nieuchwytnie pojęcie „granicy“ rozbija się liczny splot najdotkliwszych spraw bytu ludzkiego, które racjonalistyczny umysł Nałkowskiej pragnie ustalić w określone formy rozumowego poznania, poza czym jednak pozostaje jakaś nieodgadniona reszta, sprawiająca, że sens naszego istnienia uchyla się od możliwości ogarnięcia go przez człowieka w sposób ostatecznie i raz na zawsze rozstrzygający. Ta największa bolączka myślenia filozoficznego występuje w powieści Nałkowskiej najwyraźniej w dyskusji Karola z księdzem Czerlonem. Zawarte w niej uwagi otwierają najdalsze widnokreśli poznania, ale także objawiają tragizm ograniczenia filozofii racjonalistycznej. Do dyskusji tej wprowadzony epizod z rybą, wcześniej przygotowany, co podkreśla przypisywane mu znaczenie, jest przypowie-



ścią o cierpieniu i o granicy wytrzymałości moralnej. Subtelność, z jaką tu autorka sugeruje moment metafizyczny, jest bodaj w całej jej twórczości najlepszym probierzem zrównoważenia wysokiego aryzmu z głęboką mądrością.

We właściwym wątku powieściowym, opartym na odwiecznym schemacie tzw. „trójkąta“, czyli mężczyzny i dwóch kobiet, motyw „granicy“ rozwija się przede wszystkim na płaszczyźnie psychologicznej. To wciąż z rozlicznych aspektów ujawniane pojęcie „granicy“ posiada znamiona jakby fatalistyczne, ale zawsze wydobywane z najdokładniej uziemionej rzeczywistości. Również w artystycznej kompozycji powieściowej „granica“ stanowi wyraźny wyznacznik pomysłu twórczego. Tą „granicą“ jest śmierć Zenona, o której dowiadujemy się na pierwszych kartach powieści, aby następnie poszukiwać wraz z autorką prawdy uruchomionego w świetnie zbudowanej fikcji literackiej splotu zagadnień ludzkich. I jeśli już we własnej wyobraźni czytelnika rozciągnąć na wypadki powieściowe linię myślową, wskazaną słowami księdza Czerłona, dochodzi się do wniosku, że Justyna przedstawia coś w rodzaju owej ryby, smażonej na patelni nierówności społecznych. Z tej perspektywy widziana „granica“ społeczna między ludźmi znajduje zresztą dostateczne umotywowanie w przedstawionym w powieści odosobnieniu dwóch światów, tego z mieszkania pani Koliczowskiej i z przydzielonego gabinetu Zenona na przeciw temu z suteryn i z ulicy. Nałkowska w swym obiektywnym poszukiwaniu prawdy człowieka i przy wyczulonej świadomości epickiego aryzmu, nie staje się orędowniczką jakiegokolwiek tendencji społecznej, jeno postuluje jej obecność w kontrastach rzeczywistego bytu ludzkiego. Wszelako pozornie irracjonalny czyn Justyny posiada dostateczną wymowę buntu społecznego, aby dostrzec poza nim głęboką troskę autorki, zamysłonej nad przyczynami i przyszłością istniejącego stanu rzeczy. Różnica, czyli znowu „granica“,

między faktami postępowania ludzkiego a ich dnem psychicznym jest główną treścią twórczości Nałkowskiej i zwłaszcza ostatniej jej powieści, której wielość aspektów, umiejętnie skupionych w rozmaitych warstwach przedstawionej rzeczywistości powszedniego życia, nasycza to dzieło żywą myślą filozoficzną. Albowiem idzie nie tylko o to, czym jesteśmy dla ludzi i czym we własnych oczach, lecz także o to, czym w ogóle jesteśmy, czyli jaki jest właściwy sens naszego istnienia. Odpowiedzi na to pytanie powieść Nałkowskiej nie daje, bo dać nie mogła, ale że myśl naszą w tym właśnie kierunku ostatecznie zwraca, że dogłębnie nas wzrusza problematyką filozoficznej wartości życia, jest to znakomitej autorki zasługą bodaj najdonioślejszą.

III. STRUNY LIRYCZNE I SZLAKI DZIEJOWE

Na szeregu najnowszych utworów poezji i powieści polskiej zauważyć łatwo wznagający się, zwłaszcza w roku ostatnim, zwrot do logicznej budowy i jasnej ekspresji, do tradycjonalizmu i poniekąd do klasycyzmu. Po latach powojennych fermentów przejawiać się poczyna dążenie do ustalania artystycznej normy. Oczywiście, mowa o stronie formalnej, bo treść życia współczesnego przedstawia nadal taką obfitość kontrastów i z tak wielorakich stron dociska najżywotniejsze sprawy ludzkie, że także sztuka, która jeśli nawet życia nie odzwierciedla, nie jest do pomyślenia w zupełnym oderwaniu od rzeczywistości społecznej — musi więc być nasycona niepokojem i wewnętrznym żarem. Wprowadzie to uspokojenie formalne interpretować by się dało jako ucieczka od życia, czego przejawów dopatrywać się można w kontemplacyjnym egocentryzmie liryki i podejmowaniu przez powieściopisarzy tematów z bliższej lub dalszej przeszłości. Wydaje się jednak prawdopodobniejsze, iż jest to wyraz tęsknoty za równowagą psychiczną, poszu-



MARIAN PIECHAL

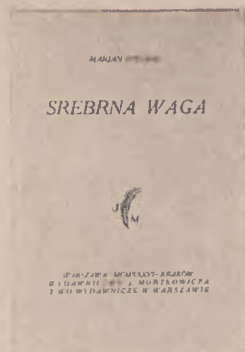
kiwanie dróg do przewyciężenia kryzysu moralnego, objaw potrzeby ideowego oparcia na utrwalonych podstawach bytu, co tymczasem znajduje ujście w ustalaniu form, w nawiązywaniu przerwanych nici tradycjonalizmu, w odżywającym kulcie zagrożonych praw jednostki, w ideowej walce z przemocą człowieka nad człowiekiem, w coraz wzrastającej świadomości, że w nowym ustroju społecznym należy ocalić osobowość człowieka.

Weźmy oto „*Srebrną Wagę*“ Mariana Piechala (Warszawa

1936, Wyd. J. Mortkowicza). Tomik formalnie i treściowo wybijający się na czoło ostatnich wydawnictw polskich. Niezwykle zgęszczony w pogłębieniu myślowym, zupełnie dojrzały w nieomal klasycznej ekspresji artystycznej. Tytułem poniekąd przypomina „*Srebrne i Czarne*“ Lechonia, co zastanawia o tyle, iż Piechal swą linią rozwojową poety wybitnie się zbliża do twórcy „*Karmazynowego poematu*“, którego w młodszym pokoleniu poetyckim staje się niejako spadkobiercą. Wyznaje Piechal: „Odmieniły się lata. Przyszła inna pora“. Lecz przemiana ta dokonała się raczej w duszy poety, który po „*Elegiach całopalnych*“ i „*Garści popiołu*“, drgających tętnem nowej rzeczywistości i mocnym patosem ideowego rytmu nowoczesnego świata pracy, po dialogach „*Aniela i Jakuba*“, do głębi przenikniętych troską społeczną na miarę jakby Żeromskiego, przechodzi teraz do liryki na wskroś egotycznej. Oto poeta szuka prawdy własnego wzruszenia, pochyla się nad samym sobą

i w głąb własnej przepaści woła. W „*Próbie wiary*“ powiada: „Nie ma normy na życie, a na śmierć lekarstwa“, lecz „jak widmo zgasłej gwiazdy w głuchej atmosferze“, świeci mu „ta myśl jedna, od której serce jak dzwon wali, że jest cel i jest słońce.“ Na innym miejscu stwierdza, iż „ten tylko śmierć zwycięża w sobie, który myśli.“ Oświadcza też hardo: „Wiem, że żaden Chrystus nie zbawi mnie beze mnie.“ Lecz te liryczne refleksje podszyte są nutą zwątpienia, od czego broni się poeta przeświadczeniem, że „kropelkami liter spływa w dzieje“ i że „zmartwychwstanie życie, ocalone dźwiękiem“. Wszelako nawet w dwóch świetnych erotykach stwierdza, iż „śmierć łatwiejsza od życia“, a w wierszu: „*Dziedzictwo*“, wspominając ojca i dziadka, mówi o własnym „życiu tak samo twardym“, tylko z „sercem wywróconym na nice“. W ostatnim utworze cyklu mianuje siebie „najboleśniejszą ziemi tajemnicą“. I zaiste, w „*Srebrnej Wadze*“ odslania się dusza człowieka boleśnie nad sobą zadumanego. Mimo wszystko i wbrew wszystkiemu w liryce tej objawia się jednak męski hart ducha, odzywają się wyraźne echa „*Elegii całopalnych*“. Wśród nabrzmiałych cierpieniem tonów egotyzmu nie zamilkła struna społeczna, której głos, tylko inaczej zapewne nastrojony, chyba się w przyszłości znowu podniesie.

Zjawiskiem raczej odosobnionym jest niezależność postawy osobistej i siła charakteru, co występuje w publicznym oświadczeniu *Józefa Łobodowskiego*, stanowczo przecinającego więzy łączące go z komunizmem sowieckim. Albowiem w naszych lewicowych kołach literackich przeważają niezdecydowani sympatycy, mniej już liczni zdarzają się krypto-bolszewicy czy tylko anarchizujący zaślepińcy. Nie też



dziwnego, że „odstępstwo“ wybitnie zapowiadającego się poety i rzetelnego człowieka wywołać musiało publicystyczną wrzawę. Wyjątkowa szlachetność rewolucjonizmu, przejawiająca się w „Rozmowie z ojczyzną“ (Lublin 1935, Biblioteka poetycka „Dźwigarów“), stawia Łobodowskiego tuż przy Broniewskim, gdy z Piechalem łączy go zmaganie się z życiowym pesymizmem. Łobodowski otrząsa się z ciężących nad jego wcześniejszą twórczością wpływów rosyjskich, a z dobrym umiarem odświeżając tradycje skamandrowe nowymi wartościami techniki awangardowej, zdobywa własne oblicze poetyckie, wyrażające się bujnym rozmachem temperamentu i dążeniem do wielkiej formy epickiej. Odrębną uwagę w poezji Łobodowskiego zwraca motyw morza, w którym znajduje on właściwe ujście dla swej życiowej tęsknoty za swobodnym oddechem i szeroką przestrzenią. „Powrót *Allaina Gerbault*“ zapewne uznać wypadnie za najpiękniejszy utwór omawianego zbioru. Przygodnie wskazać tu warto debiut poetycki *Michała Świrskiego*: „*Drogi w nieznanie*“ (Warszawa 1936, F. Hoesick), odznaczający się oryginalnością autentycznego egzotyizmu, świeżością tematyki i niewątpliwą siłą duchowej żywotności.

Ze względu na zainteresowania epickie, rozpiętość frazy poetyckiej i realistyczne tło społeczne o kolorycie raczej już ściśzonym, wymienić trzeba *Stanisława Piętaka*, którego ostatnie poematy: „*Legendy dnia i nocy*“ (Ostrzeszów Wielkopolski 1935, Biblioteka „Okolicy Poetów“) i zwłaszcza: „*Ziemia odplywa na zachód*“ (Warszawa 1936) świadczą, że ten autentyczny poeta wsi wyzwala się z awangardowej sztuczności, która była nadto spotęgowana urazowymi eksperymentami psychoanalitycznymi, a sięgnąwszy teraz do tradycyjnych wzorów, śladami Mickiewicza zdobywa samodzielne widzenie i miejscami wręcz już niepospolitą plastykę obrazów poetyckich przyrody. Jako poeta proletariatu i krajoobrazu warszawskiego, *Stanisław Ryszard Dobrowolski*,

współtwórcą nieistniejącej już *Kwadrygi*, wyróżnia się poematem: „*Porrót na Powiśle*“ (Warszawa 1935, F. Hoesick).

Renesans ballady rozkwita w ruchliwym środowisku młodych poetów lwowskich, zapewne nieświadomie nawiązujących poniekąd do dawnych tradycji Zimorowicza a bezpośrednio do żywej jeszcze ludowości *Stanisława Maykowskiego*, który sam nie kwapi się z zapowiadaniem od dawna zbioro-

wym wydaniem swych utworów. Na *Tadeusza Hollendra*: „*Czasie który minął i innych wierszach*“ (Lwów 1936, A. Krawczyński) odbija się pewien nadmiar literackości, poeta to jednak o dobrej kulturze wiersza i zdradzający oryginalne zacięcie w połączeniu balladowej fantastyki z aktualną problematyką i odświeżonej romantyczności z umiarkowanym rewolucjonizmem. W ludowości i krajobrazie re-

gionalnym czerpie natchnienie *Stanisław Rogowski*, którego „*Panny leśne*“ (Lwów 1935, A. Krawczyński), mimo pewne namiętności ku Leśmianowi lub Maykowskiemu, są pięknym debiutem indywidualnego talentu o bogatej skali sugestywnej rytmiki i barwnego kolorytu.

Ostatni zbiór poezji *Józefa Czechowicza*: „*Nic więcej*“ (Warszawa 1936, F. Hoesick) przedstawia tego awangardowego poetę wsi w znacznie wzbogaconych rozmiarach artyzmu i tematyki.



TADEUSZ HOLLENDER



STANISŁAW ROGOWSKI



JÓZEF CZECHOWICZ

Nazwano go „piewą dziwnych rzeczy“. Jest on bezsprzecznie jednym z najbardziej samodzielnych talentów naszej poezji współczesnej, bez jakiegokolwiek zależności żywo przypominającym Micińskiego bujnością wyobraźni, śmiałością obrazowania poetyckiego, muzyczną dźwięcznością, niekiedy nawet melodyjnością wiersza, w ogóle zadziwiająco techniką uniezwyklania realistycznego tworzywa. Artyzm Czechowicza jest najsubtelniej wyrafinowany, nawet wówczas, gdy odzywają się w nim dalekie refleksy prymitywizmu lu-

dowego. W twórczości poetyckiej widzi on drogę do uwalniania jedyności, niesłusznie się jednak skarży, że jest jej tak mało, skoro odnajduje ją wszędzie, gdzie nadarzy mu się tworzywo do obiektywizacji własnych stanów lirycznych.

Wraz z Łobodowskim Czechowicz jest dziś najwybitniejszym przedstawicielem żywej w poetów Lubelszczyzny. Do nich się również zalicza przedwcześnie zmarły tragiczną śmiercią *Bronisław Ludwik Michalski* (1903 — 1935). Jego pośmiertnie wydany zbiór poezyj: „*Spotkanie z brzozą*“ (Warszawa 1936, F. Hoesick) objawia nader rzadki rodzaj talentu, o którym z całym przeświadczeniem wie się od razu, że oto przemawia do nas natchniony wybraniec Muz. Nie znać tu bowiem wirtuozowskiego wysiłku, a jednak ma się przed sobą mistrza z Bożej łaski, władającego bogatą

ni zbiór: „*Ziemia, siostra daleka*“ (Warszawa 1936, Wyd. J. Mortkowicza) do charakterystyki poety nowych wartości nie przynosi.

(Przy tej sposobności zaznaczyć trzeba, że w niniejszym pobieżnym przeglądzie literatury ubiegłego roku uwzględnia się tylko utwory wybrane, czyli najwybitniejsze, bądź też z tego lub innego względu znamienne. Zdarzyć się więc może, iż niejedna książka zostanie tu pominięta niesłusznie, zwłaszcza gdy chodzi o rzeczy, które nie wzbogacają wcześniejszego dorobku autorów, co zaś do tego niechaj mi wolno odesłać zainteresowanych do mego „*Obrazu współczesnej literatury polskiej*“. Nie obejdzie się także bez istotnych przeoczeń, bo mimo pilnego śledzenia ruchu literackiego, nie do każdej książki dotrzeć się uda. Oto np. zdaję sobie sprawę, że *Olga Dauksztówna*, której znam tylko przygodnie w pismach czytane poezje, zasługuje na bliższą uwagę, ale mimo starań, nie mogłem otrzymać jej osobno wydanego zbioru.)

Po tym nawiasowym wyjaśnieniu osobistym wracając do przerwanego wątku, zajmiemy się z kolei młodą grupą poetycką, która pod nazwą *Klubu Artystycznego S* debiutowała w roku 1934 pierwszym tomikiem własnej serii wydawniczej, zawierającym poezje Jana Kotta, Ryszarda Matuszewskiego i Włodzimierza Pietrzaka. W okresie sprawozdawczym pojawiły się tej biblioteki „klubowej“ tomiki trzeci i czwarty, *Jana Kotta: „Podwojony świat*“ (Warszawa 1936) i *Włodzimierza Pietrzaka: „Prawo drapieżne*“ (Warszawa 1936). Nazwiska obu poetów znane są również z ciekawych artykułów o zagadnieniach poetyckich, drukowanych w „*Przeglądzie Współczesnym*“. Skłonności teoretyczno-poznawcze przejawiają się wyraźnie w ich własnej twórczości poetyckiej, odznaczającej się wspólnymi im obu cechami intelektualistycznej postawy wobec świata i do-brego pogłębienia kulturalnego. Mimo grożące stąd niebez-

pieczeństwa dla szczerości poetyckiego widzenia, wzmożone nadto przez awangardyzm spod znaku Przybosia, poezja „klubowców“ nie grzęźnie na mieliznach eksperymentalizmu, gdyż ich śmiałe próby formalnego ujarznienia tworzywa są jednak nasycone żywiołem osobistego liryzmu. W utworach Kotta silniej występuje refleksyjność, odczuwa się w nich jakby wtórność przeżyć wzruszeniowych, które zanim ukształtowały się w widzenie poetyckie, uległy analizie myślowej. Pietrzak jest bardziej bezpośredni, jego reakcje uczuciowe, choć również ujęte w karby rozumowej oceny, co się przejawia także w surowej zwięzłości ekspresji, posiadają wyższą temperaturę emocjonalnego patosu.

Większość omówionych dotychczas poetów pozostaje w bliższym lub dalszym związku z obozem awangardowym, wśród którego przywódców najszersze wpływy zdobywa sobie obecnie Julian Przyboś, odsuwając nieco w cień pierwszego prawodawcę nowego ruchu literackiego, teraz jakby odosobnionego Tadeusza Peipera. Wspomniany już zwrot do tradycjonalizmu w poezji awangardowej objawia się przemianami w kierunku ustalania się nowych zdobyczy i przystosowywania ich do wspólnego łożyska polskiej kultury literackiej. W tym względzie najlepszym mostem porozumienia stawać się zdaje twórczość poetycka *Stefana Flukowskiego*, który nie wyrzekając się techniki awangardowej, przechodzi do ekspresji o realistycznej jasności znaczeniowej. Jego nowy zbiór: „*Dębem rosnę*“ (Warszawa 1936) jest pięknym objawem świadomej dojrzałości twórczej. Wacław Kubacki w świetnym rozbiórce krytycznym tego tomu (w „*Marchońcie*“ z lipca 1936) przyznaje Flukowskiemu wybitne zdolności syntetyczne. „Flukowski — powtarzamy słowa wspomnianego krytyka — operuje całością utworu, ogromną pracą wkłada w kompozycję wiersza i zdradza zamiłowanie do większych form... Poszczególne części „*Kotylsanki bokserskiej*“ nie dzielą utworu —

utwór jest całością — tylko go rytmizują i umożliwiają dramatyczną grę tematów głównych i pobocznych. Flukowski przedstawia typ wizjonera i intelektualisty w jednej osobie. Widać w jego utworach nasiloną zdolność poetyckiego odrealniania świata oraz precyzję intelektualną. Pochodną pierwszej zdolności stanowi oryginalność i bogactwo materiału poetyckiego... Drugiej zawdzięczamy czysty rysunek wiersza, dużą autokontrolę i większe formy kompozycyjne. Na rachunek tej drugiej właściwości zapisałbym również pewien chłód uczuciowy, męski ton, obiektywizację twórczości i zainteresowania ideologiczno-kulturalne. Flukowski świadomie podejmuje trud przetworzenia tezy w poezję. Nieraz obciąża rwący się w czyste niebo balon poezji balastem alegoryczno-symbolicznym. Jedną z najbardziej rzucających się w oczy cech nowej poezji jest skłonność do nadmiernego rozbudowywania przenośni... U Flukowskiego zbiega się ta tendencja poetycka z zamiłowaniem do formy wariacyjnej... Warto zaznaczyć, że komórką rozrodczą poezji Flukowskiego nie jest dźwięk, lecz obraz, pierwiastek wizyjny. W ten sposób Flukowski tkwiąc we współczesności poetyckiej umie ją w swej twórczości oryginalnie, po swojemu przeżywać. Analogie i przerzuty wizyjne wywołują w czytelniku poczucie jakiejś niewymownej lotności, panującej w krainie poezji. Oszołamiają nowością i niespodziewanością krajobrazów tego świata, w którym nie ma nieprzekraczalnych granic między przedmiotami...“ Jest to przy tym — dodajmy od siebie — poezja o charakterze wybitnie społecznym, ale opartym na humanistycznym poglądzie na świat. W poprzedzającej omawiany zbiór przedmowie pisze poeta, że nadmiernie rozrośtemu pluralizmowi przeciwstawić należy prawo jednostki. Przeciw tyranii nowości i mody — powołać tradycję ku pomocy. Obok doświadczenia korzystać dodatkowo z intuicji, która uczyni nas twórczymi. Praktyczność każe więc poeta zespalać z idealizmem. Bo do-

chodzi do przekonania, że „jedynie miara i pragnienie jej odnalezienia zdolne są uchronić człowieka przed zagubieniem własnego kierunku“. To wyznaczenie awangardowego poety może być przyjęte za programowy manifest literacki chwili obecnej.

Na płaszczyźnie poezji tradycyjnej pokrewne dążenia występują jako zwrot do klasycystycznej wirtuozerii, albo do parnasizmu. Wybitnym tego przejawem formalnym „*Trzynastcie wierszy*“ *Światopelka Karpińskiego*

(Warszawa 1936, Wyd. J. Przeworskiego; odznaczone przez Polską Akademię Literatury nagrodą dla młodych). Mimo tematykę aktualną, jest to jednak typowa poezja wnętrza, zrodzona przeważnie z artystowskiego rozmiłowania w grze słów i dźwięków. Ze względu na nieskazitelność formy poetyckiej ostatnie utwory Karpińskiego próbowano zestawiać z „*Sonetami Krymskimi*“ Mickiewicza, ale podobieństwo to co najwyżej zewnętrzne, powierzchowne. Albowiem dla Karpińskiego słowo poetyckie nie zawsze była koniecznością, odczuwa się za nim jakąś pustkę, albo przerost frazesu nad wewnątrz udokumentowaną prawdę. Dlatego klasycyzmu integralnego w dzisiejszej naszej literaturze poszukiwać należy gdzie indziej. Odnajdujemy go łatwo nie u poety, lecz u prozatora, w nowej po-



ŚWIATOPEŁK KARPİŃSKI





WITOLD BUNIKIEWICZ

wieści *Jana Parandowskiego*: „*Niebo w płomieniach*“ (Warszawa 1936, Tow. Wyd. „Rój“).

Aby od razu jasno uwydatnić, na czym polega dojrzały umiar klasycyzmu w powieści Parandowskiego, warto zatrzymać się chwilę nad „*Życiem w kolorach*“ *Witolda Bunikiewicza* (Warszawa 1936, F. Hoesick), jako rozwiniętym częściowo na podobnym tle przedwojennej szkoły lwowskiej. Autor posiada niewątpliwie bujny talent narratorski, opowiada

żywo, plastycznie, zajmująco i z dużym humorem. Humor to rodzajowo przypominający Makuszyńskiego, zamasyistość zaś werwy pisarskiej ma w sobie coś jakby z „*Tej trzeciej*“ Sienkiewicza. Wszystko jednak dziwnie powierzchowne i artystycznie puszczone, a niemała pomysłowość fabulistyczna kompozycyjnie słabo powiązana, zwłaszcza w drugiej części powieści, przedstawiającej satyryczny obraz armii austriackiej podczas wojny i powojenne losy zdemobilizowanych żołnierzy, co pozostawiwszy swój idealizm w okopach, stracili własną rację bytu i zmuszeni są na nowo uczyć się życia praktycznego. Powieść Bunikiewicza jest bardzo typowym okazem łatwości pisania z zaniedbaniem strony kompozycyjnej. Jest to robota na „jakoś to będzie“, zdana na dobrą wenę na osłep działającego talentu. Wprawdzie talent autora sprawił, że „*Życie w kolorach*“ wyróżnia się swoistymi zaletami, ale gdyby dołożył on starań o właściwe gospodarzenie środkami kompozy-

cyjnymi, mogłaby powstać dobra powieść, tymczasem jest artystycznie chybiona, nie donoszona. Dla przykładu zastanowiliśmy się nieco dłużej nad powieścią Bunikiewicza, bo tu i ówdzie niesłusznie ją wychwalano, zamiast zganić jej wady, występujące w literaturze naszej nagminnie, nawet w utworach na wyższym poziomie artyzmu.

Powieść *Parandowskiego* jest dwoiście klasyczna: w znaczeniu historyczno-kulturalnym, czyli przez swe idealne zbliżenie do tej doskonałej proporcji, dojrzałego umiaru i nieposzlakowanej czystości, co przywykliśmy uważać za istotne znamiona stylu klasycznego; po wtóre jako w swoim rodzaju wzorowe czyli klasyczne rozwiązanie zadań kompozycyjnych realizmu powieściowego. Tok przedstawienia opisowego, utrzymany w przedziwnej jednolitości strukturalnej, urozmaicanej tylko przez umiejętny dobór wątków tematycznych, rozwija się z nie przymuszoną swobodą, ale w tej płynności opowiadania wszystko okazuje się niezbędne i nie potrzebnego nie zostało pominięte; wrażenie swobody, najdokładniej wyzbytej z jakiegokolwiek dowolności, pochodzi z wszechstronnie przemyślanej i skrupulatnie wykończonej budowy, z owej — rzecz trzeba — niepodważalnej logiki układu słów w zdania, zdarzeń i postaci w przebieg akcji, opisów świata zewnętrznego i analitycznych pogłębień dusz ludzkich i ich wzajemnych zależności w żywo uruchomiony obraz środowiska społecznego. Wyborne opanowanie techniki powieściopisarskiej i niezawodne poczucie odpowiedzialności moralnej za każde napisane słowo wywodzi się u Parandowskiego z doskonale opanowanego bogactwa treści kulturalnej i z zupełnej świadomości zadań artyzmu, kształconego na apollinijskim pięknie dawnej sztuki greckiej. Autor „*Dysku olimpijskiego*“ (nagrodzonego w roku 1936 medalem brązowym na XI Olimpiadzie w Berlinie) jest wielkim erudyta, ale erudycja nie przesłania mu bezpośredniego widzenia świata, tylko jakby zniecka do two-



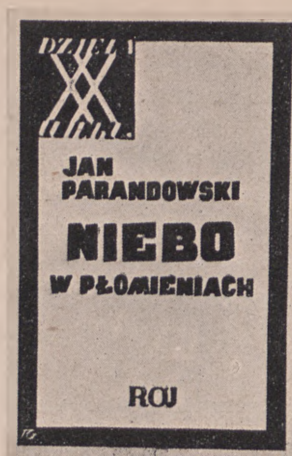
JAN PARANDOWSKI

rzywa wziętego z życia wprowadza momenty ściśle kulturalne, zawsze w sposób najlepiej zaktualizowany, czyli żywotnie związany z rzeczywistością. Weźmy oto pod uwagę, jak w „*Niebie w płomieniach*“ nawet lektura książek filozoficznych i teologicznych staje się przedmiotem czysto powieściowego opracowania. Cały ten szeroko rozwinięty wątek dyskusyjny łatwo stać się mógłby nieznośną piłą, atoli

powieść Parandowskiego czytamy z niesłabnącym zaciekawieniem, owo zaś jej nasycenie kulturalne, w formie niebezpiecznej nawet dla wytrawnego w rzemiośle literackim pisarza, stało się rzetelnym wzbogaceniem artyzmu „*Nieba w płomieniach*“. Zważmy bowiem choćby różnorodność wydobytanych z wątku erudycyjnego chwytów charakterologicznych, sytuacyjnych i zwłaszcza psychologicznych. Jakże wiele zyskuje na naszej sympatii ów zahukany życiem i warunkami pracy pedagogicznej profesor Rojek, gdy jego godziny nauki szkolnej pod wpływem subtelnie zaznaczonego kompleksu psychologicznego nabierają iście poetyckiego polotu. Jak wypukle na tle naukowych zainteresowań występują charakterystyki dwóch uczonych, astronoma Kaliny i profesora Kosa. Z jakąż znowu dramatyczną dynamiką,

w świetle nieoczekiwanego najścia na radcę namiestnictwa Grodzickiego potrzeby rozumowego uzasadnienia wiary religijnej, rysuje się odwieczny konflikt duchowy między ojcem a synem, czyli między młodym a starym pokoleniem. Jak wreszcie rozwój psychiczny młodego Teofila Grodzickiego naturalnie narasta w nowe zdobycze osobistych doświadczeń i doznań okresu wtórnego dojrzewania, właśnie poprzez odkrywanie w czytanych książkach żywego światła myśli ludzkiej. Ześrodkowanie erudycyjnego wątku w przełomie duchowym młodego gimnazysty, zachwianego w swej wierze religijnej, nadało powieści jednolitość kompozycyjną, wznoszoną tu jakby od wewnątrz treści kulturalnej, opartą zaś na indywidualnej prawdzie człowieka. Jednym ze środków techniki powieściowej Parandowskiego jest dyskretne operowanie kontrastami, co się ujawnia najwyraźniej w przeciwległości charakterów dwóch katechetów, księdza Skromnego i księdza Grozda. Aczkolwiek pierwszy z nich, przedstawiając życiowego ascetę o pokornej wierze maluczkich, siłą rzeczy zostaje odsunięty w cień przez bryłową osobowość kazuisty żadnego władzy i zaszczytów a surowego wychowawcy, to jednak na księdzu Skromnym skupia się ów nikły promień prawdziwej inicjacji religijnej, który chwilami wkradać się już poczyna także do duszy Teofila, zwłaszcza wobec umierającego Kościuka. Tymczasem, zgodnie z prawami młodego życia, Teofila wątpliwości i rozterki duchowe ulegają ściszeniu przez rozkwit pierwszej miłości. Wątek ten, którego narodziny śledzimy już we wcześniejszych rozdziałach powieści, stanowi właściwe zakończenie budowy powieściowej, wprowadzające zarazem psychologicznie i artystycznie uzasadnione uspokojenie. Warto położyć nacisk na to zaiste niepowседневne dziś poczucie piękna, jakie Parandowski objawia w opisie wiosny uczuć miłosnych, oddanych jednakże w nie uszczuplonym kolorycie realistycznego widzenia. Rzecz oczywista, że Pa-

randowski, opracowując w powieści realistycznej wątek abstrakcyjnego myślenia, niezależnie od ożywienia go niejako od wewnątrz, co uznać wypadnie za walną zdobycz autora, osadzić go musiał na podłożu realnie zaobserwowanych i celowo dobranych szczegółów życiowych. I w tym względzie okazał Parandowski biegłość i wytrwałość samodzielnego talentu. Wszystkie bez wyjątku osoby powieści, jako też jej tło obyczajowe i poniekąd społeczne, otrzymały pełne zabarwienie rzeczywistego życia. Wrażenie to autor osiąga niekiedy za pomocą jakiegoś jednego drobnego lecz znamiennego szczegółu, np. przez motyw tasiemki od kalessonów profesora Kaliny, w chwili kiedy poucza on Teofila o świecie naukowego poznania. Częściej Parandowski posługuje się większą ilością obserwacji zewnętrznych, które wraz z objawami przeżyć osób działających składają się na całość, oddając pełne widzenie rzeczywistości. Z wielu momentów powieści przypomnieć tu warto np. wizytę radcy Grodzickiego u dyrektora gimnazjum, grę w karty z księdzem Grozdem, przemówienie Teofila na wieczorze szkolnym, epizod restauracyjny, przeprowadzkę na nowe mieszkanie itd. Jak widać z przytoczonych tematów, których wynotować by można z całej powieści kilkadziesiąt, są one bogato urozmaicone. Wprawdzie głównym punktem zainteresowania Parandowskiego zawsze pozostaje człowiek i jego własna a przynajmniej osobiście zyskiwana prawda, lecz ludzi swoich, ich myśli, wzruszenia i czyny obiektywizuje on w konkretnie i dziejowo uziemionym środowisku. Choć więc celowo odsuwa Teofila poza nawias rozwijającego się w owej chwili ruchu strzeleckiego, nie zaniedbał pokazać tego faktu historycznego w epizodzie z Jurkinem, co nadto stanowi kompozycyjne przygotowanie do zakończenia powieści u progu nadchodzącej wojny. Tłem obyczajowym „*Nieba w płomieniach*“ jest życie lwowskiej inteligencji urzędniczej w latach przedwojennych. Odmalował je autor z niemniejszą



precyzją i wiernością, jak charakterystyki osób powieściowych, zespolił przy tym w tak spójście ustawionej perspektywie, że od domu rodzinnego, poprzez ulice miejskie, stosunki towarzyskie, aż po szkołę i biuro urzędowe, z rozmaitych stron odsłaniając społeczny mechanizm życia, bynajmniej więc nie przeocząc jego różnorodności, pokazuje je w jednolitych wymiarach artystycznie opanowanego ładu. Na odrębną pochwałę zasługuje opis Lwowa, jeden z naj-

piękniejszych obrazów miast polskich, jakie posiadamy w naszej literaturze. Mówiąc o „*Niebo w płomieniach*“, którego dokładny rozbiór krytyczny wymagałoby obszernego studium, pominąć nie można jednego z wybitnych czynników sztuki pisarskiej Parandowskiego, jakim jest spokojna i ograniczona wymaganiami realizmu powieściowego, coraz się jednak przez powłokę słów przebijająca poetyckość. Oto np. fragment z wizyty rady Grodzickiego w gimnazjum Teofila: „Było w pół do pierwszej. Zakład trwał w tępej ciszy, jaka poprzedza zakończenie ostatniej godziny. Grodzicki rozejrzał się po pustych korytarzach i podniósł wzrok ku schodom, prowadzącym na drugie piętro, gdzie po smudze światła z południowych okien wędrowały ruchliwe pyłki kurzu. Znał smak tej pory dnia, suchy i cierpki, jak kredy, znał jej zapach, metaliczny jak atramentu, czuł ją w dotyku, gdy wszystko wydaje się szorstkie, a palce niecierpliwie skubią pod ławką rzemień, którym za chwilę obwiąże się książki i kajety, aby je zanieść do domu. Serce ścisnęło mu się na myśl, że miałaby to być dla Teofila ostatnia godzina w tych murach, i postanowił go ratować za wszelką cenę.“

— Przytoczony urywek, którego liryzm łatwo zauważyć, daje też miarę artyzmu prozy Parandowskiego. Prosta to i pozornie ła-
twa, przecież wzorowo czysta i naprawdę piękna polszczyzna. Oto jeszcze jeden argument, że powieść Parandowskiego uznać należy za dzieło klasyczne.

Zwrot do realistycznej przejrzystości stylu powieściopisarskiego, być może pod wpływem powodzenia Marii Dąbrowskiej, rozszerza się i ustala. Objaw w tym względzie znamieny przedstawia nowa powieść *Herminii Naglerowej*: „*Krauzowie i inni*“ (Z cyklu: „*Kariery*“, tomy I—III, Warszawa 1936, Wyd. J. Mortkowicza). Jest to obszerne zakrojona kronika powieściowa, odtwarzająca przekrój społeczeństwa galicyjskiego w latach 1860-tych na tle szczegółowego obrazu życia w mieście powiatowym Bory i jego okolicy. W związku z losami rodziny Krauzów poznajemy rozmaite środowiska społeczne, zwłaszcza jednak mieszczaństwo ówczesnej chwili dziejowej. Ta powieść mieszczańska nie jest wszelako w ścisłym znaczeniu historyczną. Wprawdzie zdarzenia polityczne i atmosfera społeczna stanowią istotną część tworzywa, jednak właściwym ośrodkiem osnowy powieściowej są obyczaje i przejścia rodzinne. Nieprzeciętny, lecz dotychczas nie skryształizowany talent autorki „*Zawalidrogi*“ odnalazł teraz swoją drogę i wszedł w okres dojrzałej twórczości. Rozległość malowidła społecznego otrzymała dobrze skonkretyzowaną perspektywę historyczną i żywe barwy realistycznego widzenia w przedstawieniu starannie wystu-



HERMINIA NAGLEROWA

—

diowanej gry interesów osobistych w związku z polityką gospodarczą. Na takie tło wprowadzony moment świtającej już ugody z zaborcą austriackim znajduje kontrastowe oświetlenie w refleksach wspomnień powstańczych. Z drugiej strony, działalność obcych czynników urzędowych, jeszcze wahających się, ostrożnych i dopiero poczynających zakorzeniać się w glebę galicyjską, chwilami hamuje lojalność miejscowego ogółu, w którego pamięci zaciera się niedawna żałoba narodowa. Cała ta atmosfera życia publicznego, choć odtworzona dokładnie i plastycznie, zajmuje niejako drugi plan obrazu powieściowego, na którego powierzchni rozwija się barwnie urozmaicony bieg życia rodzinnego. Z wątków fabularnych sprawy miłosne z natury rzeczy rozrastają się najbujniej i największe budzą zaciekawienie. Tę stronę życia ludzkiego pokazuje autorka w rozmaitych aspektach poprzez indywidualne losy człowieka, najtkliwiej zawsze współczując z objawami miłosnych afektów, od obyczajowo unormowanych, poprzez przygody romansowe, aż po żywiołowe wybuchy namiętności, osiągającej największe napięcie ekspresji w dramatycznym epizodzie zakończenia tomu II na tle epidemicznie rozszerzającej się cholery. Ten ostatni wątek wprowadza do powieści nowy efekt niesamowitości, albo gwałtownego uniezwyklenia powszedniego życia, z nagłą wytraconego ze swej kolei i rozpętanego w człowieku fizjologiczny demonizm. Mamy tu zarazem najlepszy probierz talentu autorki; jej bogata skala wrażliwości, pomysłowości wyobraźni i środków realistycznego opisu w tym punkcie osiąga najmocniejsze akcenty ekspresji. Z najlepszym wszelako artyzmem tworzy Naglerowa swoich ludzi, z których licznego zastępu każda postać powieściowa, choćby epizodyczna, jest scharakteryzowana indywidualnie, z niezawodną wnikliwością psychologiczną i z głębokim zrozumieniem osobowości człowieka, czyli jego własnej prawdy. Nie tylko wszyscy członkowie rodziny

Krauzów, z których zwłaszcza Stanisław w swym drobiazgowo wykończonym rysunku rozwojowo-psychologicznym, na tle świetnie przedstawionej kariery publicznej mieszcza-
nina, zostanie bodaj szczytowym osiągnięciem arcyzmu po-
wieściowego Naglerowej, lecz również ci inni, od złojalizo-
wanego emigranta Łuny-Zabielskiego aż po Duwydła Wolf-
sohna i przemytnika Matwija, są to ludzie zupełnie żywi
i konkretnie osadzeni w żywo uruchomionym środowisku
społecznym i w przejrzystej kompozycji powieściowej. Na
sztuce pisarskiej autorki już tylko z rzadka odbijają się echa
dawniejszego jej terminowania w szkole Kadena-Bandrow-
skiego. W „*Krauzach i innych*“ Naglerowa posiadała własny
styl powieściowy, techniką epicką zbliżający się jakby do
„*Sagi Forsytów*“ Galsworthy'ego, ale samodzielnie opa-
nowany i indywidualnie wyrobiony. Styl to odznacza-
jący się dobrym ładem kompozycyjnym, aczkolwiek szeroko
rozlewające się łożysko tworzywa fabulistycznego nasuwa
pewne wątpliwości, czy ze stanowiska ekonomii twórczej nie
wypadłoby korzystniej, gdyby modny dziś rodzaj wieloto-
mowego cyklu uległ celowemu ograniczeniu. Wielki format
da się również, jak świadczy choćby „*Granica*“ Nałkowskiej,
zmieścić w węższych ramach, które wymagają wprawdzie
uciążliwej selekcji tworzywa, lecz prowadząc do organicz-
nego skupienia budowy, ułatwiają zgęszczenie powieścio-
wego arcyzmu. W wypadku Naglerowej zastrzeżenie takie
jest jednak o tyle zbyteczne, że w całej trzytomowej powieści
nigdzie nie znać osłabienia twórczego. Jest to powieść roz-
wijająca się z wyborną werwą epicką, czyli powieść, którą
się czyta do końca z rzetelnym zadowoleniem i do której
się chętnie powraca.

We współczesnej polskiej powieści realistycznej jedno
z miejsc czołowych zajął ostatnio *Józef Wittlin*: „*Powieścią
o cierpliwym piechurze*“ („Sól ziemi“ I, Warszawa 1936,
Tow. Wyd. „Rój“; odznaczoną podwójną nagrodą „Wia-



JÓZEF WITTLIN

domości literackich“, przez tzw. Akademię Niezależnych oraz z plebiscytu czytelników). Ta od dawna zapowiadana i z dużym zaciekawieniem oczekiwana książka Wittlina o wielkiej wojnie zrodziła się z dogłębnego współczucia z dołą człowieka. Ideowo należy do tej samej kategorii utworów, co „Czerwony śmiech“ Andrejewa, „Ogień“ Barbusse'a, „Na zachodzie bez zmian“ Remarque'a. Zadanie swoje Wittlin podjął jednak z dalszego dystansu czasu, prze-myślał je gruntownie w ciągu dziesięcioletniej nad nim pracy,

nadał mu formę zupełnie epickiego aryzmu. Z całości, zamierzonej na trzy tomy, pojawiła się dopiero część pierwsza, będąca prologiem do bezpośredniego obrazu wojny, ale prolog ten sam przez się jest już utworem artystycznie zamkniętym, skończonym. Jego tłem dziejowym są pierwsze cztery tygodnie wojny, której zdarzenia pozostają wszakże poza ramami powieści. Mimo to, posiada ona od razu głęboki, choć spokojny i równy oddech epicki. Wittlin okazał się niepospolitym mistrzem epickiego aryzmu. Jego „cierpliwy piechur“, człowiek najbardziej szary, jakiego wyobrazić sobie można, ale najzupełniej realny, żywy i życiowo prawdziwy, nie wykraczając nigdzie poza swe socjo-psychologiczne możliwości, staje się pierwszorzędnym materiałem powieściowym, w którym ogniskuje się centrum świata ludzkiego danej chwili dziejowej. Więcej nawet, bo ów ciemny Hucul z zapadłej wsi galicyjskiej wyrasta do miary symbolu, ogarniającego odwieczne zagadnienia człowieka. Dzięki temu

1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025

1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025

1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025

1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025

URYWEK RĘKOPISU POWIEŚCI WITTLINA „SÓL ZIEMI“

dogłębne współczucie, jakim autor go darzy, udziela się także czytelnikowi. Nie tylko jednak dlatego śledzimy losy Piotra Niewiadomskiego z największym zaciekawieniem. Bo swoją powieść o „*Soli ziemi*“ Wittlin wypełnił obrazem życia, najdokładniej wystudiowanym i najszczegółowiej przedstawionym, ale również uruchomionym ze świetną plastyką artystycznego widzenia. Coraz do powieści wprowadzane postaci epizodyczne, najpierw w środowisku stacyjki kolejowej, przy której Piotr pełni obowiązki dróżnika, potem w kadrze pułkowej na Węgrzech, są zawsze najstaranniej scharakteryzowane w doskonale uziemionych skrótach sytuacyjnych. W całości składają się one na szeroki, lecz w miarę ograniczony i pogłębiony obraz środowiska społecznego. Poprzez to środowisko autor odsłania wielorakie sprężyny mechanizmu życia w obliczu wojny, na równi od strony ludności cywilnej, jako też od wewnątrz tej szczególnej psychiki człowieka, jaką wyrabia zawód wojskowy. Że zaś cierpliwy piechur nie jest buntownikiem, lecz wiernym i karnym poddanym, posłusznie wypełniającym wszystko, co mu nakazują jego przełożeni, więc epicki obraz życia otrzymał tym lepsze pozory obiektywizmu. Atoli pod pozorem obiektywnym tokiem realistycznego opowiadania, urozmaiconego licznym szeregiem świetnych w swej skupionej ekspresji obrazów opisowych i scen obyczajowych, biegnie nurt subiektywnie poruszonego uczucia, wyrażającego się nieraz z goryczą cierpkiego humoru. Uwagi, myśli i objaśnienia narratora są jednak najściślej zespolone z realistycznym tworzywem powieści. Ta obecność autora bynajmniej nie wypacza kompozycji epickiej, i owszem, uwydatnia ją i, co bodaj ważniejsze, znakomicie pogłębia. Odrębna pochwała należy się świetnej prozie Wittlina, w swej barwności prostej i jasnej, spokojnej i opanowanej, klasycznie pięknej. I w ogóle powieść Wittlina posiada znamiona klasycznej dojrzałości arcyzmu.

Sprawa artyzmu kompozycyjnego, co już kilkakrotnie zauważyliśmy na konkretnych zjawiskach twórczości powieściowej omawianego sezonu, staje się, jak widać, wybitną troską naszych pisarzy, którzy w poczuciu swej odpowiedzialności niejako zawodowej stanowczo się przeciwstawiają zaniedbaniom kompozycyjnym i niechlujstwu językowemu, rozpanoszonym w rozmaitych próbach reportażowego lub inaczej uławnionego „odpisywania“ życia. Trzeba bowiem jasno zdać sobie sprawę, że istotny i jedynie celowy realizm w literaturze bynajmniej nie polega na tzw. autentyzmie, że wrażenie prawdy życiowej osiąga się o wiele skuteczniej przez artystycznie zbudowaną fikcję, w której wizja ludzkiej rzeczywistości nie jest jakąś nieosiągalną odbitką fotograficzną życiowych charakterów i zdarzeń, lecz ich twórczo zgęszczonym obrazem. Poprzez skróty, zbliżenia i inne chwytły literackiego opisu zyskuje się całkowitsze i głębsze widzenie prawdy życiowej, której w rzeczywistości nie jesteśmy zdolni zobaczyć bezpośrednio, bo przesłaniają ją chaotycznie pogmatwane linie nie skoordynowanych zdarzeń i odruchów. Zadanie twórczości literackiej jest to z chaosu rzeczywistości zaobserwowanej wydobywać głębszą prawdę życia indywidualnego i społecznego, ujawniać tę prawdę w świetle ostatecznych konsekwencji i w natężonym widzeniu pełni poprzez skróty odrębnej logiki artyzmu. Czym zaś pisarz samodzielnie widzi otaczający go świat, czym bezpośrednio wnika w człowieka i czym oryginalnie przetwarza swą wizję artystyczną, tym lepsze złu-



dzenie prawdy osiąga, tym skuteczniej oddziaływa na czytelnika, tym wydatniej i tym trwalej znaczy swój ślad w kulturze narodu i ludzkości. Nie darmo sztuczność ze sztuki się wywodzi, lecz właśnie rozróżnienie między sztuką a sztuczością, czyli w naszej dziedzinie między literaturą a literackością, wyznacza znowu granice, których przekroczenie zagraża zachwianiem fundamentów budowy artystycznej. Na tej drodze otwierają się jednak nowe widoki twórcze, właściwe zwłaszcza poezji, działające zaś na wyobraźnię swą mocą zadziwiania, przenoszenia w wymiary innej rzeczywistości, sięgania w głąb tajemnic, których istota dla racjonalistycznego pojmowania zjawisk jest niedostępna.

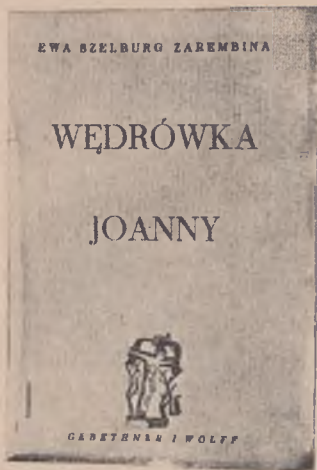
Nie tyle na pograniczu, co na przemian w dwóch sferach widzenia świata i człowieka rozwija swe wizje powieściowe *Ewa Szelburg-Zarembina*. Autorka „*Wędrowki Joanny*“ charakterem swej twórczości do złudzenia przypomina wielką powieściopisarkę angielską Karolinę Brontë. Oto pisze o dziełach tej ostatniej prof. Roman Dyboski, co prawie bez zmiany powtórzyć można o naszej współczesnej autorce: „Na tle twórczości innych pisarzy okresu — nawet tak znakomitych, jak Dickens i Thackeray — uderza nas dziś bardziej, niż kiedykolwiek, niezwykłość tych powieści. Jak słusznie i pięknie mówi lord Dawid Cecil, „znikł nam sprzed oczu prozaiczny miejski świat z jego skomplikowaną strukturą a banalnymi motywami; zamilkły akcenty codziennej gadaniny, przepadły gdzieś gazety, mody, domy handlowe, księżne, służba, snoby... A za to wicher szaleje pod jakimś pierwobytnym niebem, zaś w domu, z twarzami ostro zarysowanymi przy jaskrawym blasku ognia na kominku, surowe postacie ludzkie nieokreślonej klasy społecznej i epoki historycznej prawią sobie wzajemnie o wiekuistej miłości i nienawiści w słowach pełnych szczudłowatego patosu i zarazem pełnych oszałamiającej szczeroci“. „Charlotte Brontë — mówi dalej prof. Dyboski — tak samo jak

Dickens i Thackeray, nie pisze o wielkich zagadnieniach filozoficznych czy moralnych; ale nie pisze też o małych szczegółach codziennego, potocznego życia. Cała jej uwaga i całe natężenie jej twórczego natchnienia skierowane są na wewnętrzne życie duchowe osobistości. I to właśnie czyni ją przy całej staroświeckości tak dziwnie nowożytną, blisko pokrewną takim epikom subiektywizmu, jak Marcel Proust



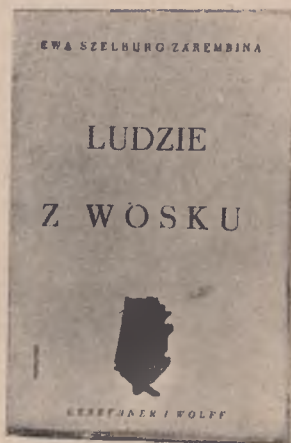
EWA SZELBURG-ZAREMBINA

i James Joyce w naszych czasach. Tylko, że u niej nie mamy do czynienia z intelektualną analizą, lecz z głębokim uczuciowym przeżywaniem opisywanych stanów duszy; boć to przecież zawsze w gruncie pod różnymi formami własna jej dusza. I świat zewnętrzny — nie wyłączając wszystkich pozostałych figur powieści poza jej bohaterką — zawsze tylko jej oczyma jest widziany. To daje jej dziełom głęboką i silną jedność mimo luźności, nieskładności i wielotorowości lichoskleconej akcji; daje im też niezachwianą wewnętrzną prawdę mimo wszelkich romantycznych nieprawdopodobieństw, od których zawsze u niej roi się fabuła, i mimo drażniącej przesady, która cechuje zarówno jej wystąpienie, jak obfitą aparaturę symboliczną. — W przytoczonych słowach o powieściopisarce angielskiej, która obecnie



coraz większe zyskuje uznanie, niewiele trzeba zmienić, aby dosłownie je zastosować do autorki cyklu powieściowego o „Matce Judasza”. Niechaj mi wolno powołać się na to, co o niej napisałem w III tomie „*Obrazu współczesnej literatury polskiej*”, aby teraz stwierdzić, że odrębny styl powieściowy Szelburg-Zarembiny, mimo jej niezależność, da się genealogicznie wywieść z bogatych tradycji angielskich, co wprawdzie wydaje się zupełnie nieoczekiwanym, a jednak

ma głębsze uzasadnienie kulturalne. Rzecz oczywista, że „*Ludzie z wosku*” (Warszawa 1936, Gebethner i Wolff), drugi tom cyklu Szelburg-Zarembiny, a którego tłem dziejowym są wypadki rewolucyjne roku 1905, problematyką ideową sięgają w czasy dzisiejsze. Wizja Joanny, stojącej pośrodku dwóch pochodów, których wcześniejszym przygotowaniem jest dziecięca zabawa w narodowców i pepesowców, ma swą aktualną wymowę, symbolicznie podkreśloną owym wyrastającym jak sztandar, kalekim kikutem, szczątkiem odrąbanego chłopskiego ramienia w sołdackim szynelu. Wizyjność w przedstawieniu rozruchów warszawskich, widzianych oczami Joanny, i w ogóle jej przeżycia związane z chwilą dziejową, choć historycznie ugruntowane, przeobrażają się w symbole



o mocnych akcentach społecznych. Charakter dokumentu epoki uwydatnia się wyraźniej w problemacie ludzi bezdomnych, poruszonym przy spotkaniu Joanny z Odem. Natomiast nowy wątek powieściowy wnosi dzieciństwo jej córki Mei, które stwarza chyba najpiękniejsze karty „*Ludzi z wosku*“, że wspomnę oglądanie wschodu słońca, karmienie kota przybłądy, lub stłuczenie odświętnej lampy. Połączenie realizmu obserwacyjnego z irracjonalizmem bujnej wyobraźni znajduje w tym wątku najpodatniejsze podłoże. Zresztą Szelburg-Zarembina posiada szczególnie dar uniezwyklenia rzeczywistości i urealniania fantastyki, czym nas nie tylko zadziwia, lecz przekonuje, być może dlatego, że w tym żywiołowo rozpętanym demonizmie objawiają się błyskawicowe olśnienia dusz ludzkich, odsłaniające z nagłą i niepokojąco ich najgłębszą życiową prawdę.

Ze względu na nazwisko autora pominąć tu nie można ostatniej powieści *Stefana Grabińskiego* (zm. 1936): „*Wyspa Itongo*“ (Warszawa 1936, F. Hoesick). Autor „*Demona ruchu*“, słusznie uważany za najwybitniejszego i bodaj jedyne autentycznego przedstawiciela fantastyki w literaturze polskiej, w swej dotychczasowej na wskroś oryginalnej twórczości okazał się mistrzem noweli, natomiast jego próby powieściowe, aczkolwiek ciekawe, nie posiadały dostatecznie spójnej jedności kompozycyjnej. Nowa powieść Grabińskiego robi wrażenie, jak gdyby autorowi chodziło o to, aby pokazać, że taką najpoprawniej zbudowaną powieść napisać umie. Jeśli to przypuszczenie jest słuszne, zamiar autora aż przekroczył swój cel. W „*Wyspie Itongo*“ Grabiński dał fabułę pomyślaną i skomplikowaną wręcz sensacyjnie, przeprowadził ją w akcji żywej i nadzwyczaj zaciekawiającej, a zarazem ujętej w linie, rozwiniętej z matematycznie logiczną konsekwencją. Stało się to jednak kosztem zaniedbania charakterystyki psychologicznej. Jego osoby powieściowe są to marionetki albo pionki, poruszane na sznurku

przeznaczenia, z góry wyznaczającego bieg zdarzeń. W pierwszej części powieści, gdzie fantastyka znalazła realistycznie umocowane oparcie w zjawiskach medialnych, zręcznie powikłana fabuła sensacyjna wnosi tchnienie tajemniczości, usprawiedliwiającej nieprawdopodobne zbiegi wypadków, ograniczone zresztą do przygody miłosnej. Ale właśnie dlatego odczuwa się dotkliwie brak opracowania psychologicznego, które w tej sferze wzruszeń ludzkich stanowi wręcz naturalną potrzebę kompozycji powieściowej. Wiadomo bowiem, że miłość bez psychologii sprowadza się do aktu płciowego, po którym wszystko się kończy. Tego efektu Grabiński unika, bo bohater powieści o medialnych właściwościach, pozostający pod fatalistyczną władzą duchów zmarłych, swe kochanki nagle traci. W drugiej części powieści akcja przenosi się na tajemniczą wyspę egzotyczną i rozgrywa się w atmosferze haśniowej. Odwieczny schemat fabuły został tu bardzo zręcznie uruchomiony i w pewnych szczegółach pomysłowo odświeżony. Epizod na wzgórzu zwanym Polem Duchów, zaludnionym bazaltowymi menhirami, które oddziałują na żywych ludzi jako akumulatory wielowiekowej energii, wzrusza naprawdę swoim patosem przeszłości. Otóż wydaje się, iż właśnie brak patosu w przedstawieniu walki człowieka z ciężącą nad nim władzą duchów zmarłych jest główną wadą tej nader interesującej powieści. Słowa bohatera powieści o wyzwoleniu przez śmierć bynajmniej nie przekonują, co zresztą mogło być zamiarem autora, który w swej realistycznej fantastyce pokazuje działanie sił tajemnych, ale nie kusi się o wyjaśnienie ich istoty. Stwierdzenie, że człowiek żyjący powinien przede wszystkim polegać na sobie, jest tu tylko moralnym komunałem, a nawet fałszem, skoro ów człowiek wyzwolenie znajduje dopiero w nieoczekiwanej śmierci. Jak w poprzednich zbiegach okoliczności, również w zakończeniu powieści ukrywa się poza nimi jakaś zagadkowa siła.

Istnienie tej siły Grabiński wskazuje, ale poprzestając na ściśle realistycznym widzeniu świata, nie wzbudza wstrząsu metafizycznego. I bodaj zwłaszcza dlatego jego powieść, choć zaciekawia, nie zadawała.

W przeglądzie literatury polskiej omawianego roku zjawiskiem uderzająco znamienym jest przewaga kobiet w twórczości powieściowej, a mężczyzn w poezji. Z faktu tego trudno byłoby wyciągać jakieś ogólnikowe wnioski, co wymagałoby oparcia się raczej na problematyce ideowej utworów. Jedno wszelako zauważyć można, że w większości wypadków współczesne kobiety piszące objawiają skłonność do wielkich rozmiarów twórczych i cierpliwą staranność w ich wykonaniu, że nadto w latach poprzednich występujący w literaturze kobiecej ekshibicjonizm obecnie uległ na ogół radykalnemu stłumieniu. Oto jaskrawy przykład, jak zawodne i wątpliwe bywają próby syntetycznych uogólnień, zarazem osobiste przyznanie się piszącego te słowa do zbyt pośpiesznego pod tym względem wniosku w jednym z rozdziałów „*Obrazu współczesnej literatury polskiej*“. Rzecz się bowiem tłumaczy łatwiej przez zdolność przystosowywania się do wzorów i zadań chwili aktualnej. Natomiast znowu błędnym uogólnieniem byłoby zapewne powoływanie się na praktyczność kobiecą, odwodzącą od mało poczytnej i niepopłatnej twórczości poetyckiej. Któryż bowiem z mężczyzn zdołał dziś dorównać polotem wyobraźni Szelburg-Zarembinie, albo skrzydlatym spięciom poetyckim *Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej)* w jej nowym cyklu wierszy: „*Balet powojów*“ (Warszawa 1935, Wyd. J. Mortkowicza; odznaczony w roku 1937 nagrodą literacką miasta Krakowa).

Od dawna wiadomo, że tajemnicą piękna poezji Pawlikowskiej jest jej całkowita kobiecość, nieuchwytna subtelność w kojarzeniu świata zmysłów i ziemskiej rzeczywistości z eterycznym uduchowieniem i jakby pozaziemskim ide-



alizmem, wreszcie pochodną z takiej postawy psychicznej atmosfera poetyckiego obrazowania, w którym plastycznie zorganizowane widzenie albo raczej czucie świata wszystkimi zmysłami zostaje nasycone przenikliwym intelektualizmem i dogłębnie zaprawione liryzmem przeżyć osobistych. Wzruszeniowość poezji Pawlikowskiej, jakby niezależna od podniet zewnętrznych, wynika z założeń na wskroś subiektywnych, ale krystalizuje się w sferze widzialnej lub dotykanej rzeczywistości. Jej wizje, choćby najbardziej uduchowione, mają smak fizjologiczny, obiektywizują się w świecie konkretnych zjawisk. Podobna dwoistość występuje w stosunku Pawlikowskiej do tradycjonalizmu i nowoczesności, do zakorzenienia w konwenansach i burzenia uświęconych ołtarzy, co stwarza osobliwe kontrasty, ujawniające się zwłaszcza w ostatnim cyklu poetki. Wszelako największym urokiem poezji Pawlikowskiej pozostaje jej skrzydlatość, sięgająca lotem od ziemskich, codziennych wrażeń lub doznań w baśniową sferę świata ponownie stwarzanego w artystycznej wizji poetki. Twórczość poetycka Pawlikowskiej, działającej również na polu dramatu i w tej dziedzinie objawiającej wybitne zdolności kompozycyjne oraz żywy nerw scenicznego widzenia, przedstawia wręcz idealny przykład integralnego zespolenia formy z treścią, czyli treść staje się tu istotnie formalnym czynnikiem sztuki, zachowując wszelako pełną wartość myślową, wywołując wrażenie niekiedy aż metafizycznej kontemplacji duchowej. Mimo motywy ideowe i chwilami społeczne, mimo tematykę bądź to wzrokowo obserwacyjną, bądź też dramatycznie sytuacyjną, poezja Pawlikowskiej pozostaje za-

wsze szczerze liryczną, a często wznosi się na wyżyny „czystej“ poezji.

Poezja i w ogóle sztuka w swej warstwie psychologicznej stwarza wzruszenia o natężeniu pokrewnym zachwyceniu religijnemu. Rzecz atoli znamienna, że o ile nastroje metafizyczne stają się często czynnikiem pogłębiającym albo uwznioślającym artyzm poezji, to w literaturze nowoczesnej nader rzadkie bywają objawy natchnienia prawdziwie religijnego. Przedwcześnie zmarły Jerzy Liebert jest zjawiskiem zupełnie wyjątkowym. Nie znaczy to, aby zagadnienia religijne nie bywały przedmiotem literackiego opracowania. Idzie tu jednak o to, aby miały one swe źródło w wyznaniowo ustalonym religijnym poglądzie na świat. Tego zaś rodzaju utwory na ogół grzeszą brakiem samodzielności, jeśli nie w ogóle niskim poziomem artyzmu. Na takim tle tym bardziej się wyróżniają poezje Wojciecha Bąka i powieści Zofii Kossak (Szczuckiej), którzy obecnie wraz z Karolem Hubertem Rostworowskim i Marią Rodziewiczówną są głównymi przedstawicielami katolicyzmu w polskiej twórczości literackiej.

W autorze „*Brzemienia niebieskiego*“ powitano od razu świeży talent poety religijnego, a przy tym rokowano po nim nadzieje na szeroki oddech epicki. Drugi z kolei zbiór poezji *Wojciecha Bąka*: „*Śpiwna samotność*“ (Warszawa 1936, Wyd. J. Mortkowicza) ma charakter bardziej liryczny, natomiast tematyka religijna wyraźniej się tu uwydatnia i konkretniej określa. Wprawdzie głosi poeta: „Po grecku chwałę piękność świata i nienawidzę średniowieczniel!“ — lecz tych pochwał świata nie znajdujemy, natomiast rozżarza się fanatyzm duszy religijnej, swymi modłami do Boga przypominającej poetów XVII wieku. Nie ma tu owej głębi religijnego wtajemniczenia, jaką odsłaniają tzw. rzymskie liryki Mickiewicza. Albowiem Bąk nie przechodził przez piekło zwątpienia. Z beztróską swobodą uznaje on w so-



WOJCIECH BĄK

ności w religijnych inwokacjach „*Śpiewnej samotności*“, ale przeważa w niej namiętny ton walki, zwracającej się zwłaszcza przeciw bluźniercom i filistrom. Zaiste jest to na tle naszej epoki osobliwe wołanie o nowy pęd młodości i wyraz tęsknoty za patetycznym niebem, co się przejawia i w najlepszych z całego zbioru wierszach patriotycznych. Nie zadawała poety Polska rzeczywistości, bo za wiele w niej miękkości sielskiej i bezradnej zadumy, przeto wzywa: „Polsko — bądź mniej polską!“ Pragnąłby on bowiem, aby rządziło nią „twarde prawo wielkości“. Dopiero przez ten refleks nawiązujemy bliższy kontakt uczuciowy z myślą poety, którego fanatyzm religijny więcej ma w sobie z nauki Mojżesza, niż z nauki Chrystusa, co aż zadziwia u chłopskiego syna ziemi

bie „chrześcijańskie serce“ i „chrześcijański rytm“, ale nie ma on w sobie nic z Franciszka z Assyżu, którego rzewność wydaje mu się obca, wzywa natomiast Jeremiasza i Dantego i, choć mianuje się jeno „szeregowcem wiary“, wiara jego goreje duchem Kościoła wojującego. U niego nawet księżyc wygląda fanatycznie, bo poeta widzi w nim Piotra z Amiens, nawołującego do wyprawy krzyżowej. Łatwo zresztą wykryć pewne sprzecz-



wielkopolskiej. W stosunku do cyklu poprzedniego w „*Śpiewnej samotności*“ zaznacza się jakby pewne spłylenie myśli, której kosztem wzmagą się jednak siła namiętności. W formie poetyckiej znać wyzwalenie się z wpływów Staffa i „Skamandra“, ale nie w kierunku nowego realizmu, lecz raczej ku dawniejszym wzorom. Bąk jest talentem bezspornym i mocnym, aczkolwiek zdaje się, że jeszcze nie odznalazł właściwej swej drogi. Kto zaś wie, czy nie najistotniej się wypowiedział, wzywając Magdalenę: „Serce ulecz, zmysły wypowiadaj!“

Nie lekarką serce, lecz raczej spowiedniczką ludzkości staje się *Zofia Kossak (Szczucka)* w wielkiej kronice powieściowej o „*Krzyżowcach*“ (Poznań 1936, Księgarnia św. Wojciecha, 4 tomy, odznacz. nagrodą „Wiadomości Literackich“, z plebiscytu czytelników). Jak „*Złota wolność*“ i „*Legnickie Pole*“, nowa powieść historyczna autorki „*Pożogi*“ zrodziła się na podłożu aktualnej rzeczywistości dziejowej. Wskazał już prof. Julian Krzyżanowski (w „*Pionie*“), że w „*Krzyżowcach*“ aluzje do naszej współczesności nawet przeinaczają obiektywne widzenie przeszłości. Tenże krytyk wyłowił nieco anachronizmów lub błędów historycznych, ale są to mało istotne (poza wadliwością zwrotów łacińskich, czego łatwo było uniknąć) drobiazgi, które nikną w całości, świadczącej o rozległym opanowaniu materiału historycznego, o bezpośredniej znajomości terenu geograficznego i o wnikliwej intuicji socjologicznej. Jeśli zaś podjęte przez Zofię Kossak tworzywo powieściowe problematyką swą sięga w terażniejszość, to twórcza aktualizacja zagadnień dała w rezultacie dwie korzyści: zbliżenie przeszłości do naszego dzisiejszego pojmowania i przeświecenie zdarzeń współczesnych pod kątem dziejowym. „Ciekawym widowiskiem — czytamy w „*Krzyżowcach*“ — jest podglądanie ludzkich poczynań, gdy ma się oczy dość bystre, by dojrzeć nici pobudek poruszających kukielki ludzkie“. Bystre oko autorki



ZOFIA KOSSAK

przytoczonych co dopiero słów widzi znacznie szerzej. Nie tylko bowiem dostrzega ono w każdym z uczestników wyprawy własną „tragedię, co szła z nim razem, dojrzewała nieomylnie, rosła, by w odpowiedniej chwili rozbić się nad głową ofiary“. Uruchomienie dramatów osobistych w szeregu wzajemnie krzyżujących się wątków fabulistycznych, co zostało przeprowadzone z dużą pomysłowością wyobraźni i w bardzo

plastycznych skrótach artystycznego widzenia ma dwójakie znaczenie. Wprowadza niezbędny w powieści czynnik baśniowy, co i czytelnika rozciekawia i samą autorkę nieraz porywa na drogi, jeśli nie bezdroża, romansowego komponowania. Tym bardziej, że Zofia Kossak ma świetny w tym kierunku talent, który jednak dopiero w „*Krzyżowcach*“ rozwinął się w całej pełni, znalazłszy ujście w unowocześnionym walterscottyzmie. Być nawet może, iż ograniczenie albo uzwięźlenie wątków romansowych pozwoliłoby spotęgować to wrażenie, o którym mówi autorka, że „grozę wyprawy stanowiło zagęszczenie gromadne zdarzeń, unaocznienie nędzy ludzkiej doli“. Zarzut ten wszelako jest o tyle niesłuszny, że wątki społeczne zostały roz-

winięte w powieści z niemniejszą starannością i żywo pokazane w momentach odsłaniania mechanizmu ruchów zbiorowych. To widzenie autorki wszczepia najlepsze pogłębienie w perspektywie dziejowej. Dostrzegła ona bowiem w krucjacie „straszliwy skrót ogólnych dziejów ludzkości“ i, co więcej, wydobyla z losów wyprawy naoczną świadomość prawdy, że jednak nie można życia usunąć z życia, że wbrew narzuconemu sobie kierunkowi życie toczy się po własnej, irracjonalnej drodze rozwojowej, że więc skutki ludzkich zamiarów bywają zupełnie nieprzewidziane. Występuje to najoczliwiej w kontraście między rzeczywistością zdemoralizowanej i zdziesiątkowanej wyprawy a jej legendą powstającą w Europie i prowadzącą do dodatnich wyników cywilizacyjnych. O obiektywnym widzeniu autorki świadczy najlepiej realistyczne przedstawienie losów wyprawy, w których było więcej cieni i upadków, niż światła i wzniosłości ducha. Twórcza postawa moralna Zofii Kossak znajduje jednak pełny wyraz przez spotęgowanie napięcia wzruszeniowego w tych chwilach przełomowych wyprawy, gdy objawia się „rozpierające piersi uczucie wyrastania ponad siebie, gwałtowne łaknienie Czynu ogromnego, wielkiego!“ O takich chwilach mówi autorka, że „są usprawiedliwieniem ludzkości“. Wśród zagadnień pobocznych w „*Krzyżowcach*“ zwłaszcza dwa rozrastają się ponad oświeconą dziejową. Bunt ludu i bunt kobiet. W buncie ludu, oddanym z właściwym tu umiarem, lecz niewątpliwie na podstawie osobistych doświadczeń z „*Pożogi*“, wskazuje autorka jedną z najtrwalszych zdobyczy krucjaty, przywiezioną do Europy. Natomiast bunt kobiet odsłania psychikę płci. Zofia Kossak w erotycznych wątkach powieści, mimo ich realizm, zachowuje znaczną powściągliwość. Nawet przygoda miłośna rycerza śląskiego Imbrama w swym na wskroś zmysłowym charakterze ma koloryt o barwach ściszonych. Wzięta przez Tankreda na galerze sułtanka Dżurisa „pa-

trzącemu rycerzowi wydała się być samą esencją kobiecości, ucieleśnioną płcią. Była bezwolna, bezgrzeszna, nieodpowiedzialna". Lecz autorka, która z białego małżeństwa Swenona z Floriną śmiało wydobywa niebezpieczeństwo ślubu czystości, a w namiętnej Gontranie stworzyła jedną z swych najlepszych postaci kobiecych, celując zresztą znacznie lepiej w charakterystykach mężczyzn, nigdy nie ulega łatwej pokusie erotyzowania. Rozpętany żywioł płciowy wprowadza jednak w niesamowicie wstrząsającym epizodzie bezwstydnym żon podczas bitwy w dolinie Dorylei. Ale w tym momencie narodzin buntu kobiecego przeciw męskiej przemocy idzie gra o życie. Bo oto kobiety, po odbytych nad nimi sądzie, uradowane że uniknęły oczekiwanego wyroku śmierci, są „ze szczęścia, z wdzięczności, gotowe uczynić wszystko, co kto zachce. Czy krzyżem leżeć, czy oddać się każdemu, który zapragnie. Za to życie! Za to życie!" Przytoczone słowa, zwłaszcza że napisane przez kobietę, są najlepszym sprawdzianem realistycznego obiektywizmu autorki, ale także jej zmysłu rzeczywistości. Nie opuszcza on Zofii Kossak w głównym wątku ideowym powieści, czyli w stosunku do zagadnień wiary religijnej. Autorka nie waha się bowiem przed wyrażeniem zapytania: „Czemuż Łaski Bożej brakło ponad głowami krzyżowców?" Przedstawia bez żadnych kompromisów całą ich ludzką ułomność, ale właśnie na losach wydobywającego się ze zwątpienia i upadku Piotra Eremity demonstruje odrodzenie duchowe przez siłę wiary, której nie zachwieje nawet fałszywy cud z podrzuconą włócznią, bo cud jest w wierze, nie w samym zdarzeniu. Z jaką zaś subtelnością talent pisarski autorki rozwiązuje trudne zadanie pogodzenia racjonalizmu z irracjonalnym światem ducha, najlepszym dowodem motyw pomocy umarłych w zdobyciu Jerozolimy. „*Krzyżowcy*", których dzieje autorka odtworzyła szczegółowo od początku do końca pierwszej wyprawy, zawierają

ogromne bogactwo tematów i wątków najrozmaitszych, nie tylko najstaranniej wystudiuowanych, lecz również powiązanych w dobrą całość kompozycyjną, wypełnioną ruchliwie zmiennym i plastycznie barwnym obrazem życia. Spokojne poczucie humoru, tego nieodzownego czynnika powieści realistycznej, uwydatnia się najlepiej w epizodzie bizantyjskim. Technika powieściowa, zastosowana przez Zofię Kossak w „*Krzyżowcach*“, najwięcej się zbliża do dawnego wzoru Waltera Scotta, który — przypomnieć warto — w „*Talizmanie*“, jednej z jego dziś najczęściej chwalo-nych powieści, jest także poprzednikiem naszej autorki w opracowaniu przedmiotu, poza „*Jerozolimą Wyzwoloną*“ Tassa pono nie ruszanego już przez żadnego innego z wybitnych pisarzy europejskich. O bohaterach swej powieści powiada Zofia Kossak, że „odkryli nowy świat, a raczej wiele światów, odmienne oblicze życia“. To samo o jej powieści powtórzyć można.



W „*Krzyżowcach*“ Zofii Kossak, jedynej w omawianym roku w pełnym znaczeniu powieści historycznej, nie brak, jak to zauważono, czynnika historiozoficznego. Rozwija się on wszechwładnie w historyczno-lirycznym śnie poetyckim *Juliana Wołoszynowskiego* o Polsce pt. „*Było tak*“ (Warszawa-Lwów 1935, Książnica-Atlas). Autor „*Roku 1863*“ podjął tu zadanie przedstawienia legendy dziejów Polski od czasów zamierzchłych aż po śmierć Józefa Piłsudskiego, ale osobowość ostatniego wodza narodu przenika całą kompozycję. Odczuwamy ją najwyraźniej w Łokietku i w jego rozmowie z synem Kazimierzem, gdy powiada do niego:

„Mnie cieszy to co jest już — a tobie wydaje się jeszcze nieczym. I tak pewno powinno być“. Cała rozmowa Zamoy-skiego z Batorym ma na wskroś aktualne znaczenie. I na wielu innych miejscach tego poematu prozą łatwo się odkrywa aluzje do czasów dzisiejszych. Nadaje to opowiadaniu jedność rytmu ideowego. Formalnie narzucają się pewne zbliżenia do „*Dumy o hetmanie*“ Żeromskiego i „*Nurtu*“ Berenta, ale Wołoszynowski utrzymuje swą opowieść o Polsce w stylu odmiennym, jakby balladowym, co się wyraża i w powtarzaniu zakończenia rozdziału na początku następnego, i w punktowanych w sposób poetycki wyliczeniach równoczesnych zdarzeń europejskich, i w obszerniejszym epizodzie miłosnym Zygmunta Augusta z Barbarą, i w ogóle w całym toku legendowego kojarzenia osób i wypadków dziejowych. Realistycznym urozmaiceniem, odświeżającym tradycyjną wiedzę historyczną, są drobne szczegóły lub interpretacje nawiasowe, wybierane jakby z kroniki nazywanej skandaliczną. Że np. Kazimierz II „lubił grać w kości — a grał zawsze po dżentelmeńsku i sprawiedliwie“, dlatego otrzymał przydomek Sprawiedliwego, albo że Batory „wywodził się z tego rodu węgierskiego, który zasłynął potem w Europie klasyczną sadystką, Elżbietą Batorówną — uprawiającą na swym książęcym dworze seanse udręki i mordowania (setkami) kobiet młodych i dziewcząt; ich krew używana była do celów kosmetycznych“. Niejeden z tego rodzaju i niektóre inne szczegóły wydadzą się wątpliwe i nawet stały się powodem ostrej krytyki całego utworu przez Karola Zawodzińskiego (w „*Pionie*“, na co Wołoszynowski odpowiedział obszernie w „*Gazecie Polskiej*“). Krytyka to, jeśli w drobiazgach słuszna, bez należytego uzasadnienia. Książkę Wołoszynowskiego czyta się z prawdziwym zaciekawieniem; ujmuje nas ona rzetelnie poetyckim polotem swej prozy, wielu sformułowań i obrazów; pobudza myśl naszą do bezpośredniego przeżywania

treści ideowej. Jej prawda wewnętrzna została przez autora najzwężlej wskazana w zdaniu o Piłsudskim, że „on jeden rozumiał sens historii wszelkiej, jej z bliska przyziemność i małość, a jej z daleka podniebność i wielkość“.

Z całą pewnością da się stwierdzić, że jeszcze nikt w Polsce nie miał tak obfitej, bogatej i wielostronnej literatury o sobie, jak Józef Piłsudski. Już samo bibliograficzne zestawienie zajęłoby okazały tom. Nie lada to będzie zadanie dla przyszłego historyka tej literatury, która wciąż narasta. O nikim też w Polsce tylu nie napisano wierszy. Nawet dawniejsza ich antologia, opracowana przez Apolinarego Krupińskiego, znana z kilku coraz rozszerzanych wydań, przedstawia dużą książkę, wypełnioną ścisłym drukiem. Co najmniej zaś dwa takie tomy zajęłyby utwory poetyckie, napisane pod wrażeniem śmierci Marszałka Piłsudskiego. Wśród tych wierszowanych hołdów, wspomnień lub refleksji są rzeczy o wartości — oczywista — rozmaitej. Przesądzać też trudno, ile z nich wytrzyma miarę skrupulatniejszej oceny, zwłaszcza tę najwybredniejszą, jaką jest próba czasu. Wszelako nie mało utworów utrwaliło się w pamięci przygodnego ich czytelnika, pomnożą je nadto inne, gdy zebrane w antologii, o której pomyśleć już pora, staną się łatwiej i powszechniej dostępne. Co dopiero miniona pierwsza rocznica narodowej żałoby przyniosła znowu obfitą ilość poetyckich trenów. Nie kusząc się o rozpatrzenie całości, co wymagałoby specjalnych poszukiwań po pismach periodycznych i tomikach rozmaitych poetów, wskazać dzisiaj można dwa bez wątpienia wybitne cykle poetyckie, które się ukazały pod koniec omawianego tu okresu wydawniczego. Mianowicie: „*Słowik litewski*“ *Kazimierzy Iłakowiczówny* (Warszawa 1936, Gebethner i Wolff) i „*Wolność tragiczna*“ *Kazimierza Wierzyńskiego* (Lwów-Warszawa 1936, Książnica-Atlas; odznacz. Państwową nagrodą literacką za rok 1936). Dla ogólnej charakterystyki zagadnie-



KAZIMIERA IŁAKOWICZÓWNA

nia wyznaczają one bardzo szeroką rozpiętość skali treściowej, same zaś przez się wyróżniają się nie tylko nazwiskami powszechnie uznanych i wysoko cenionych poetów, lecz obok swego arcyzmu, również głębią i siłą indywidualnie przeżytych i szczerze odczutych wzruszeń. Ostatnio wskazany moment nadaje tym cyklom wartość odrębną, zniewała do poświęcenia im bliższej uwagi przez czytelnika polskiego, który poznawszy je, nie zdoła ich

zapomnieć, lecz często będzie do nich powracał.

W bogatym dorobku poetyckim *Iłakowiczówny* łatwo wydzielić tę sporą jego część, którą nazwać by można lirycznym pamiętnikiem poetki. Do tego działu należy też większość jej wierszy o Piłsudskim, aczkolwiek nie ma w nich akcentów czysto osobistych, których nie brak w pewnych utworach autorki, mających charakter niekiedy aż skrajnie egocentryczny. Natomiast w innych cyklach, czy to w balladach historycznych lub powszednich, czy też w refleksjach poetyckich na aktualne tematy publiczne, przeważa ton żarliwego współczucia społecznego, wyraża się gorąca miłość ojczyzny i człowieka, zaś nieuniknione konflikty między

jednostką a ogółem, albo między grupami społecznymi, stają się przedmiotem serdecznej troski poetki, pragnącej uprzytomnić sobie i ludziom świętą powinność zgody, miłości i miłosierdzia. W nowym zbiorze wierszy Iłakowiczówny właśnie ton społeczny bierze górę, nawet do liryków osobistych wprowadzając jakby pewne uspokojenie dawnych tęsknot i buntów. Otóż w wierszach o Piłsudskim stosunek poetki do przedmiotu kształtował się inaczej. Wcześniejsze jej na ten temat utwory, znane z poprzednich zbiorów, mają wygląd lepiej zobiektywizowany. Natomiast nowy cykl „*Wierszy belwederskich*“, objęty tomem ostatnim, posiada akcenty na wskroś osobistego bólu. Lecz mimo to, nawet w najbardziej subiektywnym „*Śnie o Marszałku*“, nad bezpośrednie odczucie indywidualnej skargi wznosi się kult wielkości. Gdy wszelako w „*Ad acta*“ dochodzi do głosu wspomnienie bliskiego człowieka, którego nie ma już żywym, wtedy słowa poetki otrzymują wręcz krwawiącą wymowę osobistego cierpienia. Dwa te wiersze będą zapewne zaliczone do najgłębiej odczuty i najsilniej wstrząsających utworów, jakie wydała poezja polska o Józefie Piłsudskim. Dopuszczony w nich gwałtowny wybuch indywidualnego żalu stanowi również o zabarwieniu lirycznym innych wierszy ostatniego cyklu, a w których nurt subiektywnego uczucia rozplywa się w żałobie narodowej. Ale właśnie obecność osobistego kolorytu nadaje całemu cyklowi wyjątkowo sugestywną ekspresję.

Gdy w poezjach Iłakowiczówny wyraźnie się odczuwa technienie romantyczne, uwydatniające się w tematyce, jako też we właściwym tworzywie poetyckim, twórczość *Kazimierza Wierzyńskiego* w swej dojrzałej fazie odznacza się patosem na koturnie klasycznych. Trafnie zauważono, iż rodzajowo patos Wierzyńskiego wywodzi się ze szkoły Żeromskiego, lecz poeta „*Lauru olimpijskiego*“ swym stylem, wyrobionym zresztą indywidualnie, zbliża się do majesta-



KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

tycznego tonu liryki ^{hamba!} bohaterskiej starożytnych Greków. Nie przeszkadza to mu być człowiekiem na wskroś współczesnym, ale właśnie poszukującym klasycznej formy wielkości. Nie chodzi mu tylko o sztukę poetycką, lecz o rzecz stokroć istotniejszą, bo o prawdę polskiego życia. Także w tym względzie porównanie z Żeromskim, choć trafne, jest mniej pomocne od powołania się na dawne wzory greckie. Raczej

to mickiewiczowskiego tonu dosłuchać się można w „*Wolności tragicznej*“, cyklu poetyckim albo poemacie o Józefie Piłsudskim. W szeregu obrazów chronologicznie następujących po sobie zdarzeń dziejowych odtwarza poeta historię walki duchowej wodza narodu. Była to walka nie tylko o wyzwolenie narodu, lecz także z narodem. Jak wskazuje tytuł poematu, walka „tragiczna“, a zatem nie ukończona. Poeta zajmuje stanowisko epika, przedstawiającego przebieg dziejowy. Wiersze wstępne wprowadzają w atmosferę narodowej niewoli, czyli w epokę narodzin wodza. W kilku wierszach następnych pokazana droga wyzwolenia i zwycięstwo. Lecz oto nagle zjawia się widmo zabójstwa pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej. Odtąd przemawiać poczyna wódz. Jego to słowami sięga poeta do narodowych trzewi.

Jemu to zastanawiać się daje nad mrokami narodowej nocy,
rozprawiać z Baryką, męczyć się w samotności nad budową
wolności, umierać wreszcie z widokiem, który ogniem pie-
cze pod powieką, że odchodzi daleko, pozostawiając „naród

ROK 1914

Wymodlili ją wreszcie poeci, prorocy,
I z niewoli jak z torby wyjęli pielgrzymiej,
Patrzą w ogień pisany zygzakiem po nocy:
Czy to pali się serce. czy to świat się dymi.

Nie wierzą oczom własnym — a któż im uwierzy
I kto przejrzy w uśpieniu dokoła zasnutem,
Że nad basztą zamkową królów i papieży
Naprawdę świat już zapiał czerwonym kogutem.

TE SAME STROFY W OSTATECZNEJ
DRUKOWANEJ REDAKCJI

nie skruszony przez
moje sumienie“. Ta
w imię wodza podjęta
rozprawa z narodem,
ujęta w łożysko stro-
ficznie związanego
wiersza, czyli w for-
mę świadomie opano-
waną i artystycznie
ograniczoną, dogłęb-
nie wstrząsa i boleśnie
targa sumieniem każ-
dego czytającego poe-
mat Polaka. Potem:

„*Werbel żałobny*“, złożony z czterech utworów, napisanych
pod bezpośrednim wrażeniem pogrzebu Marszałka. Wiersze
te, w owej chwili czytane w piśmie, gdzie najpierw były dru-
kowane, bodaj najlepiej odpowiadały powadze położenia
narodu, czującego się osieroconym na widok przeciągającej
przez Warszawę i Kraków trumny. Miniony rok nie nie
ujął z ich przeraźliwie spokojnej rozpacz, z wyrażonego
w nich skamieniałego bólu. Lecz oto w „*Wyroku pośmiert-
nym*“ przemawia wódz do narodu: „Skazuję was na wiel-
kość. Bez niej zewsząd zguba“. Takim nakazem kończy się
poemat, w którego *Postowiu* objaśnia poeta, jak trącony ser-
cem, gdy z lęku stanęło, usłyszał owe słowa. Od „*Karmazy-
nowego poematu*“ Lechonia w poezji wyzwolonej Polski do-
piero „*Wolność tragiczna*“ Wierzyńskiego uderza w zagu-
biony wieszczy ton. Gdy po stracie wodza naród pochylił się
w żałobie, odezwała się potrzeba wypowiedzenia za naród,

co on w głębi swego ducha odczuwa i przeżywa. Dopełnić tej powinności było powołaniem poezji. Dokonał tego Wierzyński¹.

10. VIII. 1936.

¹ Fragmenty powyższego przeglądu krytycznego były wygłoszone w trzech odczytach o najnowszej powieści polskiej w Wakacyjnym Instytucie Sztuki w Gdyni, 12—20. VIII. 1936; nadto w odczytach: Poprzez ubiegły rok literatury (Teatr Rozmaitości we Lwowie, 25. III. 1936), W cieniu „Pawich piór“ (Koło Polonistów w Łodzi, 25. XI. 1936), Rzut oka na najnowszą powieść polską (w programie ogólnopolskim Polskiego Radia z rozgłośni w Krakowie, 13. XII. 1936), Ludzie i zjawiska (Związek Zawodowy Literatów Polskich w Poznaniu, 4. II. 1937). Całość w znacznym skróceniu drukowano w miesięczniku „Wiedza i życie“, 1937, nra 1 i 2.

Paradoks, że życie naśladuje literaturę, jest tylko paradoksem. Wszelako literatura stanowi jeden z głównych objawów życia kulturalnego, życia tego czynnik niezbędny, konieczny. Nie wyprzedza literatura życia, ale z nim współdziała, choćby przez pogłębianie lub rozszerzanie naszej wiedzy o życiu, naszej świadomości indywidualnej i społecznej. Twórca literatury ma być przede wszystkim artystą, lecz właśnie ciekawość artystyczna czyni pisarza odkrywcą prawd ludzkich. Właściwym mu wzrokiem ostrowidza lepiej on przenika i wszechstronnie ogarnia rzeczywistość, która w jego artystycznie komponowanej wizji zostaje uporządkowana według zamierzonego ładu, co uwyrażnia wyodrębnione linie charakterów ludzkich, obyczaju społecznego i chwili dziejowej. Z istniejących stosunków i losów człowieka wydobywa on ostateczne konsekwencje, czyli sięga do dna psychicznego i odśtania kierunek splątanych dróg świata, ukryty sens zawikłanej matni wielorakich konfliktów. Przez umiejętny dobór szczegółów i ich perspektywiczny układ surowe tworzywo rzeczywistości przeobraża w dzieło sztuki, które w zasadzie jest tylko nową syntezą tzw. prawdy życiowej. Stwierdzić to można nawet na utworach z założenia abstrakcyjnych, choćby najskrajniej rozbieżnych ze zdrowym rozsądkiem, czy są one objawami najlotniejszej wyobraźni, czy intelektualistycznej deformacji

widzianego świata, czy też „czystej“ kontemplacji poetyckiej. Skądinąd sztuka realistyczna swoją skalę rozszerza tym skuteczniej, im jej twórca, głębiej przenikając rzeczywistość, mniej poprzestaje na wynikach naocznej obserwacji, więcej zaś ogarnia wzrokiem artysty kształtującego świat swego dzieła z indywidualną siłą twórczą. Sposoby i środki mogą być rozmaite, zależnie od talentu i temperamentu artysty, byle odpowiadały podjętemu zadaniu, byle została osiągnięta równowaga między zamiarem a dokonaniem. I właśnie tylko ten stosunek równowagi podlega ocenie krytyka. Postulat to oczywisty, nie zawsze bywa jednak przestrzegany, zwłaszcza wobec utworów, których przedmiotem jest aktualna rzeczywistość społeczna. Wtedy bowiem najłatwiej się zbacza na manowce sporów ideologicznych, a czym pisarz odważniej sięga do jądra drażliwych zagadnień, tym bardziej naraża swe dzieło na ogień polemiczny, przesłaniający istotę zagadnienia twórczego. Tak rzecz się miała z „Przedwiośniem“ Żeromskiego i ze wszystkimi powieściami Juliusza Kadena-Bandrowskiego, od „Łuku“ po „Mateusza Bigdę“.

Z powodu nowego wydania „Czarnych skrzydeł“ (I. Lenora, II. Tadeusz. Wyd. III i II przejrzone i poprawione przez autora, Warszawa 1937, Gebethner i Wolff, str. 357 i 333) nadarza się teraz sposobność do retrospektywnego spojrzenia na to dzieło po latach ośmiu. Dokonał tego sam autor, który nowe wydanie poddał bardzo skrupulatnej rewizji, przeróbce i nawet pewnym zmianom. Otóż stwierdzić trzeba, że społeczna wymowa dzieła ze strony autora nie uległa żadnym przeobrażeniom. Natomiast kąt widzenia czytelnika został poważnie przesunięty. Dzisiaj „Czarne skrzydła“ nie wywołają już owych namiętnych ataków, które towarzyszyły ich pierwszemu wydaniu. Z życiowej próby czasu wyszły one zwycięsko, skoro miano możliwość doświadczyć, jak dalece przenikliwy był pogląd Kadena-Bandrowskiego na pokazaną w jego dziele rzeczywistość społeczną.



JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI

Głośna afera żyrardowska otworzyła oczy opinii publicznej na działalność kapitału obcego i jego przedstawicieli w przemyśle polskim, który to fakt Kaden-Bandrowski jakże przewidująco uprzedził powieściowym wątkiem Coeura. Nie pora byłaby dzisiaj podejmować jakiegokolwiek porachunki publicystyczne w obronie działaczy partyjnych, gdy arcy-ludzkie oblicze posła Drażka i jemu podobnych chyba już nikogo nie prowokuje. Wreszcie ujawnione

w „Czarnych skrzydłach“ różnice między dwoma pokoleniami, skupione głównie na ojcu i synu Mieniewskich, zostały w rzeczywistości lat następnych mocno pogłębione. Cokolwiek z tworzywa obserwacyjnego powieści skonfrontować z widzianą w perspektywie czasu prawdą życiową, nabiera się ostatecznego przeświadczenia, że Kaden-Bandrowski całkowicie wypełnił postulat sformułowany przez Norwida: „natura wyobraźni, to jest siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału“.

Ale również w stosunku krytyki do ściśle literackiego zjawiska, jakim jest twórczość Kadena-Bandrowskiego, nie obywa się bez dotkliwych nieporozumień. Są bowiem krytycy, którzy chcą przepisywać recepty na obowiązujący ich zdaniem rodzaj tworzenia, a jeśli ktoś inaczej to robi, nie mieści się w schemacie gotowych uogólnień, staje się kamieniem obrazu. Jakkolwiek jest, powieść Kadena-Bandrowskiego stanowi w literaturze polskiej nowy etap rozwojowy, a je-

go proza i w ogóle jego styl ekspresjonistyczny ma już indywidualnie utrwalone znaczenie o doniosłości przez nikogo ze współczesnych mu nie dorównanej. W jego to bowiem twórczości dokonało się na płaszczyźnie sztuki literackiej uświadomienie i wypełnienie przełomu, którym kultura przeżywania została wyparta przez kulturę działania. W zakresie środków literackich oznacza to ogólne zdynamizowanie metody powieściowej, dramatyczne uruchomienie całej osnowy, radykalny zwrot od opisu statycznego do przedstawienia witalistycznego, od impresjonistycznej kontemplacji do ekspresjonistycznej intensywności, od analizy psychologicznej do syntezy charakterologicznej, od gładkiej płynności realistycznego opowiadania do bezustannej aktualizacji celowo dobranych i mocno uwypuklonych wglądów w powstające przed oczami czytelnika życie człowieka i środowiska społecznego. W ten sposób Kaden-Bandrowski osiąga ogromny emocjonalizm stylu, którego forma jest stale podporządkowana ekspresji, najlepiej dostosowanej do rozmaitych warstw rzeczywistości i w swej obiektywizacji zachowującej jakby biologiczną siłę życiową. Czytając powieść Kadena-Bandrowskiego odbiera się wrażenie, że nie jest to jakaś opowiedziana historia, lecz na gorąco chwytane życie w jego wielowarstwowym stawaniu się z chwili na chwilę i za każdym razem w tej właśnie chwili, która jest przedstawiona. To ożywienie, ta aktualizacja tworzywa literackiego pozostaje w ścisłym związku z czułą wrażliwością pisarza na współczesną rzeczywistość polską, której konflikty indywidualne i społeczne widzi on z przenikliwą bystrością naturalistycznego obserwatora, ale odtwarza z żywiołową pasją współuczestnika. Stąd znowu skłonność do satyrycznego wyjaskrawiania, co jednak artystycznie harmonizuje z wizjonerską wyrazistością całej treści powieściowej.

Nie ogranicza się Kaden-Bandrowski do sprawy uchwycenia rzeczywistości w jej teraźniejszym wyglądzie, do rzu-

owania jej wielowarstwowych przekrojów na płaszczyznę widzenia bytu społecznego poprzez charaktery i losy ściśle skonkretyzowanych jednostek. Temperament pisarza wyładowuje się w ekspresji stylu i postaciowania, ale jego czujny zmysł artysty organizuje tworzywo w dokładnie przemyślaną i doskonale związaną kompozycję, która dopiero nadaje całości w pełni zharmonizowany wyraz. Rzeczywistość polska, pokazana w swym biologicznym narastaniu, od psychicznego dna składających ją elementów, w ekspresjonistycznych skrótach charakterów, sytuacji i konfliktów, zostaje strukturalnie prześwietlona, niejako sama przez się uświadomiona w wiązaniach przejrzystego układu kompozycyjnego. Układ ten w „Czarnych skrzydłach” odkrywa społeczną strukturę świata pracy. Składa się ona z równoległych wątków rozmaitych sił społecznych, wśród których obok robotników, polityków, kapitału, kleru i rządu, odrębną rolę odgrywają także kobiety. Każdy z tych wątków ma swój własny kierunek, w każdym z nich występują różnicowane sprawy „klasowe” i rozwijają się dramatyczne losy jednostek, ale cały ten skomplikowany a jednak bardzo wyraziście skonkretyzowany spłot walk i wysiłków o władzę nad życiem lub tylko o prawo do życia, posiada głębszy nurt wspólny, którym jest sprawa człowieka i jego prawdy. Ów nurt właśnie wprowadza do powieści wewnętrzną jednolitość ideową, dzięki niemu z biologicznego tworzywa rzeczywistości wyłania się poszukiwanie istotnego, choćby nie każdemu z uczestników uświadomionego, sensu osobistych i wzajemnych zmagania życiowych, owa „próba człowieka”, z której naprawdę zwycięsko wychodzi jedynie Tadeusz, bo chociaż pobity i sponiewierany, ma prawo powiedzieć do swego ojca, wielkiego lidera robotniczego: „Ja jeden, nie ty, nie ty, żaden z twoich towarzyszy partyjnych, ja jeden żyłem tu ucziwie.”

Tadeusz jest w „Czarnych skrzydłach” przedstawicielem

młodego pokolenia legionowego, które po żołnierskiej walce o niepodległość znalazło się w ówczesnej dobie odrodzonej Rzeczypospolitej niejako poza nawiasem normalnej pracy społecznej, ale miało w sobie świadomość, że potrzebna jest jeszcze walka o nową ideę ustrojową, o zwycięstwo prawdy i uczciwości w życiu wyzwolonego narodu. Cała zresztą twórczość Kadena-Bandrowskiego jest w literaturze polskiej artystycznym wyrazem idei legionowej w jej stawaniu się i rozrastaniu. Godzi się więc przytoczyć tutaj słowa Józefa Piłsudskiego, zanotowane przez Adama Dobrodzickiego: „No, — pewno, — za dużo pokawałkowania człowieka, za dużo gonitwy za chwilą. Na krótki oddech. Zrozumiałe, że musicie i w sztuce szukać z tego wyjścia. A gdy trudno pomyśleć, by się dało wszystko wtłoczyć w jeden szablon czy styl, musicie szukać stylu każdej rzeczy z osobna, w jej odrębności, innym charakterze. Każdej rzeczy dać jej własne słowo. Niemała troska i niemałe zmaganie... Nie chcecie opowiadań. Słusznie. Musicie budować, aby budowa sama sobą o sobie mówiła. Brak wspólnoty obowiązującej wszystkich każe wam szukać wspólnoty jednostkowej. Szukacie przedmiotu. Tą drogą odnaleźć chcecie wspólnotę nową, zarówno jak powszechną...“ Te luźne uwagi Marszałka nadzwyczaj zwięzłe, dosadnie i trafnie określają dążenie sztuki w odrodzonej Polsce, z największą zaś ścisłością zastosować je można do twórczości powieściowej Kadena-Bandrowskiego, spełniającej oba postulaty: ekspresji „każdej rzeczy z osobna“ i budowy, która „sama sobą o sobie mówi“.

Krajobraz społeczny „*Czarnych skrzydeł*“ jest bardzo rozległy, we wszystkich swoich wątkach i postaciach szeroko rozwinięty a zarazem konkretnie zróżnicowany i powieściowo zobiektywizowany w ściśle związanej, dramatycznie narastającej akcji. Dla czytelnika dzisiejszego otwierają się nadto dalsze perspektywy widzenia na te osoby powieści, których późniejsze losy przedstawił autor w „*Mateuszu Big-*

dzie". Dotyczy to m. in. Zuzy Kostryniówny, w świetle obu powieści cyklu stanowiącej przedmiot autorskiego studium nad zagadnieniem nowej kobiety, zagadnieniem, które w ogóle zajmuje wybitne miejsce w twórczości Kadena-Bandrowskiego, począwszy jeszcze od „*Niezguly*“, ale zwłaszcza od „*Łuku*“, a które w „*Czarnych skrzydłach*“ zostało mocno podkreślone miłosną uczciwością Lenory, jakże pięknie odbijającej od innych kobiet tej powieści. Na motywie tym śledzić też można, jak autor dokładnie przemyślał kompozycję utworu, jak sprawa ta, która łatwo mogła być wybujać ponad inne i przerostem swoim zwichnąć strukturę społecznego krajobrazu świata pracy, jest w nim tylko jednym z organicznych czynników, czynnikiem wprawdzie silnie uwydatnionym, lecz utrzymanym we właściwych proporcjach swej życiowej natury oraz w stosunku do ogólnej gry konfliktów osobistych i zbiorowych.

Przedstawione w „*Czarnych skrzydłach*“ środowisko społeczne i zawodowe życia na kopalni autor poznał bezpośrednio i dokładnie w ciągu prawie czteroletniego pobytu w Zagłębiu Dąbrowskim i przez osobiste doświadczenie na sobie samym pracy górniczej. Znać to dobrze na obserwacyjnym tworzywie powieści, na wszechstronnym pogłębieniu jej warstwy naturalistycznej, na bliskim zżyciu się autora z wielorako zróżnicowanym światem pracy robotniczej. Tak obrane stanowisko obserwatora zaważyło nawet na pewnych niedociągnięciach albo satyrycznych przejaskrawieniach w powieściowym postaciowaniu świata kapitału. W nowym przerobionym wydaniu „*Czarnych skrzydeł*“ przede wszystkim ten wątek życia „burżujskiego“ uległ poważnym retuszom, które nie zmieniając ogólnych linii kompozycji powieściowej, wypełniły ją i pod tym względem gruntownie wystudiowaną i żywo uchwyconą prawdą rzeczywistego bytu osobników ludzkich w ich obyczajowym i charakterologicznym rysunku. Niektóre sceny tego wątku doznały rozszerze-

nia, aczkolwiek dążeniem ogólnym pisarza w nowej redakcji było przede wszystkim skrócenie tekstu całości. Uzyskał je autor przez skreślenie całych zdań i ustępów, które nie wnosząc nowej treści, rozwijały ją tylko albo stylistycznie uświetniały. Bez względu, z jaką Kaden-Bandrowski dokonał tej operacji na swym dziele, choć niejednego zwrotu lub wyrazu wyrzec się przychodzi z żalem, pozwoliła skrócić tekst o jakąś szóstą jego część, co w ogóle korzystnie wpłynęło na mocniejsze jeszcze uzwięźlenie dynamiki powieściowej. Nie obyło się też bez innych zmian, zwłaszcza w końcowych rozdziałach *Tadeusza* (np. bardzo gruntowna przeróbka sceny z Martyzelową po pogrzebie męża lub doniosłe retusze w rozdziale ostatnim), zmian podyktowanych wymaganiami sztuki powieściowej, w którym należy unikać teatralnych efektów, obecnie usuniętych. Zmiany te, czasami głębiej sięgające, nie naruszyły jednak pierwotnej kompozycji, zostały w nią bowiem organicznie wcielone i tylko wydoskonaliły artystyczną czystość ekspresji i obiektywną wierność wizji powieściowej.

Oceniając pracę Kadena-Bandrowskiego nad nową redakcją „*Czarnych skrzydeł*“, przypomnieć warto, że pierwsza znana wersja powieści, drukowana w odcinku „*Świata*“, nie zadowoliła autora i to do tego stopnia, iż podjął powtórnie swe studia obserwacyjne w Zagłębiu, po czym dopiero powstała redakcja wydana w książce. Podniętą do obecnej rewizji stała się potrzeba dokonania skrótów dla zamierzonego przekładu francuskiego. Zadanie, obliczone na skromniejszą miarę, rozrosło się w długą i wyteżoną pracę twórczą. Taki objaw gruntownej przeróbki wydanego już dzieła jest zupełnie wyjątkowy. Można wprawdzie przytoczyć próby rozmaitych redakcji i wariantów tego samego dzieła, np. w twórczości Słowackiego, ale pozostały one w rękopisie. Skoro zaś Wyspiański podjął powtórne opracowanie swej „*Legendy*“, dał właściwie zupełnie nowy

utwór. Kaden-Bandrowski, który każde nowe wydanie swych dzieł skrupulatnie przegląda i w szczegółach poprawia, tym razem znacznie rozszerzył to swoje zadanie, wynikające z głębokiego poczucia odpowiedzialności artystycznej, wzbogaconej doświadczeniem czasu i dystansu. Zachowując nie zmienioną treść, ideę, ekspresję i kompozycję powieści, bardzo szczegółowo przepracował jej formę, pogłębił lub wysubtelnił wglądy obyczajowe i psychologiczne, znacznie uzwięzlił jej wygląd ogólny. Odtąd i dla czytelników i dla krytyki obowiązującą się stała znajomość „Czarnych skrzydeł“ w tej ich ostatecznej redakcji, w której dzieło autora otrzymało nowy, artystycznie udoskonalony kształt.

Jedną z najbardziej znamienitych cech nowego realizmu powieściowego jest dążenie do syntetyzmu, przejawiające się nie tylko intensywnością skrótów postaciowania, lecz również wysiłkami ku wszechstronnemu ujęciu krajobrazu społecznego. Wysiłki te mogą być i oczywiście bywają realizowane na rozmaite sposoby. Rozpiętość skali współczesnej twórczości polskiej jest pod tym względem bardzo szeroka, dość wskazać na dwu jej biegunach: ekspresjonistyczny naturalizm Kadena-Bandrowskiego z jednej strony, z drugiej zaś tradycyjny realizm Dąbrowskiej. Zresztą pokusa uchwycenia aktualnej rzeczywistości społecznej w powieściową konkretyzację staje się ambitnym zamiarem twórczym wielu innych autorów polskich. Z nowych w tym kierunku usiłowań rozległością zakreślonego planu zwraca uwagę powieść *Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego: „Polonez“*. I. „*Nous, Parisiens*“ (Warszawa 1936, Nasza Księgarnia, str. 244). Jest to dopiero część pierwsza tetralogii, więc tymczasem mówić można głównie o ekspozycji, ale poniekąd i o pokazanych przez autorów wglądach i perspektywach. Sądząc z wydanego tomu, „*Polonez*“ ma być powieścią, w której poprzez wielorakie przekroje współczesnej rzeczy-

wistości polskiej zostanie ujawniona jej struktura społeczna i dynamika ideowa. Spółka autorska, porzuciwszy metodę reportażu impresjonistycznego, stosowaną w dwóch poprzednich powieściach, nowe swe zadanie artystyczne ujęła w kompozycję realistyczną na podkładzie obyczajowo-psychologicznym. Przyczyniło się to niewątpliwie do pogłębienia środków artystycznych i zarazem do uwydatnienia problematyki. Akcja „*Polonez*”



HELENA BOGUSZEWSKA

dzieje się na dwóch równoległych, lecz wzajemnie połączonych planach. Na pierwszym z nich widzimy szlachecko-ziemiańską rodzinę Hrykiewiczów, których troje przedstawicieli demonstruje różne aspekty ginącego świata przeżywających się ludzi i martwiejących ideałów. Wśród niej główną osobą powieściową jest Izabela Hrykiewiczówna, w młodości kurierka legionowa, obecnie wybitna działaczka polityczna obozu Piłsudskiego, kierująca Towarzystwem Badania Działań Społecznych, dla podkreślenia swego demokratyzmu występująca pod zmienionym nazwiskiem dr Salomei Groer. Postać to psychologicznie świetnie pomyślana i doskonale pokazana w swej ludzkiej prawdzie, wspaniale wytrzymała w konturze duchowego dostojeństwa, mimo przeżywane przez nią załamanie wewnętrzne, wynikające ze zwątpienia w skuteczność prowadzonej dotychczas walki o sprawiedliwość społeczną. Niemniej żywo odczuty i scharakteryzowany z wnikliwym pogłębieniem psychologicznym brat jej Cyprian, wytworny pan i znakomity powieściopisarz, zjeżdżający z Paryża do Polski z zamiarami rozległej działalności kulturalnej, jesz-



JERZY KORNACKI

cze jedno polskie wcielenie odwiecznego typu geniusza bez teki, przez swą również bezpłodną myśl wydania „Dialogów paryskich“, rękopisu pozostającego po ojcu Witalisie, paryskim komunardzie spod znaku Jarosława Dąbrowskiego i Walerego Wróblewskiego, dodatkowo uwydatnia gruntowny rozłam między dawnymi a nowymi laty. Osoba Cypriana dała powieści jej najlepsze karty realizmu psychologicznego,

do których należy także znakomicie zrobiona rozmowa z Klaudiuszem Hrykiewiczem, dobrym okazem przeciętnego człowieka swej sfery. W ogóle całe to rodzinne środowisko wypadło nadzwyczaj barwnie i plastycznie, także w stosunku do osób drugiego planu powieściowego, dokąd przechodzimy z chłopską rodziną Aktyłów, związaną z Hrykiewiczami pracą służbową w ich dawnym majątku na Białorusi, a z której bezpośrednio poznajemy na razie dwie siostry: Weronikę, sekretarkę i prawą rękę dr Salomei Groer, oraz Leontynę, znajdującą się już w przeciwnym obozie społecznej walki klasowej. Z tego drugiego planu powieściowego stosunkowo najlepiej udało się autorom pośrednia postać Weroniki, stojąca jakby na pograniczu dwóch przeciwstawionych sobie światów. Natomiast niziny społeczne i wyrastające z nich nowe czynniki działania, poza niektórymi szczęśliwiej zróżnicowanymi fragmentami i paroma żywiej uruchomionymi momentami w charakterystyce Lei, mają wygląd konwencjonalnie schematyczny. W ich przedstawieniu nie dostaje tego bezpośredniego życia się z tematem, które wątek rodziny Hrykiewiczów wypełniło kolorytem

prawdy życiowej i subtelnego arcyzmu. Z ostateczną oceną wstrzymać się jednak trzeba do czasu wydania całej tetralogii.

W klimat dzisiejszego życia mieszczańskiego przenosi nas powieść *Poli Gojawiczyńskiej*: „*Rajska jabłoń*“ (Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, 2 t., str. 269 i 330). Są to dalsze dzieje „*Dziewcząt z Nowolipek*“, ale zarazem rozległy przekrój społecznego krajobrazu współczesnej rzeczywistości polskiej, rozwiniętej w kilku równoległych wątkach obyczajowo-psychologicznych. Osnową każdego z tych wątków jest życie jednej z kobiet, których młodość była przedmiotem poprzedniej powieści autorki. Dojrzały już one do swego ludzkiego losu, jakim jest „przymus życia, konieczność przeżycia, jak w raju, pod drzewem wiadomości dobrego i złego“. W każdym z wątków widzimy rozmaite aspekty indywidualne tego przymusu lub tylko przemijania życia, którego drobnoustrojowość wzmaga się jeszcze przez to, że jest to życie kobiet. Wprawdzie Cechna zadaje sobie pytanie: „Czyżby wylot w świat stawał się możliwym tylko przez mężczyznę?“ Ona to zresztą po karierze małżeńskiej ze starostą prowincjonalnym, zdradzona odchodzi od niego z córką, aby znaleźć sobie oparcie życiowe we własnej pracy zarobkowej i w wychowywaniu swej Zuzanny. Ten wątek stosunku matki do dziecka, mający też jakby historyczną perspektywę w świetnej charakterystyce starej pani Raczyńskiej, wprowadza do powieści dobre jej urozmaicenie a przez Zuzannę powiew nowej młodości. Epizody Zuzanny, chociaż postawionej już na innej płaszczyźnie życiowej i uchwyconej z trafnym odczuciem jej odmiennej rzeczywistości, przypominają najpiękniejsze karty „*Dziewcząt z Nowolipek*“. Oto choćby taka uwaga o zabiegach wychowawczych: „We krwi się miało język ojczysty i wiarę i miłość ziemi i Zuzanna nie mogła zrozumieć dlaczego starsi z takim zapałem starają się utwierdzić młodzież w tych uczuciach przy-



POLA GOJAWICZYŃSKA

rodzonych i oczywistych". Albo wybrany epizod z angielszczyzną Zuzanny i w ogóle cała Zuzanna to nowa rzetelna zdobywczyni talentu powieściowego autorki i jej wnikliwości psychologicznej. Inaczej niż Cechnie kształtuje się los Amelii, żyjącej w dobrobycie przy boku starzejącego się męża-aptekarza, upajającej się czułymi słówkami studenta Andrzeja, później znużonej zdradzającej męża z prowizorem, co ostatecznie doprowa-

dzia do sensacyjnej tragedii. W tym wątku, chwilami melodramatycznie przejawionym, dobra jest jednak psychologia Amelii, lecz obok wspomnianej już pani Rarczyńskiej najciekawiej wypadła charakterystyka męża-aptekarza, który o zdradzie Amelii „wiedział od dawna, ale nie chciał wiedzieć“, nadto ze świeżym realizmem pokazała autorka całą mieszczańską nędzę tzw. trójkąta małżeńskiego w tym uświadomieniu sobie przez Amelię, że „życie we troje jest okropne“. Wspaniale rozrasta się postać Kwiryny, jakże niespodzianie bujnej w swym hamunowskim „natchnieniu“ gospodarczo-handlowym, a jednak w stosunku do męża Romana uczuciowo subtelnej, rozpaczającej po jego śmierci i następnie gruntownie prze-

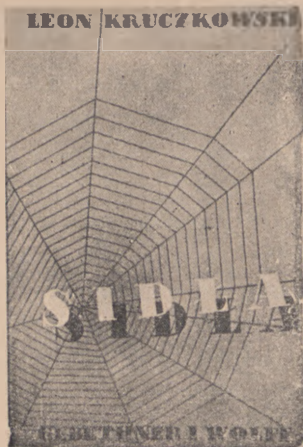
obrażającej się, aby w swym kulcie dla pamięci Romana, który „miał tyle serca dla ludzi, że został w ich sercach“, inaczej już pojmować zadania własnego życia i wstąpić odtąd z niemniej żywiołową namiętnością prostej lecz czynnej duszy kobiecej na zupełnie inną drogę intensywnej działalności, podjąć „długą próbę, długie chłostanie i walkę aż człowiek stanie się człowiekiem“. Jest to druga w tej powieści świetna zdobycz autorki, która w wątku Kwiryny doskonale pogodziła realizm obszernego tworzywa obserwacyjnego z subtelnie wycieniowanym emocjonalizmem ekspresji. Zwłaszcza cała psychologia Kwiryny została niezmiernie żywo uruchomiona i zupełnie przekonująco uzasadniona, ale także trudny rysunek charakterologiczny Romana wypadł bez zarzutu a z dużym wdziękiem życiowej prawdy w przedstawieniu tego spokojnego i dobrego człowieka, który w apoteozie pośmiertnej urasta do wymiarów jakiegoś świętego, chociaż w obcowaniu z nim za życia nie zdradzał żadnych w tym kierunku aspiracji. Z licznych zaś rzutów wnikliwej naturalistycznej spostrzegawczości autorki doskonałym przykładem jej talentu jest opis śmierci Romana „jako strasznej pracy ciała“. W całości najslabiej się udał wątek Bronki, aczkolwiek autorka widocznie najbliżiej solidaryzuje się z tą swoją bohaterką i w tym właśnie wątku odsłania najszerszy aspekt społeczny powieści, której tom pierwszy kończy się majem 1926 roku. Społecznicą Magdaleną, żoną Ignacego Piędzickiego, pierwszego kochanka Bronki, demonstruje swoją działalnością ułudy wszelkiej „pańskiej“ filantropii, co było już też jednym z wątków „*Dziewcząt z Nowolipek*“. Walka Bronki, dawnej jej sekretarki, o wyłączne prawo swej miłości do odzyskanego narzeczcie Ignacego okazuje się w końcu chybiona, bo dawny Ignaś młodości to nie był obecny pan poseł Piędzicki, którego wiara ideowa streszcza się teraz w dwóch słowach: „interes państwa“. Bronka, która „nigdy i w żadnej sytuacji nie



uzna się za pokonaną, nosi w zanzardzu broń: swoją zupełną niezależność i swoją bezsilność, buntuje się przeciw temu programowi, widząc go związanym „zawsze a zawsze z interesem klas posiadaczy“, dla niej zaś „najoczywściej interes państwa leżał właśnie w tych najszerszych, pracowniczych masach narodu, tu tkwiła zarówno jego obronność, jego rozkwit jak i największy, nie wygadany i nie związany z zyskami kapitał miłości“.

Przez własne swe doświadczenia życiowe Bronka współczuła osobiście ze światem nizin, skłonna była nawet do nienawiści wypływającej z ostrych kontrastów społecznych. Rozdźwięk duchowy między nią a Ignacym coraz się pogłębiał, uświadamiany w chwilach wspólnego z nim pobytu, zwłaszcza gdy obserwowała jego działalność polityczną i zdawała sobie sprawę z przemian w postawie ideowej dawnego żołnierza legionowego. Stwierdza też Bronka, że „inteligencja nie zdała egzaminu ze swej roli przodującej“, przeciwstawia inteligentowi prostego człowieka, w dalszym zaś ciągu rozżalona mówi do Ignacego: „Inteligencność — to coś specyficznego — to nawet czasem postępowość, to nawet kultura, to nawet tolerancja i wszystkie ponętne zalety wpływające jednakże nie z wielkich charakterów — a z braku charakteru“. To oskarżenie inteligencji polskiej przez Bronkę trąci demagogicznym odwracaniem wartości, tym jaskrawiej, że sam fakt nie został w „Rajskiej jabłoni“ powieściowo zobiektywizowany, że ta ideologiczna warstwa jest tylko ubocznym nalotem, chociaż nalot ów staje się przyczyną tragicznego załamania Bronki, kończącej, nie wiadomo czy przypadkowo, śmiercią na ulicy pod kołami wozu z cegłą. Ale w istocie tragedią Bronki była

sprawa uczucia osobistego do mężczyzny, niemożność odnalezienia w nim samej siebie, nieufny stosunek do świata, zagubienie się w życiowej matni bez swego własnego celu, świadomość zupełnego osamotnienia, jakże bolesna w owej chwili rozstrzygającej o zerwaniu z Ignacym, kiedy Bronka słucha z okna muzyki ulicznej, w której poznaje dawny zespół z Nowolipek. Z innego powodu myśli Cechna: „Ale po co odchodzić od Nowolipek, tam nie jest tak źle, jakby się zdawało“. Znalazło to powieściowe udokumentowanie pozytywne w losie Kwiryny, negatywne w losach pozostałych „dziewcząt z Nowolipek“, zwłaszcza jednak w dramatycznym życiu wyzwolonej z konwencjonalnych przesądów Bronki. Do wątku pożycia Bronki z Ignacym należy także epizod wiejski, zwracający uwagę romantyczną pochwałą przyrody, ale to nie romantyczna Bronka, lecz pozytywny Ignacy śławi swą leśną sielankę: „Taki wieczór, z czułością dla świata w sercu, to nieomal apoteoza!“ Dramat Bronki zakończyła autorka choćby mimowolnym lecz patetycznym gestem ofiary życia, o którym kiedyś myślał Ignacy „jak o dżungli pełnej ciemności“. W ogóle w „Rajskiej jabłoni“ wiele jest teatralnych efektów, których stonowanie wyszłoby na dobre kompozycji epickiej. Przepojony liryzmem styl „Dziewcząt z Nowolipek“ uległ jednak w „Rajskiej jabłoni“ celowemu przytłumieniu, czyli zastosowaniu do wymagań realistycznej formy powieści obyczajowo-psychologicznej. Robi to nawet mylne wrażenie, że polot wyobraźni twórczej autorki obniżył się, czemu wszakże wyraźnie zaprzecza rozpiętość tworzywa nowej powieści Gojawiczyńskiej i bogata skala artyzmu w opracowaniu jakże rozbieżnie zróżnicowanych losów i charakterów dawnych „dziewcząt z Nowolipek“. Świat „Rajskiej Jabłoni“ to świat widziany oczami kobiecymi, ale oczami ciekawymi życia i po swojemu, czyli po kobiecemu, bystro dostrzegającymi rzeczywistość powszedniego bytu ludzkiego z jego rzadkimi radościami a licznymi troskami.



Inną znowu próbą przekroju powieściowego współczesnej rzeczywistości polskiej są „*Sidla*“ Leona Kruczkowskiego (Warszawa 1937, Gebethner i Wolff, str. 416). Autor sam się wyraził o swej nowej powieści, że jest to jakby jego drugi debiut. Ten komentarz autorski interpretować można wielorako. W stosunku do obu poprzednich powieści Kruczkowskiego, będących — jak wiadomo — członami cyklu rewizjonistyczno - ideowego o

wsi polskiej, „*Sidla*“ odróżniają się przede wszystkim tematem społecznym. Jest to bowiem powieść o bezrobotnym urzędniku, szerzej zaś biorąc, o współczesnej inteligencji mieszczańskiej. Nadto w „*Sidlach*“ nastąpiło przesunięcie ideowego rzutowania myśli autorskiej. Z niewątpliwą korzyścią dla powieściowego obiektywizowania zagadnień, ośrodkiem tworzywa epickiego stali się tutaj ludzie, czyli psychologia. Z odwiecznego motywu trójkąta małżeńskiego wy dobył Kruczkowski świeże widzenie realistyczne osobistego dramatu człowieka. Głównymi aktorami tego dramatu są małżeństwo Bogdalsey i ich sublokator Emil Rudny. Henryk Bogdalski, buchalter prywatny, od trzech lat bez posady, człowiek idealnie przeciętny, gdyby miał zajęcie, pozostałby zapewne wzorowym urzędnikiem i mężem, ale znalazłszy się w „warunkach — można by powiedzieć — ustabilizowanej depresji“, nie mając zaś żadnych szerszych zainteresowań, poddaje się stopniowo „głuchemu, złemu egoizmowi człowieka, wykreślonego z wszelkich rejestrów społecznych“, co prowadzi do osobistego rozstroju duchowego, do rozprzężenia pożycia

małżeńskiego, wreszcie do irracjonalnego buntu społecznego, w którym jednostka moralnie rozbita znajduje wyzwolenie na „linii drugiego brzegu życia“, przeistacza się częściowo jakby w nową odmianę Cezarego Baryki, podjętą przez autora z właściwym mu rewizjonizmem, w swej intencji zresztą dość wyraźnie podkreślonym, skoro także wprowadzony do zakończenia powieści pochod bezrobotnych nasuwa pewne aluzje do „Przedwiośnia“ Żeromskiego. Ważnym czynnikiem moralnego załamania męża jest materialny stosunek do żony, która swą pracą urzędniczką prywatnej utrzymuje ich oboje. W Jance Bogdalskiej, zachowującej się wobec bezrobotnego męża z bardzo subtelnym współczuciem i taktem, w tych warunkach życiowych pozbawionej macierzyństwa, nabrzmiewa bunt małżeński, rozwijający się w miarę przemian duchowych Henryka, a na tle obcowania z Rudnym, do którego budzi się w niej nowe, odwzajemnione uczucie miłosne. Zrozumienie tego położenia „osacza“ Henryka w jego ostatniej pozycji życiowej: pozycji męża Janki, ale zarazem daje mu niespodziany punkt oparcia w „dniu“ psychicznym, skąd wyrasta przełom u 37-letniego rozbitka życiowego. Konflikt między Henrykiem a jego „rywalem“ po obu stronach rozgrywa się na wewnętrznym terenie psychologicznym, co wynika naturalnie z intelektualistycznej postawy Emila Rudnego. W postaci tej, będącej „tragarzem“ ideologicznym autora, stworzył Kruczkowski doskonale wystudiowany okaz współczesnego inteligenta, głęboko przeżywającego tragiczną sytuację człowieka osaczonego w środowisku, wśród zamętu przeciwieństw między myślą a rzeczywistością poszukującego jakiejś bezwarunkowej instancji odwoławczej, sprawdzianu niezależnego, który by rozstrzygnął sporne racje w sposób „niezawisły od dwójstej moralności walki“. Dramat intelektu w opresji wrogich faktów uruchomił Kruczkowski z dogłębnie wiernym realizmem psychologicznym i z rzetelnym obiektywizmem wo-

bec matni nierozwiązalnych przeciwieństw w psychice społecznie uświadomionego inteligenta. Toteż Emil Rudny, demonstrując sobą nowy objaw przekleństwa autoanalizy, ale dokładnie zdając sobie sprawę z wielorakich niebezpieczeństw własnego integralnego sceptycyzmu, braku należytego poczucia materialnej rzeczywistości i jałowości sporów ideologicznych, — staje się szczególnie reprezentatywną postacią naszych czasów, będąc przy tym na wskroś żywym wcieleniem najistotniej aktualnego niepokoju współczesnego człowieka myślącego.

Czysto ludzkie oblicze przeżywanej rzeczywistości znalazło w powieści Kruczkowskiego wyraz bardzo wszechstronny i mocno osadzony w gruncie psychologicznym przedstawionych postaci. Zwłaszcza w Rudnym i Bogdalskim autor „*Sidel*“ stworzył naprawdę wiarygodne jednostki, których zgęszczona typowość bynajmniej nie przesłania charakterystyki indywidualnej, lecz ją emocjonalnie ogromnie nasila. Z dobrego widzenia „spoistej natury powiązań pomiędzy myśleniem ideologicznym a żywym mięszem najściślej „osobistego“, „prywatnego“ — wylania się ostre i głębokie zrozumienie tej uświadomionej sobie przez Rudnego prawdy, że ostatecznie chodzi przecież: „o człowieka“. Jeden to z najgłębiej i najpiękniej wzruszających centralny rozdział powieści, obok którego swą wartością emocjonalną stają jeszcze odwiedziny Henryka u matki. Bodaż, że właśnie te dwa rozdziały, nasycone uczuciowością, oznaczają najistotniejszą zdobycz „nowego debiutu“ Kruczkowskiego, zwrot doniosły w twórczym rozwoju pisarza, który dopiero przez „*Sidla*“ wyrasta na jednego z naczelných przedstawicieli swego pokolenia w powieści polskiej.

Przedstawiciel to jednak o określonym stanowisku społecznym. Krytycyzm Kruczkowskiego wobec współczesnej rzeczywistości mieszczańskiej nie ogranicza się do konkretyzacji psychologicznej poprzez pryzmat myśli Rudnego i oby-

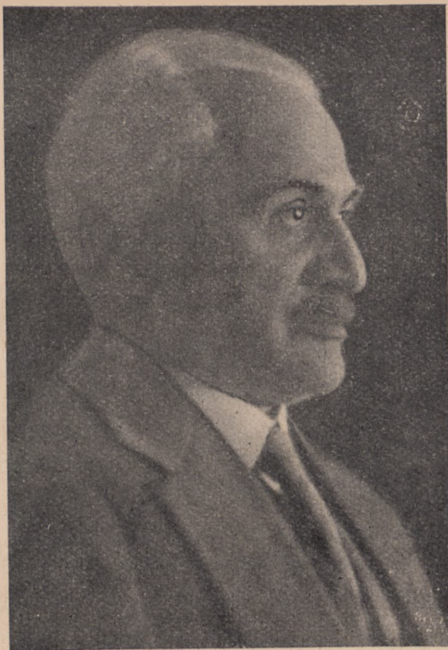
czajowej w przeżyciach Bogdalskiego. Dystans obiektywizmu powieściowego został przez Kruczkowskiego zachowany także w wielu świetnych obrazkach obyczajowych, odpowiednio jednak w tym celu zmontowanych, aby ujawnić „opar bezsensowności istnienia“ w „cudownie uproszczonej, iście owadziej wartości życia“ drobnomieszczan. Niekiedy zakradają się akcenty publicystyczne, jak choćby z powodu wycieczki zamiejskiej uwaga o „ohydnych koczowisku drobnomieszczan, udających zażyłe stosunki z przyrodą“, albo refleksje Bogdalskiego na temat indywidualnego prowadzenia kuchni rodzinnych w bloku wielkomiejskim, jakby żywcem przeniesione do powieści z broszury autora pt. „Człowiek i powszedniość“ (1936). Charakter wyraźnie już publicystyczny mają rozmowy Rudnego z redaktorem Wielemskim, same przez się bardzo ciekawe jako dosadna i cięta krytyka ideologii młodo-nacjonalistycznej Stanisława Piaseckiego, ale nadmiernie obciążające artystyczną kompozycję powieści, która już poza tym zawiera czysto dyskursywne wstawki w dobrze jednak wmontowanych w tworzywo powieściowe listach Rudnego do przyjaciela. Przez swą groteskową wizyjność odmienny charakter ma rozdział w „Biurze inicjatywy i usług specjalnych“, aczkolwiek jest to poniekąd także wstawka publicystyczna, rodzajowo nasuwająca pewne analogie z twórczością Żeromskiego. W ogóle przy czytaniu „Sidel“ nieraz narzuca się chęć porównywania z Żeromskim, co bynajmniej nie oznacza dla Kruczkowskiego oceny ujemnej, skoro dochodzi on samodzielnie i na własnej drodze do postawy pisarza społecznego w tym stylu, którego brak uznawany bywa często za główny niedostatek naszej powieści współczesnej. I oto objaw znamieny, że Kruczkowski w „Sidlach“ nawraca nie tylko do psychologizmu, lecz nawet do symbolizmu. Tej formy obrazowania używa Kruczkowski dla sugerowania czytelnikowi pewnych nastrojów, jak np. gdy Julek na imieninach Janki manipuluje apar-

symbolizm
↓

tem radiowym, aby złapać melodię Międzynarodówki, albo nawet dla uwydatnienia idei powieści w jej zakończeniu, gdy po pochodzie bezrobotnych doktor Emil Rudny w ambulatorium chirurgicznym wydobywa z rany operowanego człowieka: „materialną prawdę czasu, najpewniejszą rzeczywistość tej chwili — kulę karabinową“. Jest to symboliczna odpowiedź autora na wątpliwości myślowe radykalnego intelektualisty. Zakończenie powieści efektowne i dosadne, ale czy przekonywujące? Że w tym względzie także autor „Sidel“ nie ma chyba zupełnej pewności, o tym najlepiej świadczy głębokie odczucie, z jakim umiał zrozumieć i przedstawić dramat wewnętrzny Rudnego. Współrzędnie zaś z dużym artyzmem powieści, o jej istotnej wartości rozstrzygają poważne perspektywy myślowe w poszukiwaniu prawdy człowieka.

Ostre widzenie współczesnej polskiej rzeczywistości jest również wydobywane przez pisarzy sondujących „genealogię teraźniejszości“ z tematów historycznych. Pod tym względem miejsce czołowe zajmuje nowa książka *Wacława Berenta: „Diogenes w kontuszu“* (Warszawa 1937, Gebethner i Wolff, str. 279). Twórczość autora „Nurtu“ w ogóle przedstawia jeden z najciekawszych fenomenów dla badacza formy literackiej. Byłoby nader wdzięcznym i pożytecznym zadaniem przeprowadzić studia porównawcze nad podobieństwami i różnicami, występującymi w stylu dzieł Berenta, z których każde jest jakby zupełnie inaczej pisane, ale po bliższym wniknięciu odczuwa się w nich wyraźną wspólność kolorytu — rzecz trzeba — duchowego. Jakaż wszelako ogromna rozpiętość skali od realizmu „*Fachowca*“ i psychologizmu „*Próchna*“ do neoromantyzmu „*Ozimina*“ i ekspresjonizmu „*Żywych Kamieni*“! I jakie bogactwo postawy twórczej pisarza, tej przejawiającej się w jego dziełach formy wewnętrznej, która wobec odmiennych zadań i tematów w coraz innym występuje kształcie, nie wszelako

nie roniąc ze swej indywidualnej treści i zawsze osiągając zamierzoną doskonałość artyzmu. Czemu to wreszcie przypisać, że i w „Nurcie“ rzeźba prozy Berenta zachowuje swą własną linię, chociaż styl został tak ściśle dostosowany do przedstawionej w opowieści epoki historycznej, iż częste w tekście cytaty z dokumentów ówczesnych nie odcinają się od własnych słów pisarza? Zagadnienie tym istotniejsze, że z nim jest związana sprawa ożywiania przez Be-



WACŁAW BERENT

renta historii, odczuwania przez niego przeszłości jako dynamiczną rzeczywistość, która jakby jeszcze nie została ongi przeżyta i wydobywana teraz spod pyłu zapomnienia, lecz właśnie w dziele dzisiejszego pisarza czynnie się stawała. Zaiste bowiem w „Nurcie“ dał Berent co świadomie zamierzał: nie „logos“ lecz „bios historii“. Nowy tom tego cyklu: „Diogenes w kontuszu“ lepiej odsłania pewne ślady, pozwalające wnikać w tajemnicę twórczego warsztatu pisarza.

W „Diogenesie“ w stopniu jeszcze większym, niż w poprzednich dwóch tomach „Nurtu“, mógł Berent korzystać i celowo korzystał z wypowiedzi obranego za przedmiot opowieści bohatera, którym jest ksiądz Franciszek Jezierski,

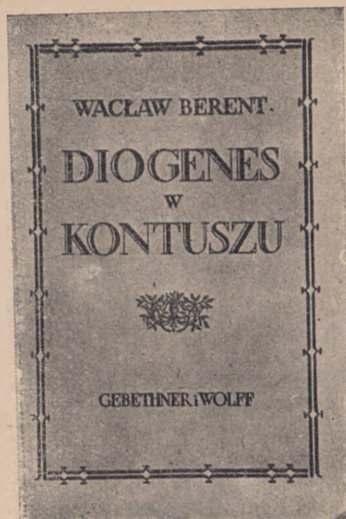


główny pomocnik Kołłątaja, naj-
teższe pióro jego „Kuźnicy“, jeden
z pierwszych w Polsce demokra-
tów. Otóż nie trudno zauważyć,
iż Berent solidaryzuje się najzu-
pełniej z tą wywołaną przez niego
z zapomnienia postacią żołnierza-
mnicha. Jego to oczami patrzy na
ówczesną epokę, jego słowami naj-
dobitniej karci jej błędy i grzechy,
jego duchem przenika „żywe namię-
tności owych czasów i ludzi
wtedy działających“. Byłoby rze-
czą ciekawą sprawdzić, czy i o ile

Berent swego bohatera wyidealizował, ale nie ulega naj-
mniejszej wątpliwości, że uczynił go dla nas człowiekiem
na wskroś żywym, niezmiernie pociągającym i głęboko wni-
kającym w narodowe sprawy i wady, które — jak się oka-
zuje — powtarzają się i dzisiaj. Mniejsza o to, w jakim
stopniu Berent uwspółcześnił Jezierskiego, przez odpowiedni
dobór jego „upowieściowanych“ czynów lub zdań, dosyć,
że z ożywionej pod swym piórem epoki rozbiorowej wydo-
był wypukłe widzenie rzeczywistości owych czasów, której
zagadnienia sięgają w głąb naszej terażniejszości. Oto np.
jakże aktualna uwaga Jezierskiego: „Kto by chciał przystą-
pić w Polsce do reformy Żydów, musiałby wprzód zrefor-
mować sposób myślenia szlachty i chłopów“. A że dla „*Di-
ogenesa w kontuszu*“, jak jest i dla Berenta, rozstrzygającym
był probierz ludzkiej wartości, mówi więc ksiądz Jezierski:
„końcem (czyli: celem) wszystkich rządów krajowych wi-
nien być człowiek i jego zaopatrzenie w prawa obywatel-
stwa“.

Dziwne były koleje życia Franciszka Jezierskiego, opo-
wiada o nich Berent, ale zdaje się, iż świadomie ogranicza-

jąc się tylko do tych szczegółów, o których dochowała się pamięć w dokumentach historycznych. Wynikły stąd nawet pewne błędy konstrukcji „powieściowej“, jak ów brak psychologicznego powiązania między Jezierskim w chwili przybycia z Podlasia do Warszawy a późniejszą postawą Diogenesa kontuszowego, co łatwo było wypełnić powieściowym u dramatykowaniem przemian duchowych w ramach wręcz sensacyjnej kariery życiowej. Nie o sensacyjność chodziło jednak Berentowi, lecz o upostaciowanie prawd dziejowych, o sondowanie „genealogii terażniejszości“. Gdzie było trzeba, tam nie zawahał się Berent przed powieściowym obrazowaniem konfliktów lub charakterów. Jakże plastycznie wypadł cały obszerny epizod z dalekim krewnym księdza Franciszka a jego społecznym przeciwstawieniem, owym kasztelanem Jackiem Jezierskim, głośnym mówcą sejmowym, pomnażającym swą fortunę przez utrzymywanie domu publicznego w Warszawie. Ten obrazek obyczajowy, zapewne także wydobyty całkowicie ze źródeł historycznych, to wszelako niezbędne podmalowanie łała społecznego, przekrój środowiska, o którego naprawę walczył ksiądz Franciszek i jemu podobni „odnowiciele“. Inne już natomiast pobudki kierowały biografem, gdy przedstawiał śmierć swego bohatera. Najpiękniejszy to rozdział książki Berenta i jedna z najświetniejszych kart jego prozy powieściowej. Jeszcze raz tutaj i to bodaj najsilniej uwydatnił się także ów moment solidaryzowania się autora ze swym histo-



rycznym medium, które go natchnęło do napisania tej książki polskiego Plutarcha. Uzupełnia ją krótka „opowieść z zara-
rania inteligencji krajowej“: „*Zabawy przyjemne i poży-
teczne*“. Jest to jakby epilog cyklu, poniekąd bezpośrednio
związany z II tomem „*Nurtu*“, ideowe zamknięcie całości,
której myślą przewodnią są kończące ostatnią opowieść
słowa Berenta o „Inteligencji“ polskiej, jako przedstawi-
cielce woli narodowej: „nigdzie bowiem nie stała się ona,
jak u nas, przez cały wiek niewoli naczelnym czynnikiem
narodowego rozwoju. Testament Dąbrowskiego, przekazu-
jący niegdyś wszystkie ślady i znaki swych trudów darem-
nych czołowym ludziom tejże inteligencji, mówił chyba dość
wyraźnie: Oto jedyni już a najbardziej niezawodni narodu
polskiego *Odnowiciele*“. O nich to opowieścią jest właśnie
ostatni tom „*Nurtu*“, jednego z najgłębszych dzieł naszej
literatury współczesnej, które zrodziło się z serdecznej troski
o pomyślność narodu, z wielkiego umiłowania dóbr ducho-
wych i z chęci pouczenia społeczeństwa o niezbędnej po-
trzebie ich utrzymania i dalszej uprawy.

Wśród młodszego pokolenia pisarzy polskich jednym
z tych, których najpewniej zaliczyć można do wyznawców
ideologii Berenta, jest *Tadeusz Kudliński*. Ale nie tylko dla-
tego dopatrywać się w nim trzeba „ucznia“ Berenta. Wydaje
się bowiem, że także Berent jest tym mistrzem, u którego
Kudliński kształcił styl i piękno swej prozy. W nowej zaś
swej książce sięgnął po temat do tej samej, co Berent
w „*Nurcie*“, epoki dziejowej. Nie opowieść to już jednak, lecz
powieść historyczna pt. „*Rumieńce wolności*“ (Warszawa
1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 330). Podjął w niej autor śmiałą
próbę obrazowego przedstawienia rozległego okresu dziejów
narodowych na całym jego obszarze. W tym celu powieść
swoją zbudował jakby sposobem taśmy filmowej, na której
coraz się zmieniają ludzie i zdarzenia, związani wspólnym
nurtem historycznym. Ta zmienność synchronicznych wąt-

ków sama przez się stwarza wrażenie ruchliwej fali wypadków, daje pogląd na epokę w pełni urozmaiconego kolorytu. Barwność to wzmożona nadto przez stałe operowanie grą światła i cieni na malowidle środowiska społecznego. Jednocześnie z porywami wolnościowymi albo tuż po nich pokazane są objawy oportunistów i marazmu. W podobny sposób przeplatają się rzuty charakterologiczne i wglądy psycho-



TADEUSZ KUDLIŃSKI

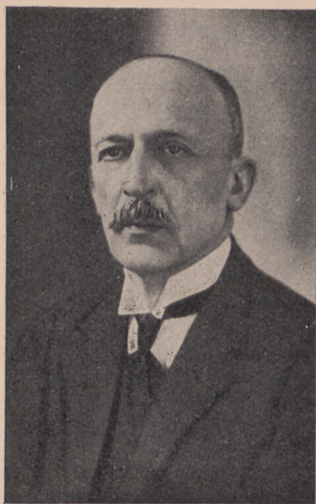
logiczne, pogłębiające perspektywę widzenia. Technika zbliżeń, jak w obrazie filmowym, pozwala na odpowiednie uwytknienie celowo dobranych szczegółów. Czerpie je autor z wszechstronnie opanowanego materiału źródłowego, czyli z faktów historycznych, przez co powieść daje czytelnikowi wrażenie autentyczności. Nie zostało ono popsute wprowadzeniem niehistorycznej (lecz podobno także rzeczywistej) postaci młodego Jakuba Kierzkowskiego, gdyż autor nie powierza mu jakiegokolwiek wybitnej roli bohatera powieściowego, ani nie czyni go „tragikiem“ swoich myśli. Jest to człowiek przeciętny, ale dostatecznie żywo wmontowany w dziejowy nurt zdarzeń i w obyczajowe tło epoki, aby stać się jednym z wielu jej „nieznanym żołnierzem“. Budzi on w nas nawet współczujące zainteresowanie, lecz bez porównania donioślejszą przemawiają z powieści jej wątki i osoby historyczne, co uznać trzeba za niemłą zdobycz autorского wysiłku. Z dużą zręcznością uruchamia Kudliński cały powieściowy kalejdoskop fragmentarycznie chwytyanych obrazków, dla których odmalowania zawsze znajduje

stosowne środki stylistyczne, zależnie od potrzeby odpowiednio urozmaicane w dramatycznie inscenizowanych opisach lub dialogach. Dla wyznaczenia rozległej skali pióra Kudlińskiego dość porównać choćby kapitalną rodzajową scenkę Kilińskiego i jego żony z opisanymi bitew, również rozmaicie ujmowanych, np. Raclawicka a Maciejowicka. Opowiadanie o nich staje się bardzo rzeczowe i zwarte, jakby to były komunikaty wojskowe, ale pisane stylem pięknym, mocnym, jędrnym, sugestywnym. W takiej zaś scenie wieszania zdrajców przez lud warszawski osiąga znów autor silną ekspresję tragicznego napięcia. W ogóle rewolucja warszawska należy do najlepszych fragmentów powieści Kudlińskiego, słabiej natomiast wypadła rzeź Pragi. Z wielu postaci historycznych bliżej i dokładniej pokazał autor Kościuskę, księcia Józefa i młodego Adama Czartoryskiego. Pierwsi dwaj są przedstawieni mniej lub więcej konwencjonalnie, chociaż dobry fragment ma księżę Józef po upadku insurekcji, a mocno została podkreślona osobista tragedia Kościuszki, że „swemu narodowi ani sobie — wolności wywalczyć nie umiał“. Myśl autora i jego wysiłek artystyczny skupił się jednak głównie na postaci młodego Czartoryskiego, którego charakterystyka powieściowa wypadła tym szerzej i wyraziściej, że widzimy go przez perspektywę wątku osobistego, do którego wchodzi także roman z Elżbietą, żoną cesarzowicza Aleksandra. W rozmyśleniach Czartoryskiego występuje już późniejszy problem Wielopolskiego, a jego liczne uwagi o sprawach publicznych noszą wyraźne piętno, że u niego to autor poszukuje rozumu, prześwietlającego sens dziejów i rzutującego w „genealogię teraźniejszości“. Choćby w takiej jego myśli, że „wielkości na jednym człowieku budować nie można“, albo w powziętym przez niego postanowieniu, iż „będzie rozumem walczył, nie pięścią“. Z nim też jest związany tytuł powieści. Oto: „— Rumieńce wolności — szeptał, przykładając dłonie,

to są rumieńce wolności, gdy w obliczu historii kamiennej, gdy w obliczu przestrzeni gwiazdnych, chłodnych i nie zbadanych, wobec całej okrutnej zagadki istnienia, myśl człowieka dumnie wystrzela, jak nowa gwiazda w noc ciemną i zagadkową. Gdy poczuwszy drgnięcie mocy boskiej w sobie, wyzwolona się czuje z kręgu przeznaczenia. Odważa się krąg ten przełamać i w wysiłku przeokropnym, wybucha w męce genezyjskiej szukać poczucia swego celu, swego słońca, mglistego jeszcze i niewyraźnego, ale zupełnie swojego, ogromnego, przerażającego śmiałością". W tym wyznaniu, które zestawić warto z apologią inteligencji u Berenta, od nurtu dziejowego dokonuje się przerzut do myśli ogólnoludzkiej, a powieść historyczna dość niespodzianie załamuje się w aspekcie filozoficznym. Przez swą kompozycję filmową zlirowany epizm „*Rumieńców wolności*“ w postaci Czartoryskiego zyskał pogłębienie psychologiczne i ideowe. Przedwcześnie byłoby przesądzać o zamierzonym przez autora kierunku myślowym, zanim ukaże się całość, której „*Rumieńce wolności*“ są tylko pierwszą częścią (następna jest zapowiedziana pt. „*Pretorianie*“), zwłaszcza że w objętym nią nurcie dziejowym przeważają sprawy „szabli“ nad sprawami „ducha“. Tych spraw jednak wydatne już uwzględnienie oraz rola wyznaczona Czartoryskiemu są wyraźnym objawem nowoczesności umysłu autora, który nowoczesność swego wysiłku artystycznego okazał przez próbę przełamania tradycyjnych schematów powieści historycznej, próbę w znacznej mierze udaną. I pod tym względem stał się Kudliński pojętym uczniem swego mistrza

Do „szkoły“ Berenta zaliczyć też wypadnie *Antoniego*





ANTONI WYSOCKI

Wysockiego, autora „*Zabaw mędrców*“, który w nowej swej powieści historycznej: „*Polonez Ogińskiego*“ (Warszawa 1937, F. Hoesick, str. 292) zastosował podobną jak w „*Oziminie*“ formę krajobrazu społecznego. Rzecz się dzieje w przeciągu jednej nocy balowej w Kijowie roku 1842. W tych ramach bardzo żywo uruchomiony przekrój ówczesnego środowiska kresowego drga pełnymi barwami dramatycznie uchwyconych charakterystyk polskich karmazynów, pań i szlachty ziemiańskiej, do których świata, utrzy-

mywanego jeszcze w tradycjach dawnej Rzeczypospolitej, wnikają ostre kontrasty, wprowadzane przez rosyjskiego generał-gubernatora Bibikowa, najmocniej i najwyraziściej wypukłonej postaci powieściowej, oraz jego otoczenie z jednej strony, z drugiej zaś przez potajennie działającego emisariusza politycznego zza kordonu granicznego. Dość błaha albo zbyt błado zaznaczona intryga spiskowa obarczyła kompozycję powieściową zamgloną atmosferą tajemnicy. Natomiast cały nastrój balowy, świetnie przeprowadzone dialogi i flirty, z których znienacka wyrastają sprawy poważne, wreszcie pośrednia wymowa przeciwstawionych sobie światów dawnych i nowych władców kraju, zostały rozwinięte w bardzo dynamicznej i dobrze powiązanej historii jednej nocy. W tej kolorowej wstędze nie ma miejsca na ciemne barwy, więc nawet chwile tragicznego napięcia rozplývają się w tanecznej beztrójce. Do tanecznego rytmu życia dostosowany też został styl pisarski, którego żwawy

rozmach z punktu ujmuje ciekawość czytelnika i do końca jej nie zawodzi. Ale spoza obiektywnego przedstawienia ludzi i zdarzeń przebijające refleksy, które już samemu dosnuć trzeba, rzucają na tę noc balową cień zaiste ponury. Ów tragiczny cień został przez autora przekazany domyślności czytelnika, i to nawet tak dalece, że aż przeoczyć go można.

W polskiej powieści historycznej lat ostatnich znamieny już się staje zwrot do podejmowania wielkich zagadnień europejskich, czyli do wyjścia poza krąg dziejów narodowych. Objaw to niewątpliwie dodatni, nie tylko dla tego, że rozszerza tematykę powieściową, lecz że przyczynić się może i powinien do wydatniejszego zainteresowania naszą twórczością u obcych. Oba te momenty zaważyły dodatkowo na powodzeniu „*Krzyżowców*“ *Zofii Kossak*. Zachęcona wielkim sukcesem u czytelników i krytyki, która dopiero później wystąpiła z niesłusznymi zresztą zarzutami natury ideowej ze stanowiska katolickiego, autorka, mając w zanadru nie zużyte jeszcze pomysły i materiały, napisała rodzaj epilogu „*Krzyżowców*“ w powieści: „*Król trędowaty*“ (Poznań 1937, Księgarnia św. Wojciecha, str. 356), osnutej na tle upadku królestwa jerozolimskiego. Wbrew entuzjastycznemu przyjęciu i tej książki autorki, stwierdzić trzeba, że pod względem kompozycyjnym została ona słabiej przemyślana i opracowana z mniejszym staraniem, niż „*Krzyżowcy*“, po których nie wnosi też do charakterystyki powieściopisarki nowych wartości. Zawiera jednak bardzo piękne fragmenty, zwłaszcza w przedstawieniu króla Baldwina IV, po bohatersku znoszącego swą straszłą chorobę i z mądrą godnością spełniającego swą misję dziejową, śmiałe wglądy w zmysłową naturę królowej Sybilli, wreszcie dobrze upowieściowane momenty pogłębienia idei chrześcijańskiej.

Obok *Zofii Kossak* pojawiła się młoda lecz od razu wybitna rywalka. Jest nią *Hanna Malewska*, autorka „*Żelaznej*



HANNA MALEWSKA

Korony“ (Lwów 1937, Książnica-Atlas, 2 tomy, str. 269 i 293, z ilustracjami według obrazów Tycjana), powieści o cesarzu Karolu V, odznaczonej II nagrodą (I nie przyznano wcale) przez Polską Akademię Literatury na konkursie powieściowym Książnicy-Atlasu. Przystępując do pracy nad tą powieścią, autorka, znana przedtem z ładnego opowiadania o młodym Platynie („*Wiosna grecka*“, 1933), nie mogła jeszcze wiedzieć, że postać Karola V stanie

się dzisiaj aktualna, jako władcy, który mocą testamentu swego dziadka Ferdynanda Katolickiego i wkrótce następcą Maksymiliana na tronie cesarskim, wprowadził Hiszpanię na drogę walki o panowanie nad światem i uczynił ją wielką. Ów moment dziejowej aktualności zapewne wpłynie na szersze zainteresowanie czytelników powieścią, która swą wartością literacką zasługuje na bliższą uwagę. Powieść Malewskiej należy do popularnego w dobie powojennej rodzaju historyczno-biograficznego. Opracowała ją autorka z poważnym nakładem studiów przygotowawczych, a rozporządzając dobrą intuicją i zdolnością syntetycznego ujmowania zjawisk dziejowych, z wszechstronnie opanowanej znajomości przedmiotu wydożyła też głębokie odczucie epoki, zwłaszcza w jej aspekcie politycznym. Tok przedstawienia osób, zdarzeń i konfliktów ma w zasadzie charakter reportażowy, bynajmniej jednak nie powierzchowny, lecz umiejętnie i z do-

brym umiarem beletrystycznym pogłębiony charakterystykami historycznych postaci i narodów. Charakterystyki to na ogół zwięzłe, lecz postawione bardzo żywo i przekonująco, stopniowo rozszerzane lub dopełniane. Nie ma tu właściwych analiz psychologicznych. Zastępują je opisy charakterologiczne, należycie rozwijane i dostatecznie motywowane powieściowym przedstawieniem rozmów, decyzji i zdarzeń. Dzięki tej konsekwentnie stosowanej metodzie, obraz dziejowy, o kalejdoskopowej zmienności akcji i bogatej różnaitości tła, został kompozycyjnie związany w sposób pragmatyczny. Moment to o zachowaniu epickiej jedności rozstrzygający w stopniu bodaj wyższym, niż oparcie fabuły na biografii Karola V. Życie cesarza jest wprawdzie ośrodkiem dla całego biegu zdarzeń dziejowych, głębszą ich jednak prawdę wydobywa autorka ze ścierających się albo współrzędnie działających sił narodowo-społecznych, wobec których Karol V staje się tylko jednym z czynników indywidualnych, czynnikiem w grze politycznej nieraz decydującym, w pierwszych latach swego panowania bujnie wyrastającym, i nadal mocno chwytającym za ster europejskich wypadków, ale w ogólnej perspektywie losów dziejowych malejącym w stosunku do rozstrzygających się ówczasie zagadnień. Charakterystyka Karola V objawia się najwyraziściej w jego doświadczeniach panowania nad narodami hiszpańskim, włoskim i niemieckim, z drugiej zaś strony charakterystyki tych narodów, pokazane na ich rozmaitych przedstawicielach, uwydatniają się w konfliktach ze swym władcą tym barwniej i przejrzysiej. Przy tym opisowy komentarz autorski utrzymany jest zawsze na dobrym dystansie epickiego obiektywizmu i wynika bezpośrednio z realistycznego toku powieściowego. Oto np. wyjaśniając niepowodzenia Karola w walce z luteranizmem, źródło ich wskazuje Malewska w charakterze narodu niemieckiego, którego Karol nigdy nie pojął. Był to i dla niego

„koń nie poskromiony“. „Ale — pisze Malewska — ten koń nie poskromiony, to był wielki naród — nienawidzący obczyzny i obcej niewoli; senny i ciężki a gwałtowny; zmienny i uparty; szkolarski i naiwny; barbarzyński u dołu, skłócony, spodłały w górze — ale rosnący, młody, świeży. I było tam jeszcze sumienie wierzące, o którym wszyscy w owym wieku, a Karol jak wszyscy, sądzili, że da się prostować orężem“. Bardzo żywo wypadła też charakterystyka Francuzów na tle walki Karola V z Franciszkiem I, który z głównych postaci historycznych otrzymał w powieści najpełniejszą — po Karolu — sylwetę. Z dobrą plastyką występuje nadto liczny poczet innych osób dziejowych, zwłaszcza spośród elektorów niemieckich, albo i Andrzej Doria czy też na dalszym planie pokazany Tycjan, którego obrazy były dla autorki również ważnym źródłem jej tworzywa, lecz już takich np. Mecyceuszów widzimy mniej wyraźnie. Z żywym zainteresowaniem przyglądamy się także dobrze uruchomionym postaciom i losom Jerzego de Tournay (choć jego przejście od Karola do obozu niemieckiego nie zostało jasno umotywowane, co wiąże się z zagadnieniem religijnego wątku powieści), świętego (mimo pewien konwencjonalizm) kapitana francuskiego de Pont-Remy, posła weneckiego Navagero i jego żony Violanty, które to osoby dają osnowę dla wątku romansowego, raczej drugorzędowego, ale w miarę urozmaicającego tok zdarzeń dziejowych i rozszerzającego tworzywo charakterologiczne. Należy tu również Arrigo z Brescii, który jednak dzieli wspólny los z wątkiem religijnym. W wątku tym strona katolicka i w ogóle atmosfera katolicyzmu została głębiej odczuta i pokazana o wiele lepiej, niż strona reformacyjna. Wręcz świetne są np. sceny Karola V pod Tunisem, gdy spotyka pochod uwalnionych chrześcijan, w Wittemberdze nad grobem Lutra, w pustelni w Yuste i in., natomiast postać Lutra, działalność kacerska Arriga, zwątpienie religijne Tour-

naya itp. wypadły aż blado, jedynie postawa elektora saskiego znalazła po tamtej stronie mocny wyraz powieściowy. Ludzka charakterystyka Karola, już od pierwszych rozdziałów powieści epizodycznie się ujawniająca, nieraz z dużym wdziękiem powieściowego obrazowania uczuć, np. w stosunku do naturalnej córki Małgorzaty, charakterystyka coraz rozszerzana, nabiera wreszcie intensywnego kolorytu od chwili abdykacji aż po śmierć w samotności, co daje powieści kompozycyjnie logiczne i piękne zakończenie, wydobywa zarazem głębszy sens moralny z biografii władcy, który u kresu swego bujnego panowania „zrzeka się wszystkiego, aby wszystko pozyskać“. Myśl ta zresztą już wcześniej nawiedzała Karola, m. in. w ładnym epizodzie z Petrussem Apianusem, demonstrującym system kopernikański. Bogactwo i barwna różnorodność epizodów są w ogóle wybitną zaletą tej powieści i bodaj najlepiej świadczą o talencie i o szerokiej skali wrażliwości autorki. Z wielu tych epizodów, oprócz poprzednio już wspomnianych, do najpiękniejszych zaliczyć trzeba bitwę pod Pawią, śmierć delfina francuskiego, pojednanie Karola z Franciszkiem na galerze, zwiedzanie grobów w St. Denis, niektóre sceny Karola z Tournayem, subtelnie naszkicowane sytuacje miłosne, ale przede wszystkim pożegnanie Karola z najwięcej przez niego umiłowaną Flandrią (nie darmo Niemcy zwali go pogardliwie Karolem z Gandawy). W tej mnogości epizodów, w której nie brak także szerzej podmalowanych obrazków obyczajowych (wesele andaluzyjskie Karola z Izabelą, sceny z życia hiszpańskiego, włoskiego i niemieckiego) i rodzinnych (z nich zwłaszcza spotkania Karola po abdykacji z wnukiem Don Carlosem i z najmłodszym synem naturalnym, późniejszym Don Juanem d'Austria), aczkolwiek to i owo dałoby się zapewne usunąć bez szkody dla całości, nie odczuwa się jednak nużącego przeładowania. Szybko po sobie następujące i związane a żywo uruchomione sceny ujmują

czytelnika barwnością. Ich zmienność i dynamika zbliżeń przypomina technikę filmową. W całości składają się one na rozległe malowidło panoramiczno-freskowe, odtwarzające dzieje i epokę z dobrym realizmem przedstawienia i w sposób — rzecz można — rytmicznie zharmonizowany. Styl Malewskiej, piękny i wyrobiony, w miarę bogaty i w miarę wyposażony realiami, odznacza się dobrym i na ogół opanowanym artystyzmem. Kształciła go autorka zapewne na Żeromskim i poniekąd na Sienkiewiczu, czyli odwrotnie niż Kossak-Szczucka, do której Malewska rodzajem talentu, intelektualną postawą twórczą i katolickim poglądem na świat najwięcej się zbliża. Także wyobraźnią, raczej pozbawioną oryginalnego polotu, lecz pomysłową w powieściowym organizowaniu tworzywa historycznego, bardzo wnikliwą w docieraniu do dna procesów dziejowych, a zręczną w ich plastycznym obrazowaniu. Słowem, w autorce „*Żelaznej Korony*“, mimo pewne wskazane niedociągnięcia tej powieści, zyskała literatura polska wybitną przedstawicielkę powieści historycznej na dobrym poziomie europejskim.

Stosunek nasz do przeżytych wojen również poczyną nabierać charakteru historycznego, czyli układać się w perspektywę obiektywnego widzenia. Wszelako powieści na ten temat piszą nadal uczestnicy wojny, co wprawdzie daje autorom oparcie w bezpośrednio zaznanym tworzywie obserwacyjnym, lecz zarazem obciąża kompozycję literacką wspomnieniami osobistymi i zwięża skalę jakże rozległych możliwości epickich. Tymczasem „*Żółty krzyż*“ Andrzeja Struga jest bodaj wyjątkową próbą wyjścia poza ograniczony krąg przeżyć jednostki i wniknięcia w mechanizm całości, próba ta jednak, w zamierzonych ramach udana, ma aspekt głównie psychologiczny. Na zupełnie odmiennej płaszczyźnie rzutowania podobny aspekt występuje też w „*Powieści o cierpliwym piechurze*“ Józefa Wittlina, aczkolwiek trudno jeszcze przesądzać, jak się rozwinie jej ciąg dalszy. W każdym

ładź razie ani dzieje wojny europejskiej, ani dzieje wojny polskiej dotąd nie doczekały się swego epika w wielkim stylu. Zadanie to, niewątpliwie nęcące, wymaga nie byle jakiego talentu a przeraża ogromem dostępnego już materiału pamiętnikarskiego i naukowo-historycznego. Takie uwagi nasuwają się z powodu „opowieści” *Stanisława Rembeka: „W polu”* (Warszawa 1937, Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”, str. 465). Autor, który przed



STANISŁAW REMBEK

2 na powieścią wojenną: „*Nagan*”, w nowym swym utwo-

rze nabrął znacznie pogłębionego oddechu epickiego i poważnie rozwinął świadomość artystyczną. Na historycznym tle bohaterskiego odwrotu gen. Żeligowskiego po bitwie nad Autą i Berezyną w roku 1920 przedstawił Rembek szczegółowo dzieje jednej kompanii „najdzielniejszego i najbardziej zajadłego pułku 28 dzieci Łodzi”. Składających tę kompanię ludzi poznajemy z bliska w szeregu dobrze uwypuklonych charakterystyk i w żywo uruchomionych sytuacjach. Żołnierzy swoich pokazał Rembek w sposób zróżnicowany nadzwyczaj barwnie, jako samodzielne postaci jednostkowe i jako odrębne typy społeczne, dokładnie przez autora wy-studiowane i żywo uchwycone. Kapitalnie wypadły zwłaszcza charakterystyki sierżanta Derenia i półinteligenta Cewowskiego, ale także wszyscy inni żołnierze kompanii otrzy-

mali pełny koloryt obyczajowo-psychologiczny, oddany z życiową prawdą w dobrych skrótach powieściowego, szeroko rozwiniętego obrazowania. Z dwóch oficerów kompanii bardziej przekonująco wypadł Ludomski, w swej prostej naiwności i wiernej obowiązkowości trafnie ujęty typ bezprezjonalnego człowieka i szczerego żołnierza. Natomiast Paprosiński, centralna osoba powieści, której oczami oglądamy świetnie zresztą przedstawiony odwrót polskiej armii, w swej bardziej skomplikowanej psychice, wciąż siebie analizującej, okazał się przedmiotem słabiej odpowiadającym talentowi autora; więc chociaż został scharakteryzowany nader sumiennie, to jednak w ogólnej kompozycji opowiadania grzeszy nieraz zbyt dużymi a mniej ciekawymi dłużyżnami introspekcji. Niektóre epizody fabulistyczne z przeszłości osób powieściowych, nie łączące się bezpośrednio z właściwą akcją wojenną albo nie wnoszące istotnych szczegółów do charakterystyk ludzkich, mogłyby również być usunięte wraz z paroma zbyt dużymi spotkaniami o sensacyjnej treści. Wprawdzie tak bywa w życiu prawdziwym, ale tak zwana prawda artystyczna polega właśnie na odpowiedniej selekcji faktów rzeczywistych oraz na ich organicznym powiązaniu. Fragmentarycznie pokazana postać gen. Żeligowskiego została wprowadzona zreżymnie i ustawiona na odpowiednim dystansie w stosunku do akcji powieściowej. Poznaje go na pierwszy rzut oka Paprosiński, gdy „jakiś konny orszak podązał przez rżysko obok jego stanowiska. Na czele stąpał pełen hetmańskiej powagi mężczyzna z rozczochraną brodą, w furażerce i oliwkowej koszulce, bez odznak i bez broni. Jedynie pas koalicyjny przez prawe ramię znamionował oficera“. W dalszym jednak ciągu opis ten popsuł autor konwencjonalnym patosem: „Ale na pochylonym czole chwiał się z rozpostartymi szeroko skrzydłami orzeł władzy. A wyżej w powietrzu niosła się również skrzydlata Nike z groźnymi płomieniami w oczach

i z wieńcem laurowym w dłoniach“. Ani tej Nike, ani tego wieńca Paprosiński napewno nie zobaczył, a jeśli mu się nawet przywidziały, to nie są one na miejscu w powieści napisanej stylem ściśle realistycznym, albo całą tę apostrofę należało jakoś inaczej pomyśleć. W ogóle Rembekowi, który wszakże zazwyczaj jest bystrym i wnikliwym obserwatorem, wypowiada się zaś w sposób świeży i samodzielny, zdarzają się niespodziane pomyłki. Np. jego krajobrazy przyrody wiejskiej są przeważnie wątłe, czasami aż oleodrukowo banalne (str. 251). Natomiast jakże wybornie opisuje on wojnę, jak wciąż inaczej widzi jej fragmenty i z jak wielkim urozmaiceniem kolorytu przedstawia walki i wywołuje nastroje wojenne! Cała powieść Rembeka jest wypełniona obrazami bitew, potyczek, porażek, natarć i odwrotów, ale ta osnowa nigdy nie staje się nużąca, gdyż autor wręcz nas olśniewa bogactwem spostrzeżeń, odtwarzanych z nie lada mistrzostwem pióra, pod którym dokładność szczegółowego opisu jest utrzymana w iście dramatycznym napięciu. I w tych właśnie opisach najpiękniej się kształtuje realistyczna proza autora. Oto np. fragment z walki na froncie: „...tuż w prawo, widocznie w szóstej kompanii, zaczął znowu huczeć kulomiot. Bił długo, przeraźliwie, głośno i szybko. Jego seria wśród tej ponurej, zatłoczonej mgłami i grozą nocy brzmiała dziwnie świeżo i raźnie. — Urwał. Ale w tejże chwili gdzieś w tyle ryknęło parę baterii prawie jednocześnie, nad głowami zawyła chmura przelatujących pocisków, daleko ponad mgłami zamigotały jasne iskierki szrapneli, westchnęły niezmiernie ciężko odległe eksplozje, zahurkotały karabiny, jak wałący się do piwnicy węgiel, i trzask niezliczonych kulomiotów zaczął fastrygować ten hałas niby maszyna do szycia zwoje materiału.“ Fragment z odwrotu: „Marsz był nad wyraz uciążliwy, między piechotę bowiem wpleciono dla bezpieczeństwa baterie i oddziały taborów. W ten sposób strzelcy maszerowali w ku-

rze tak straszliwym, że chwilami w jego tumanach niemożliwe było rozróżnić przytroczonej do tornistra menażki idącego w przodku towarzysza broni. W dodatku wskutek po-

Do dniemi kaprala Górnego:

I

Przemyslenie wypraskie mienal'sia niedziej
Kompanii rozpoznały nie wraz z dniem, w któ-
rym zginął kapral Górnego.

Idące nie istnieć pomiędzy pierwszymy wy-
padkami niedostępnym dla ludzkiej logiki zwi-
stka, jak gdyby świat stanowił jednorodny i nie-
zmienny, gdzie pomnienie najbliższej naszej
człotki może spowodować niesoczekiwany
postrzeżenie całosci. Te same spoczęcia, które były
kardastrojce kolejnosc z wroscowca i wroscowca
idąca nie tylko z nią także zająca, przeszkadzającego
to przed pędzeniem ten rozstrójce przycięciem

każdy zrylan, każdy kochnik, każdy goniak,
kolejność, starość czy iść wien: wznoszą kłosa,
skostnieć z woda, powietrzem, wianem, opysem i nie-
mającym impulsytem woda, i zjawia mi, które
stądaję nie na całosciach naszego bytu, gdzie
zawsze musieli ze woda dźwiękiem, i niejako.

URYWEK RĘKOPISU POWIĘSCI REMBEKA
„W POLU“

śpiechu łańcuch idących rozciągał się nadmiernie, tak że musiało zatrzymać czoło kolumny, aby jej reszta mogła się doń dołączyć. Było to największą z udruk, najbardziej bowiem tyłowe baterie i bataliony musiały co pewien czas przechodzić w kłusa, żeby wypełnić otwierające się nagle przed nimi przerwy. Kiedy więc jeszcze oślepiające słońce wyhupało się spod widnokregu i zaczęło bezlitośnie przypiekać w pochyłone karki oraz w spocone i obolałe od

ciężarów plecy, raz wraz zaczęły się podnosić narzekania i lamenty wyczerpanych.“ Kolorystyka batalisty wzmaga się jeszcze i urozmaica w opisach wojny ruchomej podczas odwrotu i przebijania się 10 dywizji polskiej spośród otaczających ją wojsk rosyjskich. Wręcz znakomicie wypadły opisy działania baterii artyleryjskiej osłaniającej odwrot oraz bitwy pod Mosarzem z konną armią Gaj-Chana. Powoli akcja skupia się znowu przy kompanii, której dzieje stanowią główny wątek powieściowy. Podczas luźnych walk przetrze-

bionego oddziału dochodzi aż do buntu, ale kompania po bohatersku zмага się nadal z nieprzyjacielem. Aż niesamowite swą grozą sytuacje stwarzają coraz wzrastający nastrój tragizmu. Oddał go autor z wybornie wytrzymałym napięciem i z umiętym stopniowaniem zdarzeń zbiorowych i przeżyć osobistych. Z całej kompanii, która znękana i wybita przestała istnieć, pozostaje wreszcie sam sierżant Dereń. Takie zakończenie wynika z zamierzonej kompozycji ramowej, której wątkiem jest rozpoczynająca powieść sprawa śmierci kaprała Górnego. W pomysłu i wykonaniu tego wątku dopatrywać się można pewnych analogii z fantastyczną psychologiczno-realistyczną Stefana Grabińskiego, który być może oddziałał swoim wpływem także na styl Rembeka, zwłaszcza w I części opowiadania. Jakkolwiek bądź, pomysł to dobrze i samodzielnie przyswojony, a nadający kompozycji powieściowej ramy celowo zorganizowanej całości, którą — mimo podniesione zastrzeżenia — uznać należy za wybitny i naprawdę piękny utwór literacki na temat ostatniej wojny polskiej.

Wadami kompozycyjnymi grzeszą natomiast „*Rdzawe blaski*“ *Stanisława Colonnego-Walewskiego* (Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 300), opowieść ze wspomnień wojennych lat 1915—1921. Opowieść to zapewne autentyczna, chociaż podana w formie częściowo zbeletryzowanej, częściowo być może dosłownie wziętej z doraźnie pisanego dziennika, z którego pochodzą też nadmierne dłużyny w rozważaniach Krzysztofa Nałęcza o sprawach publicznych. Atmosfera jednak wojny na froncie austriackim przeciw Rosji została odtworzona z niepowszednim talentem literackim. Świetne są zwłaszcza opisy walk, z których np. cały ustęp w huraganowym ogniu na pozycji wypadnie zaliczyć do najbardziej wstrząsających i najpiękniejszych na ten temat utworów artystycznych. W ogóle autor pisze prozą ładnie wyrobioną i giętką. Bardzo zajmująco przedstawia ducho-



ST. COLONNA WALEWSKI

we i moralne przeżycia młodego oficera-Polaka, w którym żywo jeszcze działają dawne polskie tradycje wojenne, co znalazło wyraz także w wątku konia wierzchowego Orlika, wątku dobrze odświeżonym, ale może nieco przeidealizowanym. Jest to zresztą znamienitym rysem bohatera opowieści a zarazem i stylu autora, że bystrość wręcz naturalistycznej obserwacji życia łączy z górnym połotem idealistycznym. Występuje to również w epizodzie romansowym z dwiema siostrami Gałczyńskimi.

W tym śmiałym trio miłosnym mamy do czynienia z nagim erotyzmem, którego zmysłowość w przedstawieniu autora uległa poetyckiemu uduchowienu, nie na tyle jednak, aby razić sentymentalizmem. Idylliczny charakter tego romansu posiada urok swobodnego piękna. Także inne przygody wojenne lub miłosne Krzysztofa Nałęcza odznaczają się inteligentnie naturalnym wdziękiem. Debiutujący tą książką autor rozporządza wrodzonym talentem literackim, któremu brak jeszcze dostatecznej świadomości artystycznej. Należy jasno zdać sobie sprawę, że kompozycja powieściowa nie powinna być dowolnie rozpychanym workiem, lecz ma stanowić odpowiednio zorganizowaną i skupioną całość epicką. Kompozycja „*Rdzawych blasków*“ jest zupełnie luźna, rozsadzana nadto przez zbyt liczne wstawki o charakterze publicystycznym, zwłaszcza pod koniec książki. Rozważania Nałęcza są najoczywściej racjonalne, ale przedstawione jednostronnie, więc tym samym nie pogłębione. Również moment prze-

budzenia wiary w Nałęczu wypadł nazbyt prosto, aby stać się istotniej przekonywającym. Cały zresztą bagaż ideologiczny opowieści, mimo pozory poważniejszego stosunku do życia i społeczeństwa, ma wygląd raczej powierzchowny. Książka to jednak zalecająca się szeregiem świetnych epizodów powieściowych, żywym tokiem opowiadania i ładną polszczyzną. W stylu swoim poniekąd romantyczna, ale owa romantyczność dodaje jej dużo nie wymuszonego wdzięku i miło odpręża tragizm przeżyć wojennych.

Na wskroś romantyczna jest także autentyczna opowieść z życia przemytników na granicy polsko-rosyjskiej: *„Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy“ Sergiusza Piaseckiego* (Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 415, z przedmową Melchiora Wańkowicza). Romantyczność tej książki wypływa już z faktu, iż jej autor, ur. w r. 1901, syn urzędnika pocztowego, po ukończeniu 7 klas gimnazjum czynny w powstańczej organizacji przeciw bolszewikom, następnie podchorąży szkoły warszawskiej i uczestnik kampanii 1920 roku, po wojnie wywiadowca II oddziału, nie tyle z braku lepszego zajęcia lub dla zysku, co z zamiłowania do niebezpiecznej przygody, stał się „asem“ przemytnictwa; za bandytyzm skazany na karę śmierci, lecz ułaskawiony, w 11 roku odsiadywania kary w więzieniu świętokrzyskim, w zbiorowej celi więziennej jął się pracy pisarskiej i pierwszą wydaną książką, w tak trudnych warunkach napisaną w ciągu półtora miesiąca, zyskał od razu szeroki rozgłos w literaturze i wielkie powodzenie u czytelników. Przyznać zaś trzeba, że ta książka, jakże niezwykła i przedstawiająca życie bardzo osobliwe, jest książką z prawdziwego zdarzenia. Jej autor to nie żaden Urke-Nachalnik, którego sztucznie rozdęta sława literacka okazała się sensacyjną jętką. Albowiem w Sergiuszu Piaseckim, gdyby nawet miał pozostać autorem tylko jednej książki, zyskaliśmy pisarza o niewątpliwym talencie i — mimo pewne nieliczne zresztą błędy językowe,



z którymi nie zdołał się jeszcze uporać, — artystę świadomego w odkrytym przez siebie powołaniu literackim. Ów „Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy“, jak autor ochrzcił swego powieściowego bohatera, będącego żywym odbiciem własnej osobowości i autentycznych przygód pisarza, zjednywa nas i pociąga niepodrabianym, naturalnym romantyzmem postawy życiowej. Wprawdzie Piasecki nie poetyzuje życia ani zawodu przemysłowego,

a przedstawia je bez żadnych obłonek. Przypomnijmy sobie jednak choćby taki ustęp opisu jednej z wielu wypraw: „Poruszamy się bez szmeru, — jak cienie, jak widma. Jesteśmy sprytni, doświadczeni, przebiegli, śmiali, dobrze uzbrojeni, pewni siebie... Przyjemnie pracować w takich warunkach, z takimi kolegami...“ Widać stąd, jak zresztą z całej książki, że bohater-narrator opowieści, czyli sam autor, szczerze sympatyzuje z opisywanym środowiskiem społecznym, i to tak dalece, że i czytelnikowi udziela się to współczucie z dzielną gromadą „asów“ granicy, chociaż są to dosłownie bandyci, nie wahający się przed ograbieniem, gdy się zdarzy okazja, nie tylko swych przedsiębiorców, lecz także swych współzawodników, a nawet gotowi zabić przeciwnika, aczkolwiek jedynie w walce albo w koniecznej samoobronie. Gromada to rządząca się wszakże swoistą uczciwością zawodową i jakimś aż rycerskim honorem, co dla zachowania godności przemysłniczej każe w końcu prowadzić całą akcję korsarską rozgramiania band tak zwanych „powstańców“, czyli nowych adeptów rzemiosła, nie przestrzegających obowiązującego

dotąd „klasowego“ obyczaju. Wiernych temu nie pisanemu prawu „starych“ przemytników poznajemy właśnie z opowieści Piaseckiego, opowieści romantycznej nie tylko z tego powodu, wszakże przez swoją ideę rehabilitacji przestępcy nabierającej mimo woli charakteru aż bajronicznego. Aspekt

— Władek, dłużej tu! I ty, Seruz, również...
Wstawiamy z miętą i wychodzimy do następnego pokoju. Lord kłapie Seruzowi po ramieniu i mówi:
— No, bracie, doczytasz mi! Mniech cię cholera weźmie! Nie więcej tu nie zostawaj! Jakiś porządek sobie do zabawy słomki, a Marudy, bo Felka się zagłuszcila!
Seruz machnął ręką.
— Mniecy nie mogę, cholera, na takich wibracjach patrzeć. Jaśmiśnelmożne państwo! Ojciec sznurkiem chleb kłapie, a on dochów grasz!
— Dobrze, dobrze — mówi Lord. — Chodź, wyjdź sobie i idź stąd, bo Felka Sarce się pokarcyła! To mroźna dziewczynka.
Duchem wywijamy we trojkę białą wodkę i wychodzimy do reszty towarzysstwa. Ja i Lord siadamy na swoje miejsce. Wbijamy miłość.
Seruz stoi pośrodku rzy i, rozłożywszy ręce za plecy, patrzy przemytniczymi oczyma na Fabińskiego. Potem zaczyna klaskać ^{Palce} i śpiewać.

740

~~Na kartce 740~~
KARTKA RĘKOPISU SERGIUSZA PIASECKIEGO PT. „KOCHANEK WIELKIEJ NIEDZWIEDZICY“

wybitnie bajroniczny ma przede wszystkim sam narrator, bo chociaż opowiada on o sobie ze skromną wstrzemięźliwością, lecz jest to tylko pozór, choćby nie zamierzony, albowiem fakty mówią za siebie. Nie robi on z siebie żadnej ofiary losu, i owszem, opowiadając po prostu o swym przemytniczym życiu, wręcz wyznaje, że życie to mu odpowiadało, że było mu ono właściwym żywiołem, w którym mógł całkowicie wyładować swój bujny temperament. Zresztą wiedzie mu się dobrze, skoro nawet z najgorszych opalów wychodzi cało i zawsze gotów do nowej przygody. Cieszy

się też dużym powodzeniem u kobiet, a chociaż zawodzi go najczęściej upragniona Fela, i ona mu żywo sprzyjała, a w miłostkach, czy to z Lonią Bombiną, czy też nie wiadomo z którą z sióstr Dowrylczukówien, ma i nie lada szczęście i wzięcie romantycznego kochanka. Ponad miłość kobietą, którą nie gardzi, ale łatwo się z nią rozstaje, wyżej ceni przyjaźń męską, gotów dla niej do wszelkich poświęceń. Wśród tych przyjaciół, których przedstawia z gorącym entuzjazmem, a w sposób zawsze żywo zindywidualizowany, znajdują się najwybitniejsi rycerze rzemiosła, od wspaniałego Saszki Weblina, króla granicy, aż po Szczura, Kruczka i Grabarza, ostatnich współtowarzyszy wypraw. Jedni z nich giną, inni odchodzą do spokojniejszego bytu. Wreszcie, jak przystało na bajronicznego korsarza, z licznej gromady narrator nasz zostaje na pograniczu samotny, zmuszony do ukrywania się przed poszukującymi go i tropiącymi po obu stronach strażami wojskowymi i policyjnymi, wciąż jednak czynny, nie dla pieniędzy, których zdobył już wiele, ale nie dba o nie, natomiast i z zamiłowania do życia niebezpiecznego wśród pól i lasów, i z chęci wypełnienia przyrzeczenia danego zmarłemu towarzyszowi. Gdy i tego dokonał, z żalem rozstaje się z tym pograniczem, gdzie w natłoku sensacyjnych przygód i wrażeń, spędził iście romantyczny okres życia. W ostatnią noc pożegnalną wyjaśnia się i sprawa widma na kapitańskiej mogile, co również stanowi romantyczne akcesorium powieści. Nie mniej romantyczny jest stosunek narratora do przyrody, w której i pisarz osiąga najpiękniejsze, najlepiej pogłębione chwile swego artystyzmu. W obrazach przyrody Piaseckiego nie ma nic sztucznego; całe opisanie przez niego współżycie człowieka z dziką naturą odznacza się rzadką szczerością odczucia i prawdziwie poetyckim polotem o niespodzianej wzniosłości. Narrator opowieści dokładnie zdaje sobie sprawę, czym się dla niego stała przyroda, w której odnalazł swobodę bujnego życia

i niewyczerpane źródło ożywczej siły. Na tle wycieczki do Wilna daje też bezpośredni wyraz swej niechęci do miasta, którego klimat i ludzi osądza bardzo surowo, a skąd co najrychlej umyka. Aby powrócić na szlaki graniczne, do swych ukochanych nocy, w których za drogowskaz służy mu gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy. Tęsknotą za tymi szlakami i za tym drogowskazem, urastającym do znaczenia symbolu, jest dogłębnie przepojona cała ta księga wspomnień o czasach niepowrotnych, rozpamiętywana i marzona przez długie lata więzienne, wreszcie spisana z zaiste niezwykłym rozmachem pióra i objawionego z nagłą temperamentu artysty. Trudno rokować o przyszłości literackiej Sergiusza Piaseckiego, wszelako o „Kochanku Wielkiej Niedźwiedzicy“ ponad wszelką wątpliwość stwierdzić się musi, że ta nowoczesna a w pełni autentyczna powieść w stylu bajronowym jest rewelacją rzetelnego i wielkiego talentu. Przypomnieć tu zaś można „Pożogę“, również księgę wspomnień, która rozpoczęła karierę literacką Zofii Kossak i pozostała jedną z najpiękniejszych książek znakomitej autorki. „Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy“ zrodził się wprawdzie w zupełnie odrębnym środowisku, ale... *spiritus flat ubi vult*.

Z bezpośrednio poznanego tworzywa obserwacyjnego powstała powieść „więzienna“ Mariana Czuchnowskiego: „Cynk“ (Kraków 1937, nakładem autora, str. 224) ma już zgoła inny charakter. Klasowo uświadomiony poeta „Trudnego życiorysu“ w tej swojej pierwszej próbie prozy epickiej postanowił odtworzyć obraz środowiska więziennego w ramach opowiadania realistycznie obiektywnego, z taką wszakże ukrytą myślą, aby perspektywiczne skupienie przedstawionych faktów miało zamierzoną wymowę społeczną. Do tego celu została dostosowana kompozycja powieści, której część pierwsza (rozdziały I—XII), zakończona straceniem jednego z więźniów na szubienicy, daje ściśle przedmiotową charakterystykę więzienia i jego ludzi; w czę-



MARIAN CZUCHNOWSKI

ści zaś drugiej (rozdziały XIII—XXIV), chronologicznie wcześniejszej, na tle głódówki, zakończonej śmiercią dwóch więźniów, z których społecznik Józek jest już wyraźnym rezonem ideowym, wysiłek autora zmierza do poszukiwania i pogłębienia tragicznej prawdy człowieka. Całość opowiadania jest utrzymana w jednolitym stylu rzeczowej prostoty, jedynie pod koniec nabierającym umiarkowanych akcentów lirycznych, natomiast odrębne zadania dwóch części powieści zostały

uwydatnione przez rozkład ciśnienia charakterologicznego, które dopiero w części drugiej działa w kierunku wewnętrznym, przez co i ogólny obraz środowiska i poszczególne jego jednostki od swego dna psychicznego odślaniają dalej poza mury więzienne prowadzący widok społecznej krzywdy. Nie ma tu jednak żadnego roztkliwiania się nad ofiarami losu, w którym „uczciwe życie nosiło znamiona bohaterstwa“, więźniów bowiem i ich sprawy przedstawiono z opanowanym spokojem pozornie chłodnego obserwatora, wydobywającego z opisywanego środowiska całą jego ludzką rzeczywistość, nie wyłączając nawet humoru w świetnie uchwyconej postaci złodzieja kieszonkowego Zahlpetera. W posłowniu książki autor wyznaje, że „świat przedstawił z naciskiem na ruch i rozwoju człowieka“, oraz oświadcza, że „chciał dać powieść uczciwą społecznie, czystą moralnie, jasną artystycznie.“ Oba te zamiary w zakreślonych osnową „Cynku“ ramach wykonał Czuchnowski w sposób dobrze świadczący o epickich zdolnościach poety,

zasłużonego dotychczas przede wszystkim żywiółowym liryzmem swego młodzieńczego „*Poranka goręczy*“. Ów liryzm w pierwszej powieści autora płynie głęboko ukrytym nurtem podskórnym, którego obecność jednak daje się odczuć, chociaż jest świadomie hamowana. Nie psuje to bynajmniej realistycznego toku opowiadania, tylko go niejako od spodu unosi i dynamizuje, przez co do celowej prostoty wyrazu ograniczona proza Czuchnowskiego zyskuje na emocjonalności, coraz wzbierającej, zwłaszcza w drugiej części „*Cynku*“, nigdzie jednak nie wyzwolonej z narzuconych jej więzów. Wydaje się, że próba rozpętania demona poetyckiego na terenie prozy powieściowej przynieść by mogła wyniki godne twórczego wysiłku, tymczasem wszakże przyznać trzeba, iż Czuchnowski okazał się także dobrym i w swoim rodzaju wybitnie oryginalnym realistą.

Zę względu na problematykę społeczną, obok „*Cynku*“ Czuchnowskiego wymienić należy „*Ślepe tory*“ *Haliny Górskiej* (Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 247), powieść osnutą na dziejach znanej lwowskiej „Akcji Błękitnych“, prowadzonej głównie przez młodzież akademicką i młodą inteligencję filantropijnej instytucji opieki nad dziećmi proletariatu. W słowie wstępnym autorka zastrzega się, że chociaż oparta na dokumentach społecznych, powieść ta nie jest ani reportażem, ani fotografią ludzi i zdarzeń. Zastrzeżenie to było istotnie potrzebne, gdyż zastosowana w „*Ślepych torach*“ technika powieściowa ma wygląd montażu faktograficznego. Jest to zresztą pierwsza część trzyciometowego cyklu pt. „*Barak płonie*“, więc dopiero po wydaniu całości okaże się, czy takie uproszczenie zagadnienia kompozycyjnego, jakie widzimy w „*Ślepych torach*“, było celowe. Na razie synchroniczny układ wątków życia ludzi z siedmiu mieszkań piwnicznych przy ulicy Dekerta z jednej strony, z drugiej zaś szkiców charakterologicznych działaczy „Akcji Błękitnych“, wreszcie wzajemnych stosunków obu stron, czyni



HALINA GÓRSKA

wrażenie pośpiesznego ułatwienia sobie przez autorkę zadania epickiego, tym zaś bardziej, że poszczególne wątki nie zostały równomiernie rozwinięte, lecz są jakby dowolnie klecone, zależnie od rozporządzalnego materiału dokumentarnego. Zdarzają się nieraz świetne fragmenty spostrzeżeń socjologicznych albo wglądów psychologicznych, brak im jest jednak ścisłego powiązania epickiego. Najżywiej wystąpiła sprawa niechęci proletariatu do inteligencji, natomiast najgłębiej sięgnęła autorka w wewnętrzny konflikt działaczy

„Akcji“, którzy na podstawie swych doświadczeń filantropijnych załamują się w czynnej postawie wobec życia, a chociaż jeszcze trwają na obranym posterunku, to wobec krzywdy, nie widzącej niczego poza swoją własną „sprawą“, stają bezradni zwątpieniem, że ich robota tylko im samym przynosi zadowolenie, że jest fałszem w stosunku do ogromu ludzkiej poniewierki. Postawienie jednak tezy, że zarządzenie złu jest sprawą ustroju, nie znalazło, bo znaleźć nie mogło logicznego uzasadnienia w powieści, której przedmiotem jest wewnętrzna klęska ludzi o dobrej woli w swych zamiarach „wyjścia człowieka naprzeciw człowiekowi“, lecz łatwo się zrażających niepowodzeniem, albo też swoje własne omyłki jednostronnie rozszerzających na całość bardziej skomplikowanych zagadnień społecznych. Dlatego więc szlachetna w założeniu intencja „*Ślepych torów*“ nie wypadła przekonywająco.

Podobną dysproporcję między zamierzoną przez autora

wymową społeczną a pomysłem fabulistycznym widać na „chłopskiej“ powieści *Józefa Mortona: „Spowiedź“* (Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 236). Pośrednie oskarżenie ustroju wypływa tutaj z tragedii syna chłopskiego, wykształconego na inteligenta, ale w swym „twardym, chłopskim uporze zostania panem“ natrafiającego istotne przeszkody nie w warunkach społecznych, lecz we własnej chorobie, wskutek czego postawione pytanie: „Kto temu winien? Czy my, czy też kto inny?“ — w tak ujętej osnowie powieściowej brzmi fałszem. Natomiast sam widok nędzy bytu chłopskiego, wraz z umieszczonym na tym tle wysiłkiem o wspięcie się na wyższy szczebel drabiny społecznej, został pokazany z dużą siłą postaciowania, wzmocnioną nadto przez ramy kompozycyjne, w których nieuleczalnie chory syn przeżywa równocześnie aktualną rzeczywistość wiejskiej niedoli ojca i siostr, a we wspomnieniach własną swą drogę nieudanego z tej biedy wyzwolenia. „Spowiedniczy“ charakter opowiadania nasuwa konfrontację ze „*Śmiercią*“ Ignacego Dąbrowskiego, konfrontację ciekawą i dlatego, że w jej świetle społeczny wątek powieści „chłopskiej“ ukazuje także swój inny, szerszy aspekt, natomiast różnice tworzywa obyczajowego w obu powieściach ujawniają bardzo ostre kontrasty nie tylko dwóch półwieczem oddzielonych epok kulturalnych, lecz i w zaszłych między nimi przejawach strukturalnych. Porównanie to nie jest obojętne również ze stanowiska artystycznego, przy czym jeśli pominąć psychologicznie wadliwe zakończenie „*Spowiedzi*“, w której narratorem nie przestaje być człowiek umierający, wysiłek pisarski Mortona, aczkolwiek nie osiągający jeszcze równego tamtemu stopnia dojrzałości, wydaje się nie mniej poważnym a w każdym bądź razie jednakowo głęboko odczuty.

Ścisłe realistyczną próbę szerszego ogarnięcia rzeczywistości chłopskiej podjął *Władysław Kowalski* (Zespół lite-

racki „Przedmieście“) w powieści pt. „*W Grzmiącej*“ (Warszawa 1936, M. Fruchtman, str. 365). Rzeczywistość to w jej aspekcie biologicznym pokazana w swej nagiej prawdzie, z naturalistyczną pasją chwytania życia w sposób najbardziej bezpośredni i zarazem świadczący o psychicznej solidarności autora z opisywanym środowiskiem. Stąd odbiera się wrażenie bezwzględego autentyzmu, któremu są obce wszelkie literackie stylizacje albo ideowe uwznioślenia. Autor z chłopów, podobno syn fornalski, z przytwierdzającą otwartością odsłania czysto materialistyczne podłoże bytu chłopskiego wraz z jego krańcowym egoizmem klasowym i nienawistną nieufnością w stosunku do dworu. Argumentem stale rozstrzygającym jest przekonanie o chłopskiej krzywdzie i o pańskim wyzysku. Świat jest ograniczony do opłotków wsi, poza którą w poczuciu chłopskim nie istnieją żadne inne więzy społeczne. Na obranym przez autora odcinku zobrazowana rzeczywistość gromadzka i indywidualna posiada zaiste mocny w swoim rodzaju wyraz, aż wstrząsający żywiolową pierwotnością odosobnionej struktury, w której wprost nie ma miejsca na działanie jakichś wyższych sił ideowych. Jest to więc krajobraz społeczny jaskrawo jednostronny, pomijający bowiem istniejące w chłopstwie ogólnoludzkie czynniki duchowe i moralne. Przemawiający z powieści Kowalskiego radykalizm ma charakter krańcowo negatywny, gdyż pozbawiony dalej inierzących aspiracji i jakiegokolwiek siły etycznej, która mogłaby być na przyszłość twórczą. W swym bezwzględnie i wyłącznie chłopskim widzeniu rzeczywistości Kowalski jest zaiste konsekwentny do ostateczności, co jego powieści nadaje osobliwą ekspresję, ale co też zaważyło dotkliwie na jej myślowych i artystycznych niedoborach.

Powieści co dopiero omówione zestawiono razem, gdyż mimo różnice, wynikające z indywidualnego temperamentu autorów, mimo nieraz bardzo rozbieżne stanowiska twórcze,

od skrajnego realizmu „chłopskiej“ powieści Władysława Kowalskiego aż po romantycznie nastrojony epos „przemyt-
niczy“ Sergiusza Piaseckiego, łączy te powieści klasowe, śro-
dowiskowe lub zawodowe wspólny im wszystkim charakter
autentyzmu. Na ich pograniczu umieścić należy jeszcze je-
dną powieść zawodową, również osnutą na materiale naj-
ściślej faktycznym. Jest to powieść o zawodzie kelnerskim,
Henryka Worcella: „Zakłete rewiry“ (Warszawa 1936, Ge-
bethner i Wolff, str. 425). Występujący pod pseudonimem
autor (właściwe nazwisko: Kurtyka) sam był kelnerem i do
powieści swojej wprowadził nie tylko bezpośrednią znajo-
mość życia zawodowego, lecz nawet rzeczywiste stosunki
i osoby scharakteryzowane tak wiernie, że można je dokład-
nie zlokalizować. Wywołało to też sporo nieporozumień
w krytycznych ocenach powieści, gdy wskutek położenia
nacisku na życiowej warstwie osnowy, wystąpiły pewne
uprzedzenia, co aż przesłoniły niepospolity artyzm tego lite-
rackiego debiutu. Tymczasem „Zakłete rewiry“ są utworem,
w którym realizm obserwacyjny uległ wybitnie ekspresjoni-
stycznemu przetworzeniu. Widać to przede wszystkim w cha-
rakterystrykach osób i wzajemnych między nimi stosunków,
komponowanych w taki sposób, że tok opowiadania jest
utrzymany w ciągłym napięciu dramatycznym, że ciekawość
czytelnika pobudzana jest stale oczekiwaniem na wybuch
za lada chwilę konfliktu. Atmosfera emocjonalnego napre-
żenia nadaje zdarzeniom na wskroś realnym i codziennym
wydźwięk niesamowitego uniezwyklenia, co w chwilach
kulminacyjnych pracy kelnerskiej sprawia wrażenie jakiejś
demonicznie rozpiętanej gry, w której jednostka wyrasta na
mitycznego bohatera zmagającego się z otaczającymi go
zewsząd wrogimi siłami. Sposób uruchomienia tej walki
człowieka z samym sobą i jego zwycięstw lub porażek w wy-
konywaniu obowiązków zawodowych wznosi tę powieść
kelnerską na wysoki stopień czysto artystycznej ekspresji.



„Zaklęte rewiry“ działają na czytelnika nie tyle odkryciem prawdy człowieka w kelnerze i w jego obcowaniu psychicznym z przełożonymi i klientami, co właśnie literacką mitologizacją tej prawdy w jej tragicznym narastaniu. Rzecz jasna, że wglądy w psychologię zawodową stanowią o tematycznej świeżości, nawet o wnikliwej odkrywczości osnowy, lecz dopiero jej nadrealne, jak gdyby wręcz metaficzne zgłębienie

pozwoлиło autorowi stworzyć nie jeszcze jedno naturalistyczne studium nieznanego literaturze środowiska zawodowego, albowiem znacznie więcej, bo tego środowiska artystycznie spotęgowaną wizję, przy tym wizję o niebywale zgęszczonym kolorycie psychicznym. Wena autorska, niezwykle żywiołowa w ekspresjonistycznym kształtowaniu wątków pracy kelnerskiej i życia restauracyjnego, słabnie z chwilą, gdy przechodzi na tory realistycznego obrazowania, co odbiło się zwłaszcza na epizodycznym wątku miłosnym. Także inne próby nowelistyczne autora, drukowane w czasopiśmie, a czerpane z przeżyć wojennych, zdają się wskazywać, że siła talentu Worcella zdąży raczej w kierunku ekspresjonistycznym, charakterem swoim zbliżając się najwięcej do stylu Michała Choromańskiego, który może nawet był dla autora „Zaklętych rewirów“ wzorem, a jeśli, to wzorem właściwie obranym i samodzielnie przetrawionym.

Autobiografizm, którego rozmaite objawy w twórczości powieściowej śledzić wypadło, spełnia przede wszystkim dwa postulaty zaciekawień pisarza i czytelnika: postulat myślenia historycznego i postulat dociekań psychologicz-

nych. Dla autora w większości wypadków jest to poznawanie samego siebie i przez załamanie wspomnień konkretyzacja albo wręcz urabianie własnego poglądu na świat. Słusznie zauważyła wybitna współczesna badaczka literatury, Stefania Skwarczyńska, że „owo życie we wspomnieniach dla duchowej struktury twórcy nigdy nie jest bez wyrazu. Raz może on czerpać z nich podniecie, raz w nich odpoczywać po trudach życia, raz kształtować nimi nowe, wciąż zdobywane wartości, raz mieć je jakoby w wewnętrznych *szufladkach* niby daleką odświętność. Cała nieskończoność możliwości...“ Przymownie też warto, jak wielki nacisk na wspomnieniowy charakter sztuki kładzie w swej teorii estetycznej zbyt mało znany i bodaj wciąż nie doceniany Edward Abramowski. „Jawa — mówi on — przemieniona na wspomnienie, jakkolwiek zachowuje te same fakty, ukazuje je jednak jakoś inaczej, odsłania swoje jądro *estetyczne*; nie przestając być czymś bolesnym lub wesołym, strasznym lub łagodnym, objawia jednak *spokojną* istotę tych rzeczy, wyswobodzoną ze splotów potrzeb życiowych i sądzenia życiowego. Fakty wspomniane posiadają jakiś urok niezłym nie usprawiedliwiony; gnieździ się w nich tęsknota pewna, pociąg ku chwilom minionym, nie dający się uzasadnić, i ot tym większy, im dłużej przebywały one w sferze „zapomnianego“; nawet najbardziej pospolite lub zupełnie niemiłe momenty jawy ludzkiej nas swoim czarem, pierwiastkiem jakiejś nabytej nowości uczuciowej, wskutek tego tylko, że się wycofały zupełnie z obiegu rzeczywistości życia. Jest to pierwszy zaczątek piękna; wspomnianie — pierwszym artyzmem. Świat, rozpatrywany ze strony wspomnień, jest rozpatrywany *estetycznie*. Między nim a nami zachodzi wtedy stosunek podobny do tego, który się zawiązuje pomiędzy światem a dzieckiem; to, co dręczyło i nudziło, zanika, bo zjawiska zwróciły się do nas swoim obliczem przeciwnym intelektualizmowi, wskutek czego ubywa podstawa dla rozumowa-

nia, kłopotliwości i przewidywania celowego; przestajemy spoglądać na świat okiem walczącego zwierzęcia, a spoglądamy okiem kontemplatora. Dziecko zaś nie potrzebuje dla odnalezienia tego stosunku zwracać się do wspomnień, gdyż ma ono w swoim rozporządzeniu inną jeszcze bogatą dziedzinę przedmyślowego widzenia — widzenia *po raz pierwszy*. W tym zestawieniu widzenia estetycznego z widzeniem dziecka występuje też więc ów tak dla sztuki ważny postulat oryginalności. W całym tym rozległym kompleksie psychologicznym wspomnienia, jako pierwszego źródła przeżycia estetycznego, intuicyjna droga twórcy, wydobywającego ze sfery zapomnianego nowy świat wzruszeń, prowadzi najcelowiej do tej właśnie chwili, w której samo życie było dla niego dziedziną niespodzianych odkryć, tajemniczych wycieczek w nieznaną rzeczywistość. W takiej perspektywie teoretycznej zyskuje się dostateczne wyjaśnienie tego upodobania, z jakim pisarze zwracają się do swego „kraju lat dzieciennych“, a zarazem i powodzenia, jakim utwory na takim podłożu pisane cieszą się u czytelników. Przez nie bowiem sięgamy jak gdyby do samego źródła estetycznego widzenia świata. Wśród książek omawianego sezonu wydawniczego należą do nich powieści Michała Rusinka i Zbigniewa Uniłowskiego.

Wśród młodszego pokolenia współczesnych powieściopisarzy polskich, czyli ściślej określając granice wieku, wśród pisarzy urodzonych w pierwszym dziesięcioleciu naszego stulecia, autor „*Burzy nad brukiem*“ i „*Człowieka z bramy*“ należy do mniej licznego grona tych, co w swym poglądzie na świat postulatowi woli świadomie przyznają pierwszeństwo przed postulatami poznania. Pociąga to za sobą optymistyczny stosunek do życia, oparty na zaufaniu do własnych sił, do zdolności czynnego i zdobywczego działania. W postawie twórczej takiego pisarza nad analitykiem przeważa obserwator, czyli o talencie rozstrzyga przede wszyst-

kim siła plastycznego widzenia, pogłębiana nie przez intelektualną introspekcję, lecz za pomocą intuicyjnego krystalizowania moralnej prawdy człowieka. W bezpośrednim przeżywaniu wrażeń i doznań życiowych o wartości jednostki rozstrzyga charakter, w literackim przetwarzaniu rzeczywistości obraz świata zdarzeń zewnętrznych, o wyraźnie narzysowanych konturach, staje się tylko tłem odpowied-



MICHAŁ RUSINEK

nio zorganizowanym dla uzyskania perspektywy potrzebnej do *pokazania*, jak się ten charakter osobisty wyrabia i utrwała. Nie ma tu miejsca na drobiazgowo dociekania psychoanalityczne, skoro idzie właśnie o to, aby *naocznie* przedstawić charakter człowieka w doświadczeniach życiowych. Uświadomienie sobie tego zadania sprawiło, że *Michał Rusinek*, po wcześniejszych próbach powieściowych, w których okazał śmiały polot wyobraźni fabulistycznej, poczawszy od „*Burzy nad brukiem*“ sięgnął do zasobu własnych wspomnień, jako do realistycznego tworzywa literackiego. Nie poszedł jednak drogą mniej lub więcej otwartego autobiografizmu, lecz użył go tylko za kanwę do kompozycji powieściowej, co zauważyć łatwo z porównania „*Burzy nad brukiem*“ z nową książką autora. „*Pluton z Dzikiej Łąki*“ Michała Rusinka (Warszawa 1937, Gebethner i Wolff, str. 302) jest powieścią z życia młodzieży szkolnej, czyli należy do rodzaju bardzo chętnie uprawianego, wydającego utwory o wybitnej wartości i cieszącego się dużą poczytno-



ścią. Rodzaj to bujnie się rozwijający w Polsce odrodzonej (Kaden-Bandrowski, Zyg. Nowakowski, Parandowski, Peiper, Zegadłowicz, jako też Choynowski, Dąbrowska, Gruszecka i in.), mający zaś za sobą piękne tradycje w przeszłości literatury polskiej i powszechnej. Gdy porówna się utwory różnych autorów, okazuje się, że mimo podobieństwa tematyki, każdy z nich jest odrębny. Owa różnorodność wynika z tła społecznego albo ze śro-

dowiska obyczajowego, w mniejszym stopniu z epoki dziejowej, co się wyjaśnia tym, że młodzież w wieku szkolnym jest jeszcze pozbawiona zmysłu historycznego. Rozstrzygającym czynnikiem zróżnicowania jest przede wszystkim indywidualność pisarza, jego pogląd na świat i jego postawa twórcza, czyli problematyka i styl utworu. W zestawieniu ze współczesnymi powieściami polskimi „*Pluton z Dzikiej Łąki*“ wyróżnia się od razu swym środowiskiem społecznym, a co za tym idzie także kolorytem obyczajowo-psychologicznym w charakterystykach ludzi. Jest to środowisko proletariatu miejskiego, konkretnie umieszczone na tle Krakowa przed wojną i podczas wojny. Główna osoba powieściowa: Ignasz Nawrot, sobowtór Piotrusia Ożelucha z „*Burzy nad brukiem*“, postać niewątpliwie autobiograficzna, jest synem węglarza, o którym czytamy, iż „nie zdawał sobie sprawy z tego, że miał plecy, własne plecy, na których wynosił syna swego ku górze, aby nie musiał dźwigać przez całe życie kosztów zwykłego węgla po karkołomnych tylnych schodach do kuchni wielu późniejszych Ślączków“. Podobnie jak w „*Burzy nad brukiem*“

na matce Ożelucha, w „*Plutonie z Dzikiej Łąki*“ na ojcu Nawrota widać skupiony pietyzm autora w opracowaniu charakterystyki człowieka. Charakterystyka to, mimo wyraźny sentyment pisarza dla tej jego postaci powieściowej, w całości i w plastycznie uruchomionych szczegółach sytuacyjnych przeprowadzona na wskroś realistycznie, chociaż pokazana w wizji ekspresjonistycznie formowanej. Ten dobry, aż dobroduszny człowiek jest istotą zupełnie żywą i w swej ludzkiej przeciętności bardzo piękną. Takie zaś epizody ze starym Nawrotem, jak spacer niedzielny na błonia, kiszenie kapusty, wreszcie choroba i śmierć, odznaczają się niepospolitą plastyką literackiego opisu. W scenach tych o bardzo urozmaiconej skali barw rodzajowych, jakby wręcz odmalowanych słowami, przez celowe uwydatnienie dobrze zaobserwowanych i zapamiętanych ruchów, gestów lub skąpych wypowiedzi, pospolity człowiek bardzo szarej pracy nabiera wyglądu, rzecz można, bohaterskiego, bynajmniej wszakże nie wyidealizowanego, lecz po prostu i bez żadnych pozorów sztuczności objawiającego naturalną a nie zamierzoną wzniosłość swego charakteru. Z jakim zaś umiarem realizmu Rusinek go pokazuje, najlepszym tego probierzem motyw naiwnego, lecz szczerego, a głęboko ugruntowanego patriotyzmu, stanowiący nadto jedno z kompozycyjnych wiązań całego utworu. Na dalszym planie, ale wyraźnie narysowane osoby ze szczupłego otoczenia Nawrotów dopełniają malowidła środowiska proletariackiego, z którego ojciec Ignasia wraz z matką Piotrusia z poprzedniej powieści autora doskonale obiektywizują postulat „pato-
susu powszedniej prostoty“, sformułowany w swoim czasie przez Kadena-Bandrowskiego, jako naczelne zagadnienie współczesnej polskiej twórczości literackiej. Środowisko szkolne jest terenem konfliktów dwóch z założenia wrogich sobie światów. Obraz świata nauczycielskiego w przedwojennym gimnazjum galicyjskim, znany autorowi z zewnątrz,

czyli z doświadczeń uczniowskich, został uproszczony w charakterystykach germanisty Korabika, ulubieńca młodzieży i krzewiącego w niej umiłowanie polskości, oraz polonisty Ślączi, postrachu uczniów, karierowicza i w ogóle człowieka bez moralnych skrupułów. Takie paradoksalne kontrasty istotnie zdarzały się w szkołach galicyjskich, co mógłbym poprzeć autentycznymi faktami także z własnego doświadczenia, ale były to, mimo naloty habsburskiego lojalizmu, szkoły z ducha naprawdę polskie, co również mógłbym rzeczowo uzasadnić z osobistych wspomnień. Wydaje mi się zatem, że nie tylko w głośnych „Zmorach“ Zegadłowicza, lecz także w „Rubikonie“ Nowakowskiego i w „Plutonie z Dzikiej Łąki“ Rusinka charakterystyka nauczycielstwa galicyjskiego wypadła w stosunku do rzeczywistości karykaturalnie. W postaci Korabika dał jednak Rusinek pełne zadośćuczynienie nauczycielstwu galicyjskiemu, w którym bywali też rozmaici Ślączkowie; powieść zresztą nie jest historią. Korabik otrzymał nadto bardzo starannie skomponowany i subtelnie wykończony rysunek charakterologiczny. Jako studium psychologiczne nauczyciela i artyzmem powieściowego przedstawienia — germanista Korabik staje na równi z filologiem Rojkiem z „Nieba w płomieniach“ Parandowskiego, swoją zaś milezącą zmovą narodową z młodzieżą polską zasługuje na trwałą pamięć w dziejach naszej literatury. Nawiasem wspomnieć tu należy o kulcie Sienkiewicza, czemu powieść Rusinka daje jeszcze jedno, nieobojętne a bardzo piękne świadectwo literackie. Środowisko młodzieży wprowadza nas w główny temat powieści Rusinka. Środowisko to poznajemy nie tylko w szkole, lecz przede wszystkim we wspólnych zabawach na Dzikiej Łące. Są to synowie rodzin ze sfer rozmaitych, złączeni bądź to łąką szkolną, bądź też sąsiedztwem mieszkań, zwłaszcza jednak pokrewieństwem młodych temperamentów. Widzimy ich zebranych razem w karnym plutonie wypraw odkryw-

czych, walk chłopięcych i innych gier, albo i w pojedynkę poszukujących nieznanych wrażeń i kosztujących zniecka ostrego smaku uświadomień. Rozmaite są wśród nich skłonności i usposobienia, w dobrym i złym, niezbyt jeszcze moralnie wyrobieni, jednakowo zapalczywi i świata ciekawi, rządzący się już wszakże zasadami honoru i solidarności koleżeńskiej. Obraz życia młodzieży przedstawił Rusinek w najmocniejszych barwach, niekiedy z jaskrawym (ale nie przesadzonym) naturalizmem, i w żywo uchwyconym ruchu. Rusinek w ogóle ma ekspresję niezwykle plastyczną: czytając jego książkę, wyraźnie się widzi to, co autor opisuje. Czy to będzie góra rumowiska i śmiecia, nie zdobyta jeszcze przez „pluton“, czy walka dwóch plutonów, czy wzruszający moment pomocy węglarzowi, czy kapitalne sceny szkolne koleżeńskiego bojkotu Trupiołówki i jego rehabilitacji, czy też charaktery poszczególnych szeregowców „plutonu“, ich wzajemne stosunki osobiste albo chwile doznań życiowych, — wszystko to rozwija się dosłownie przed oczami czytelnika i w pamięci jego pozostawia jasno skonkretyzowane wrażenie. Jest się przeświadczonym, że autor przedstawia to, co rzeczywiście zaobserwował, co zarazem tak przetworzył i zorganizował w swej fikcji literackiej, że to życie „na niby“, jakie jest przedmiotem każdego artystycznego opisu, posiada pełną wymowę realnego świata zjawisk. Odkrywczość realistycznego talentu Rusinka ujawnia się najwydatniej w komponowaniu skrótów i zbliżeń sytuacyjnych i charakterologicznych, ale także w opisach przyrody, miasta i przedmiotów martwych, zawsze bardzo zwięzłych i świeżo czyli samodzielnie widzianych. Styl Rusinka, w ogóle dosadny i jędrny, jest bardzo obrazowy także w formie językowej. Jest to styl ekspresjonistyczny, ale na ściśle realistycznym podłożu. Pewna przemijająca skłonność do barokowej przesady, widoczna w lirycznym prologu „Plutonu z Dzikiej Łąki“, pięknym zresztą opisie krakow-

skiego kiermaszu na Emaus, została przez autora ujarzmiona z chwilą, gdy począł odtwarzać realny bieg zdarzeń. Wydobył go zaś w swej nowej powieści ze wzruszenia nad wspomnieniami czasów i ludzi minionych. W rzeczywistości nie mógł już odnaleźć Dzikiej Łąki, która znikła pod nowo wybudowanymi domami, ale odnalazł ją w swej pamięci i utrwalił na zawsze w pięknie artystycznego utworu.

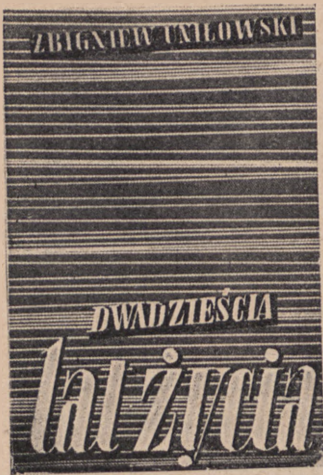
Wręcz odmienny widok życia we wspomnieniach przedstawia powieść *Zbigniewa Uniłowskiego*: „*Dwadzieścia lat życia*“ (Warszawa 1937, J. Przeworski, str. 345). Na razie mamy tej powieści tylko tom pierwszy, którego treścią są dzieje Kamila Kuranta od 9 do 11 roku życia, na tle na pół proletariackiego, poniekąd lumpenproletariackiego środowiska warszawskiego Powiśla; następnie w drobnomieszczańskim świątku osady mazowieckiej; potem w Krakowie u rodziny majstra szewskiego Piszczka i na stacji u pani Gorlickiej, prowadzącej obiady dla inteligencji, a w głębszej perspektywie z odwiedzinami u ojca w więzieniu; wreszcie w internacie szkolnym dla zamożnej młodzieży w Zakopanem; w końcu po ponownym uwięzieniu ojca, złodzieja i oszusta wielkiego kalibru, z powrotem na Powiśle. Tak szeroko zakrojone malowidło świata ludzkiego zostało przez Uniłowskiego opisane z drobiazgową dokładnością, której pozorna rzeczowość chwilami przypomina jakby Kraszewskiego, ale zarazem jest to ujęcie zupełnie nowoczesne. Zresztą, skoro wspomniano tu Kraszewskiego, zauważyć trzeba, że pisarz ten stylem swych opisów staje się nam dzisiaj bardzo bliski, czyli że w nim to najniespodzianie odkrywa się genealogię przedmiotowego kierunku współczesnego realizmu, tej tak zwanej nowej rzeczowości, której właśnie Uniłowski jest w naszej literaturze jednym z najwybitniejszych przedstawicieli. Skądinąd widoki nędzy warszawskiej, a stwierdzić od razu należy, że Uniłowski okazał się świetnym malarzem obyczajowym Powiśla, żywo

odezuwającym rzeczywistość bytu proletariackiego, — nasywają porównanie z Prusem, od którego jednak jakże zasadniczo się różni autor „*Dwudziestu lat życia*.” Bo będąc najściślej rzeczowym, Uniłowski bynajmniej nie jest obiektywny. Jego widzenie zewnętrznego świata ulega mimowiednej stylizacji na groteskę. Oto dla przykładu charakterystyka pani Piszczkowej: „osoba o drapieżnym wyglądzie i oczach



ZBIGNIEW UNIŁOWSKI

podpuchniętych trochę jak po śnie; jakby kto dwie śliweczki wsadził w ciasto. Była ściągnięta w pasie fartuchem i miała bufiastą bluzkę; wyglądała jak osa; ale zachowanie jej było raczej potulne“. W ogóle zaś koloryt, w jakim Uniłowski swemu młodocianemu bohaterowi daje oglądać rzeczywistość, jest, mimo jej wielkiego urozmaicenia, jednostajny, utrzymany w tonie ciemnym, ponurym. Najlepiej widać to na krajobrazach, w swoim rodzaju doskonale uchwyconych. Oto: „wymalowana jak dziwka, szeleszcząca tandetnymi kieckami, jesień miejska, wiotka i rozkołysana, wyszła na ulicę“. Albo co czytamy o warszawskich Łazienkach, że „chyba nigdzie jesień nie naprodukowała tyle przeraźliwego smutku“, i cały dalszy opis w tym ustępie (str. 231). Z drogi Kamila z ojcem do grobu matki: „Bryczka



koślawo toczyła się topolową aleją, skręciła na szarą pręgę szosy i podróżnych otoczył krajobraz pełen bolesnej pospolitości, wypranej z wszelkiego nastroju. Uroda jesieni wydała się Kamilowi ciągle nieporozumieniem. Udręczony wzrok włóczył się znużenie po nudnej jałowiznie pól, gdzieś tam barwiły się na brunatnym tle grzebiące w ziemi babiny, podkreślały bezsens tego pejzażu“. Wreszcie wrażenie z Krakowa: „miasto wydało się

Kamilowi ponure, zaniedbane i zamieszkałe przez ludzi zgoła odmiennych obyczajów“. Tak wszędzie przyroda, miasto, ludzie, cała otaczająca Kamila rzeczywistość jest to „świat obcy, surowy, istna tokarnia duszy“. Surowa rzeczywistość dzieciństwa Kamila wyrobiła w nim surową rzeczowość w stosunku do życia i jego zjawisk. „Uczucie sieroctwa i osamotnienia w tej dżungli bezlitosnych praw nędzy i twardego bytowania“ napiętnowało duszę Kamila gorączką, a okoliczności życiowe, pobyt u ciotek na Powiślu, refleksy więzienia ojcowego, pogłębiają w dziecku krytycyzm, trzeźwość i cynizm, przy lada okazji pękają więc słabe hamulce niewyrobionej woli i choć Kamil „nigdy nie miał złych skłonności, ale oto najniespodziewaniej począł brnąć z premedytacją i na chłodno“. Epizod zakopiański wprowadza chłopca w odmienne warunki, znajduje tu chwilowo spokój i szczęście, wypięknia swego ducha, ale los rzuca Kamila znowu na Powiśle i w tym momencie na razie się z nim rozstajemy. To upostaciowanie społecznego kontrastu podkreśla tym silniej bierność Kamila, jego zależność od wpływów środowiska

i jego obserwatorski pogląd na świat. Nie mamy żadnej podstawy do utożsamiania autora z jego bohaterem. Wiadomo jednak choćby z bardzo ciekawego artykułu Witolda Gombrowicza o „Uniłowskim zaplątanym w ludziach“ (w „Czasie“ z 20. VI. 1937),

„że wskoczył on w elitę prosto z nizin proletariatu — nie tak dawno jeszcze nasz autor i podróżnik trudnił się pracą fizyczną i obcował z ludźmi nieskończenie mniej wysubtelnionymi od dzisiejszych swoich przyjaciół“. Porównanie zresztą innych książek Uniłowskiego, od „Wspólnego pokoju“ (1932) do „Żyta w dżungli“ (1936) i „Pamiętnika morskiego“ (1937),

pozwala na pewne uogólnienia, w których światło dekonspiruje się zamaskowany autobiografizm „Dwudziestu lat życia“. Słusznie zauważył Gombrowicz, że „Uniłowski jest typowym przedstawicielem tych doczesnych, trzeźwych, praktycznych pisarzy, dla których konkretna rozgrywka z człowiekiem jest jedyną rzeczywistością“. Takim samym psychicznie wydaje się młodociany Kamil Kurant. I chociaż autor umieścił go na urozmaicenie zmiennym tle obyczajowym, także to tło, ścieśnione do kręgu doświadczeń naturalistycznych, widziane wyłącznie poprzez odczucie jednostki, zostało subiektywnie i jedno-

Handwritten text, likely a manuscript fragment, partially obscured by the typed text above.

URYWEK RĘKOPISU POWIEŚCI UNIŁOWSKIEGO „DWADZIEŚCIA LAT ŻYCIA“

stajnie zabarwione. Bo tło owo, jakiegokolwiek jest, chociaż rzeczowo i dokładnie zróżnicowane, stanowi tylko pretekst do poszukiwania samego siebie, czyli do czysto psychologicznego poznawania świata. W swoim wrażeniu z „*Gdyni na codzień*“ (w „*Wiadomościach Literackich*“, 1937, nr 27) wyraził się Uniłowski: „trzeba nadstawić ucha, zbadać, czy pieśń nie brzmi fałszywie. Bo moja to dziedzina“. Na przykładzie Kamila Kuranta, jako też na podróżniczych wycieczkach autora „*Żyta w dżungli*“ i „*Pamiętnika morskiego*“, przekonać się jednak łatwo, że to „nadstawianie ucha“ przez Uniłowskiego natrafia zawsze na wewnętrzny wydzźwięk psychiczny, że więc słyszy ono tylko to, czego chce się dosłuchać. Przeto nic dziwnego, że w załamaniu pesymistycznie uprzedzonego naturalisty widzenie świata okazuje się bardzo jednostronne, ale w tej jednostronności jest ono głęboko skomplikowane i — wbrew świadomej pozie na nudę — nadzwyczaj zaciekawiające, gdyż samodzielnie odkrywczę, tyleż w znaczeniu wnikliwej spostrzegawczości, co i w sensie literackiego jej wyrazu. Albowiem realistyczna proza tego „autobiograficznego“ pisarza posiada swój osobliwy wdzięk dojrzałej prostoty o szerokiej skali intelektualnego postaciowania.

Zestawione razem powieści Rusinka i Uniłowskiego, zbieżne i wątkiem chłopięcego bohatera i tłem środowiska proletariackiego, jakże jednak odmienne stosunkiem autorów do gry życiowej, postawą psychiczną i sensem moralnym, dobrze demonstrują w swych na wskroś indywidualnych zjawiskach dwa odrębne style nowego realizmu we współczesnej powieści polskiej. Rusinek to dynamiczny ekspresjonista, samodzielnie rozwijający kulturę działania po linii wyznaczonej przez Kadena-Bandrowskiego. Uniłowski zaś to bierny obserwator-realista, unowocześniający kulturę krytycznego przeżywania na tej płaszczyźnie psychologicznego poszukiwania osobistej prawdy człowieka, której roz-

piętość wyznaczają przede wszystkim dzieła Nałkowskiej i Iwaszkiewicza. Ale i ekspresjonizm stylu, jak u Michała Choromańskiego i Brunona Schulza, bywa wykładnikiem kontemplacyjnej bierności, natomiast realizm psychologiczny nabiera, jak u Dąbrowskiej, żywej aktywności etycznej. Te znowu odmienne aspekty współczesnej twórczości powieściowej śledzić można na dwóch tomach opowiadań Czesława Straszewicza i Jerzego Andrzejewskiego.

Czesław Straszewicz, już w pierwszej swej wydanej przed czterema laty książce: „*Wystawa bogów*“ (1933) objawił oryginalną dociekliwość myśli historiozoficznej, samodzielną odkrywczość w poszukiwaniu wątków egzotycznych, wreszcie bujny temperament ekspresjonisty. Ogólnie rzecz można, że Straszewicz w swoich postaciach, branych z rzeczywistego świata zjawisk, rozpętuje ich możliwości psychiczne aż do demonicznego odrealnienia. W takiej transformacji oblicze duchowe człowieka ukazuje jakby zupełnie nową, nieznaną twarz, której wyolbrzymione rysy charakterystyczne odsłaniają swe tajemne dno. Odbieramy stąd wrażenie podobne, jak z portretów malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza. Rozszerzając to porównanie, dałoby się powiedzieć, że chwytby charakterologiczne portretów Witkacego zostały przez Straszewicza przeniesione w sferę powieściowego postaciowania, że wręcz cały klimat opowiadań Straszewicza jest nasycony ową witkacowską demonizacją. Trudne zagadnienie znalezienia na tej drodze właściwego umiaru realistycznego rozwiązał Straszewicz bodaj że z zupełnym już powodzeniem w powieści: „*Przekłeta Wenecja*“, drukowanej obecnie w „*Tygodniku Ilustrowanym*“ (1937), a najniesłuszniej nie nagrodzonej na konkursie „*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*“, na który była nadesłana. Tymczasem, zanim po wydaniu całości w książce osąd ten da się sprawdzić, mamy przed sobą zbiór trzech opowiadań autora: „*Gromy z jasnego nieba*“ (Warszawa 1936, „*Prosto*



CZESŁAW STRASZEWICZ

z Mostu“, str. 237). W każdym z nich występuje jakiś moment historiozoficzny, uchwycony z aktualnego świata, dramatycznie zdynamizowany w nowelistycznej osnowie psychologicznego studium jednostek ludzkich. Z niezwykłą wirtuozerią, czym znowu przypomina Michała Chormańskiego, Straszewicz uniezwykła widzenie rzeczywistości, aby z jawy choćby banalnej wydobycić niespodziany wydzźwięk egzotyizmu. Pierwsze z opowiadań: „*Wzgórze księżycą*“ przez przekrój psychologiczny na postaci przeżytego polityka francuskiego Serrata i za pomocą jego konfliktu rodzinnego, skomplikowanego wątkiem emigranta polskiego, rzuca ostre światło na charakterologię dwóch narodów, ale zaciekawia przede wszystkim osobliwą sytuacją osamotnionego Francuza, bardzo subtelnie wycieniowaną a nader sugestywnie zobiektywizowaną. W drugim opowiadaniu: „*Mojżesz*“ został udramatyzowany moment załamania człowieka na tle zagadnienia czystości rasowej. Doprowadzenie antysemitę Joachima Keplera do maniakalnego obłądzenia wskutek nagłego odkrycia, że urodził się z ojca Żyda, grzeszy wprawdzie brakiem przekonywającego uzasadnienia psychologicznego, ale otrzymało jakąś niesamowicie fantastyczną ekspresję, w której całe środowisko prowincjonalnego miasteczka polskiego nabiera wyglądu najdziwniej egzotycznego, co razem składa się na wstrząsającą w swej grozie wizję tragicznej groteski. Wreszcie trzecie opowiadanie: „*Chór Gładkowa*“ w zwięzłym skrócie nowelistycznym na obrazie wędrownki zarobkowej

grupy emigrantów rosyjskich przedstawia mocno uwypuklony pogląd na duszę narodową. Będąc najlepszym przykładem historiozoficznych zainteresowań autora, w kompozycji zorganizowanej znacznie przejrzyściej, niż „Wzgórze księżycą“ a zwłaszcza „Mojżesz“, „Chór Gładkowa“ zawiera też obszerniejszy i dokładniej zróżnicowany materiał psychologiczny. Utwór to przejawiający zwrot pisarza w kierunku pewnego umiaru realistycznego, przy czym jednak nie zanika wyrazistość ekspresjonistycznego obrazowania. Tło wschodniego środowiska samo przez się zadawała autorskie poszukiwanie egzotyeczności, wobec czego układ ciśnienia właściwych Straszewiczowi sił kierunkowych uległ takiemu rozplanowaniu, że rysunek psychologiczny, chociaż bardzo ostry, obył się już bez specyficznego uniezwyklenia. W całym omawianym tomie nie ma wszakże ani jednej kartki, na której doznałoby osłabienia napięcie epickie, w jakim stale jest utrzymana uwaga czytelnika. Straszewicz przedstawia typ pisarza o niewątpliwym, rzecz trzeba, rasowym talencie powieściarskim. Talent to przy tym żywiołowy, o niepospolicie pomysłowej wyobraźni i o wybitnej zdolności dynamicznego postaciowania. Nie będzie też niespodzianką, jeśli Straszewicz następnymi swymi utworami wybije się na jedno z naczelných miejsc w naszej powieści współczesnej. Ma na to wszelkie dane.

W stosunku do żywiołowej ekspresji powieściowej Straszewicza postawą intelektualisty na przeciwnym biegunie staje *Jerzy Andrzejewski*, którego pierwsza książka: „*Drogi nieuniknione*“ (Warszawa 1936, „Prosto z Mostu“, str. 187) od razu zdobyła powszechne uznanie krytyki. Niewątpliwy talent narratorski zjednywa czytelnika już na pierwszych stronicach, a przekonywa ostatecznie swym do końca utrzymanym poziomem. Młodego autora próbowano zaliczyć do szkoły Nałkowskiej, z jednakową słusnością pokusić by się można o wskazanie jego mistrza w Conradzie, łatwo

też dały by się wysnuć pewne analogie z ostatnimi opowiadaniem Iwaszkiewicza, a pewne ślady, jak np. w związku z „*Fatszerzami*“ Gide'a, wskazują w ogóle na żywy kontakt Andrzejewskiego ze współczesną kulturą literacką. Ale ponad wszelkie parantele wybija się już w tych jego pierwszych próbach indywidualne poszukiwanie własnej prawdy człowieka. Na tej drodze Andrzejewski nie poszedł za ułatwionymi a rozpowszechnionymi dzisiaj wzorami istotnego albo zmyślonego autobiografizmu, lecz dla podejmowanych zagadnień stwarza fikcje literackie, w których mimo zewnętrzzną jednolitość techniki narratorskiej, nader umiejętnie gospodarzy rozmaitymi środkami powieściowego opisu. Dominujący charakter intelektualistyczny, co się przejawia także w licznych sentencjach z praktycznej filozofii życia, bynajmniej nie osłabia ani przytłacza plastyki w kreśleniu charakterów ludzkich, w uruchomianiu zdarzeń i sytuacji, wreszcie w perspektywie omawianych dramatów. Każde z trzech opowiadań tomu ma za tło odmienne środowisko, które nie stanowiąc o rozwoju pomysłu autorskiego, osadza go w wymiarach realistycznych, ale zarazem daje ów zasób szczegółów zewnętrznych, czyli obserwacyjnych, co w całości składa się na skuteczne wrażenie tak zwanej prawdy życiowej. Że Andrzejewski w tym kierunku bystro spostrzega i dobrze widzi, że nadto umie to pokazać w sposób bardzo dynamiczny, najlepszym przykładem opis tańca w „*Kłamstwie*“, ale także liczne drobniejsze chwytły literackiego przedstawienia rzeczywistości, zwłaszcza w „*Ucieczce*“. Również w „*Ucieczce*“ najwyraźniej występuje zdolność tworzenia żywych charakterystyk, nie raz za pomocą jednego celowo dobranego skrótu, zbliżającego daną postać widzeniu czytelnika, albo też przez stopniowe odsłanianie duszy jednostki, poprzez własne jej o sobie wyznania, jak w wypadku Mojka w „*Kłamstwie*“, lub w szeregu błyskawicowo rozświetlanych faktów, które np.

w przedstawieniu pani Kalińskiej w „*Ucieczce*“ wiążą się w kompozycję o tragicznie wzmagających się tonach, początkowo przytłumionych, coraz zaś z lekka podnoszonych, aż po żywiołowy wybuch grozy, aczkolwiek dowiadujemy się o tym z relacji świadków zdarzenia. W ogóle refleksyjna technika opisu, podobnie jak u Conrada, nie pozbawia go wybitnie dramatycznego napięcia. Na wskroś psychologiczny styl Andrzejewskiego nie ma w sobie nic z jałowego babrania się w duszy człowieka, o którego prawdzie osobistej rozstrzygają ostatecznie fakty, tylko w skrócie literackiego widzenia zgęszczone przez odpowiednio przygotowaną atmosferę i doprowadzone do konsekwentnie wymierzonego rozwiązania. W opowiadaniach Andrzejewskiego naprawdę się coś dzieje i to działanie pociąga za sobą konieczność nieuniknionych następstw, z których wynika istotna prawda człowieka. W opowiadaniu pt. „*Koniec*“ Gielbard „czuł się zgaszony, stępały, wypaproszony z wszelkiej życiowej energii. Była to obmierzła pustka. Właściwie była to śmierć. Przecież życie człowieka kończy się nie ze śmiercią, ale z chwilą zniknięcia racji, dla której istnieje się i działa. Zastanowiło go, że nigdy nie myślał o tej racji, a kiedy raz pomyślał, okazało się, że jej nie ma“. W „*Kłamstwie*“ powiada Mojk: „Wszyscy boimy się swojej prawdy, jak śmierci“, — ale zadaje pytanie: „Czy w pewnej nieprzezwanej chwili nie musi człowiek stanąć wobec nienawistnego mroku, aby zrozumieć, że wszystko, co dotychczas robił, było oszukiwaniem się, jednym wielkim kłamstwem, bo prawda spoczywa w człowieku tam, gdzie w ciszy i w ciemności rozgrywa się ostateczna walka nie nazwanych żywiołów?“ Przed taką chwilą pani Kalińska w „*Ucieczce*“ ratuje się dezereją. Wszystkie trzy główne postaci opowiadań Andrzejewskiego demonstrowają rozmaite objawy moralnego bankructwa, jednakowoż autor stawia je wobec przymusowych sytuacji, wynikających bądź to, jak

u Gielbarda i Mojka, z obudzenia się w człowieku myśli nad samym sobą, bądź też, jak u pani Kalińskiej, z niespodziewanie narzucającej się z zewnątrz katastrofy, a co w każdym wypadku wyrasta na główne zagadnienie moralne sensu istnienia człowieka. Na drodze etycznego poszukiwania prawdy życiowego bankructwa doprowadza Andrzejewski swoich ludzi do psychicznego wstrząsu, w którym wszystko dzieje się w sferze ziemskiego realizmu, ale co natężeniem wzruszeniowym objawia głębie metafizyczne. Środkami prostymi i zrozumiałymi komplikuje obraz życia ludzkiego, aby spod powierzchownej powłoki zjawisk wydobyć ich problematykę, a przez jej obiektywizację w postępowaniu człowieka dotrzeć do prawdy jego losu. I to właśnie dążenie twórczości Andrzejewskiego czyni z jego pierwszej książki naprawdę wybitne zdarzenie literackie.

Ze względu na zainteresowanie problematyką etyczną obok Andrzejewskiego wymienić należy *Józefa Kisielewskiego*, którego powieść: „*Powrót*“ (Poznań 1937, Księgarnia św. Wojciecha, str. 348) zwraca uwagę poważnym pogłębieniem zagadnienia wartości moralnej człowieka. Ten debiut powieściowy jest aż uderzający opanowanym spokojem pisarskim. Obiektywizm wydaje się tutaj aż nazbyt chłodnym, beznamietnym. Realizm stylu, mimo pozornie suchy sposób przedstawienia, odznacza się jednak umiarkowaną barwnością, a w niektórych epizodach (np. z księdzem Leśniakiem, odwiedziny Agnieszki u rodziny, działalność społeczna Anny) nabiera żywego kolorytu. Zresztą przeważają tony szare, najlepiej odpowiadające obranemu tłu prowincjonalnego miasta. W owej szarości niezwykłym zdarzeniem staje się powrót do swego dziedzictwa Anny, gorszącej mieszczan nieślubną córką. Ta w oczach opinii publicznej grzesznica moralnie wysoko się wznosi ponad otoczenie, które powoli i z trudem musi sobie zjednywać, ciągle narażana na przykrości i pilnie śledzona przez

plotkarski światek. Na szeroko podmalowanym tle społeczno-obyczajowym, dobrze wypełnionym różnaitością obrazów życiowych i wielością zróżnicowanych charakterów, rozwija się droga Anny, bacznie strzeżającej swych ludzkich praw, znajdującej widoki nowego szczęścia osobistego, ale w poczuciu własnej odpowiedzialności, ze wszystkiego rezygnującej dla dobra córki, dla niej również godzącej się na ślub z jej ojcem, człowiekiem nie kochanym i Anny niegodnym. Gdy zaś przychodzi drugie dziecko, Anna, po cierpkich doświadczeniach życiowych, w szarym świetle zwyczajnego dnia jasno spostrzega swą dalszą drogę i twardą ręką ujmuje ster powszednich spraw domowych. Nie jest to przymusowa rezygnacja, lecz dobrowolna zgoda z rzeczywistością, wypracowana we własnej duszy i boleśnie okupiona niejednym zawodem. Poczucie obowiązku, jako istotnej prawdy życia człowieka, staje się jakby ostatecznym uwieńczeniem cnót moralnych Anny. Nie ma wszakże w powieści Kisielewskiego nic z moralizatorstwa, ani też żadnej z góry narzuconej tendencji. Sprawy rozwijają się z naturalnego biegu wypadków, umiejętnie pokrzyżowanych i celowo zorganizowanych w kompozycji powieściowej. Nie brak tu nawet zdarzeń sensacyjnych, które nie wszędzie wypadły jasno, co jednak pewnym partiom powieści nadaje wdzięk tajemniczości. Sprawą główną są ludzkie charaktery i ich wzajemne oddziaływanie, czemu też Anna ulega, ale ponad co wyrasta siłą swej pięknej duszy.

Dystans zupełnego obiektywizmu autora w stosunku do swych postaci powieściowych i ich spraw w stopniu jeszcze wyższym i bodaj już najwyższym celowo zamierzył *Stefan Balicki* w powieści: „*Ludzie na zakręcie*“ (Poznań 1937, Wydawnictwo Stefana Dippla, str. 281). Centralna osoba tej powieści, bezrobotny inteligent Kontny, wygrzebujący się ze swego położenia krańcowej nędzy za pomocą sensacyjnej przygody kawiarnianej, a znajdujący nowe oparcie



STEFAN BALICKI

życiowe w pracy dziennikarskiej, wyraża się o swoim felietonie, że jest to „studium drobiazgowo o ludziach, z pozorami wielkiego zainteresowania się nimi, a potem kopnięcie, dobrze wymierzone.“ Zdanie to powtórzyć można o całej powieści, w której ze wspólnego środowiska ludzi z kawiarni zgromadził autor odpowiednio dobrany zespół typów mniej lub więcej kanałiwatych, albo co najmniej mialkich. Jeden z tych typów ciemny aferzysta Grutzmann „nienawidził filozofowania i za-

myśleń, był rzeczą płaską, ważył tylko tyle, ile ważyło jego okrągławe, miękkie ciało.“ Aż cyniczną kanałią jest dyrektor banku Białowąs. Ale w swoim rodzaju wcale nie budująco przedstawia się także oblicze moralne pozornie porządnego inżyniera Krotha, dla którego charakterystyczny jest stosunek do śpiewaczki Izy: oni „oboje zabrnęli tak głęboko we wzajemne oszukiwanie się, że szczerść stała się nieosiągalna.“ Wreszcie jakaż refleksja przychodzi Kontnemu, gdy już uratowany z opresji cieszy się wraz z córką Zosią wytchnieniem w lesie: „Jak łatwo, jak strasznie łatwo jest kochać, gdy jest się szczęśliwym. Albo prościej, gdy ma się pieniądze.“ Ale że i pieniądze nie są jeszcze wszystkim, czego do szczęścia w mieście potrzeba, aż nadto wymownie świadczy los starego kelnera kawiarnianego, ojca Białowąsa. Moralnie najszczerzej przedstawia się wśród tych ludzi utrzymanka Grutzmanna Marta, najświetniej zresztą uchwycona przy zawieraniu nowej znajomości w pociągu kolejowym. Wszystkie te postaci pokazał autor

w szczegółowo rozwiniętych wątkach, prowadzonych równoległe i powiązanych razem przypadkowymi zbiegami życiowych okoliczności. Ciekawie w ten sposób skomponowana fabuła została uruchomiona w akcji o chwytach typowo sensacyjnych, lecz jakby wypranych z wszelkiej sensacyjności, natomiast z położeniem nacisku na sytuacjach przełomowych, które z rozmaitych powodów przechodzi każda z postaci powieściowych. I trzeba przyznać, że próba czysto kompozycyjnego rozwiązania tak pomyślanego przez autora zadania powieściowego, próba pozbawiona jakichkolwiek ozdób literackich, które by pogłębiały artystyczny wydźwięk osnowy epickiej, została konsekwentnie przeprowadzona i dała wynik w swoim rodzaju ciekawy, ale wątplić można, czy zasługujący na naśladowanie. Zachodzi bowiem obawa, że ten dogłębnie pesymistyczny przekrój rzeczywistości mieszczańskiej wielu czytelnikom wyda się tylko zajmującą bajką, ukryty zaś w tej bajce głębszy sens moralny ujdzie ich uwagi. Jest to właśnie niebezpieczeństwo, które zagraża wszelkiemu ścisłemu obiektywizmowi. Przedmiotowość realizmu musi być jednak ograniczona choćby podskórnym nurtem subiektywnego wzruszenia. Gdy się obecności tego nurtu nie odczuwa, budzi się wówczas podejrzenie jakiegoś braku w realistycznym przedstawieniu życia. Dokładnie przemyślana i konsekwentnie rozwinięta gra życiowa „*Ludzi na zakręcie*“ robi wrażenie świetnie rozegranej partii na szachownicy, ale jakby bez żadnego udziału wykonującego ją gracza. Jest to zamierzone przez autora zwycięstwo, którego owoce jednak wydają się martwe, czyli zwycięstwo, które okazać się może nawet klęską.

Innym przykładem dobrej roboty literackiej, ale z założenia chybionej, jest powieść *Tadeusza Łopalewskiego*: „*Prawo przyjaźni*“ (Poznań 1937, Wydawnictwo Stefana Dippla, str. 251). Jej tezę wypowiada główny bohater powieściowy: „do jakiego stopnia ponosi się odpowiedzialność za

czynny przyjaciela? I czy ją się ponosi? Czy się zrywa przyjaźń raz na zawsze, jeśli już perswazje i próby zostały wyczerpane?" Formuła ta jednak nie otrzymała przekonywującego upostaciowania, gdyż cały na ten temat konflikt powieściowy został oparty na przesłankach ostatecznie błahych, albo niedostatecznie udramatyzowanych. Natomiast powieść, którą uznać wypadnie za poprawną lekturę rozrywkową, zawiera szereg udanych epizodów z życia i obyczajów zapadłego miasteczka prowincjonalnego, na którego tle autor obraca się z zupełną swobodą, jakiej mu nie dostaje w środowisku wielkomiejskim głównej osnowy. W tej osnowie jedyną naprawdę żywą charakterystyką jest postać Michała, człowieka zdrowego i o niefrasobliwym humorze życiowym. Nie też dziwnego, że sprostać mu nie podołał jakże błady w swej niby pogłębionej dobroduszości, bezdarnie ekliwy przyjaciel Roman. I na nim to właśnie fatalnie się potknął ciekawy zamiar powieściopisarza.

Podobnie wątkość psychologii głównego bohatera zawążyła ujemnie na powieści *Gustawa Morcinka*: „*Inżynier Szeruda*“ (odznaczony II nagrodą na konkursie powieściowym „Il. Kuriera Codziennego“; Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 316). Powieść ta jednak odznacza się bardzo poważnymi wartościami w tych dużych jej partiach, których przedmiotem jest niebezpieczna praca górników. Cały przebieg katastrofy na kopalni i akcji ratowniczej został przez Morcinka przedstawiony z właściwą mu znajomością środowiska, z żywą bezpośredniością obserwacyjną, z głębokim odczuciem świata robotniczego i z doskonale uruchomioną obiektywizacją całego tego wątku.

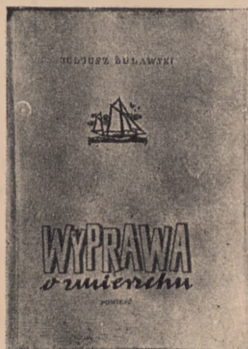
Również wątkiem środowiskowym wyróżnia się kilka powieści z życia polskiego wybrzeża i ludzi morza. Nie sprostała zadaniu kompozycji epickiej Z. *Nina Rydzewska-Baytugan* w powieści: „*Akwamaryna*“ (Warszawa 1937, F. Hoë-sick, str. 354). Szeroko rozplanowany obraz obyczajów

i zwyczajów, prac i trosk rybaków kaszubskich został zapewne wystudiuwany sumiennie i przedstawiony rzetelnie, niejeden też epizod żywiej przemawia do czytelnika, ale całość tej kroniki rodzinnej, mimo duże bogactwo i nawet rozmaitość wątków, wypadła dziwnie bezbarwnie, a jej styl rzeczowo impresjonistyczny na dłuższą metę działa nużąco. Z niesłabnącym zaciekawieniem czyta się powieść nadmorską *Antoniego Kawczyńskiego*: „*Dannemora*“ Poznań 1937, Wydawnictwo Stefana Dippla, str. 236).



JULIUSZ ŻUŁAWSKI

Autor rozporządza dużą zręcznością w wiązaniu zajmującej fabuły i znajomością stosunków w porcie gdyńskim, ale jego charakterystyki ludzkie są szablonowe lub ograne. Toteż lepiej niż ludzie, chociaż uruchomieni żywo, przemawiają do nas obyczajowe obrazki życia portowego, malowane szkicowo i bez dokładniejszego pogłębienia, lecz z zamaszystym temperamentem narratora, który niewątpliwie znajdzie wielu zadowolonych czytelników. Bez porównania oryginalniej i artystycznie ciekawiej, chociaż z nierównym rozkładem wysiłku twórczego, odtworzył pasmo przygód ludzkich na morzu *Juliusz Żuławski* (syn poety Jerzego) w powieści: „*Wyprawa o zmierzchu*“ (Warszawa 1936, Inst. Wyd. „Biblioteka Polska“, str. 135). Główną jednak zaletą tej powieści jest głębokie odczucie morza i świeży w litera-



turze polskiej motyw życia na morzu, w którego przedstawieniu fachowym młody autor ma bodaj jedyne polskiego poprzednika w Sieroszewskim. Słusznie napisał o powieści Żuławskiego prof. Julian Krzyżanowski (w „Pionie“, 1936, nr 45): „To, co było niedościgną tęsknotą Żeromskiego od czasów „*Urody życia*“, co w Polsce dzisiejszej przyoblekło się w postać Gdyni, a co dotąd nie znalazło sobie wyrazu w literaturze, w powieści Żuławskiego otrzymuje postać mocną i zdecydowaną... Morze wkracza tutaj do literatury tak, jak wkroczyły do niej niegdyś Tatry, stając się trwałym elementem epickiego życia i czyni równocześnie powieść całkiem niezwykłym, nowym tego życia wyrazem“. Podobne wartości przyznać wypadnie powieści *Wandy Karczewskiej: „Ludzie spod żagli*“ (odznaczonej nagrodą literacką im. Jerzego Szareckiego, Warszawa 1937, Wydawnictwo Ligi Morskiej Kolonialnej i Inst. Wyd. „Biblioteka Polska“, str. 219). Powieść ta zaciekawia nie tyle swą fabułą, dość nijaką chociaż pretensjonalnie zaciemnioną, co właśnie autentycznym powiewem morza, oddawanym wprawdzie stylem nieco przesadnym, lecz z tą siłą przekonania, jaką się zyskuje jedynie w bezpośrednim zżyciu się z żywiołem, nie jeden zaś raz z naprawdę pięknym polotem świeżej poetyczności.

Obok dwojga ostatnio omówionych poetów morza żywiołowym poczuciem przyrody przypomina się *Jerzy Mieczysław Rytard*. Jest to główna siła autora „*Wniebowstąpienia*“, który poza tą pierwszą powieścią poetycką, zrodzoną w sferze oddziaływania fantastyki młodego Iwaszkiewicza, ale oryginalnie realizującą prawo marzenia na terenie przyrody, sportu i zmysłowej przygody miłosnej, nie zdobył się już w prozie na dorównującą tamtej całość kompozycyjną. Następne utwory Rytarda są na ogół bardzo nierówne, ale zawsze zawierają wspaniałe krajobrazy przyrody, zwłaszcza tatrzańskiej, którą Rytard zobaczył jakby zupełnie świe-

żymi oczami i pokazuje ją inaczej, niezależnie i nie mniej zachwycająco od tyłu swych świetnych poprzedników. Poczucie przyrody u Rytarda wynika z jakiegoś bajecznie zgęszczonego zmysłu tyleż panteistycznej co pogańskiej urody nagiego życia. Z tego samego podłoża zrodziła się nowa powieść Rytarda: „*Tysiąc chwil*“ (Warszawa 1936, F. Hoesick, str. 207). Tematycznie jest to jakby ponowne opracowanie motywu emocjonalnego „*Wniebowstąpienia*“, tylko że fantastyka została tutaj urealniona. Dwa cytaty najlepiej poinformują o postawie bohatera powieściowego: „Odwaga być skrajnym indywidualistą bez jakichkolwiek pretensji do rządów światem“. „Głód gestu i przestrzeni, zwierzęca wolność odruchów i kotłujących się fantastyczności. To jestem ja“. Typ ludzki Rytarda ma w sobie wiele z demona, demonizm to jednak połowiczny, nie wyzwolony, nie rozpętany. Przypomnieć można słowa „*Wniebowstąpienia*“: „smutki przelotnych asocjacji wśród nerwowości erotycznej zacierały powoli szerokie oddechy krajobrazów“. Taką jest też treść „*Tysiąca chwil*“, wysnutych z przygody w wirach rewolucji. Oprócz kapitalnych chwil przyrody, nie mniej żywiołowe chwile ekstazy miłosnej, czyli biologiczne przeżywanie rzeczywistości na wskrós zmysłowej, lecz zarazem bardzo uduchowionej przenikającą ją siłą indywidualnego niedosytu. Stąd wynikają kontrasty psychologiczne, subtelnie wydobywane a neurastenicznie pogłębiane. Z całości jednak odbiera się wrażenie romantycznie wybujałego zachwytu przygodą i wyrafinowanej egzaltacji miłosnej na szerokim gościńcu marzenia.

Miłość w literaturze, jak i w życiu, jest tym odwiecznym wątkiem psychologicznym, w którym nawet w ramach najbardziej realistycznego pojmowania rzeczywistości nie obejdzie się nigdy bez znacznej domieszki romantyzmu. Nie darmo romantyzm nazwę swą wywodzi od romansu. W naszym języku potocznie się utarło, że romansem oznacza się

gorszy gatunek powieści, o podrzędnej wartości literackiej. Jest w tym pewna racja, ale jak w każdej racji, wszystko zależy od sposobu ujęcia. Gdy więc do kategorii romansu zaliczamy powieść *Aliny Segeń: „Anna“* (Warszawa 1936, Gebethner i Wolff, str. 303), zastrzec się od razu należy, że debiutująca tą książką autorka (ur. w r. 1908) zdołała w przedstawieniu dziejów miłosnych kobiety znaleźć wyraz świeżej bezpośredniości. Jej schemat powieściowy jest wprawdzie dość banalny, także wątek wolnego związku kobiety z „uciążliwym cudzoziemcem“, mimo swą tematyczną inszność, dałoby się z łatwością przenieść do sytuacji życiowej bardziej pospolitej, skoro zresztą i całe tło obyczajowe powieści nie przynosi nowego materiału obserwacyjnego. Naprawdę jednak żywo uruchomiła autorka sprawę miłosną od strony kobiecej, z pogłębioną wnikliwością pokazała też psychologię swej bohaterki, zwłaszcza w drugiej części powieści, gdy po rozłące z ukochanym przeżywa ona swój tragiczny los jednostki zmiażdżonej przez nieudane życie. Tylko nie trzeba brać poważnie refleksji, jakoby winowajcą miał być mechanizm społeczny, gdyż powieść Aliny Segeń rozpatrywana z tego względu nie wytrzymuje bardziej krytycznego poglądu. Ten motyw tła usuwa się jednak w cień wobec osobistych perypetii kobiety, które autorka oddała z przekonującą siłą psychologicznego uzasadnienia.

Odrębny wątek romansowy i poniekąd nawet romantyczny znajdujemy w powieści *Jana Lasa* (pseudonim Juliusza Feldhorna): *„Cienie nad kołyską“* (Warszawa 1936, Tow. Wyd. „Rój“, str. 270). Na tle rodziny urzędniczej w miasteczku wschodnio-galicyskim przedstawił autor walkę matki i niańki o miłość dziecka, żywo uruchomiony konflikt między macierzyństwem krwi a macierzyństwem zasługi. Psychologia niańki, prostej dziewczyny wiejskiej, jest chwilkami nadmiernie skomplikowana, przesubtelniona, lecz całą jej żywiołowy a nieświadomy demonizm, epizodycznie po-

kazany także w przygodzie miłosnej na wsi, w stosunku do piastowanego dziecka i do jego matki został rozwinięty w szeregu dobrze zaobserwowanych i wyraziście uwypuklonych sytuacji o naturalnie dramatycznym przebiegu. Jest to tematycznie zupełnie nowe i na ogół świetnie zobiektywizowane studium namiętności macierzyńskiej. Charakterystyki obojga rodziców dziecka, dobrze osadzone w swoim środowisku, wypadły starannie i przekonująco, ale mniej ciekawie. Wybornie udało się natomiast autorowi psychologia dziecka, od jego pierwszych wrażeń w zetknięciu z otaczającym światem aż po bardzo sugestywnie uchwycone momenty poczucia osamotnienia z chwilą odejścia niańki a urodzenia przez matkę siostrzyczki, która odbiera chłopcu wyłączność dotychczasowej miłości rodzicielskiej. W dziecinną duszę chłopięcia wczuł się autor bardzo wnikliwie i całą jego psychikę pomysłowo przeświecił w odpowiednio zainscenizowanych zdarzeniach i przeżyciach, najściślej dostosowanych do świata dziecinnej wyobraźni i myśli. Bardzo celnym chwytem literackim jest też zakończenie, w którym dziecko wspomina swą niańkę z właściwego dystansu swej uczuciowej świadomości. W kompozycji tworzywa psychologicznego autor posługiwał się wynikami badań naukowych Adlera, ale skorzystał z nich z dobrym zrozumieniem realizmu powieściowego, czyli w sposób należycie skonkretyzowany na obranym materiale epickim. Ogólna kompozycja powieści zyskałaby na zwężłości, gdyby usunąć z toku opowiadania komentarz autorski, aczkolwiek jest to komentarz inteligentny i umiarkowany.

Na wyższy poziom dokonań artystycznych z powrotem nas przenosi *Adolf Rudnicki* opowieścią: „*Niekochana*“ (Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój“, str. 192). Jest to głęboko ujęte studium psychologiczne nie odwzajemnionej miłości w formie opowiadania, któremu dawniej dawano nazwę „szkicu powieściowego“. Książka Rudnickiego powstała

niewątpliwie w kręgu oddziaływania dzieła Prousta, od którego przyswoił sobie nasz autor technikę analizowania uczuć z rozmaitych aspektów, drobiazgowość introspekcji, sposób powiązywania jej z nikłymi szczegółami życiowymi, aby wydobywać z nich ostre prześwietlenia dna psychicznego człowieka, wreszcie nawet pewne sugestie myślowe, np. w uwagach na temat czasu, i samą formę narracyjnego przedstawienia. Te przyswojone sobie ramy kompozycyjne wypełnił Rudnicki tematem nowelistycznym, rozszerzonym przez szczegółowość analizy psychologicznej. Przedmiotem opowiadania nie są właściwie zdarzenia, których jest mało, lecz sama psychologia, ale psychologia zobiektywizowana w sposób bardzo sugestywny i żywo zajmujący ciekawość czytelnika. Konflikt miłosny między kobietą, całkowicie porażoną w uczuciu dla ukochanego, a mężczyzną, któremu kochanka ciąży, wciąż jednak do niej powraca, okazuje jej nawet dużo dobroci, ale po swoim, chce jej szczęścia, ale nie chce siebie poświęcać, cały ten skomplikowany proces gry uczuć odsłonił Rudnicki bardzo dokładnie i przenikliwie, ujął zaś w piękną formę intelektualistyczno-lirycznej opowieści. Główny nacisk, świadomie położony na charakterystyce kochanki, nie przesłania psychologicznego rysunku kochanka, który jednak uwydatnia się tylko tyle, ile było potrzeba dla pogłębienia ich wzajemnej sytuacji uczuciowej. Czysto psychologiczna atmosfera opowiadania zyskuje na wzmocnieniu kolorystycznym przez na pół fantastyczne traktowanie niby-realnych zdarzeń, przez owo celowe odrealnianie rzeczywistości z utrzymaniem się jednak w realistycznym polu widzenia jawy. Tylko epizodycznie występuje mieszanie się snów z jawą u kobiety, co jednak jest realnie uzasadnione jej stanem psychicznym, zresztą wciąż mamy do czynienia z jawą, ale tak pokazaną przez pryzmat przeżyć uczuciowych, że jej obraz kształtuje się niby widmo sennego marzenia. Pomysłowość autora w wydobywaniu z realistycz-

nego i zupełnie prostego stylu opisowego indywidualnego wydzwiku poetyckiego polega przede wszystkim na wybitnej zdolności psychologicznego postaciowania. Pięknymi przykładami siły intelektualnego obrazowania są zwłaszcza „pejzaże organiczne“ Kamila, przeciwstawiony im zaś „pejzaż radosny“ Noemi staje się naturalnym oparciem dla wprowadzenia zeń linii rozwojowej, po której zdąża stopniowe uświadamianie sobie przez „niekochaną“ istotnej prawdy swej „złej miłości“. Utrzymanie zaś tego wątku w nie słabnącym natężeniu epickim, zdawałoby się że już się oto wyczerpującym, lecz z nagłą wzmacnianym przez zmianę aspektu czy to przez wprowadzenie jakiegoś drobnego szczegółu faktycznego, i za pomocą pozornie nieznaczących chwytów emocjonalnie coraz potęgowanym, zostało wykonane z nie lada wirtuozerią, tym bardziej skuteczną, że naturalna swoboda opowiadania nie zdradza swej sztuki, z której zastosowania dopiero później zdajemy sobie sprawę.

Innym znowu przykładem narracji psychologiczno-intelektualnej jest powieść *Tadeusza Brezy: „Adam Grywałd“* (Warszawa 1936, F. Hoesick, str. 328). W tym debiucie autorskim uderza przede wszystkim jego wysoka klasa kulturalna. Znamienny to zresztą objaw obecnej chwili, że w literaturze obok naturalistycznego autentyzmu występuje równocześnie wyrafinowany intelektualizm. Tego wyrafinowania umysłowego Breza jest przedstawicielem bardzo typowym, ale wybitnie indywidualnym. Ukrywa się ono pod pozorami prostoty środków technicznych, z których zwrot do formy opowiadania nosi na sobie pewne ślady oddziaływania stylu Conrada, bądź też Prousta, widoczne także w interpsychicznym naświetlaniu sytuacji i osób. Gawędziarski charakter tego stylu objawia się i w anegdotyzmie, stosowanym jako namiastka epizmu, w posługiwaniu się tak zwaną plotką towarzyską, jako punktem wyjścia do uzyskania perspektywy w zgłębianiu wiedzy o czło-

wieku. Powieść *Brezy* może być brana na dowód, że o artystycznej klasie utworu literackiego rozstrzyga nie sama forma, lecz i włożone w nią wartości kulturalne. Forma powieściowa „*Adama Grywałda*“ robi wrażenie dowolnie narastającej kompozycji, składającej się z luźno opowiadanych fragmentów z życia określonego środowiska ludzkiego. Zdarzają się nawet epizody dla właściwej osnowy zbyteczne, chociaż związane z nią widocznymi i więcej jeszcze ukrytymi niemi psychologicznymi, epizody zresztą należące do najlepszych rozdziałów powieści, jak np. o starym Mossem albo i śmierć starego Hozjusza. Potrzebne one jednak były do szerszego rozplanowania tła obyczajowego, do pełniejszego uwypuklenia atmosfery życia wielkomiejszczańskiego, do wszechstronniejszego rozwinięcia całego malowidła środowiska i urozmaicenia go wielością obrazów i charakterystyk właściwych temu środowisku objawów kultury przeżywania. Z istoty tej kultury wynika też zastosowana w powieści retrospektywność, wewnętrzna ucieczka jednostek od aktualnej rzeczywistości w sferę wspomnień osobistych, co zarazem prowadzi do pogłębienia rozdzwień między jednostkami, do wzmożonego poczucia ludzkiego osamotnienia. A właśnie to poczucie osamotnienia wydaje się być głównym motywem powieści, w której dominuje ton niedosytu i niedokonania. Charakterystyczny jest zwłaszcza stosunek narratora do bohatera tytułowego, przy chęci zaprzyjaźnienia się hamowany poczuciem oporu i obcości. Podobnie hamowane są też ciągle wglądy w psychikę innych ludzi powieściowych, co wydaje się celowym podkreśleniem niemożności zupełnego zbliżenia człowieka do drugiego człowieka. Stąd rodzi się też tragizm wzajemnych stosunków uczuciowych, naświetlonych w powieści *Brezy* z rozmaitych aspektów międzyludzkich, w sposób oryginalnie zaobserwowany, nieraz bardzo śmiało (zagadnienie homoerotyzmu), ale zawsze subtelnie. Cały ten światek ludzi

skomplikowanych, dotkniętych bezwładem wyrafinowania i zmęczonych życiem, został przedstawiony w żywo uruchomionym przekroju analitycznym, bogato urozmaiconym licznymi szczegółami obrazowymi, z których przytoczyć należy szczególnie piękny fragment o rękach Izy.

W toku dotychczasowych rozważań parokrotnie przyszło już wskazać na rolę twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, jako zapładniającą, inspirującą lub co najmniej wyznaczającą rozmaite kierunki teraźniejszej literatury. Sam Iwaszkiewicz bowiem przechodził nader bujną ewolucję od wyjątkowo bogatej fantastyki poetyckiego marzenia aż po dzisiejszą prostotę psychologicznego realisty w prozie i refleksyjnego intelektualisty w poezji. Jest to zresztą bardzo skrócony pogląd na linię rozwojową pisarza, w którego twórczości współdziałają, zazębiają się o siebie wielorakie bodźce wzruszeń uczuciowych i myślowych. Gdy więc mowa o prostocie ostatnich opowiadań Iwaszkiewicza, pamiętać trzeba, że ta prostota ładu kompozycyjnego, przejrzystość stylu i spokojnej powagi słowa, wynikająca z samodzielnego przetwarzania europejskich tradycji kulturalnych, z osobiście przeżytej treści intelektualnej i ze zdobytej własnym wysiłkiem dojrzałości artyzmu literackiego, jest to prostota w istocie swej bardzo skomplikowana. Zagadnienie to trafnie sformułował Leon Pomirowski (w „Tygodniku Ilustrowanym“, 1936, nr 51): „Urokiem prozy Iwaszkiewicza jest umiejętność stwarzania całkiem indywidualnej atmosfery. Atmosferę tę wydobywa pisarz z opisów, ogołoconych z jakiegokolwiek sztukaterii literackiej, pozbawionych najdrobniejszych bodaj cech krasomówstwa. Wydaje się, że osiągnął sztukę prostoty narracyjnej w takim stopniu, w jakim inni ambicjonują w najbardziej wyrafinowanym stylizatorstwie. Samo pojęcie prostoty jest jednak pustym ogólnikiem dopóki nie określimy, jakie to trudności treściowe przewycięża autor na rzecz swojej formy. Dla wnikięcia w istotę tego



JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

estetycznego zagad-
nia trzeba oczywiście
zdać sobie sprawę ze
stosunku autora do
życia. Cechą charak-
terystyczną postawy
Iwaszkiewicza jest to,
że patrzy on na ze-
wnętrzne zjawiska z
tego samego obserwa-
cyjnego dystansu, dą-
żąc do jak najwięk-
szej obiektywizacji
spraw psychicznych.
Dzięki temu, sprawy
zewnątrzne stają się
w jego ujęciu jakby

przenośnią duchowych, i na odwrót. W samej potoczno-
ści zdarzeń kryją się tu potencjały gromadzących się prze-
żyć, które w krótkiej chwili napięcia obnażają swoją
utajoną treść. Wytrzymałość w przewyciężaniu tych efek-
tów, przeważnie dramatycznych, którymi nabrzmiewa to-
cząca się powszedniość faktów — oto co intryguje i przy-
kuwa czytelnika do tej prozy — tu i ówdzie może nazbyt
kapryśnie i kokieteryjnie niedbałej. Czytelnik czuje jednak,
że beznamiętny tok opisu pospolitych zdarzeń posiada po-
dwójne dno, że w błahym, na oko, przebiegu akcji kryje
się jakaś groźna niespodzianka, która każe nam się niepo-
koić procesem opisu, że im bardziej owe zdarzenia odbar-
wione są z niezwykłości, tym silniejszą, błyskotliwszą, bar-
dziej nieoczekiwaną będzie rewelacja zdemaskowanej co-
dzienności. Ta właśnie metoda kameralnego ściszenia, ten
prozaiczny język, jakim przemawia do nas dana rzeczywisto-
ść, aby nas łudzić i prowokować swoją podejrzaną bez-

barwnością — stanowi o uroku tej prozy i dziwności atmosfery, jaką wypełniony jest utwór“. Ostatecznie więc proza sztuki narracyjnej Iwaszkiewicza okazuje się tylko celowo obranym środkiem technicznym dla wyrażenia uniezwykłej dziwności powszedniego istnienia, dla sugestywnego spostaciowania w słowie możliwie całej muzyki duszy człowieka, dla wydobycia tragicznego poglądu na rzeczywistość, dla zgłębienia utajonej prawdy bezsilnie osamotnionej jednostki ludzkiej, dla docierania do tych węzłów poznania, w których choćby rąbkiem uchyla się zasłona z niedocieczonej tajemnicy sensu naszego bytu. Oba opowiadania Iwaszkiewicza z tomu: „*Młyn nad Utratą*“ (Warszawa 1936, Gebethner i Wolff, str. 235), należąc do najcenniejszych przykładów artystycznej doskonałości sztuki pisarskiej autora, są też zarazem objawem głębokiej tęsknoty do odkrycia prawdy absolutnej ludzkiego istnienia. W jednym z tych opowiadań mówi Iwaszkiewicz: „Życie każdego człowieka, gdyby nawet nie posiadało jakichś specjalnych odchylenia od szablonu, opisane szczegółowo, może być ciekawe i pouczające“. Do tej maksymy dodać jednak trzeba, że nie wystarczy sama dokładność opisu, albowiem stopień ciekawości i pouczenia zależy przede wszystkim od świadomości artystycznej pisarza. Zamierzony cel osiąga Iwaszkiewicz właśnie przez swoją wysokiej klasy sztukę. W opowiadaniu: „*Nauczyciel*“ śmiało wprowadza odchylenie od normalnego szablonu przez motyw homoerotyzmu, ujęty z właściwą autorowi wstrzemięźliwością od jakichkolwiek efektów dra-



stycznych, a jednak oddany z bardzo subtelnym odczuciem samego zjawiska miłości bez względu na jej obiektywny wygląd. Podobnie w „*Młynie nad Utratą*“ romans poety, w gruncie bardzo popularny i bynajmniej nie upoetyczniony, otrzymuje jednak głęboki wydźwięk duchowej muzyki miłosnej. W pierwszym z opowiadań dramatycznie skomplikowany wątek przyjaźni ucznia z nauczycielem osiąga wręcz niebywałe napięcie uczuciowe, jakże ostatecznie już chyba zgęszczone w tej chwili przełomowej, w której czystość chłopięcego serca załamuje się w tragicznym poznaniu zdrady. W drugim opowiadaniu na odmiennej płaszczyźnie psychicznej dokonuje się gwałtowny przełom w duszy człowieka wskutek nagłego przejścia od religijnej ekstazy uświęcenia do oszołomienia zmysłowego w grzesznej miłości. Przypomina się wątek „*Dziejów grzechu*“ Żeromskiego. Warto przytoczyć, co na ten temat pisze psychoanalityk Stefan Baley w bardzo ciekawej książce o „*Osobowości twórczej Żeromskiego*“: „Możemy pojąć dzieło to jako pewnego rodzaju próbę przewyciężenia antytezy pomiędzy świętością a grzechem. Jest to jak gdyby identyfikacja obu tych biegunów. Nie w ten sposób jednak, iż kładzie się je równocześnie obok siebie, jako równoważne, lecz, iż wyszedłszy od jednego bieguna idzie się linią ciągłą, nieprzerwaną, wiedącą do bieguna przeciwnego tak, iż nie ma żadnej przerwy i przeskoku po drodze. To, co tak bardzo wstrząsa w powyższym dziele Żeromskiego, to owa fatalna konieczność, która od stanu czystości moralnej prowadzi krok za krokiem do największego moralnego upadku. Od uduchowionego stanu po odbytej spowiedzi, w którym spotykamy Ewę Pobratyńską na początku powieści, prowadzi do dzieciobójstwa, do objęć Pochronia i do prostytutce linia tak prosto zarysowana, tak ściśle wiążąca ze sobą wyżyny moralne z dnem upadku, iż czytelnika ogarnia na chwilę przerażająca świadomość, iż nie ma wyraźnej przerwy mię-

dzy tymi dwoma biegunami, iż przemiana dobra na zło jest czymś, co może stać się w każdej chwili“. Otóż Iwaszkiewicz w „*Młynie nad Utratą*“ osiągnął ten sam wynik za pomocą zdarzenia zupełnie zwyczajnego i pozbawionego wszelkiej sensacyjności, a bodaj że o wiele skuteczniej trafił do przekonania czytelnika, uczynił sam fakt lepiej uwydatnionym, wydobyl z niego większą sumę zrozumienia dla powszedniego oblicza tej ludzkiej prawdy. Przez to porównanie, które zresztą w niczym nie obniża oceny odrębnej sztuki pisarskiej Żeromskiego, ujawnia się najoczywiściej skomplikowane podłoże prostoty użytych przez Iwaszkiewicza środków epickiej obiektywizacji. Inny znowu aspekt tego skomplikowania widać na tej właściwości stylu pisarskiego Iwaszkiewicza, którą można określić jako wewnętrzne umuzykalnienie języka. Muzyczny charakter prozy Iwaszkiewicza, nieraz już w krytyce podnoszony z powodu poprzednich dzieł autora, zachował się i w jego nowych opowiadaniach, mimo pozorną potoczność wypowiedzi. Przypomnijmy sobie choćby opis krajobrazu mazowieckiego w „*Młynie nad Utratą*“, aby po raz jeszcze któryś stwierdzić nie tylko głębokie poczucie przyrody, lecz również szeroką skalę tonów i zharmonizowaną czystość dźwiękową prozy Iwaszkiewicza. Muzyczny charakter epiki Iwaszkiewicza przejawia się także w kompozycji tematycznej. W obu ostatnich opowiadaniach kontrapunktowym motywem, wijącym się przez cały tom, jest pojedynawcze przeciwstawienie przywiązania do życia i uroku śmierci, poczucie głębokiej solidarności z bytem ziemskim i jednocześnie uleganie metafizycznej tęsknocie za zaświatowym wybawieniem od doczesnego cierpienia, ciągłe falowanie gry zmysłów i ducha na tle wiekiustego niepokoju człowieka wobec niezrozumiałości świata. Oto jak rozległe perspektywy otwiera wyrafinowana w swej prostocie sztuka narracyjna Iwaszkiewicza. Przypominając za sobą omówioną na początku niniejszego przeglądu sztukę

powieściopisarską Kadena-Badrowskiego, określoną jako przełomowe zjawisko kultury działania, obok niej zaś stawiając sztukę opowiadań Iwaszkiewicza, jako jeden ze szczytowych w polskiej literaturze współczesnej objawów kultury przeżywania,} zyskujemy też właściwą perspektywę na rozpiętość wysiłków twórczych, w których rozbieżne a jednak współdziałające kierunki artystyczne wyrażają odmienne lecz jednakowo istotne potrzeby i dążenia ludzkiego ducha.

22. VII. 1937.

Echo z dna serca, nieuchwytne,
 Woła mi: „Schwyć mnie, nim przepadnę,
 Nim zblednę, stanę się błękitne,
 Srebrzyste, przezroczyście, żadne!”

Łowię je spieszenie jak motyla,
 Nie abym świat dziwnością zdumiał,
 Lecz by się kształtem stała chwila
 I abyś, bracie, mnie zrozumiał.

I niech wiersz, co ze strun się toczy,
 Będzie, przybrawszy rytm i dźwięki,
 Tak jasny jak spojrzenie w oczy
 I prosty jak podanie ręki.

Taka jest *Ars poetica Leopolda Staffa*, sformułowana w tym doskonale pięknym wierszu z nowego zbioru: „*Barwa miodu*“ (Warszawa 1936, J. Mortkowicz, „Pod znakiem poetów“, str. 101), miarodajna dla całej twórczości poety. Ujął w niej Staff samą istotę liryki u źródła jej powstawania, gdy wrażenie lub doznanie jednej chwili osiąga ów stopień wzruszeniowego napięcia, na którym odczucie subiektywne staje się konkretnym tworzywem poetyckim, zdolnym do wyrażenia najlotniejszych podniet osobistych w zo-



LEOPOLD STAFF

biektywizowanym kształcie dźwięcznego obrazu słownego. Kiedy zaś jeden z największych jego w poezji polskiej poprzedników, Jan Kochanowski, powtarzał za starożytnym fletnistą, że „sobie śpiewa a Muzom“, Staff mówi po prostu, iż chce być zrozumianym. Celem jego nie jest zadziwiać, lecz zdobywaną przez siebie prawdą serca i myśli dzielić się z bliźnim. Oto w swej dojrzałej mądrości doszedł

poeta do przeświadczenia, że na trudnej drodze wielkich niepokojów myśli ludzkiej dążyć zawsze trzeba „do swego Boga“, wbrew odwiecznym zawodom nie tracić nigdy wiary, że „jakaś prawda musi być prawdziwa“, a w swym powołaniu poetyckim zasługiwać się najrzetelniej wierszem, co jest „jasny jak spojrzenie, w oczy i prosty jak podanie ręki“. Toteż Staff osiąga w swej liryce w sposób zaiste doskonały ten największy jej przymiot, jakim jest szczerłość. Jego wiersze w swej dogłębnie ludzkiej treści i kryształowo przejrzystej a spoistej formie są najzupełniej przekonujące. Mają one w sobie jakby modlitewne skupienie, ale także szerokie tehnienie poetyckiego ducha, dla którego nic co ludzkie nie jest obojętne, byle nie ustawać w szukaniu. W swym „*Buncie jesiennym*“ wyznaje poeta, że jego sprawa „nie ma się najprościej“, bo „jedno pewne, że nic nie wiadomo“, a z wszystkiego ostaje się tylko rozum, „ta ostatnia kolumna na ruinach duszy“. Z taką świadomością klęski człowieczej, zanosi poeta prośbę do Boga, aby odjął mu „pychę pogardy“, a dał „pokorę radości“. W tym odnajduje „cud największy, że

cudy dzieją się codziennie“, że „codziennosc, jak boskosc, jednak lęk budzi“. Wszelako, choc nauczony „bolesnym doswiadczeniem“ czlowieka, nie cofa sie przed zdobywaniem prawdy, nawet gdyby byla straszna, bo zdaje sobie sprawe, iz „wielkie jest tylko to, co ponad siły!“ I wobec rozszalanej „*Burzy nad głową*“ nie chowa sie pod zadne skrzydła opiekuńcze, lecz śmiało wyzywa pioruny, nie bacząc nawet na wytrzymałość swego serca:

A jeśli serce nie zniesie?

To trudno! Ja albo serce.

W tych hasłach indywidualnego „buntu jesiennego“ porzmiwiają donośne echa poetyckiej wiosny Staffa z czasów Młodej Polski, ale postawa poety jest już teraz inna, na ogół raczej horacjańska, stylem duchowym może najbliższa Kochanowskiemu, z którym łączy go także wspólny ton myśli religijnej, zwróconej ku Bogu. Znaczeniowa wartość słowa poetyckiego w twórczości Staffa odgrywała zawsze rolę główną, nawet w okresie programowego symbolizmu, ale rozstrzygnięty już przed wojną świadomy zwrot do klasycyzmu powstał z naturalnej skłonności poety, u którego dążenie do subtelnej doskonałości formy wierszowej działa współrzędnie ze staraniem o precyzyjną dokładność wyrazu myślowego. Te krzyżujące się z sobą naczelné postulatory twórcze, w których orbitę wchodzą nadto sprzeczne aspekty realizmu obserwacyjnego i idealizmu filozoficznego, znalazły w poezji Staffa pełnię artystycznego uzgodnienia. Przemiany klasycyzmu Staffa doprowadzają ostatecznie, zwłaszcza w dwóch ostatnich zbiorach jego wierszy: „*Wysokie drzewa*“ i „*Barwa miodu*“, do ograniczania się w drobnej formie poetyckiej, której jednak epigramatyczna zwięzłość wypowiedzi lirycznej i surowa ścisłość kanonu poetyckiego bynajmniej nie zwiężają perspektyw duchowych ani nie obniżają lotu wyobraźni. Stylistycznie wzorowa budowa zdań,

idealnie czysty ton kompozycji dźwiękowej, przejrzysta jasność treści, spoista struktura czterowierszowej zwrotki, narastanie momentu wzruszeniowego, bądź to przez odpowiedni rozkład ciśnienia uczuciowego w całym wierszu, bądź też przez jego skupienie w celnej poincie, oszczędne używanie metafory, z upodobaniem jednak do tak zwanej jej wielkiej formy, ujawniającej się również w tytułowej nazwie zbioru, — oto główne czynniki składające się na ogólny wygląd poezji Staffa w obecnym okresie. Mimo pewne pozory zewnętrznej jednostajności, poezja to w swej dojrzałej mądrości i niewzruszalnej logice poetyckiej różnicowana bardzo subtelnie i humanistycznie pogłębiona. Refleksyjno-humanistyczny aspekt postawy twórczej Staffa ujawnia się także w „chwilach“ przyrody, pomieszczonych w III części nowego zbioru liryków. Porównanie ich z dawniejszymi utworami poety na ten temat najdobitniej unaczynia drogę przemian twórczości Staffa w kierunku klasycznej zwartości i precyzji. Skądinąd zaś przyroda, której autor „*Ścieżek połnych*“ tak mistrzowskim jest piewą, nadal wyobraźnię poety najżywiej pobudza. I w tym właśnie dziale ostatniego zbioru liryzm Staffa uderza w bodaj najgłębsze i najczystsze swe tony, jak zwłaszcza w przepięknym „*Zachodzie*“. Wobec przyrody wznaga się w pocie uczucie radosnej pogody i bujniej wykwita metafora, nieraz sama przez się wspaniała, jak np. w „*Nad stawem*“ owa wystrzelająca z głębi ryba: „wykrzyknik własnego milczenia“, albo i widniejąca na karcie tytułowej zbioru: „*Barwa miodu*“. Zaiste, nowe wiersze Staffa mają nie tylko barwę, lecz i zapach, i smak, i dostałość, i ożywczą siłę lipcowego miodu.

W krańcowo odmienny klimat poetyckiego natchnienia przenosi nas *Bolesław Leśmian* (zm. 1937) trzecim z kolei zbiorem swych wierszy: „*Napój cienisty*“ (Warszawa 1936, J. Mortkowicz, „Pod znakiem poetów“, str. 217), wydanym po długiej przerwie lat 16 od poprzedzającej go „*Łąki*“. Ten

rówieśnik Staffa jest również poetą przyrody, ale poetą — jak sam określa — „zbląkanym we śnie“. Motyw snu bezustannie powraca w tematyce „Napoju cienistego“, którego zresztą całe tworzywo poetyckie objawia typowe znamiona marzenia sennego. Z takiego podłoża wyrastają egzotyczne wizje przeinaczanego świata zjawisk, fantastyczne mity uduchowionej rzeczywistości a uzmysłowionej duchowości, niesamowite wą-



BOLESŁAW LEŚMIAN

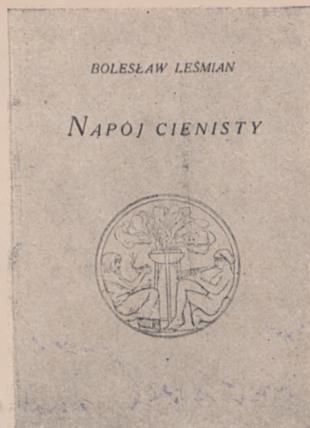
ki balladowe, w których poeta pragnie realizować „możliwość innej jawy, niż jawa Istnienia“. Dążenie to przejawia się również w słownictwie poety, w przeobrażaniu form gramatycznych, w urabianiu niezwykłych skojarzeń wyrazowych, w licznych nowotworach, w barokowym przepychu obrazowania i bogatych rymów. „W nicość śniąca się droga“ — jak poeta zatytułował jeden z cykli zbioru — wiedzie w bezmiar romantycznego nieokiełzania nad przepaściami duchowej kłęski. Sztukę symbolicznego wywoływania nastrojowych dreszczy, ucieleśniania najbardziej irrealnych pomysłów, zgęszczania atmosfery tajemniczej i w ogóle zadziwiania niezwykłością wyobraźni poetyckiej — doprowadził Leśmian do niebywalej wirtuo-

zerii, która chwilami aż się wyradza w lśniącą lecz pustą igraszkę. Poeta rzeczywistości nie ujarzmił ani nie przewycięża, lecz ją deformuje, zniekształca, przeinacza. W podobny sposób kształtuje się stosunek Leśmiana do ludowości i do przyrody, ale w obu tych wypadkach zachodzą nadto inne związki twórcze. Do ludowości pociągnęły Leśmiana jej czynniki romantyczno-balladowe, jednak poeta bezpośrednio mało bierze z pieśni ludowej, lecz znajduje w niej wzory, według których stwarza własny styl poetycki, od owych wzorów swoich, mimo pozory dużego podobieństwa, bardzo odległy. Styl to bowiem ogromnie wyrafinowany, nawet w tak sugestywnej przez swoją ludowość balladzie o „*Dwóch Maciejach*“ przesycony swoistym „leśmianizmem“ z jego „wielką beznadzieją“ i poetyckim „widzi mi się“. Kiedy indziej znów balladowość Leśmiana przybiera strój hiperromantyczny, co także w lirykach refleksyjnych „*Napoju cieniściego*“ objawia się skłonnością do makabryzmu, występującą często w połączeniu z erotyzmem. W ogóle erotyzm, jednocześnie eterycznie uduchowiony i zmysłowo cielesny, zajmuje w twórczości Leśmiana stanowisko nader wydatne. Rozpiętość skali uczuciowo-ekspresyjnej erotyków poety jest bardzo szeroka, od najlotniejszych nastrojów, poprzez jędrny realizm, aż po brutalną groteskowość, wszelako rozmaite odcienie albo i mieszaniny takich aspektów rozpraszają się we wspólnej atmosferze baśniowości poetyckiej, na pół naturalistycznej, na pół mitologizującej, co wytwarza pewną jednostajność, która byłaby aż nużąca, gdyby nie nieprzebrana pomysłowość poety w zadziwianiu czytelnika wciąż jakimś nieoczekiwanym skojarzeniem, niezwykłym obrazem czy zwrotem. Niekiedy odbiera się wrażenie nadmiernej sztuczności, spod której jednak przebija niewątpliwa szczerłość osobistego liryzmu. Głównym motywem myślowym egotycznych wynurzeń poety w „*Napoju cieniściego*“ staje się świadomość klęski, brak wiary w zwycięstwo

i przyszłość człowieka. Otóż przyroda otwiera przed poetą drogę ratunku, na której jego walka duchowa z nicością znajduje oparcie w docieraniu do biologicznej tajemnicy bytu. Wyzwala się poczucie dumy osobistej wbrew oczywistości, wbrew skłóceniu ze światem „śmiesznie spóźnionego“ przechodnia, wbrew grożącej pustką śmierci, wbrew dogłębnej beznadziejności losu i nawet wbrew własnemu

przeświadczeniu o znikomości wszelakich złudzeń indywidualnego trwania. Osobiście odczuty i zrozumiany ból istnienia, ów ból samego siebie, którym „wołał w bezmiar i ku Bogu pan Błyszczyński“ z bardzo znamiennej poematu, nadaje „*Napojowi cienistemu*“ odrębny ton uczuciowo-filozoficzny. Mogłoby to nad całym zbiorem zaciężyć posepnością kolorytu, gdyby jego cieni nie rozpraszały światła, wydobywane z estetycznego zachwycenia pięknem sztuki i sztuką poetycką zdobywanej i przeobrażanej przyrody. Na takim podłożu twórczym, wśród lśniącej gry światła i cieni wylaniają się wspaniałe wizje bujnej wyobraźni artysty, powstaje niesamowicie fantastyczny świat baśniowy, którego poetycka realizacja przynosi „wiarę w zwycięstwo sztuki nad rozpanoszoną zmorą szarego człowieka“. Ta wiara to istotna zdobycz Leśmiana. Ta wiara bezspornie też rozstrzyga o wysokiej wartości duchowej „*Napoju cienistego*“, oryginalnością postawy twórczej poety i odrębnością stylu artysty zajmującego stanowisko w naszej współczesnej poezji wyjątkowe i odosobnione.

Tak było i tak się ziściło,
Taką pieśnią się dozieleniło.



I zielono, zielono w ojczyźnie,
W mojej pięknej ojczyźnie-polszczyźnie!

Oto inny fanatyczny wyznawca poetyckiego słowotwórstwa, którego wyobraźnia rodzi nowy świat wzruszeń z realnego widzenia zjawisk, z odkrywczej magii poetyckiego uwznioślenia byle jakich chwil powszedniej rzeczywistości, z etymologicznego rozszczepiania wyrazu lub dźwięku językowego na najdrobniejsze jego cząstki, aby odnajdywać w nich niespodziewane głębie jakby biologicznej treści, dociekać ich indywidualnego sensu, rozpląmieniać się w zachwycie nad ich objawionym z nagłą pięknem, z żywiołową wirtuozerią stwarzać z nich na wskroś żywe, samodzielnie istniejące byty. Jak choćby ta „Zieleń“, której zakończenie przytoczono. Sam poeta utwór swój nazwał „fantazją słowotwórczą“. Fantastyka to jednak oparta na zupełnie realnych przesłankach, z ich dociekliwego analizowania, z wzajemnego kojarzenia odsłaniających się aspektów wszelkiego rodzaju, z wyłaniających się rzutów syntetycznego ujarzmiania rozwichrzonego tworzywa, z całej tej rozgorzałej miazgi żywiołu stwarzająca nie mity, lecz właśnie byty. Trzeba jasno zdać sobie sprawę z tego odróżnienia, a wtedy uniknie się pomyłek w sprowadzaniu do wspólnego romantycznego źródła poetów o tak bardzo odrębnej postawie twórczej, jak Leśmian i Tuwim. Mimo bowiem rozmaite pozory romantycznego sporu poety ze światem, *Julian Tuwim*, naczelny przedstawiciel następnego już pokolenia poetyckiego, także w nowym swym zbiorze: „Treść gorejąca“ (Warszawa 1936, J. Mortkowicz, „Pod znakiem poetów“, str. 99) pozostał w gruncie realistą. Realista to wszelako o polocie wyobraźni, rzec by się chciało, niebotycznym, gdyby nie nierozzerwalnie ścisły związek poety z na wskroś ziemską rzeczywistością, gdyby nie jego wrośnięcie korzeniami w głębę ludzkiego powszedniego życia, co się przejawia i w całym jego „gospodarstwie poetyckim“, i w łatwo-

ści, z jaką od lirycznych wynurzeń osobistych człowieka tragicznie osamotnionego albo od witalistycznego wizjonerstwa rozkochanego w słowie poetyckim artysty, przechodzi on do błahych igraszek „librecisty“ albo nawet do groteskowo złośliwych wycieczek aktualnego satyryka. Dla ustalenia realizmu Tuwima ważny jest jednak przede wszystkim charakter tych utworów, w których z niepowstrzymanym impetem do ostatniego tchu wyżywa się pasja poety. Otóż nawet w bardzo zna-



JULIAN TUWIM

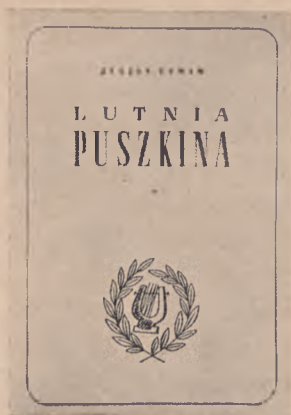
miennej z tego względu „Zieleni“, która już przez samo ujęcie etymologicznego czynnika słowa, jako wartości ontologiczno - poznawczej, narzuca posądzenie o romantyzm, jakże realistycznie formuje poeta swe dogłębne docieranie do biologicznego jądra istnienia, jakże w chwilach metafizycznego dreszczu nie wykracza poza szranki wyrozumowanych, choćby intuicyjnie, możliwości, jakże panuje nad rozkiełznanym przez siebie żywiołem, jakże wreszcie pięknie zaktualizowaną pointą zamyka cały ten wspinały poemat ku chwale polszczyzny. Skądinąd zastanowić

musi obecność w „*Treści gorejącej*“ przekładu z Horacego, tej samej ody 20 z księgi drugiej, którą parafrazował Kochanowski. Naoczne to przypomnienie, że motyw poetyckiego poczucia odrębności i wyższości od otoczenia ma swe dawniejsze niż w romantyzmie tradycje, i to tradycje klasyczne. A wspomnienia klasycyzmu narzucają się także z powodu pewnych liryków „*Treści gorejącej*“, o których słusznie powiedziano, że mają charakter „idylliczny“, ale bodaj w tych właśnie wierszach dopatrywać by się można jakichś preromantycznych koligacji. Są to zresztą w kształt poetycki łowione chwile liryzmu, o których mówi Staff w swej „*Ars poetica*“, a co znowu inaczej uchwycił Tuwim, spowiadając się z tego: „Jak powstał *ten* wiersz“. I tutaj więc ujawnia się realistyczna postawa twórcza poety, który narodziny utworu lirycznego objaśnia konkretnym już nawet nie przykładem, lecz bezpośrednim odsłonięciem swego poetyckiego warsztatu. Rzecz inna, że poprzez taką odkrywkę dowierca się Tuwim do tajemniczości twórczego natchnienia, którego źródło dla niego samego pozostaje niepoznawalne, aczkolwiek ileż to razy, i dawniej, i teraz, choćby w „*Zieleni*“, dociekał poeta jądra swej sztuki, chwycił ją u najgłębszych korzonków i jakby atomizował w żywym przekroju jej powstawania, a jednak wobec nieuchwytności ostatecznej istoty zjawiska, jego fenomenologicznej prawdy, zmuszony jest wyznać: „Sam nie wiem“. Zdanie to nie jest zwrotem retorycznym, lecz szczerą wypowiedzią poety. I w ogóle w „*Treści gorejącej*“ w stosunku do zbiorów poprzednich łatwo zauważyć świadome zwycięstwo Tuwima nad pewnym werbalizmem młodzieńczego *Czyhania na Boga*. Jego nowe liryki osobiste odznaczają się nie tylko wirtuozowską dojrzałością artyzmu, lecz także spotęgowanym tonem szczerości. Zapewne, wyrażają one indywidualne przeżycia lub doznania, które swym egotycznym kolorytem duchowym wydać się mogą dla kogoś obce. Toteż „serce płochego włóczęgi“, jak

mianuje się Tuwim w wierszu „*Do Boga*“, nie zjednywa sobie bliźnich tym humanistycznym współczuciem, którym przepojona jest twórczość Staffa. Nie tylko jednak zachwyca nas Tuwim dojrzałym pięknem swej poetyckiej sztuki, bo jej „*Treść gorejąca*“ przemawia do każdego czytelnika także swą prawdą zgęszczonego liryzmu. Jest to liryzm „czterdziestu wezbranych wiosen“, gdy człowiek wyzybywa się wielu złudzeń i uświadamia sobie swój „wiek klęski“:

O sprawo smutna i daleka!
Jakkolwiek jest — czy duch czy ciało —
Jedna mnie tylko wieczność czeka...
Jak mało!

W tym „*Westchnieniu*“ lapidarnie streszczona tęsknota Tuwima wyładowuje się w twórczości poety łowieniem owych chwil lirycznych, w których drobne zdarzenie powszednie, jak np. „*Strzyżenie*“, objawia dno psychiczne człowieka i otwiera te niespodziane perspektywy w głąb tajemnicy istnienia, jakie tylko magiczna władza poety uzmysławiać jest zdolna. Wyraźniejszy nałot stylu romantycznego występuje u Tuwima w pewnych akcesoriach techniki poetyckiej, których zresztą używają także futuryści, jak zwłaszcza słownictwo geograficzno-egzotyczne. Natomiast właściwe obrazy poetyckie Tuwima, szczególnie jego tzw. wielkie metafory, powstają najczęściej z podłoża realistycznego, mają formę nieraz wręcz klasyczną. Atoli znowu w nagromadzeniu określeń objawia się pewna skłonność do przesady jeśli nie barokowej, to romantycznej. To upodobanie poety śledzić najłatwiej na przekładach Puszkina, gdzie wprowadzane przez Tuwima wzmacniania ekspresji słownej czasami aż naruszają precyzyjność oryginału, aczkolwiek sam fakt kultu dla poezji Puszkina ubocznie potwierdza, że i własna twórczość Tuwima w swym głównym dążeniu do „czystego“ artyzmu rozwija się wszakże na gruncie realizmu. Bo przecież



Puszkina przez pogłębianie klasycyzmu stał się przede wszystkim wielkim realistą.

Wkrótce po „*Treści gorejącej*“ wydana przez Tuwima: „*Lutnia Puszkina*“ (Warszawa 1937, J. Przeworski, str. XV, 140 i portret) zawiera przekład wybranych utworów poety rosyjskiego. Z wydanego przed pięciu laty „*Jeźdźca Miedzianego*“ powszechnie wiadomo, jak wyborym okazał się Tuwim tłumaczem Puszkina i jak znako-

micie wywiązał się z wyjątkowych trudności tego zadania. Przekład obszernego wyboru poezji Puszkina przedstawiał jednak wielorakie przeszkody, wynikające nie tylko z odmiennych właściwości rytmiki i melodyki wiersza rosyjskiego, ale również z bogatej różnorodności formy poetyckiej Puszkina, z jego przy tym — jak określa Wacław Lednicki — genialnej lotności i tajemniczej realności, wreszcie z owej idealnej poetyckiej równowagi, którą mógłby naruszyć nawet „ciężar płatka śniegu“ na miejsce nieodpowiednie rzucony. Tuwim, sam jakże znakomicie doświadczony w arkanach poetyckich, doskonale zdawał sobie sprawę, że nawet takiemu jak on wirtuozowi wiersza polskiego, nie zawsze uda się odtworzyć w przekładzie pełny urok oryginalnego arcyzmu Puszkina. Wyznaje w przedmowie do „*Lutni*“, że zmuszony był zaniechać tłumaczenia szeregu najpiękniejszych wierszy Puszkina, bo choć umiłowane, „nie poddały się przekładowi“. Także wśród utworów przez Tuwima przełożonych nie wszystko jednakowo się udało, zwłaszcza dla znajdującego Puszkina w oryginale. Na niektórych wypadkach zaważyło jakby pewne niedociągnięcie duchowego porozumienia mię-

dzy tłumaczonym a tłumaczem. Chodzi mi tu zwłaszcza o przekład „Proroka“, jednego z najpiękniejszych wierszy Puszkina. W danym razie lepiej dokonał tego zadania Józef Lobodowski w przekładzie później drukowanym w nrze 9

88

Fontanus ^{luc} Fontanus iyer!
 Dux rore ci purporem u luce.
~~Fontanus iyer, Fontanus iyer~~
~~Fontanus iyer, Fontanus iyer~~
~~Fontanus iyer, Fontanus iyer~~
 Fontanus iyer, Fontanus iyer
 Fontanus iyer, Fontanus iyer
 Fontanus iyer, Fontanus iyer

~~Sed yta hunc, hunc, hunc~~
~~Ach, sed et, sed et, sed et~~
~~Ach, sed et, sed et, sed et~~
 3 Ach sed et, sed et, sed et
 2 Chiodnem kopiecem roca
 4 7, sed et, sed et, sed et
 1 Fontus iyer, hunc, hunc

~~Sed yta hunc, hunc, hunc~~
 Sed yta hunc, hunc, hunc

FRAGMENT NIEDOKOŃCZONEGO PRZEKŁADU WIERZA PUSZKINA

„Tygodnika Ilustrowanego“ z r. 1937. Dla porównania przytaczam początek przekładu Tuwima:

Pragnieniem ducha i tęsknotą
 Dręczyłem się w pustyni srogiej,

I sześćskrzydły seraf oto
Ukazał mi się pośród drogi —

i przekładu Łobodowskiego:

W pustyni mrocznej życiem — włókł,
dreńcząc się w sercu nieprzytomnie,
na skrzyżowaniu polnych dróg
duch sześćskrzydły przyszedł do mnie.

Ale to jeden z nielicznych wyjątków wśród z górą 80 utworów przełożonych przez Tuwima. I w „*Lutni*“ są rzeczy spolszczone równie doskonale jak „*Jeździec Miedziany*“, a gdy się zważy wielkie trudności zadania, tym łatwiej wybaczyć rzadkie istotne usterki w pięknej całości, będącej w takich rozmiarach zapewne najlepszą próbą tłumaczenia Puszkina na jakikolwiek język obcy.

Z powodu przekładu Puszkiniowskiego „*Proroka*“ wspomniany już *Józef Łobodowski* należy do nowego, młodszego pokolenia poetów, w którym zdobył pozycję reprezentatywną przez dwa ostatnie tomy swych utworów: „*Rozmowa z ojczyzną*“ (wyd. II, zmienione, Warszawa 1936, F. Hoesick, str. 77) i „*Demonom nocy*“ (tamże, str. 85; odznaczony przez Polską Akademię Literatury nagrodą „dla młodych“ za rok 1936). Tymon Terlecki w pięknej „*rzeczy*“ o Łobodowskim pt. „*Poezje Cezarego Baryki*“ (w *Tygodniku Ilustrowanym*“, 1937, nr 16) wskazuje pochodzenie duchowe autora „*Rozmowy z ojczyzną*“, choćby nie uświadomione, od Żeromskiego. „*Łobodowski — mówi przytoczony krytyk — tkwi mimowiednie, koniecznie, niejako dialektycznie w koleinie, wyżłobionej tamtym burzliwym, namiętnie, boleśnie napiętym losem. To nie jest pokrewieństwo z wyboru ale jakby pokrewieństwo z przymusu. Takie ujęcie byłoby jeszcze czymś dość ogólnikowym, zbyt obszernym, obejmującym wielu z tego pokolenia. Usiłując określić to kontynuatorstwo Żeromskiego ściślej, można twierdzić, że Łobodow-*

ski-poeta jest odrzutowaniem z płaszczyzny fikcji poetyckiej na płaszczyznę życia — Czarusia Baryki“. To efektowne porównanie literackie zaiste trafnie, choć — oczywiście — nie zupełnie, określa heroiczny dynamizm poety. Heroizm to wynikający z romantycznej postawy duchowej, ze szczególnego a upartego wysiłku ku zdobyciu prawdy absolutnej, z poszukiwania nowego patosu wielkości w życiu współczesnym, ze zmagania się wewnętrznego z bolesną świadomością mroków teraźniejszości, z gorliwego pożądania wiary w przyszłość człowieka, z indywidualnie przeżywanego buntu „przeciw zwycięskim demonom nocy“. Romantyczność Łobodowskiego znajduje mocne oparcie we wspomnieniach „kraju lat dziecińczych“ poety, który w literaturze polskiej występuje — po Iwaszkiewiczu — jako jeszcze jeden odnowiciel dawnej „szkoły ukraińskiej“, bodaj najwięcej przypominając młodego Goszczyńskiego. Świat Kozaczyzny, z którym Łobodowskiego łączą związki rodowe, atmosfera dawnych walk i zawieruch, szeroki oddech stepów kresowych, tęsknota za nieokiełznaną swobodą pierwotnego bytu koczowniczego, znowu romantyczne marzenie o powrocie do życia wolnego w przyrodzie, cały ten kompleks wspomnieniowy, w którym poeta szuka ucieczki przed współczesną rzeczywistością, nadaje jego utworom odrębne zabarwienie, co nawet stało się powodem do posądzania go o rzekomą „rosyjskość“ ducha, posądzania poniekąd uprawnionego przez uleganie Łobodowskiego we weześniejszym okresie twórczym wpływowi poetów rosyjskich, zwłaszcza elegizmu Jesienina i futuryzmu Majakowskiego. Spod wpływów tych jednak autor „Rozmowy z ojczyzną“ i „Demonom nocy“ wyzwolił się, jego zaś ucieczka w marzony świat wspomnień jest transpozycją duchowej samoobrony przed poczuciem bezsilności społecznej, poetyckim stylizowaniem życia w quasi-historyczne mity tężyzny, fantastycznym urealnianiem indywidualnego rewolucjonizmu. Konflikt między

wolą nieokiełzanego życia a więzami prawa społecznego, między żywiołową siłą duchowego naporu a krzepnącą w formy ustrojowe ojczyzną, znajduje w poezji Łobodowskiego wyraz niewątpliwie szczerze odczuty i mocno oddany. Poezja to również w formie swojej nie opanowana, rozrzucona, w wątkach pogmatwana przez irracjonalny intuicyjizm skojarzeń, znajdująca się jakby w stanie burzliwej fermentacji żywiołowego tworzywa. W swym charakterze epickim, o kierunku bądź balladowym, bądź też symbolicznym, fragmentarycznie pocięta, niespokojna, wrząca, zdynamizowana na wskroś lirycznie, lecz w tonacji jakby krwistej, przy braku spójnej struktury wewnętrznej, zorganizowana przez swoją rytmikę, wiernie odtwarzającą heroiczne napięcie poetyckiego serca, a stanowiącą o jedności uczuciowej formy i treści, utrzymanej w wysokim napięciu ekspresji słownej i powagi moralnej. Toteż poezja Łobodowskiego jest we współczesnej literaturze polskiej jednym z najsilniejszych objawów tęsknoty za bohaterstwem na tle „czasów pogardy“.

Odmienny aspekt buntu społecznego przejawia się w epice „wiejskiej“ *Mariana Czuchnowskiego*, który ciężarem gatunkowym poezji i rodzajem postawy twórczej dorównuje Łobodowskiemu, a chronologicznie nawet go wyprzedza. Czuchnowski jednak od „czystej“ liryki „*Poranka goryczy*“ (1930) i następnych książek poetyckich, jakże zdobywczych świeżością bujnego obrazowania i rozmachem porywecej duszy, przeszedł do epiki w chwili ujarzmiania poetyckiego żywiołu, kiedy wydał pierwszy swój „poemat wiejski“: „*Trudny życiorys*“ (1934). Bezpośrednio po nim napisany i fragmentami już od roku 1934 ogłaszany w czasopiśmie „*Powódź i śmierć*“ (Kraków 1936, Biblioteka „Nowej Wsi“ Nr 2, str. 46) stanowi jakby pewne zamknięcie drogi twórczej poety, który następnie przerzuca się do prozy powieściowej. Chronologiczne stwierdzenie wskazanych dat

jest o tyle ważne, że utwory Czuchnowskiego, wydawane w małej ilości egzemplarzy i trudno dostępne, są nawet szczupłemu kręgowi znawców lub miłośników poezji przeważnie nieznanne, jednak znalazły naśladowców wśród młodszych talentów, niekiedy wręcz żerujących na „chwytach” poetyckich Czuchnowskiego, co zdarza się i niektórym głośniejszym młodym „epikom” wsi. Moment rewolucyjno-społeczny u Czuchnowskiego, w „Reporterze róż” (1932) ujęty lirycznie, przeniesiony wewnątrz duszy poety, w następnych utworach ulegał stopniowo rozszerzającej się obiektywizacji epickiej, ale właściwie było to tylko przerzuceniem żywiołowości lirycznej autora na pole widzenia społecznego. Toteż akcenty rewolucyjne w poematach Czuchnowskiego, mimo swój nieraz mocny ton, a wbrew dążeniu poety do ich realistycznej konkretyzacji, mają charakter werbalistyczny, potęgowany nadto w „Tak” i „Trudnym życiorysie” przez fantastyczność akcesoriów, co w „Powodzi i śmierci” doznało korzystnego ograniczenia. Natomiast już w „Trudnym życiorysie” i w wyższym stopniu w „Powodzi i śmierci” osiągnął Czuchnowski niepowszedni artyzm poetyckiej rzeczowości w przedstawieniu powszedniego krajobrazu wsi i życia chłopskiego, „klasowo” rozbitego na dwa światy: bogaczy i nędzarzy, a pokazanego od strony biednych, upośledzonych, wyzyskiwanych. Nasuwają się tu znowu analogie z Żeromskim, tym razem jako autorem „Słowa o bandosie”. Atoli Czuchnowski, świadomie powściągając wrodzony temperament poetyckiego obrazowania, wyrabia sobie nowy styl rzeczowego obiektywizmu, w którym bezpośrednia wymowa naturalistycznie widzianych „gołych” faktów bytu chłopskiego stwarza wstrząsające wrażenie autentyzmu. Taką postawę poetycką zachowuje Czuchnowski również wobec transponowanych na fikcję literacką przeżyć osobistych, związanych ze śmiercią ojca autora i powodzią małopolską w roku 1934, tylko że z tych motywów silniej

występuje nurt wzruszenia lirycznego, jednak i tematycznie i formalnie ściśle złączony z ogólną atmosferą uczuciową poematu, do którego epickiej kompozycji ów nurt subiektywny wprowadza ekspresję symboliczną. W problematyce społecznej Czuchnowski, porwany sugestywnością dialektyki marxistowskiej, występuje jako wyznawca doktryny, której wskazania pragnąłby realizować z właściwym sobie poetyckim zapałem. Toteż i jego widzenie współczesnej rzeczywistości wsi polskiej, mimo niewątpliwy autentyzm tworzywa obserwacyjnego, przez celowe nastawienie pod kątem partyjnym zostało wypaczone w obranym przez autora kierunku, ale że treścią poematu jest niedola upośledzonych, więc współczucie z nędzą w pełni usprawiedliwia jaskrawość oburzenia społecznego. Zresztą motyw walki rewolucyjnej, na pół realistycznej, na pół fantastycznej, wypadł najmniej przekonująco i dla artystycznej strony poematu byłoby korzystniej, gdyby motyw ten został ograniczony do lepiej w tym względzie zorganizowanych obrazów symbolicznych. Oczywiście jest bowiem, że o poetyckiej wartości „*Powodzi i śmierci*” rozstrzyga nie tylko piękna i nowa forma realizmu, wynikająca z bezpośredniego poznania i odczucia chłopskiej rzeczywistości, ale również silne wrośnięcie korzeniami duchowymi w ziemię, ścisły związek poety, podobnie jak u Łobodowskiego, z glebą ojczystą, związek, który także u Czuchnowskiego nie może się pomieścić w karbach sztucznie przyswojonej doktryny. Ludowość Czuchnowskiego, mimo swe partyjne pozory, znajduje wewnętrzne, choćby nie uświadomione, oparcie w warunkach rzeczywistego bytu narodowego, i właśnie przez to oparcie „*Powódź i śmierć*” zyskała ów rzetelnie poetycki autentyzm i swoją powagę.

W twórczości poetów z pokolenia znajdującego się obecnie w okresie przełomu od młodości do męskiej dojrzałości, czyli w wieku lat 25—35, moment buntu społecznego, dla

pokolenia tego szczególnie znamienne, objawia się z jakąś żywiołową siłą konieczności, wynikającą ze wspólnej atmosfery „czasów pogardy“. Charakterem swoim, czyli stanem uczuciowego wrzenia i moralnego skupienia, bunt ten krańcowo odbiega od łatwego rewolucjonizmu futurystów sprzed lat jeszcze kilkunastu. Jest to bowiem bunt twardego heroizmu, kształtującego się na podłożu świadomości, że walka „przeciw zwycięskim demonom nocy“ staje się coraz trudniejsza, ale właśnie dlatego tym istotniej niezbędna dla oczyszczenia zatrutej atmosfery współczesnego życia. Za wczasu i z przenikliwą bystrością społecznego ostrowidza dostrzeżony i postawiony przez Żeromskiego problemat Cezarego Baryki stał się obecnie dojmującą troską całego pokolenia, troską przesilającą się tragicznie w przeżyciach jednostek, jak ów dla chwili terażniejszej bardzo typowy Emil Rudny z „Sideł“ Leona Kruczkowskiego osaczonych podwójnie, bo i przez sprzeczne aspekty rzeczywistości społecznej, i przez własne wątpliwości wobec niemoicy znalezienia rozstrzygającego sprawdzianu, który by pozwolił na pogodzenie sprzeczności między idea a czynem, czyli na znalezienie wyjścia z poplątanej matni wielorakich przeciwieństw. Zagadnienie prawdy człowieka, ów najistotniejszy z wielkich niepokojów ludzkości, przytłoczone ciężarem nowych bóstw totalistycznych, odrzucone poza nawias aktualnych reform ustrojowych, programów wychowawczych i nawet systemów filozoficznych, siłą rzeczy i z tym większą ostrością objawia się na terenie poezji, gdzie ono to właśnie apeluje do wiecznego sumienia dziejów, swoim ładunkiem wzruszeniowym nabija serca i mózgi najwrażliwszych jednostek epoki, którymi zawsze są poeci, przez ich indywidualne odczucie będąc żywo i zaktualizowane, wybucha poetyckim buntem społecznym. O rozpowszechnieniu tego buntu w poezji, która przecież w indywidualnym załamaniu sztuki odzwierciedla promienie tęsknot życia, najdowodniej świad-

czy różnorodność aspektów sprawy u wybitnych poetów tego samego pokolenia. Nieokreślony rewolucjonizm społeczny Józefa Łobodowskiego mitologizuje się w quasi-historycznych balladach z bohaterskiej przeszłości ukraińskiej Kozaczyzny. Liryczna żywiołowość Mariana Czuchnowskiego, zwrócona ku działaniu społecznemu, tworzy jaskrawo naturalistyczne wizje współczesnej rzeczywistości chłopskiej. Dialektyczna zaduma Mariana Piechała w „*Garści popiołu*“ stawia nowy mit robotniczego heroizmu, a w imię swego dojrzałego już do czynu pokolenia zмага się w walce duchowej z poprzednim pokoleniem zwycięskiej walki czynnej o własne prawo do stanowienia o losach ojczyzny. W tradycjach Kościoła wojującego Wojciech Bąk poszukuje świeżych mocy fanatyzmu religijnego do odrodzenia zwątpiałych dusz, skruszenia ludzkiej nieprawości i zdobycia dla Polski „twardego prawa wielkości“. Wreszcie *Czesław Miłosz* w „*Trzech zimach*“ (Wilno 1936, Związek Zawodowy Literatów Polskich, str. 51) pesymistyczny patos swego pokolenia ujmuje w zwarte karby skupionej powagi, w zwięzłą wypowiedź liryczną o formie jakby klasycznej ody:

W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych,
nad głowami naszymi pociski śpiewały
i lata niemniej groźne od rwących szrapneli
nauczały wielkości tych, co nie widzieli
wojny. W pożarze sucho płonących tygodni
pracowaliśmy ciężko i byliśmy głodni
chleba, cudów nieziemskich zjawionych na ziemi
i często, spać nie mogąc, nagle zasmuceni
patrzyliśmy przez okna, czy nad nocne sine
nie przyplływają znowu stada zeppelinów,
czy nie wybucha sygnał nowy kontynentom
i sprawdzaliśmy w lustrze, czy na czole piętno
nie wyrosło, na znak, żeśmy już skazani.

— — — — —
My niespokojni, ślepi i epoce wierni,
gdzieś daleko idziemy, nad nami październik
szumi liściem, jak tamten łopotał sztandarem.
Wawrzyn jest niedostępny nam, świadomym kary
jaką czas tym wyznacza, którzy pokochali
doczesność, ogłuszoną hałasem metali.

Więc sławę nam znaczone stworzyć — bezimienną,
jak okrzyk pożegnalny odchodzących — w ciemność.

Taki jest krzyk tego pokolenia, wyrażony w wierszu Miłosza („*Książka*“) ze spokojnym pięknem formy poetyckiej, w której tłumiona rozpacz staje posagowym kształtem rzeźbionego słowa niby pomnik na ruinach własnej duszy. Atoli pod opanowaną miarą klasycznie zorganizowanej rytmiki żywo drga nuta buntu społecznego, bo chociaż Miłosz poza przytoczonym wierszem, w którym używa liczby mnogiej, występuje tylko we własnym imieniu, to jednak nawet w lirykach osobistych poety wypowiedzająca się goręca indywidualna, np. w „*Obłokach*“ albo „*Do księdza Ch.*“, jest nasycona uczuciem wspólnym dla całego pokolenia, co łatwo sprawdzić w pokrewieństwie emocjonalnym tak na pozór odmiennych postaw twórczych, jak Miłosza i Czuchnowskiego. Wskazane pokrewieństwo jest nawet istotniejsze od łatwiej widocznych analogii z poezją Łobodowskiego, który — jak i Czuchnowski zresztą — mógłby powtórzyć wprost słowa „*Hymnu*“ Miłosza:

Toczą się rzeki; podnoście swoje ręce
stolice! Ja, wierny syn czarnoziemiu, powrócę do czarno-
ziemiu.

Dla Miłosza, z powodu jego obecnego odwrotu od awangardyzmu „*Poematu o czasie zastygłym*“, szukano już paranteli w wielkich tradycjach klasycyzmu i zarazem u Mickiewicza. Skądinąd słuszna jest uwaga Kazimierza Wyki

(w „Pionie“, 1937, nr 21) o „wplywie Norwida na sferę klasycyzmu Miłozsa i intelektualistycznego odrealnienia rzeczywistości“, co da się zastosować zwłaszcza do „Ptaków“ i „Bram arsenadu“. Nie trafia do przekonania czyjaś uwaga o niciach wiążących Miłozsa z liryką Iwaszkiewicza, natomiast mówić by można o Wierzyńskim z „Gorzkiego urodzaju“ i „Wolności tragicznej“, co znowu prowadzi do Żeromskiego, jako właściwego twórcy owego tragicznego patosu wielkości, który jednak u Miłozsa zostaje jakby ostatecznie odromantyczniony, nabiera zaiste klasycznej powagi, co bynajmniej nie przeszkadza tego patosu żywotnej aktualizacji. W poezji Miłozsa czuje się wciąż obecną wolę osobistej odpowiedzialności za każde słowo, odpowiedzialności jednakowo moralnej jak artystycznej. Toteż gdy mowa o pokrewieństwach poetyckich, rozpatrywać je można w danym wypadku tylko jako pewne wskazówki orientacyjne, a zasięg tych pokrewieństw sam przez się świadczy o ambicjach i dokonaniach poety, który w tradycjach wielkich poprzedników odnajduje skuteczną pomoc przy poszukiwaniu własnej drogi, aby stać się indywidualnie niezależnym i jednocześnie uznanym za duchowego przedstawiciela swego pokolenia. W „Trzech zimach“ Miłozsa pesymizm osobisty poety, jakże głęboko współbrzmiający z jego rówieśnikami, dochodzi jakby do swego kresu, czyli do przesilenia. Nie jest to bynajmniej pesymizm klęski, powstaje on wprawdzie ze świadomości, „że z szczęścia ludzi kamień na kamieniu nie zostanie“, lecz nawet w tym stwierdzeniu odczuwa się siłę moralną, która wiedzie do heroicznej walki o prawdę człowieka i zmusza do wiary w ostateczne tej prawdy zwycięstwo. Wiary swej poezja Miłozsa bezpośrednio nie wyraża, wszelako jej istnienie postuluje się jako nieunikniona potrzeba owej siły moralnej, przejawiającej się przede wszystkim w artystycznej strukturze wiersza, w jego rytmie i strofice, tyleż klasycznie zwartej, co ekspresyjnie mocnej, tęt-

niącej żywo bijącym pulsem męskiego serca. Rzecz przy tym zadziwiająca, chociaż nie dziwna, że wśród rówieśnych poetów buntu społecznego Miłosz, najgłębiej wyrażając rozpacz pokolenia „czasów pogardy“, zdobywa ów klasycyzm w pełni ujarzmionego poetyckiego żywiołu, opanowany spokój artyzmu, którego dojrzała wzniosłość tym szczerzej i tym potężniej protestuje „przeciw zwycięskim demonom nocy“.

Poprzednio omówieni lub wspomniani poeci buntu społecznego, chociaż nie związani we wspólną grupę, różniący się zresztą i osobistym stosunkiem do rzeczywistości i indywidualnymi znamionami postawy twórczej, wyraźnie się do siebie zbliżają w poglądzie na świat i życie współczesne, powagą poczucia odpowiedzialności moralnej oraz charakterem wysiłków i dokonań artystycznych. Są oni dojrzałym już wyrazem nowego pokolenia poetyckiego, które wyszedłszy z ruchu awangardowego, wyrobiło sobie własną świadomość zadań i dążeń twórczych. W poszukiwaniu nowego patosu wielkości utrwała się w nich i pogłębia zwrot do klasycyzmu, w wysiłkach ku przewyciężeniu rzeczywistości czują się jednak mocno wrośnięci w ziemię rodzinną i w klimat epoki dziejowej, nawet w stosowanej przez nich metodzie intelektualistycznego odrealniania zjawisk widzianych nie gubią perspektywy realistycznej, w zrozumieniu potrzeby rzeczowego obiektywizowania liryzmu przechodzą do epickiego kształtowania tworzywa. Tym odwrotem od subiektywnej liryki i, co za tym idzie, od śpiewności lirycznej, najoczywiściej przeciwstawiają się pokoleniu poetów „Skamandra“, z których nawet szczerością rewolucjonizmu duchowo im najbliższy Władysław Broniewski staje się dla nich artystycznie obcy, a najlepsze nici porozumienia łączą ich jedynie z Wierzyńskim, w jego nowej fazie klasycyzmu, aczkolwiek i z nim zasadniczo się różnią, w ogóle psychiką nowego pokolenia, w szczególnie doszczętnym wyzbywaniu się poetyckiego werbalizmu, choćby przejawiał się w sposób

tak sugestywnie piękny, jak u piewcy „*Wolności tragicznej*“. Różnice występują tym jaskrawiej, gdy z poezją Czuchnowskiego, Łobodowskiego lub Miłosza zestawia się współcześnie wydany utwór o motywie buntu społecznego, napisany przez poetę ze szkoły „Skamandra“. Oto np. poemat *Lucjana Szenwalda: „Scena przy strumieniu“* (Warszawa 1936, F. Hoesick, str. 94). W dodanym do poematu komentarzu autorskim, poza wskazówką o związku z drugą częścią Symfonii pastoralnej Beethovena, znajdujemy też rodzaj ogólnego wyznania programu poetyckiego, w którym nacisk położono na element epicki, z utrzymaniem jednak równorzędności elementu lirycznego. Ale w „*Scenie przy strumieniu*“, inaczej niż w poematach Czuchnowskiego, Łobodowskiego lub Miłosza, nie dochodzi do wewnętrznego zespolenia obu elementów, które u Szenwalda tylko luźno się przeplatają, w sposób jakby „sielankowy“. Z tym tonem sielankowym, w którym Szenwald daje zresztą szereg ładnych epizodów opisowych, połączone akcenty buntu społecznego wprowadzają do poematu zgrzyty artystyczne, tym jaskrawsze, że jest to rewolucjonizm jakby sztuczny, napływowy, w wyrazie poetyckim werbalistyczny, więc zupełnie nie przekonujący. Z tej, jak zamierzał poeta, „o młodym pokoleniu powieści wichrowej“ odbiera się wrażenie sentymentalnej ezczości, jeśli nie wręcz ideologicznego fałszu. Lepiej udane sielankowe lub opisowe partie poematu oraz bogata różnorodność pięknej formy wierszowej nie ratują chybionej od „dna“ psychicznej całości. Pierwszą swoją książką Szenwald nie potwierdził tych nadziei, jakie można było po nim rokować na podstawie paru jego pięknych fragmentów poetyckich, dawniej drukowanych w „Wiadomościach Literackich“.

Na marginesie rozważań o naszej współczesnej poezji buntu społecznego przygodnie wspomnieć warto o „*Wyborze wierszy*“ poety rumuńskiego *Arona Cotrus* w pięknym

przekładzie polskim *Włodzimierza Lewika* (z przedmową Emila Biedrzyckiego oraz przedśłowiem Humacza, Liga Polsko-Rumuńska we Lwowie, 1936, str. 61, z portretem autora). Występująca u tego wybitnego rumuńskiego rówieśnika naszych naczelných poetów „Skamandra“ „sielankowość“ doznała treściowego i formalnego odświeżenia w autentycznym tworzywie narodowym, czerpanym ze współczesnego świata pracy



WŁODZIMIERZ LEWIK

chłopa i robotnika siedmiogrodzkiego. Z tworzywa tego naturalnie wyrasta ton rewolucjonizmu społecznego poety - rzecznika biednych i wydziedziczonych, ton o bardzo mocnych akcentach protestu przeciw wyzyskowi i uciskowi, podniesiony nadto przez właściwą poecie dynamikę wiersza wolnego o rytmice bardzo urozmaiconej, trafnie oddającej oddech ziemi w opisach krajobrazu ojczystego jako też ruchliwą postawę ludzi pracy, ściśle jednak związanych z glebą rodzinną. W poezji Cotrusa przenikającą ją ideologia staje się nieodłącznym czynnikiem subiektywnego liryzmu poety i zarazem objawem plemiennej tężyzny ludu rumuńskiego.

Przy ocenie wpływów „Skamandra“ na ogólny rozwój współczesnej poezji polskiej niesłusznie się przeocza odrębną rolę Jarosława Iwaszkiewicza, jako krzewiciela klasycyzmu w stylu francuskim, czyli tego stylu, którego okres obecny ogarnia szeroką rozpiętość skali twórczej od parnasistów po neoklasycyzm Paul Valéry. Iwaszkiewicz, w którego bogatej twórczości występują nadto inne dążenia artystyczne, doskonale przyswoił sobie ducha nowego klasycyzmu fran-

cuskiego i na tej drodze stworzył własną polską odmianę liryki filozoficzno-refleksyjnej. Liryka to przeniknięta pogłębioną myślą kulturalnego Europejczyka, u Iwaszkiewicza podsycona uczuciowym nurtem tęsknoty za rodzinną ziemią ukraińską, u jego polskich następców związana również z miłością przyrody, regionalnie już jednak nie określona, lecz stanowiącą główny czynnik poetyckiego obrazowania i w ogóle estetycznego wzruszenia. Wzruszenie to powstaje z inspiracji myślowej, z zadumy nad sobą i światem człowieka, skłonnego do umiarkowanego sentymentalizmu, co się dobrze kojarzy i z pracowitą chłonnością kulturalną i z estetyczną postawą duchową. Wysiłki nad kształceniem formy poetyckiej zwrócone są przede wszystkim ku staranemu jej doborowi, gruntownej uprawie i klasycystycznej poprawności. Iwaszkiewicz, którego skłonności epickie rozwijają się w twórczości powieściowej, jako poeta doskonali się w kierunku „czystego“ liryzmu; jego następcy upodobali sobie przeważnie pośredni między liryką a epiką elegizm. „Szkółką“ Iwaszkiewicza znajduje swych przedstawicieli wśród poetów rozmaitego wieku, jak o kilka lat od Iwaszkiewicza młodszy Stefan Napierski, następnie Roman Kołomycki, wreszcie ledwo 20-letni Paweł Hertz.

Stefan Napierski aż zadziwia pracowitością. Wśród współczesnych poetów polskich jest ilościowo najbardziej produktywny, bo gdy się zważy jego wytwórczości esencjonalność, to płodnością swoją przewyższa on nawet Zegadłowicza. Nie obdarzony Zegadłowicza polotem wyobraźni ani płynną łatwością pióra, Napierski rozwijał się literacko usilną pracą umysłową. Jest też raczej bardzo wszechstronnie wyrobionym literatem, niż w ścisłym tego słowa znaczeniu — poetą. Drogę sztuki pisarskiej Napierskiego najłatwiej śledzić na jego artykułach krytycznych. Miały one zrazu formę krótką, ale przeładowaną treścią myśli, wyrażanych stylem ciężkim i zawiłym. Obecnie Napierski jako krytyk, często zabiera-

jący głos na łamach rozmaitych czasopism, nabrał znacznie poszerzonego rozmachu, pogłębionej samodzielności intelektualnej i zarazem o wiele ulepszonej jasności wystąpienia. Rzecz jednak znamienita, że i nadal najlepsze swoje pomysły, najbystrzejsze spostrzeżenia i najwnikliwsze „chwytły“ ujmuje w zwartą formę aforystyczną. Przykładem nowy tom jego notatek krytyczno-estetycznych, uwag filozoficznych i prozy poetyckiej pt. „*Próby*“ (Warszawa 1937, F. Hoesick, str. 145). Przypomina on pokrewne zbiory racjonalistycznych moralistów francuskich XVII i XVIII wieku, z którymi łączy też Napierskiego pewne powinowactwo duchowe, przejawiające się i w jego pesymizmie życiowym, i w konkretyzmie „praktycznej“ myśli filozoficznej, i w upodobaniu do krańcowych przeciwstawięć, do burzenia utartych mniemań, a nawet, jakby już śladem Nietzschego, do odwracania wartości. Nader znamienne jest rozważanie Napierskiego na temat „likwidowania“ Goethego przez Nietzschego: „nie tylko dla siebie: dla nas, którzy przyszlśmy potem; bo nasze „syntezy“, bo nasze „harmonie“, od początku zafałszowane są nieuleczalnie; oparte na analizie, która cofa się sama przed sobą, która samej siebie się przeraża: na analizie *połowicznej*; na analizie, jako podrażnieniu i pobudzeniu; na analizie, jako stymulansie najgłębszej bezpłodności; na analizie, lechtacze starych impotentów. My przecież nie przestajemy się „wzbogacać“; on (Nietzsche) chłonał; przetwarzał; *tworzył*. — Nie podrabiamy bóstw. Nie karykaturujemy silnych i samotnych. Nie parodiujemy tragicznych i pogodnych. Poprzestańmy na sobie, choćby to było poprzestanie na małości. Jesteśmy może szczeblami, na których wesprą się ludzie jutra. Pozwólcie się ludzić, że kroczyć będą w przyszłość tryumfujący“. W tym refleksie myślowym odbija się autokrytycyzm eklektyka, tęskniącego za twórczą siłą samodzielności i w tejże samej chwili tęsknotę swą nicującego. W dalszym ciągu Na-

pierski, który ostro prześwietla „dno“ psychiczne rozmaitych twórców myśli i sztuki obcej i polskiej, rozprawia się także z Nietzschem, lecz wskazuje w jego twórczości: „największą może autoterapię ducha, jaką zna historia kultury“; podobnie wyraża się o twórczości Prousta: „ta olbrzymia, ta (obok Nietzschego) największa w obrębie sztuki *autoterapia*“. Wysiłkiem ku „leczeniu“ własnego ducha są również „*Próby*“ Napierskiego, niekiedy wprawdzie paradoksalnie błyskotliwe, lecz świadomie i coraz (zwłaszcza w porównaniu z poprzednimi książkami autora) pogłębiane w kierunku jakiegoś ustalenia myśli poznawczej, dokonania osobistego wyboru w sprzecznościach kulturalnego kosmosu, odnalezienia w nim samego siebie. Nie wszystko, co Napierski notuje z gorliwością nieustrudzonego łowcy cudzych prawd, jest dostatecznie przemyślane, bo choćby np. jego uwaga o niebezpieczeństwie „nienasyconego dyletantyzmu umysłowego“ Brzozowskiego nasuwa mocne zastrzeżenia co do słuszności takiej formuły charakterologicznej, budzi się więc nieraz wątpliwość, że wysiłek myślowy Napierskiego kończy się z chwilą, kiedy wpadnie na takie ujęcie formuły słownej, której wypowiedzenie zadawała jego wyrafinowany psycho-estetyzm. Toteż aforyzmy krytyczne Napierskiego często olśniewają czytelnika zadziwieniem, czyli oryginalną pomysłowością, a ich poszukiwanie głębi bywa zbyt prostolinijne, za mało zróżnicowane, aby docierało do istoty zjawisk bardziej skomplikowanych, nie mieszczących się w treści jednego zdania, które zawrzeć może ledwo jeden aspekt obszerniejszej całości. Wrażenie takie tym bardziej się potęguje, że Napierski podejmuje przeważnie zagadnienia trudne i powikłane, wszelako jego choćby jednostronna albo tylko częściowa odkrywczność, na terenie o wielkiej przy tym rozpiętości kulturalnej, nakazuje szacunek dla niepowszedniego wysiłku i nie byle jakich osiągnięć autora, który bynajmniej nie przeocza groźących mu niebezpieczeństw,

schoro np. z powodu Prousta odważnie wyznaje: „najwidoczniej oszukujemy samych siebie, pisząc“. Ze względu na poetycki „rodowód“ Napierskiego, przytoczyć należy następujące jego zdanie: „Iwaszkiewicz (wczorajszy): „ostatni z parnasistów“; estetyczny ekspresjonizm, który *przestaje sobie wystarczać*“. W związku zaś z kulturalną chłonnością Napierskiego zwraca uwagę, co napisał o Brzozowskim: „Można bowiem mieć



STEFAN NAPIERSKI

lustra w cudzych myślach i najdalszych systemach pojęciowych. Całe kultury — to także są zwierciadła“. To prawda, chodzi jednak przede wszystkim o to, jak się załamują na tych zwierciadlanych odbiciach promienie osobistego widzenia. Otóż w przeciwieństwie do Brzozowskiego, o którym stwierdza słusznie, „że wyłącznie szukał siebie“, lustrzane refleksy Napierskiego są wciąż jeszcze nazbyt bezosobowe. Jego twórczość myślowa i poetycka, nasycona kulturą duchową najlepszej próby, jest typowym objawem intelektualnego eklektyzmu, który przed rozpraszającą go siłą odśrodkową szuka obrony w bezustannym szukaniu z jednej strony, z drugiej zaś w chwilach estetycznego wytchnienia, jakie znajduje w powściągliwym umiarze kontemplacji klasycystycznie nastrojonej Muzy:

W blasku, któremu równa białą pustą kartą,
Rozściełam się przed tobą, jak dłoń rozpostarta,
O wielkie niebo! widne odziemskim obłokiem,
Jasną bezdeń widzący już nie własnym wzrokiem.
Jak rozsadzane wzdętym naporem tętnice,

Spod brwi sklepionej stromo tnące błyskawice
W dno ryją się przepaści: odwróconą wieżą;
Drgają struny promieni, które bezkres mierzą.

O, nieistnienia prawo! Bieli! Światło czyste,
W bezkres, znikąd i w nigdzie, dla siebie rozprysłe,
Które ogląda ślad swój, jak odrębną strzałę,
Co bezcielesnym w pustkę posuwa się ciałem;
Zawieszona dygoce i przez wieczność zwleka,
Aż pehnie ją, aż odrzuci żrenica człowieka.
O, locie nieruchomy! Cóżże łyzy te znaczą,
Gdy spływam, trup spłukany, na szczęśliwym płaczu?

Oto nie tylko próba sztuki poetyckiej i klimatu uczuciowego ostatniego zbioru wierszy Napierskiego: „*Elegie*“ (Warszawa 1937, F. Hoesick, str. 71), lecz również zaiste piękny wyraz stylu duchowego autora, którego zmierzająca w bezkres tęsknota realizuje się polotem obrazowania, a dążenie do intelektualnego opanowania swej tęsknoty przejawia się w przejrzystej ścisłości wiersza, jego rytmu i rymu. Przeważająca w „*Elegiach*“ opisowość, z którą warto jednak zestawić bardziej romantyczne poezje prozą z „*Prób*“, uwydatnia rodzaj twórczości Napierskiego: klasycystyczny, albo — bliżej go ustalając — pseudo-klasyczny. Ów styl poety odbija się również na jego przekładach, zacierając niekiedy indywidualne znamiona utworów tłumaczonych, zebranych w trzech tomach „*Liryków francuskich*“ (Warszawa 1936—1937, I—II, str. 179 i 173) i „*Liryki niemieckiej*“ (I, Chełm Lubelski 1936, Biblioteka Kamenny, str. 216), w których nadto układ alfabetyczny (zamiast chronologicznego) poetów rozmaitych epok podnosi wrażenie eklektycznego zamieszania. Rozmiary tych antologii podnoszą wartość przewodnika orientacyjnego po poezji francuskiej i niemieckiej, ale zarazem sprawiają, że w pracy tłumacza po-

zostało sporo niedociągnięć, których by poeta tak staranny jak Napierski mógł uniknąć, ograniczając zakres swego zadania albo rozkładając je na dłuższy okres czasu. Dzieło tłumacza zaszkodził więc pośpiech w związku z nienasyceciem kulturalnym. Mimo jednak poważne zastrzeżenia, które dadzą się kiedyś usunąć w nowym poprawionym wydaniu, przekłady poetyckie Napierskiego mają na ogół dobry poziom artystyczny, zalecają się nadto w swej wszechstronności trafnym albo ciekawym doborem. Podane na końcu tomów zwężłe notatki informacyjne, częściowo także krytyczne, o autorach tłumaczonych, są cenną pomocą w korzystaniu z antologii, nawet dla czytelników z przedmiotem obeznanych, tym zaś bardziej dla ignorantów, których dzisiaj nie brak, nie tylko z własnej winy, lecz po prostu wskutek niedostępności wydawnictw obcych. W takim stanie rzeczy zasługa Napierskiego, jako tłumacza, nabiera doniośnego znaczenia kulturalnego.

Dla intelektualistyczno-estetycznej postawy poetów ze „szkoły“ Iwaszkiewicza uprawa przekładów poetyckich jest zadaniem szczególnie pociągającym. *Roman Kołoniecki* (laureat nagrody literackiej m. Warszawy), którego własna twórczość dotychczasowa odznacza się przede wszystkim wielką chłonnością kulturalną i staraniem o doskonałość poetyckiej formy, w omawianym tutaj sezonie literackim ograniczył się do wydania przekładu „*Utworów wybranych*“ *Paula Valéry* (Warszawa 1936, wyd. „Droga“, str. 178). Wybór tego poety francuskiego, u którego kult twórczej idei ludzkiej, uwielbienie starożytnej Grecji i sławienie duchowego ładu krystalizują się w poezji z omal geometryczną precyzją kształtu a z niemniej subtelnie zorganizowanym tworzywem myśli i wyobraźni, najlepiej sam przez się mówi o ambicjach polskiego tłumacza. Zadanie to przedstawia bardzo poważne trudności, które Kołonieckiemu nie zawsze udało się pokonać, ale na ogół wyszedł z tej próby sił jeśli

nie zupełnie zwycięsko, to w każdym bądź razie z wynikiem dobrze świadczącym o pogłębianiu arkanów sztuki poetyckiej.

Z zadumy myślowej rodzi się liryka filozoficzna *Pawła Hertza*, którego „*Szarfa ciemności*“ (Warszawa 1937, F. Hoesick, str. 29) zdumiewa u tak młodego poety dojrzałością artyzmu wręcz niepokalanego. Pewien chłód, wynikający z intelektualistycznej postawy poety, nadaje wierszom Hertza pozory akademickiej doskonałości, ale pod zrównoważoną formą odczuwa się indywidualną walkę myślową o zdobycie własnych sprawdzianów duchowych. Walka to toczona w wysokiej sferze ideowej, co wnosi do współczesnej poezji polskiej rzadki w niej ton arystokratyzmu. Oto mówi poeta:

Urodzony za późno umierasz za wcześniej,
zbyt nikły dla aniołów, zbyt pyszny dla ludzi,
dłoń twoja niespokojna daremnie się trudzi
uderzyć w złote struny, które widzisz we śnie.

Poezja Hertza, odwrócona od zgiełku aktualności, zamknięta w egotycznym kręgu duchowego osamotnienia, wroga wszelkiej popolitości, niezwykle skupiona w kulcie artyzmu, nie może liczyć na popularność. Jest to poezja dla nielicznych czcicieli bezinteresownego piękna. Na twórczości Pawła Hertza, najmłodszego przedstawiciela „szkoły“ Iwaszkiewicza i tej szkoły poetyckiej wybitnego już krzewiciela, najoczywiej widać, dlaczego poeci ci nie mogą dzisiaj liczyć na szersze uznanie. Tym bardziej godni są pochwały.

Do szerszego kręgu poetów, poniekąd spokrewnionych, w bliższym lub dalszym stopniu ze szkołą Iwaszkiewicza, zaliczyć nadto można kilku autorów tomików z omawianego okresu. Z nich jakością świadomego artyzmu wyróżnia się *Anna Świrszczyńska*, której „*Wiersze i proza*“ (Warszawa 1936, str. 72) są debiutem zastanawiającym swym zrówno-

ważeniem liryzmu, samodzielnym opanowaniem wzorów zachodnio-europejskich i cyzelatorskim wyrobieniem techniki poetyckiej. Nie da się tego powtórzyć o pozostałych poetach, u których nie brak nawet poważniejszych błędów lub niedociągnięć artystycznych, zasługują jednak na uwagę. *Jerzy Stanisław Polaczek*, w poprzednich swych zbiorach zręczny naśladowca „*Lauru Olimpijskiego*“ Wierzyńskiego, w „*Witrażu Celjusza*“ (zamiast: „*Celsiusa*“! Frysztat — Śląsk Cieszyński, 1936, str. 26) dał kilka świeżo zaobserwowanych, ładnych opisów krajobrazu i zwłaszcza martwej natury w stylu obiektywizmu pseudo-klasycznego. *Edwin Herbert*, poeta z grupy poznańskiego „Promu“, w swym czwartym z rzędu tomiku: „*Narodziny płomienia*“ (Poznań 1937, Biblioteka Promu, tom X, str. 43) ujawnia podniesiony poziom własnego artyzmu o ujmującej melodyjności wiersza, z dobrą poetycką prostotą wywołuje chwile lirycznej zadumy. Dźwięcznością i łatwością formy poetyckiej zaleca się debiut *Zdzisława Popowskiego*: „*Pieśni uroczyste*“ (Chełm Lubelski 1936, Biblioteka Kamieny, str. 53), zapowiadający wybitny talent, na razie krążący jeszcze manowcami, ale już zmierzający do opanowania swej spontaniczności. Bogata treść duchowa zyskałaby na pogłębieniu przez ćwiczenie w „szkole“ Iwaszkiewicza, do której Popowski się skłania charakterem upodobań formalnych, aczkolwiek uczuciowo lepiej mu zapewne odpowiada klimat poezji Wierzyńskiego. Intelktualnie najciekawiej przedstawia się *Henryk Balk*, postawą duchową bardzo zbliżony do poetów ze „szkoły“ Iwaszkiewicza, lecz artystycznie ulegający rozmaitym wpływom, nie zawsze dobrze przyswojonym, zwłaszcza przy skłonności do przerostu ekspresji słownej. Wszelako „*Rozmowy z nocą*“ (Warszawa 1936, Wyd. „Droga“, str. 62) tego lwowskiego poety, nasycone żarem głęboko poruszonej myśli, aczkolwiek tu i ówdzie grzeszą aż groteskowym barokiem jakiegoś obrazu albo epitetu, a w ogóle przydałaby

im się staranniejsza selekcja, zawierają sporo dobrych fragmentów i kilka pięknych utworów, jak np. „Katedra“:

Wysoko rośnie drzewo samotnej ciemności,
gotyckie smukłe liście nad nocą kołysze,
aż wyrosły gałęzie, wyrósł mroczny kościół:
katedra zbudowana z twardej czarnej ciszy.

Dopiero co omówieni poeci, należący do rozmaitych środowisk kulturalnych, mimo rozbieżności, nieraz znaczne, między nimi i w stosunku do właściwego kierunku, w którym pomieścić ich wypadło, we wspólnym swoim przekroju odsłaniają pogląd na ogólne dążenie obecnej twórczości poetyckiej. Na gruncie coraz szerzej rozpowszechniającego się tradycjonalizmu rozwija się zwrot do klasycyzmu, bądź to w stylu realistyczno-patetycznym Wierzyńskiego, bądź też w stylu intelektualistyczno-estetycznym Iwaszkiewicza. Zauważyć przy tym można, że ten drugi styl ilościowo poczyna przeważać, w orbicie zaś pierwszego działają mniej liczne ale mocniejsze indywidualności twórcze młodego pokolenia. Natomiast do niedawna rozległy wpływ witalistycznego ekspresjonizmu Tuwima słabnie. Zwycięza powszechnie poszukiwanie równowagi moralnej i klasycystycznego umiaru na podłożu coraz bardziej wszechwładnego realizmu. Nawet na terenie awangardy, która uległa wewnętrznemu rozbięciu a jej główni przedstawiciele rozmaitymi poszli drogami. Flukty awangardowe rozpowszechniły się zresztą po całej polskiej poezji, nadal działają dawniejsi nowatorzy, ale wspólny ich front bojowy nie istnieje, może dlatego, iż przestał być potrzebny, bo zadanie swoje spełnił i zmieniła się sprzyjająca mu przedtem atmosfera. Hasła i programy zbiorowe ustąpiły indywidualnemu zdobywaniu wartości twórczych przy powszechnym uspokojeniu rewolucjonizmu w sztuce, co na zewnątrz zmniejsza jej atrakcyjność, lecz korzystnie wpływa na pogłębienie duchowe i artystyczne.

Jednym z niewielu integralnych wyznawców awangardyzmu ostał się ze „starej“ jego krakowskiej gwardii *Jan Brzękowski*. Wprawdzie w nowym zbiorze jego poezji: „*Zaciśnięte dookoła ust*“ (Warszawa 1936, Biblioteka „a. r.“ t. 7, str. 38, z ilustracjami Maxa Ernsta, układ graficzny Władysława Strzebińskiego) zdarzają się nieznaczące nachylenia ku klasycyzmowi oraz jedna nieudana próba epicka, lecz w najważniejszej zawartości tego tomu pozostał Brzękowski wierny programowi, urobionemu w dobie „Zwrotnicy“ i następnie pogłębionemu pod wpływem francuskiego surrealizmu. Stwierdzić nawet można, że dopiero w obecnym zbiorze dał poeta swoje w tym kierunku najlepsze dokonania, zwłaszcza w bardzo pięknym „*Szklanym deszczu*“. Zresztą Brzękowski jest bardzo czułym odbiorcą kultury literackiej, co w jego poezji odbija się śladami, wskazującymi na jakieś mniej lub więcej wyraźne pokrewieństwa, częstsze np. z Rimbaudem ale i z Czuchnowskim, są to jednak tylko luźne echa. Natomiast nie pozbył się jeszcze Brzękowski programowości, czyli teoretycznych poszukiwań, które nadmiarem swoim szkodliwie obciążają jego kompozycje liryczne, na ogół bardzo zgęszczone, nieraz bardzo sugestywne swoją siłą wizjonerskiego obrazowania, niespodzianymi kontrastami skojarzeń, zadziwiającą fantastyką odległych metafor i porównań. Mówi poeta: „znany jest ciężar, barwa słów — a jednak jest inaczej“. I to „inaczej“ obiektywizuje się w liryce Brzękowskiego z dużym połotem wyobraźni, w wierszu zorganizowanym tematycznie jakby na pograniczu snu i jawy, formalnie z wybitnym poczuciem muzycznych wartości słowa.

Do kręgu awangardowego należą cztery ciekawe debiuty poetyckie ostatniego sezonu. Przede wszystkim poemat *Aleksandra Rymkiewicza*: „*Tropiciel*“ (Wilno 1936, Związek Zawodowy Literatów Polskich, str. 24), którego rodowód wywodzi się jednak nie ze „szkoły“ krakowskiej, lecz raczej

od niezależnego od niej Czechowicza. Rodowód ograniczający się jednak do gatunku spięć metaforycznych, bo poemat Rymkiewicza odznacza się wybitną oryginalnością twórczą. Jego zdolność wywoływania niesamowicie fantastycznych, a zarazem realnie żywych, jakby cieleśnie skonkretyzowanych wizji poetyckich, o bardzo szerokiej rozpiętości perspektyw, jest zaiste niepospolita. Poemat Rymkiewicza porywa czytelnika bujnością wyobraźni, zniewała do uwagi nasyceniem uczuciowo-myślowym, zdumiewa odkrywczością tajemniczej dziwności istnienia, zastanawia pogłębieniem duchowym o kolorycie aż skrajnie pesymistycznym wobec bezsensowności ziemskiego bytu, ale wbrew takiej świadomości wybuchającym olśniewającymi racami zachwytu młodości, upojonej pięknem świata widzianego okiem poety.

Wiersze *Zuzanny Ginczanki*: „*O Centaurach*“ (Warszawa J. Przeworski (1936), str. 34) są awangardowe tylko fragmentarycznie, zresztą pisane realistycznie, nie wolne nawet od prozaizmów, sztucznie maskowanych rozbićiem w krótkie aż do jednego wyrazu linijki wolnego wiersza. W tej mózgowo inspirowanej poezji zdarzają się ładne urywki i ciekawe pomysły liryzmu refleksyjnego w świeżo zmodernizowanym tonie pseudo-klasycznym, jak zwłaszcza piękna „*Gramatyka*“.

Awangardzistą urealnionym wydaje się *Wacław Iwaniuk*, szczerzy to jednak liryk, o bujnym chociaż trzymanym na wodzy temperamentem uczuciowym, obdarzony lotną wyobraźnią, wypowiadającą się i przez ostro widziane obrazowanie, i przez dobrze wyrobioną formę wierszową, bardzo dźwięczną, nawet melodyjną. Jego „*Pełnia czerwca*“ (Chełm Lubelski 1936, Biblioteka grupy literackiej „Wołyń“, tom I, str. 30), chociaż jeszcze nie w pełni dojrzała, ujmuje świeżym odczuciem krajobrazu wiejskiego i naturalną poetycznością kolorytu. Od inwokacji „*Do Rimbauda*“ lepiej się

udała „*Pieśń Owidiusza*“. Widać klasyczny elegik rzymski duchowo lepiej odpowiada młodemu poecie wołyńskiemu.

Blizszymi związkami z awangardą krakowską wylegitymować się może *Józef Andrzej Frasik*, co nawet ujemnie się odbiło na pierwszym jego zbiorze: „*Łąkami w górę*“ (Kraków 1936, Biblioteka „Okolicy Poetów“, tom 5, str. 46). Frasik zмага się jeszcze z formą poetycką, ale nie zniechęcony porażkami, podejmuje zadania trudne, aby pokonywać je czasami zwycięsko, jak np. w pięknym „*Norwida pamięci rapsodzie dumnym*“. Tematyka rozległa i często świeża, bezpośredniość tworzywa obserwacyjnego w szczerze odczutyh motywach wiejskich, głębsza myśl społeczna o podkładzie etycznym korzystnie wyróżniają debiut Frasika, ale pomysły najlepsze podpowiada mu przyroda, co sądząc po tytule zbioru, uświadamia sobie poeta, którego artyzm w lirykach wiejskich brzmi nutą samodzielnie wygrywaną, czystą i pełną.

W produkcji poetyckiej, nadmiernie obfitej, zaśmieconej sporą ilością tomików nijakich albo nieudolnych, więc zbędnych, wybór staje się nieraz trudny, zadanie sprawozdawcy bardzo kłopotliwe. Przy doraźnej selekcji materiału bieżącego łatwo coś niedocenić albo nawet przeoczyć. Z tym zastrzeżeniem pomijając milczeniem szereg znanych mi pozycji, które wydały mi się niepotrzebne, na zakończenie rocznego przeglądu uwzględniam jeszcze kilka zbiorów, budzących pewne zaciekawienie. „*Pierwsze przykazanie*“ *Eugeniusza Żytomirskiego* (Warszawa 1937, F. Hoesick, str. 43) zwraca uwagę wierszami z cyklu małżeńskiego. Jest to liryka ekshibicjonistyczna, szczerością swą czasami aż zawstydzająca, ale dzięki temu rozszerzająca skalę spowiedzi uczuciowej, wzbogacająca ją nowym tonem wyznań osobistych, bezpośredniością osiagająca rzadko w poezji spotykaną prawdę psychologicznego autobiografizmu, co w danym wypadku okazało się korzystne także dla artyzmu. Nie

podrabianą, aż mocno naiwną prostotą nieuczonego „grajka“ ujmują „*Młyny Boże*“ *Wincentego Kuglina* (Kraków 1937, Nakładem Fr. Łuczywy, str. 37), którego górniesze wloty nie rokują ciekawszej przyszłości. Wybitniej zapowiada się *Leonard Turkowski*, mimo chropowatości swych — jak je sam nazywa — „twardych pieśni“, nieraz biorący mocny ton z trafnym uderzeniem w strunę nie ograna, co usprawiedliwia ambitny tytuł zbioru: „*Krew ziemi*“ (Poznań 1937, J. Dippel, str. nlb. 63).

Charakter regionalny nadaje odrębne znaczenie pierwszemu tomowi poezji *Janiny Zabierzewskiej*: „*Przez śląskie okno*“ (Katowice 1937, z zasiłku Śląskiego Towarzystwa Literackiego, str. 74). Poetka to o dobrze wyrobionej formie tradycjonalistycznej, w której tworzy nieraz bardzo piękne liryki osobiste, znane tymczasem z druku w katowickiej „*Polsce Zachodniej*“. Wydane obecnie jej wiersze regionalne lub okolicznościowe odznaczają się dużym staraniem o poprawność formy wierszowej, obrazowaniem świeżym i często pomysłowym, żywością kolorytu psychologicznego i ładną rytmiką. Płynna łatwość tej poezji aż przesłania jej głębsze wartości artystyczne, wyrażające się i świadomą prostotą pięknej pochwały krakowskiego „*Hejnadu*“, i pogodną nastrojowością „*Spaceru niedzielnego*“, i subtelną nutą liryczną „*Gwiazd*“. Zapowiedziane wydanie zbiorowe liryków osobistych Zabierzewskiej pozwoli na dokładniejszą ocenę tej wybitnie uzdolnionej poetki.

Liryka *Zbigniewa Jasińskiego*, rozwijająca się na egotycznym podłożu buntu wewnętrznego przeciw otaczającej rzeczywistości a tęsknoty za szerokim technieniem wolności, u swych źródeł duchowych romantyczna, w formie nie zdecydowana między tradycjonalizmem a awangardyzmem i artystycznie nie zrównoważona, odznacza się wyłączością tematyki marinistycznej, osobiście pogłębionym stosunkiem uczuciowym do morza i bezpośrednią znajomością życia na

morzu, opartą na własnym doświadczeniu, zdobytym w służbie marynarskiej i rozszerzanym w poświęconej sprawom morskim publicystycznej działalności poety. Jasiński debiutował przed pięciu laty „*Rejsem do Rygi*“; obecny jego, drugi z kolei, cykl poetycki: „*Papierowym okrętem*“ (Warszawa 1936, str. nłb. 48, z drzeworytami Kajetana Sosnowskiego), wydany w pięknej, wytwornej szacie bibliofilskiego druku, dobrze świadczy o artystycznym dojrzeniu i ujmuje subtelnością szlachetnego tonu uczuciowego poety, któremu wszakże nie jest obce naturalistyczne widzenie rzeczywistości, mocniej jeszcze uwydatnione w powieści: „*Biczman*“ (tylko wyróżnionej na konkursie „*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*“, ale bez wątpienia zasługującej na wyższą klasyfikację).

Wyrazem ścisłego związku z zagadnieniami polskiej marinistyki jest również zebrana i opracowana przez *Zbigniewa Jasińskiego* antologia: „*Morze w poezji polskiej*“ (Warszawa 1937, Główna Księgarnia Wojskowa, str. 324), graficznie efektownie wyposażona przez *Atelier Girs-Barcz*. „W antologii tej jednak — pisze autor w przedmowie — nie należy szukać tylko poezji tzw. „polskiego morza“. Nie o Bałtyk tu chodzi, lecz o morze w ogóle, nie o wąski skrawek polskiego wybrzeża, lecz o widoczne poprzez gdyńskie wrota na świat, a przeczuwane najdawniejszymi tęsknotami młodzieńczymi — szerokie, tęgie tchnienie oceanicznych wiatrów: o poezję pulsującej rytmiki fal, rozkołysanych szlaków wodnych, poezję dna morskiego, serc marynarskich wreszcie. Chodzi o tę marinistykę istotną, na chleb nie zamienianą.“ W wyborze uwzględnionych w antologii 62 poetów ograniczył się Jasiński do autorów współczesnych, aż po najmłodszych, wyjątkowo sięgając wstecz do Asnyka. Z utworów poetów przedwojennych dałoby się zapewne wydobyć niejedną jeszcze ciekawszą pozycję, a w każdym bądź razie upomnieć się należy o niesłusznie przeoczonego An-

drzeja Niemojewskiego. Natomiast poezja powojenna reprezentowana jest aż nazbyt obficie: staranniejsza selekcja artystyczna podniosłaby wartość antologii, bez uszczerbku dla jej istotnej zawartości, którą w zamian rozszerzyć by można przez godniejsze uwagi utwory niektórych poetów pominiętych, jak np. Michał C. Bielecki, Tadeusz Peiper, Marian Piechal, Michał Rusinek, Michał Świrski i in. Pomimo zastrzeżenia lub braki, książka Jasińskiego, której przedmowa dobrze orientuje w całości przedmiotu i jego realiach, obfitością zebranego materiału ułatwia wszechstronną ocenę miernego na ogół stanu współczesnej polskiej poezji marynistycznej. Wśród nielicznych jej istotnych przedstawicieli korzystnie się wyróżniają Mieczysław Lisiewicz, Jerzy Bohdan Rychliński i Janusz Stępowski, których odrębne znaczenie w naszej literaturze wiele zyskuje na tle zebranej przez Jasińskiego antologii. Zamieszczone w niej utwory wybitnych poetów, ale będących marinistami tylko przygodnie, ujawniają niekiedy nowe swe piękno, dzięki możliwości bezpośredniego ich porównania w układzie według cykli związanych tematycznie. Dla przykładu wskazać można wiersz Józefa Czechowicza: „*Pamięci znikniętego*“. Na końcu tomu podano zwięzłe notatki o autorach antologii. Sprostowania wymaga informacja o Asnyku, jako „ostatnim poecie z okresu romantyzmu“, oraz pseudonim Antoniego Langego, który swe wcześniejsze poezje społeczne podpisywał: Napierski, bez dodanej mu przez Jasińskiego litery początkowej imienia, używanego z tymże nazwiskiem przez innego poetę z dzisiejszej doby.

Po antologii: „*Morze polskie i Pomorze w pieśni*“, opracowanej przez Władysława Pniewskiego (1931), pożytecznie ją uzupełniająca książka Zbigniewa Jasińskiego jest w ostatnim pięcioleciu drugim już wydawnictwem, ułatwiającym czytelnikowi dostęp do poezji, ale tylko w pewnym określonym kierunku, który w poezji polskiej nie należy do

najlepiej rozwiniętych. Toteż „propagandowe“ znaczenie antologii Pniewskiego i Jasińskiego, ważne dla krzewienia w społeczeństwie miłości do morza, w zakresie sztuki poetyckiej przedstawia się mniej korzystnie, niż na to zasługuje ogólny stan współczesnej poezji polskiej. Tymczasem rozmiary produkcji wydawniczej z tej dziedziny, niedostępność wielu wybitnych utworów, tłoczonych nakładem prywatnym i w małej liczbie egzemplarzy, zaniedbania ze strony krytyki, czemu jednak winni są nie krytycy lecz redaktorzy powołanych czasopism, wreszcie powszechne obniżenie zainteresowania dla spraw literackich, utrudniają czytelnikom możliwość ściślejszego kontaktu z naszą twórczością poetycką. Zwłaszcza w stosunku do szerszych kół kulturalnych zadanie to najskuteczniej wypełnić mogą odpowiednie opracowania antologiczne, których brak jest jeszcze jednym dowodem ospałości, panującej na naszym tzw. rynku wydawniczym. Rzecz tym dziwniejsza, że tego rodzaju wydawnictwo, byle w cenie przystępne, cieszyłoby się dużym popytem. Przykładem choćby powodzenie antologii „*Poezji Polski odrodzonej*“ (1931) Adama Galińskiego, mimo wysuwane przeciw temu opracowaniu zastrzeżenia krytyczne. O wiele lepiej podołał zadaniu Adam Szcerbowski wydaną ostatnio antologią poetycką: „*Współczesna poezja polska 1915—1935*“ (Zamość 1936, Koło Miłośników Książki, str. 208). W szczupłym doborze 33 poetów tylko co do kilku, zwłaszcza spośród młodszego pokolenia, nasuwają się wątpliwości; na ogół dobór to rzetelnie przemyślany i starannie dokonany, w pewnej mierze dość wszechstronny, ale z wyjątkiem pominiętej awangardy, na czym zaważyło przeznaczenie książki przede wszystkim dla „młodzieży najwyższych klas szkół średnich wszystkich typów“. „Antologia — pisze w posłowie Szcerbowski — zawiera utwory, przy których wyborze najwyższym kryterium była ich artystyczna dojrzałość i twórczy stosunek ich autorów do słowa, jako

głównego tworzywa poezji, oraz samoistna i odrębna pełnia ich pojęciowej zawartości, przy czym pewne odchylenia czy ustępstwa w kierunku aktualnych tematów i zagadnień, mogących zainteresować czytelników, należy tłumaczyć książki tej celem dydaktycznym i chęcią ogarnięcia szerszych sfer czytelnicznych“. Antologię podzielono na trzy części: 1) poeci ostatnich walk o niepodległość Polski, 2) poeci „Skamandra“ i ich rówieśnicy, 3) poeci młodszego pokolenia. W dodanych na końcu tomu objaśnieniach zwięźle lecz przejrzysto scharakteryzowano poetów włączonych do antologii. Obszerny wykaz poetów pominiętych z tytułami zbiorów ich poezji ułatwia czytelnikowi dalsze samodzielne poszukiwania, do czego dobra, bardzo potrzebna i pożyteczna książka Szczerbowskiemu może i powinna zachęcić i utorować drogę. Nadal jednak pozostaje nie załatwiona sprawa opracowania i zwłaszcza wydania antologii, w której by ogół czytelników otrzymał możliwie wszechstronny i wyczerpujący obraz całej powojennej poezji polskiej¹.

19. VI. 1937.

¹ Rzeczy o polskiej powieści i poezji 1936/7 były w skróceniu przedmiotem cyklu odczytów, wygłoszonych w Wakacyjnym Instytucie Sztuki w Gdyni, 21—23. VII. 1937.

Marcel Proust, znakomity powieściopisarz francuski, stawiany w równym rzędzie z największymi mistrzami nowoczesnej powieści psychologicznej, urodził się w Paryżu 10 lipca 1871 roku, z ojca lekarza, ordynariusza szpitalnego i profesora wydziału medycznego. Pierwszymi jego próbami pisarskimi były studia krytyczne i opowiadanie wigilijne, drukowane w r. 1892 w mało znanym czasopiśmie „*Le Banquet*“. W innym: „*Le Menestrel*“ zamieścił w r. 1896 poetyckie „*Portrety malarzy*“; z nich niektóre włączył do wydanego w tymże roku zbioru szkiców: „*Les Plaisirs et les Jours*“ („Rozkosze i dni“; nowe wyd. 1924). Tom ten przedmową poprzedził Anatol France, witając w autorze pisarza o wdzięku równocześnie Bernardin de Saint-Pierre'a i Petroniusza.

W latach następnych Proust brał czynny udział w życiu towarzyskim paryskiej elity burżuazyjnej, nawiązał rozległe stosunki, prowadził światowy tryb życia. Pisał niewiele, lub przynajmniej mało drukował, poza nieregularną współpracą w dzienniku paryskim: „*Figaro*“, skąd jego „*Chroniques*“ wydano po śmierci pisarza w r. 1927. Około roku 1900 przebywał dłużej w Wenecji, poza tym całe życie spędzał głównie w Paryżu, tylko latem wyjeżdżając na wieś lub nad morze.

Proust był bardzo wrażliwym i wytrawnym miłośnikiem sztuk plastycznych. Żywo oddziaływało nań też piękno architektury, zwłaszcza gotyk katedr i kościołów francuskich. Stąd jego rozmiłowanie w dziełach Ruskina, z których przełożył na język francuski: „*La Bible d'Amiens*“ (1904) i „*Sésame et les Lys*“ (1906), zaopatrując je w objaśnienia i obszerne wstępy, przedrukowane później w zbiorze szkiców pt.: „*Pastiches et Mélanges*“ („Naśladownictwa i Rozmaitości“, 1918).

W roku 1903 umarł mu ojciec, w roku 1905 matka. Około tego czasu wycofał się Proust z życia towarzyskiego, zamknął w samotności i poświęcił się pracy nad dziełem swego życia, czyli jedynej jego, wielkiej powieści, która miała mu zyskać znakomite imię w literaturze francuskiej i europejskiej. Od dzieciństwa wątłego będąc zdrowia, coraz częściej ulegał teraz chorobie, ale nie ustawał w pracy i jeszcze na łożu śmierci, która go zabrała 18 listopada 1922 r., dawał wskazówki co do szczegółów nie wydanych części powieści, zamierzonej pierwotnie na mniejsze rozmiary, gruntownie później przerabianej, aż rozrosła się do ram, w jakich obecnie ją znamy.

Dzieło Prousta: „*A la recherche du temps perdu*“ („W pogoni za czasem straconym“) składa się z ośmiu części w 15 tomach. Część I pt.: „*Du côté de chez Swann*“ („W pobliżu Swanna“) wyszła w r. 1913, w nowym wydaniu w r. 1919. Część II pt. „*A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*“ („W cieniu dziewcząt w rozkwicie“), wydana w roku 1919, odznaczono nagrodą Goncourtów. Za życia pisarza ukazały się jeszcze: w r. 1920 części III i IV pt. „*Le côté de Guermantes*“ („W sąsiedztwie Guermantów“); w r. 1922 część V pt. „*Sodome et Gomorrhe*“ („Sodoma i Gomora“). Po śmierci Prousta, brat jego Robert wydał z rękopisów pisarza: w r. 1923 część VI pt. „*La Prisonnière*“ („Uwięziona“); w r. 1925 część VII pt. „*Albertine disparue*“ („Albertyna

znika“); w r. 1927 ostatnią część VIII pt. „*Le Temps retrouvé*“ („Czas odnaleziony“). Przekład polski, dokonany świetnym piórem Tadeusza Żeleńskiego (Boya), wychodzi od roku 1936 (do tej chwili ukazały się pierwsze dwie części w 6 tomach: „*W stronę Swanna*“ i „*W Cieniu rozkwitających dziewcząt*“).

Czytanie Prousta łatwe nie jest, i to nie tylko z powodu długich okresów i licznych nawiasów. Aby zmusić czytelnika do skupienia uwagi, autor chciał drukować całą powieść nieprzerwanym ciągiem, tj. zupełnie bez odstępów *a linea*; zamiaru tego zaniechał, ale wprowadził bardzo długie ustępy i rozmowy włoczył w tekst opisowy; wyjątkowo w niektórych tomach zdarza się podział na nieliczne zresztą rozdziały. Podobno stało się tak jedynie na żądanie wydawcy. Względy wydawnicze były również przyczyną odrębnych tytułów dla poszczególnych części dzieła, nie jest ono bowiem cyklem powieściowym, lecz w swej budowie i osnowie jednolitą powieścią. Tom I mieści w sobie ekspozycję całego dzieła, jest jakby jego uwertura, zawierająca wszystkie motywy, rozszerzone i wyjaśnione w tomach następnych. Skoncentrowanie nieznannej jeszcze treści wymaga od nas znacznego wysiłku umysłowego i dlatego ten tom wstępny jest do czytania najciężliwszy. Gdyby nie chodziło o kolejność związanego toku zdarzeń, należałoby go czytać na końcu, bo dopiero wówczas jest się w stanie w pełni ocenić wstęp tego piękno i logikę kompozycyjną. W miarę rozczytywania się w tomach następnych, pierwotny opór ustępuje; coraz lepiej zżywamy się ze stylem pisarskim Prousta, poddajemy się oddziaływaniu magii słowa i myśli, a gdy zasmakujemy w niezrównanej analizie psychologicznej, wówczas dzieło nas porywa, chciałoby się je czytać jednym tchem; niezwykle nas zajmują nawet obszerne dygresje, nawet tom w całości poświęcony opisowi jednego przyjęcia towarzyskiego. (Nawiasem mówiąc, co do ostatniego moty-

wu posiadamy w literaturze polskiej wcześniejszy przykład w „Oziminie“ Berenta). Po ukończonym czytaniu powieści Prousta, z prawdziwym żalem rozstajemy się z wyczarowanym pod piórem pisarza światem, który tak doskonale i dokładnie dane nam było poznać, że staje się dla nas na zaw sze niezatartym przeżyciem duchowym.

Dzieło Prousta porównać można z „Komedią Ludzką“ Balzaka. Obok Saint-Simona, Balzac był ulubionym autorem Prousta, niejednokrotnie mówi o nim lub o jego utworach. Poza Balzakiem, zajął się w swej powieści Dostojewskim, i to tak obszernie, że ustępy o nim z „Uwięzionej“ dałoby się wyłączyć, jako studium o pisarzu rosyjskim, do którego stosunek zajmuje krytyczny, choć jest niewątpliwe, że oddziaływaniu jego twórczości częściowo podlegał. Podobnie jak u Balzaka, powieść Prousta jest obrazem przemian społeczeństwa, właściwie towarzystwa francuskiego, w okresie od r. 1871 do czasów powojennych, ściślej biorąc, od r. 1890, gdyż lata poprzednie są w toku powieści raczej wspomniane, do r. 1914, bo lata wojenne i powojenne zostały ujęte jakby epilogowo i nie tak wszechstronnie, jak czasy od sprawy Dreyfussa do wybuchu wojny.

Bohaterem powieści jest opowiadający swe przygody, przeżycia i doznania narrator; dzieje innych osób ukazuje nam autor w świetle rozważań o nich głównego bohatera. Jest to typowa powieść autobiograficzna, co podkreślają jeszcze osobiste napomknienia autora-narratora, gdy przyłącza swe imię, artykuły swoje w „Figaro“, tom „Rozkoszy i dni“ lub przekłady Ruskina. W postaciach występujących w powieści dopatrywano się ludzi rzeczywistych, przeciw czemu autor stanowczo protestował, przyznając się, że czerpał potrzebne mu rysy z obserwacji, nikogo jednak nie portretował, lecz tworzył własne syntezy osób. Wiadomo nadto, iż pisząc już powieść, gdy w jakimś wypadku potrzebny mu był opis choćby drobnego gestu, którego dobrze nie widział,

przypomniawszy sobie, że u kogoś ze znajomych zauważył coś podobnego, udawał się tam, gdzie mógł go spotkać, aby przeprowadzić pożądane dla danego szczegółu powieści studium. Ta drobiazgowość staranność niezmiernie rzeczowego odtwarzania obrazu życia jest jedną z charakterystycznych cech powieści Prousta. Można zauważyć i celowe zacieranie śladów. Taki np. Bergotte jest trochę podobny do France'a, pani Verdurin do pani Caillavet, ale do obojga brał autor materiał obserwacyjny także z innych ludzi, jeśli nadawał się do charakterystyk, jakie chciał nadać swoim postaciom. Robert de Saint-Loup nosi nawet imię arystokratycznego przyjaciela Prousta, Roberta de Montesquiou; wiemy z biografii autora, że w jego okresie „światowym“ był on dlań pewnego rodzaju ideałem życiowym, co w pierwszych tomach powieści znalazło swe wyraźne odbicie, ale później i w Robercie wskaże Proust rysy ujemne. Stosunek autora do Roberta, do księżny de Guermantes i w ogóle do przedstawionego w powieści świata arystokratycznego, można by określić jako tragedię snobizmu. Ten świat, widziany początkowo na niedostępnych wyżynach, w miarę zbliżania się do nich autora, aureolę swą traci coraz bardziej, aby w końcu nie tylko wydać się zupełnie powszednim, ale nawet ujawnić wewnętrzny rozkład i zmienność pod wpływem czasu. Dwa ściśle rozgraniczone między sobą obozy: arystokratyczna dzielnica Saint-Germain i mieszczańsko-artystyczne kółko towarzyskie pani Verdurin, zlewają się z sobą tak dalece, że nawet owdowiała pani Verdurin zostaje żoną jednego z najniebezpieczniejszych arystokratów, księcia de Guermantes. Baron de Charlus, dla którego głównym błędem cesarza Franciszka Józefa Habsburga było, że dał się powodować parweniuszowi Hohenzollernowi, pod wpływem swych namiętności upokarza się przed synem lokaja, Morelem. Najwięcej ironii życiowej widzimy w losach Gilberty Swann, córki Żyda i kokoty, później panny de Forcheville

od nazwiska ojczyma, w końcu markizy de Saint-Loup. (Ta zmiana nazwisk Gilberty, jednej z głównych postaci kobiecych w powieści, była nawet powodem zabawnego nieporozumienia. Już na łożu śmierci napisał Proust na kartce nazwisko de Forcheville, co nie znajdującemu nie wydanego jeszcze ciągu dalszego powieści krytykowi francuskiemu dało sposobność do uwagi, iż autor pamiętał nawet o zupełnie drugorzędnej postaci. Korzystając zapewne z tego obcego spostrzeżenia, pewien krytyk polski przytacza je, pisząc o ostatniej części powieści i równocześnie uzalając się, że nie każdy, kto mówi o Prouście, czytał całe jego dzieło. Bez komentarzy!) Po tej w stylu Prousta nawiasowej dygresji, wracamy do przerwanego wątku, aby stwierdzić, że przeobrażenie high-life'u paryskiego jest jednym z zasadniczych motywów powieści Prousta o względności czasu i zmienności ludzi.

Do najkapitałniej postawionych i najszczegółowiej opracowanych postaci powieści należy baron de Charlus, typ arystokraty i historyka, główny przedstawiciel Sodomy. Zagadnienie homoseksualizmu opisał autor szczerze i śmiało, ale dla niego było ono tylko pretekstem do zgłębiania tajników duszy ludzkiej, podjętym wyłącznie dlatego, aby tym naoczniej ujawnić irracjonalność pobudek kierujących życiem ludzkim. Autor, albo raczej pamiętnikarz, jest tu tylko chłodnym obserwatorem, jak i gdzie indziej niezwykle bystrym i przenikliwym, ale uczuciowo odnosi się do sodomitów ze wstrętem. Poświęcone im karty powieści napisane są najbardziej realistycznie i stylem, być może, najwięcej przypominają Flauberta, którego „*Éducation sentimentale*“ można zresztą uważać za najbliższy z przeszłości wzór „*A la recherche du temps perdu*“. Forma pamiętnika, w jaką ujęto powieść, sprawiła, że właśnie w opisach życia barona de Charlus okazała się jej niedogodność i wskutek tego razić mogą pewne nieprawdopodobieństwa sytuacyjne narratora.

Jak w „*Diable kulawym*“ Le Sage odkrywał dachy domów, aby ukazać ich wnętrza, Proust zmuszony tu jest uciekać się do podglądania przez dziurkę od klucza (w mieszkaniu Jupiena, w hotelu sodomitów). Nie biorąc bezpośredniego udziału w doznaniach tych wyklętych, nie współczuje z nimi sercem; przedstawiając ich, budzi w czytelniku odrazę moralną; w tych ustępach powieści Prousta nie znajdziemy nic z liryzmu, jakiego dopatrzeć się można w „*Śmierci w Wenecji*“ Tomasza Manna, w „*Dwóch mężczyznach*“ Duhamela czy w opowiadaniu Stefana Zweiga.

Życie sodomitów dało Proustowi sposobność do głębokiego wnikięcia w objawy hipokryzji ludzkiej, w znaczenie życiowe kłamstwa, co jeszcze dobitniej, bo bezpośrednio, odzwierciedlił w stosunku narratora do Albertyny. Albertyna jest jego kochanką, łączy go z nią inna stopa uczuciowa; jej zboczenia miłosne występują jako domniemane, znajdując poniekąd potwierdzenie w relacjach późniejszych, bo na razie szło autorowi o to, aby przedstawić obraz cierpień, wywołanych przez zazdrość, i aby wskazać źródła siły afektów we własnej duszy opanowanego nimi człowieka. Jako opracowanie psychologiczne, są to najdoskonalsze rozdziały powieści, w całości będącej jednym olbrzymim studium psychologicznym, nigdzie wszak tak do ostateczności wnikliwym, nigdzie tak głęboko i bezpośrednio nie sięgającym do najwstydlivszych i najtajniejszych zakamarków duszy ludzkiej. W ostatnim tomie dzieła pisze Proust, że „każdy czytelnik, czytając, czyta sam siebie“. Uważny i zastanawiający się nad sobą czytelnik nigdzie może nie znajdzie tyle sposobności do odkryć własnego swego oblicza psychicznego, co w tomach powieści opowiadających o Albertynie. Tu również napotykamy najpiękniejsze ustępy dzieła Prousta, jak opowiadanie o odgłosach ulicy paryskiej, którego echa odbiły się — być może — w jednym ustępie powieści Wołoszynowskiego o „*Słowackim*“, lub słynne „patrzanie na jej sen“,

z czym porównać można w części pierwszej ustęp o pocałunku matczym i o ojcu na schodach, niezwykle sugestywnie oddający melancholię pamięci zdarzeń, które powtórzyć się już nie mogą, naśladowany — być może — przez Zegadłowicza w jego powieści autobiograficznej. Zarzucano Proustowi, że „*Uwięzienie*“ Albertyny jest życiowo naciągnięte, sam autor powoływał się na przykład „*Dziewczyny o złotych oczach*“ Balzaka, w istocie rzeczy w toku czytania nieprawdopodobieństwo sytuacji ginie i nie zwraca naszej uwagi, tak przemożnie jesteśmy porwani natężeniem wrażeń duchowych narratora, odsuwających wywołujące je wypadki na dalszy plan, przez co myślowo i artystycznie są nam właściwie obojętne. Z powodu tych właśnie tomów powieści Prousta zauważono pewne pokrewieństwo jego dzieła z wcześniejszą „*Pałubą*“ Irzykowskiego (1904) i prekursorstwo pisarza polskiego. Proustyzm odnaleziono także w Słowackim. Natomiast już wpływ Prousta da się wyśledzić w rozmaitych polskich powieściach psychologicznych z lat ostatnich, a w stopniu bodaj największym w „*Niekochanej*“ Adolfa Rudnickiego.

Galeria postaci Prousta jest rozległa, bardzo urozmaicona i niezwykle szczegółowo opracowana, zarówno w przekrojach psychicznych, jak w kolejach życia i charakterystyce zewnętrznej, i to nie w raz danej psychice, ale w jej narażaniu i rozwoju, nie w odosobnieniu, lecz w bogatym kompleksie zagadnień, wynikających z wzajemnych stosunków między ludźmi, w nieustannym przemijaniu, względności i zmienności.} W krótkim szkicu informacyjnym nie sposób wyczerpać całe bogactwo tej wielkiej powieści. Wskazano więc tylko niektóre z najwybitniejszych postaci i kilka ważniejszych wątków; znacznie więcej pominięto, jak np. całą historię Swanna, będącą niejako historycznym odpowiednikiem dziejów narratora, jego stosunek do Gilberty i do księżny de Guermantes i wiele innych.

Na pierwszych 80 stronach ostatniego tomu „*Czasu odnalezionego*“ dał Proust wyczerpujący rozbiór własnych poglądów estetycznych, w związku z głęboką analizą genezy dzieła, stanowiącą właściwą treść ostatniej jego, filozoficznej części. Podstawowym zrębem wyznania wiary estetycznej autora jest pogląd, że „sztuka jest jedyną rzeczywistością, najniezawodniejszą szkołą życia i najistotniejszym Sądem ostatecznym“. Artysta jest rewelatorem tajemnicy bytu; styl jest dla niego rzeczą nie techniki, lecz wizji. „Tylko przez sztukę możemy wyjść z siebie, widzieć to, co widzi kto inny w tym świecie, który nie jest ten sam, co nasz, i którego obrazy pozostałyby nam równie nieznanne, jak te, co mogą istnieć na księżycu“. Źródłem naszej wiedzy nie jest świat zjawisk, lecz nasz własny duch i jego objawienia. Siły ducha naszego wyrabiają się przez cierpienia, gdy szczęście jest tylko zdrowiem dla ciała. W tych głównych przesłankach filozofii estetycznej Prousta łatwo dostrzegamy związku z nauką duchową Słowackiego i wspólne myśli z poglądami Przybyszewskiego, zwłaszcza na sztukę jako absolut i na teorię nagiej duszy. Pomijam ciekawsze dla czytelnika francuskiego pokrewieństwo myśli Prousta z filozofią Bergsona, która — jak wiadomo — była mu inspiratorką. (W utworach powieściowych Przybyszewskiego również zauważymy bez trudności liczne analogie z dziełem Prousta. Może to wpłynie, że zbyt lekko oceniana, świadomie zapoznawana twórczość powieściowa Przybyszewskiego znajdzie lepsze uznanie).

W sztuce, w dziele swoim odnalazł Proust sens i wartość życia, przez nie bowiem wydobył z zapasu wspomnień, pograżonych w podświadomych warstwach pamięci, obraz czasów minionych, które pozostałyby na zawsze stracone, gdyby rzeczy nie istniejących już w przestrzeni nie odszukał w czasie i gdyby tego „czasu odnalezionego“ nie uwiecznił w swym dziele, będącym zarówno świadectwem pojętej

w duchu Bergsona względności, jak i wiekuistego trwania w sztuce. „Aby dać o tym pojęcie, — mówi Proust — trzeba by było zaczerpnąć porównań ze sztuk najbardziej wzniosłych i najwięcej różnorodnych“, „opracować książkę bardzo szczegółowo, z nieustannym przestawianiem sił, jak do ofensywy, podjąć ją jako trud, przyjąć jako prawo, zbudować jak kościół, być jej uległym jak rządowi, przezwyciężyć ją jak przeszkodę, zdobyć jak przyjaźń, wykarmić jak dziecko, stworzyć jak świat...“ O ile zaś podolał Proust zadaniu, świadczy m. in. zdanie krytyka francuskiego, B. Crémieux, w stosunku do pisarzy, nawet wybitnych, wcale nieskłonного do entuzjazmu: „Zdaje się, że długo nie będzie można pisać we Francji powieści godnych tej nazwy, nie biorąc pod uwagę dzieła Prousta, aby je przyjąć, albo odrzucić. Ten potężny fresk, gdzie każdy szczegół wykonczono jak miniaturę, ta „suma“ epoki, gdzie każda postać żyje życiem najbardziej zindywidualizowanym, ten z obu stron jednak piękny gobelin, gdzie wizję całości Balzaka wielokrotnie analiza Stendhala i Beniamina Constant, — pomniejsza i usuwa w cień wszystkie powieści, wydane we Francji od pięćdziesięciu lat“.

W toku bardzo pobieżnych zresztą rozważań nie było sposobności, aby zwrócić uwagę na wzmianki Prousta o Polsce i Polakach. Jest ich w powieści jego kilkanaście. Parokrotnie wspomniano jakiegoś Radziwiłła; bezimienny król polski i bezimienna królowa polska dostali się do drzewa genealogicznego książąt de Guermantes; jest też mowa o królu Auguście Polskim (Auguście II Sasie). Wyraźnie podkreśla Proust polską narodowość Chopina. W ustępie z wielkiej wojny dwukrotnie wymienia Warszawę. Napotykamy wyrażenia: „autor sarmacki“, „pojechał do Polski — to trochę daleko“, „Galicja i cała północ (!) Polski“. W parodii dziennika Goncourtów jest mowa o „rzeźbiarzu polskim Viradobetskim“, zapewne identycznym z postacią

z otoczenia pani Verdurin, nazywaną ze względu na „trudne“ nazwisko wprost „Ski“. Charakterystyka rzeźbiarza polskiego nie jest ani pochlebna, ani zbyt czarna. Być może, narysował ją autor z bezpośredniej obserwacji.

1928.

Zjawiskiem dla współczesnej powieści europejskiej charakterystycznym jest doprowadzona do wręcz niebywałej drobiazgowości, wnikająca w najgłębsze pokłady duszy ludzkiej, sięgająca najtajniejszych stanów podświadomych, wykrywająca najwstydlwsze źródła uczuć i czynów człowieka analiza psychologiczna, oraz niemniej szczegółowa obserwacja otaczającego nas świata, zawsze jednak w związku z tym zagadnieniem głównym, jakim dla pisarza jest dziś oglądana w danym konkretnym wypadku ludzka rzeczywistość, jako materiał służący do pogłębienia lub rozszerzenia naszej wiedzy o człowieku. Przelotnie pojawiają się nowe próby ujmowania artystycznego tworzywa, nowe prądy literackie, jak choćby tzw. nadrealizm, usiłujący wprowadzić odrębne metody twórcze, tzw. automatyzm, polegający na podchwytywaniu bez kontroli umysłowego wysiłku dowolnie kojarzących się wyobrażeń. Ale choć każda metoda bywa dobrą, jeżeli korzysta z niej twórca o niewątpliwym talencie i istotnie mający coś do powiedzenia, na podstawie całej przeszłości dziejów literatury oraz biorąc pod uwagę poziom w różnych kierunkach osiągniętych wyników, nie da się przeoczyć niezbiecie i stanowczo wpływającego stąd wniosku, że największymi mistrzami twórczości epickiej byli zawsze tylko realisci. Mogło występować tu i ówdzie

skojarzenie ze składnikami innego rodzaju, ale nawet w tak impulsywnie i nastrojowo lirycznej postawie twórczej, jaką odznaczał się np. nasz Żeromski, o wartościach epicznych rozstrzygał przede wszystkim dar realistycznej spostrzegawczości i realistycznego opisu. Realistą był już Homer. I we współczesnej powieści, stanowiącej dziś szczytowy wyraz epiki i najbardziej rozpowszechniony rodzaj literacki, realizm zwycięża na całej linii. Realistami byli Balzac, Stendhal, Dickens, Flaubert, Sienkiewicz, Tołstoj, Dostojewski... Realistami są najwięksi powieściopisarze XX stulecia: Joseph Conrad, Marcel Proust, John Galsworthy, Tomasz Mann, Knut Hamsun. Realistami też są naczelnicy przedstawiciele współczesnej powieści polskiej: Juliusz Kaden-Bandrowski i Zofia Nałkowska. Ze względu na rozwojowe spójowanie wyrazu: szerszy, a raczej głębszy zakres psychologicznej wnikliwości, drobiazgowość i szczegółowość sposobów opisu literackiego przedmiotu, bezpośredniość i dokładność w ujmowaniu rzeczywistości, dostosowanie do tych wymagań mechaniki twórczej i pracowitość w budowie wizji artystycznej, te bez wątpienia poważne różnice, co najmniej ilościowe w stosunku do pisarzy ubiegłego stulecia, — przyjęto, aby przeważający we współczesnej literaturze europejskiej kierunek nazywać neorealizmem. Ale już wśród poprzedników, u takiego Stendhala, Flauberta czy Dostojewskiego, mamy do czynienia z twórczością świadomą kierowaną tymi samymi wymaganiami, jakie stawiają sobie obecnie Proust, Galsworthy, czy Tomasz Mann. Bo właściwie nazwa neorealizmu powstała jako przeciwstawienie neoromantyzmowi. Ogólnie biorąc, określenia to o charakterze umownym, zwłaszcza jeśli chodzi o rozróżnienie indywidualności twórczych. Wiadomo np., że Mickiewicz, poeta *par excellence* romantyczny, w „Panu Tadeuszu“ okazał się najczystszej wody realistą. I we współczesnej literaturze napotykaamy postawy twórcze o charakterze bardzo skompli-

kowanym, co poniekąd jest nawet ważną jej cechą. Są to zastrzeżenia konieczne wobec wszelkich próś uogólniań, jakimi z konieczności musi się posługiwać krytyka literacka. Z tymi więc zastrzeżeniami, jako chronologicznie najwcześniejszego i zarazem najbardziej konsekwentnego przedstawiciela neorealizmu w powieści europejskiej uznać wypadnie Tomasza Manna.

Przy ocenie twórczości Tomasza Manna napotykamy na poważne wątpliwości. Ten bowiem na pozór aż niepokojący swoim obiektywnym spokojem pisarz jest na wskroś subiektywny i wszystkie jego dzieła w mniejszym lub większym stopniu są przeniknięte pierwiastkiem autobiograficznym. Tymczasem stosunek Manna do bohaterów jego utworów bywa najczęściej wybitnie ironiczny. Książę Klaudiusz Henryk („*Królewska Wysokość*“) i Hans Castorp („*Góra czarodziejska*“) są typowym przykładem tej swoistej wszakże ironii, wobec której czytelnik nieraz staje bezradny, nie mogąc zdać sobie sprawy, gdzie kończą się jej granice. Bo właściwie opowieść Manna wciąż się toczy na pograniczu, gdzie ironia tak staje się subtelna, iż prawie niedostrzegalna. Pod tym względem znane wyrafinowanie Anatola France'a lub naszego Weyssenhoffa w „*Podfilipskim*“ spotęgował Mann do ostateczności. Stanowi to o tym osobliwym uroku, jaki wywiera na nas czytanie dzieł Manna, jest bodaj najbardziej charakterystyczną cechą jego stylu pisarskiego, ale zarazem kryje w sobie niebezpieczne zaułki i prowadzi do nieporozumień w rodzaju upatrywanego w twórczości autora „*Góry czarodziejskiej*“ heroizmu słabości. Ma to być rzekomo tętnem współczesności, w czym znowu chciano dostrzec przyczynę, dla której utwory Manna stają się tak niezmiernie bliskie niektórym jego czytelnikom. Ale bodaj najlepiej trafił w sedno zagadnienia pisarz wiedeński, Artur Schnitzler, nazywając Tomasza Manna humorystą przechadzającym się wśród nieskończoności.

W „*Królewskiej Wysokości*“ czytamy bardzo charakterystyczną rozmowę księcia z poetą, z której wynika, że poezją żyją ludzie czynu, życie zaś poetów bywa wręcz szare, twórczość ich nie wypływa z doznań rzeczywistości, lecz z tęsknoty za nieznanym. Trzeba ją w całości przeczytać, aby uchwycić paradoksalność sytuacji i przenikliwość ironicznego spojrzenia. Podobnie ujął Mann własny swój portret. Opisuje w nim zdarzenia prawdziwe, ale w świetle ironii tym razem wyjątkowo lecz celowo przejawionej. Z tego względu autoportret ten zasługuje na baczną uwagę, jako drogowskaz tam, gdzie ślady właściwej, w szczególności sposób humorystycznej postawy pisarza uległy zatarciu.

„Przeszłość moja — wyznaje Tomasz Mann — jest tak ciemna i zawstydzająca, że bardzo mi niemiło mówić o niej z czytelnikami. W szkole prowadziłem się źle. Chwaliłbym się, twierdząc, że padłem przy maturze, gdyż nie zdołałem przejść nawet do retoryki. W sekundzie byłem już tak stary, jak wiekowy las Westerski. Leniwy, uparty, swawolny, naukę brałem ironicznie.

„Porzuciwszy gimnazjum, zamieszkałem w Monachium, gdzie po śmierci ojca, kupca zbożowego i senatora z Lubeki, osiedliła się moja matka. Chciałem zostać dziennikarzem, ale krepowałoby mnie, aby tak od razu i otwarcie poświęcić się próżniactwu, więc przez kilka semestrów na wyższych studiach w Monachium uczęszczałem na wykłady historii, ekonomii politycznej, literatury i sztuk pięknych, wszystko bez ładu i pożytku. Niespodziewanie porzuciłem wykłady, aby wyjechać za granicę, do Rzymu, gdzie wałęsałem się przez cały rok. Dni spędzałem pisząc i połykając książki z tzw. literatury, którymi człowiek porządny zajmuje się co najwyżej dla rozrywki w wolnych chwilach. Wieczorami — poncz i domino.

„Po powrocie do Monachium, opalony, wychudzony i dość wynędzniały, przez czas pewien byłem współpracownikiem

„Simplicissimusa“ — spostrzegacie mój stopniowy upadek — i zbliżałem się do czterdziestki.

„A teraz? Dziś? Czy widzicie mnie zgnębionym, o schorowanych oczach, z szalem wokoło szyi, wśród innych straceńców, w jakiejś kawiarni anarchistów? Wyrzuconym, jakby należało, na bruk?

„Nie. Otacza mnie sława. Szczęście moje jest niezrównane. Ożeniłem się, mam żonę młodą, niezwykle piękną, — jeśli uwierzycie, księżniczkę; córkę profesora uniwersytetu, z ukończonymi wyższymi studiami; mimo to mężem nie pogardza i obdarzyła mnie pięciorgiem dzieci, chowających się doskonale i na przyszłość zapowiadających się dobrze. Mieszkanie mam wspaniałe, świetnie położone, z elektrycznością, z nowoczesnym komfortem, z najpiękniejszymi w świecie meblami, dywanami, obrazami. Wydają rozkazy trzem okazałym służącym i szkockiemu owczarkowi... Podróże moje są tryumfalne. Akademię prowincjonalną zapraszają mnie, w czarnym surducie wygłaszam mowy, gdy wchodzę, oklaskują mnie. Przybyłem do miasta rodzinnego. W wielkiej sali kasyna wyprzedano wszystkie miejsca; wręczono mi wieńce wawrzynowe, młodzi porucznicy i kobiety z szacunkiem prosili o wpisanie się do albumów, a jeśli jutro otrzymam order, przyjmę go z godnością.

„I po co to wszystko? Skąd? Dlaczego? Nie zmieniłem się, ani poprawiłem. W dalszym ciągu robiłem, co zawsze, marzyłem, czytałem poetów i jak oni pisałem... Kto przerzucał moje pisma, musiał spostrzec wielki brak zaufania, jakiego nie przestałem okazywać życiu artysty, pisarza. Mówiąc prawdę, zaszczyty, jakie społeczeństwo oddaje tym ludziom, są dla mnie zadziwiającą niespodzianką. Wiem, co to jest poeta, gdyż sam jestem poetą, — piętnuję go. Poeta jest to, jednym słowem, nicpoń, zupełnie bezużyteczny we wszelkich rodzajach zajęć ludzi poważnych; umysł jego, oddany wyłącznie rzeczom błahym, nie tylko państwu nie służy, ale

żywi myśli buntownicze, nawet nie ma obowiązku być wybitnie inteligentnym, owszem, zdarza mu się myśleć powoli i rozwlekle, jak mnie zazwyczaj, — zresztą jest to w istocie dziecko, skłonne do wszelkich szaleństw, szarlatan, którego pod każdym względem należy się wystrzegać i któremu społeczeństwo winno tylko pogardliwe milczenie, a mówiąc prawdę, niczego innego sam nie oczekuje. Mimo to jest faktem, że społeczeństwo pozwala tego rodzaju osobnikom żyć na swoim łonie, mieć znaczenie i osiągać największy dobrobyt.

„Nie powinienem się skarżyć, gdyż sam z tego korzystam. Ale to nie jest w porządku. Jest to zachęta do występku i zgorzenie dla ludzi cnotliwych“.

Tomasz Mann urodził się 6 czerwca 1875 r. w Lubece, jako syn kupca z patrycjuszowskiej rodziny starego miasta hanzeatyckiego, po matce zaś — rodem z Portugalii — ma w żyłach domieszkę krwi kreolskiej. Może nie bez wpływu była ta mieszana krew, że syn nie poszedł drogą ojców. Również i starszy brat Tomasza, Henryk, jest znanym powieściopisarzem; literatem jest też syn Tomasza, Klaus. Po śmierci ojca, Tomasz zabierał się do zawodu kupieckiego, ale porzucił go rychło, aby zaniechawszy myśli o „porządnym“ życiu mieszczańskim, poświęcić się sztuce.

Debiutował w dziewiętnastym roku życia w czasopiśmie „Gesellschaft“. Pierwsze nowele Manna, zebrane w tomie pt. „*Der kleine Herr Friedemann*“ (1898, „Malutki pan Friedemann“, tamże: „*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*“, tj. „Wyznania łobuza Feliksa Krulla“, w przekładzie polskim pt. „Niebieski ptak“), powstały w atmosferze naturalizmu powieści francuskiej, pod dużym wpływem zwłaszcza Maupassanta. Autor „*Baryteczki*“, jeden z mistrzów współczesnej noweli francuskiej, był niezawodnie dobrym dla młodego pisarza wzorem, tym bardziej, że i w twórczości późniejszej pozostanie Mann wierny zasadni-

czym cechom powieści naturalistycznej, siłą talentu i pracowitym wysiłkiem twórczym urabiając je w swój własny, odrębny styl.

Technika artystyczna Manna jest bowiem na wskroś realistyczna. W miarę swego rozwoju stawała się coraz kunsztowniejszą, opierając się na niezmiernie szczegółowej i drobiazgowej spostrzegawczości pisarza, tak w przedstawieniu otaczającego świata, jak i w nadzwyczaj przenikliwej, niekiedy aż nużącej analizie psychologicznej, ze skłonnością do odtwarzania chorobliwych lub przeczulonych stanów duchowych i uczuciowych. Osiągnięty w tym kierunku mistrzostwem ustępuje Mann jedynie Proustowi, nie rzadko w pełni mu dorównując. Język Manna jest prosty, nie wymuszony, równy i spokojny, choć składnia — zgodnie z duchem niemieczyzny — dość zawiła, wskutek długimi okresami ciągnących się zdań. Mimo to umie wyrazić z wyjątkową, wręcz naukową ścisłością i dokładnością najdrobniejszy szczegół z zewnątrz oglądanych zjawisk i najgłębsze, najtrudniej uchwytnie stany i nastroje duszy ludzkiej. Opisując martwe i wogóle pozaludzkie tło zdarzeń, dostrzega Mann całe mnóstwo nasuwających się oczom widoków, na ogół uchodzących naszej uwadze. Wynikiem tej cechy jest nie pomijająca najniklejszych drobiazgów *rzeczowość*. W podobny sposób analizuje Mann wewnętrzne przeżycia człowieka, którego psychika nie ma dla autora żadnych tajemnic, ukazuje ją w stanie kształtowania się i na tle warunków życiowych; przed jego spostrzegawczością psychoanalityczną nic się nie ukryje, najsubtelniejsze drgnięcia duszy ludzkiej chwyta na gorąco, oświetla ze wszystkich stron i wnika w ich najgłębszą treść. Główni bohaterzy utworów Manna są blisko z sobą spokrewnieni, ale w rozległej galerii postaci drugoplanowych, z równą scharakteryzowanych starannością i umiejętnością, rozwija się przed nami cały zastęp różnorodnych typów, charakterów, osobników,

obdarzonych przez pisarza własnym, zindywidualizowanym życiem i przemawiających odrębnym, swoim językiem.

Właściwości stylu pisarskiego Manna, które osiągają szczytowy punkt rozwoju w „*Görze czarodziejskiej*“, w pełni się wyraziły już w „*Buddenbrookach, Dziejach upadku rodziny*“ („*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*“, 1901). Powieść ta rozstrzygnęła o znaczeniu przyszłego laureata nagrody literackiej Nobla i pod względem dojrzałości artystycznego wykończenia pozostała jego arcydziełem i w ogóle jednym z najwybitniejszych utworów epickich literatury XX wieku, nie tylko niemieckiej, ale europejskiej. „*Buddenbrooków*“ zestawiano z „*Rougon-Macquartami*“ Zoli, a Otto Forst-Battaglia porównywał z „*Morituri*“ Kraszewskiego, ze względu wszakże na poziom i rodzaj arcyzmu o wiele słuszniej można by tu wskazać późniejszą „*Sagę rodu Forsytów*“ Galsworthy'ego. Gdy jednak w powieści angielskiej sprawą główną jest wzajemny stosunek dwóch płci, w powieści Manna jest to tylko szczegół, co stanowi o zasadniczej różnicy w charakterystyce życia rodzinnego przez obu pisarzy. W dziejach czterech następujących po sobie pokoleń przedstawił Mann szeroko zakrojony obraz obyczajowo-psychologiczny wielkomiejszczańskiej rodziny niemieckiej od roku mniej więcej 1830 aż po koniec wieku XIX. Ten dokładnie wystudiowany, poniekąd z autobiograficznych wspomnień własnej rodziny wysnuty, po mistrzowsku w całości i szczegółach odtworzony opis przemian obyczajowych, stopniowej dekadencji rodziny patrycjuszowskiej i dziejów jej członków, w których psychikę wnikamy tak głęboko, że spoza przeciętnych, chłodem konwencjonalnej obojętności pokrytych masek, wyrasta prawda życia ludzkiego, słowem, tę powieść, swoim stylem i opracowaniem wyprzedzającą czas jej pierwszego wydania, należy dziś uznać za pierwsze i jedno z najtęższych dzieł współczesnego neorealizmu. W „*Görze czarodziejskiej*“ Mann wydoskonali jeszcze swoją

zdolność spostrzegawczości, analizy i opisu, ale już w „*Buddenbrookach*“ stworzył jedyną w swoim rodzaju całość, pod każdym względem doskonałą i w każdym szczególe artystycznie wytrzymałą. Wewnętrzny sens logiki wypadków skupia się dokoła rozdźwięku między osobistą dążnością jednostki a otoczeniem i zadaniami nakazanymi przez tradycję rodową, w przeciwstawieniu jednostki gromadzie, w podświadomej walce o prawa indywidualne człowieka. Z niezwykłym mistrzostwem potęguje i piętrzy Mann narastanie rozwoju wypadków, aby do najwyższego stopnia epicznego napięcia doprowadzić w głęboko wzruszającym opisie śmierci ostatniego z Buddenbrooków. Dobrze upozorowany obiektywizm opowiadania nie pozwala rozumowo rozstrzygnąć, po której stronie, jednostki czy ogółu, wypowiedzi się sam autor. Ale sympatia pisarza, jeśli można wnioskować z sympatii wzbudzonej powieścią u czytelnika, nie przechyla się na stronę dobra społecznego czy rodzinnego, lecz współczuje raczej z prawem jednostki. Poza spokojem, ironią czy humorem Tomasza Manna kryje się indywidualizm, i to niemal o rysach romantycznych.

Najwymowniejszy nastrojowo wyraz romantyzmu autora, buntu pisarza przeciw rzeczywistości, przejawiał się w opowiadaniu, wśród utworów Manna pono najdobitniej autobiograficznym, pt. „*Tonio Kröger*“, wydanym w zbiorze nowel: „*Tristan*“ (1903). „*Tonia Krögera*“ zestawiano z „*Latami nauki Wilhelma Meistra*“ Goethego i ze „*Szkołą uczucia*“ Flauberta. Z pewnych ustępów utworu mogłoby się pozornie zdawać, iż jest on objawem tęsknoty za tzw. życiem przeciętnym, normalnym, i nawet w ten sposób komentują go niektórzy krytycy niemieccy, chyba słuszniejszy jednak będzie pogląd, że autorowi chodziło nie o cel lub kierunek, lecz o uwydatnienie tęsknoty samej przez się i jej melancholijnie nastrojowego czaru, o ów ból życia i nie znajdujący ukojenia niepokój metafizyczny, jaki najgłęb-

sze ujęcie otrzyma w „*Górze czarodziejskiej*“ w rozmyślaniach Hansa Castorpa. Bohaterzy Manna buntują się tylko wewnątrz, duchowo czy umysłowo, sami w sobie przeżywają walkę z otoczeniem i ze światem, na ogół poddając się na zewnątrz i godząc się z codzienną przeciętnością, od której ucieczkę znajdują w czysto osobistym, krańcowo spotęgowanym życiu myślowym i uczuciowym. Posądzanie Manna, że podkładem tęsknoty jego bohaterów jest pragnienie spokoju życia normalnego, byłoby niesłuszne i wynika z podstawiania obrazu rzeczywistości za wyraz dążeń człowieka, zgodne zaś jest z prawdą o tyle, że twórca „*Góry czarodziejskiej*“ chciałby widzieć cały świat opromieniony blaskiem miłującej się wzajemnie ludzkości. Ale że rzeczywistość daleko odbiega od ideału Królestwa Niebieskiego na ziemi, więc w twórczości pisarza coraz silniej przebija się ton pesymistycznego zwątpienia lub sceptycznego stoicyzmu, przed czym broni się on sam postawą ironicznie-humorystyczną i dlatego za przedmiot swoich powieści obiera postaci przeciętne. Równocześnie wszakże te przeciętne właśnie postaci obdarza zdolnościami rozwoju duchowego, co jest wyrazem jego wysokiej miary humanizmu i wiary w postęp i przyszłość człowieka i ludzkości. Dla charakterystyki pisarza nieobojętny jest wydany w r. 1905 renesansowy dramat: „*Fiorenza*“, osnuty na tle konfliktu między światem rzeczywistym Wawrzyńca Medyceusza a działalnością Savonaroli, ujęty przez pisarza od wewnętrznej strony zagadnienia, wyraźnie podkreślający przewagę ducha nad ciałem. Rzecznikiem pokrewnych, choć już wolnomyślnych, poglądów stanie się w „*Górze czarodziejskiej*“ Lodovico Settembrini, mentor Hansa Castorpa.

Druga powieść Manna: „*Königliche Hoheit*“ (1909, „*Królewska Wysokość*“) zajmuje w twórczości pisarza stanowisko poniekąd odrębne, choć jej bohater, książę Kladiusz Henryk, ma rysy pokrewieństwa duchowego z późniejszym

Hanslem Castorpem, w jego stosunku do Immy Spoelmann, tak zresztą odmiennie się rozwijającym, dopatrzeć się można podobnych cech charakteru, co w nieśmiałości Castorpa w stosunku do Madame Chauchat, a doktor Ueberbein uwielokrotni się i rozdzieli w „*Górze czarodziejskiej*“ na dwie postaci: Settembriniego i Naphtë. Ta pełna niezwykle subtelnej ironii satyra na rządy monarchiczne i władzę królewską rozwija się na sensacyjno-baśniowym tle powieści o miłości i małżeństwie młodego księcia dworu panującego w doprowadzonym do kresu bankructwa państewku niemieckim, znajdującym ocalenie w morganatycznym związku *Królewskiej Wysokości* z jedynaczką miliardera amerykańskiego. Przeciwwstawienie dwóch odrębnych ale w swoim społecznym odosobnieniu pokrewnych sobie światów towarzyskich, różniących się poglądami na życie, wręcz odmiennych zwyczajami i obyczajami, aby wreszcie dokonać ich połączenia i wzajemnej niwelacji, było pomysłem z założenia satyrycznym i nie pozbawionym charakteru poniekąd dydaktycznego. Tym bardziej podziwu godnym jest umiar i takt, z jakim Tomasz Mann rozwiązał podjęte zagadnienie i z grożącego każdemu pisarzowi poważnym niebezpieczeństwem wątku sensacyjnego wysnuł pełną czaru baśń, mimo posępne okoliczności odznaczającą się beztroską pogodą, żywą plastyką w obrazowaniu środowisk i postaci i bardzo zajmującą fabułą, przede wszystkim zaś świetnie wytrzymanym artyzmem. Ale podobnie jak „*Podfilipski*“ Weyssenhoffa, „*Królewska Wysokość*“, choć mniej wytrawnego czytelnika mogą uwieść pozory, jest od początku do końca powieścią satyryczną, w której znalazły najpełniejszy swój wyraz artystyczny te wysokie zalety humorysty, jakie Tomasz Mann miał sposobność wyrobić w początkach swej kariery literackiej, będąc przez lat kilka redaktorem „*Simplicissimusa*“, słynnego monachijskiego czasopisma satyrycznego.

W opowiadaniu „*Tod in Venedig*“ (1913, „Śmierć w Wenecji“), podjętym z pobudek ciekawości psychoanalitycznej, poruszył Mann trudne i śliskie zagadnienie homoseksualizmu. Utwór ten jest bodaj najlepszym świadectwem zdolności autora w zakresie analizy psychologicznej, daru artystycznego odtwarzania najtrudniej uchwytnych przejawów życia ludzkiego, żywego współczucia z wszelką troską człowieka, oraz umiejętności łączenia nastrojowej sugestywności z wysokim obiektywizmem opisu. Porównanie „*Śmierci w Wenecji*“ z „*Sodomą i Gomorą*“ Prousta i w ogóle z tymi rozdziałami powieści pisarza francuskiego, gdzie występuje baron Charlus, daje możliwość uwydatnienia różnic, dzielących pokrewnych sobie zresztą autorów. Obiektywizmowi Manna przeciwstawia się subiektywizm Prousta, o ile bowiem na podstawie „*Śmierci w Wenecji*“ niełatwo zdać sobie sprawę, jaki jest osobisty stosunek autora do opisywanego przezeń zagadnienia, o tyle Proust odnosi się doń w sposób wyraźnie krytyczny, mimo że również zdobywa się na współczucie dla człowieka, bez względu na jego przeciwnie prawom natury zбочenie.

W r. 1924 wyszła wreszcie długo oczekiwana, trzecia powieść Tomasza Manna, utwór jego najgłębszy: „*Der Zauberberg*“ („Góra czarodziejska“ lub raczej „Góra czarów“). Tłem powieści jest międzynarodowe zbiorowisko ludzi w sanatorium gruźliczym w Davos, podobne środowisko, co — w rozmiarach znacznie jednak szczuplejszych — w „*Choucas*“ Zofii Nałkowskiej. Przyroda, miejscowość i jej okolica, sanatorium, jego kierownicy i służba, cała galeria różnorodnych postaci spośród kuracjuszy, zostały tu wycieniowane do najdrobniejszych szczegółów, z tzw. „rzeczowością“ (niemiecka „*Sachlichkeit*“) doprowadzoną do ostatecznych granic, rozszczepioną na najniklejsze części atomów. Jeżeli w poprzednich utworach Manna zdumiewaliśmy się nad umiejętnością stawiania charakterystyk stwarzanych przez

pisarza postaci, w „*Górze czarodziejskiej*“ odtworzenie rzeczywistości życiowej w wizji artysty, zgłębienie wiedzy o człowieku, oglądanym ze wszech możliwych stron, osiąga szczyt realistycznego opisu, potęgowanego nadto przez łagodnie ironiczną postawę autora, przez jego dystans w stosunku do przedstawianego świata, na odwrót zaś, wysoce sugestywnego dzięki żywemu kontaktowi, z jakim pisarz postaci swoje czytelnikowi wprost narzuca.

Centralna postać „*Góry czarodziejskiej*“ Hans Castorp, młody inżynier, poświęcający się dotychczas praktycznym celom swego zawodu, poza tym duchowo i umysłowo niezbyt rozwinięty, znalazłszy się w przymusowej lecz nie ciążącej mu bezczynności, pod wpływem rozmów ze spotkanymi w sanatorium ludźmi i kształtującego się dokoła niego kręgu zdarzeń, zaczyna się zastanawiać nad sobą i życiem, rozwija się wewnętrznie i zgłębia zagadnienia istoty bytu. Żywą znajomość palących go teraz spraw zdobywa Castorp w rozmowach z Lodovikiem Settembrinim, mądrym humanistą włoskim, pracującym nad dziełem encyklopedycznym o cierpieniu ludzkim w odtworzeniu arcydzieł literatury światowej, rzecznikiem ideałów demokratyczno-republikańskich i wiary w postęp ludzkości, z Leonem Naphtą, wykrętnym w swym scholastycyzmie Jezuitą pochodzenia żydowskiego, i z Holendrem Peeperkornem, rozbajającym pierwotnością swego umysłu lecz zniewalającym swą siłą człowieka praktycznego. Uczucie Castorpa do Klaudii Chauchat (Rosjanki o nazwisku francuskim), świetnie pogłębione w perspektywie odtworzonego dyskretnego sentymentu Joachima Ziemssena dla Marusi, jest przedmiotem niezwykle śmiało ujętej i po mistrzowsku przeprowadzonej analizy psychologicznej dziejów rodzącej się w duszy mężczyzny miłości do kobiety, a znakomicie odmalowanej na żywych postaciach stendhalowskiej teorii krystalizacji. Miłość to zabarwiona chorobliwie, jak w ogóle cała atmosfera, owiana

technieniem gruźlicą opanowanego otoczenia. Widmo choroby i śmierci na każdym czyha tu kroku. Zagadnienie przewyciężenia rzeczywistości nabiera tym bardziej dojmującego wyrazu. Uosobieniem przejawu tęsknoty za życiem normalnym, przeciętnym jest kuzyn i przeciwstawienie marzycielskiego Hansa Castorpa, zdrowo myślący Joachim Ziemssen, wzorowy oficer armii niemieckiej, całą duszą wyrывая się do pracy w swoim zawodzie. Ale pokonuje go choroba i śmierć. Rozwiązania trapiących go zagadnień Hans Castorp nie znajduje. Rozmiłowany w nowym dlań zajęciu kształcenia swego ducha i umysłu, zatopiony w rozważaniach nad istotą bytu i czasu, w rojeniach o państwie Bożym i swoim królestwie marzeń, hartujący się wewnętrznie w doznaniach na tle wspaniale odmalowanej przyrody górskiej, zaprawiający bystrość swych myśli w przysłuchiwaniu się dysputom Settembriniego z Naphtą, „dziecko szczęścia“, przywiązuje się do przesiąkniętego oparami choroby środowiska, które stało się dla niego „*Górą czarów*“, niespodziewanym odkryciem głębi i bogactwa życia wewnętrznego. Jesteśmy wprost bezradni, chcąc pokrótce określić rozmiary, dokładność i widnokreśli w ujęciu współczesnego stanu przeróżnych dziedzin wiedzy i sztuki oraz nurtujących dzisiejszą Europą prądów umysłowych, politycznych i społecznych, słowem, całego tego obszaru doświadczeń ludzkości, w jaki pisarz wprowadza swego bohatera.

Wynik tych rozmyślań, rozmów i przeżyć Hansa Castorpa, uzupełnionych uwagami autora-narratora, jest na ogół sceptyczny. Nad całością ciąży widmo choroby i śmierci, przygniatające nawet idealistyczną wiarę Settembriniego w postęp ludzkości. Metafizyczna tęsknota człowieka nie znajduje nigdzie stałego punktu oparcia. Ale „*Góra czardziejska*“, poza pesymizmem, wynikającym ze szczególnego charakteru przedstawionego w niej środowiska, wszech-

stronniej ogarnia obraz współczesnej ludzkości, dzięki właśnie rozwinięciu całego splotu zagadnień w rozmowach lub rozmyślaniach bohaterów powieści. Ten jej uniwersalizm jest jedną z głównych cech jej wielkości. Przez człowieka, od strony jednostki dochodzi autor do ludzkości, do całości, wyrastającej od wewnątrz, od zespalającego się z nią poczucia indywidualnego prawa i indywidualnej woli. Czyn artysty staje się czynem społecznym, powieść wznosi się na filozoficzne wyżyny wszechogarniającego obrazu życia. Własny autora pogląd na świat sprawił, że widzimy życie człowieka takim, jak ono wygląda w dostępnej zmysłom ludzkim rzeczywistości. Nadzmysłowa łaska poznania nie została udzielona bohaterowi powieści i nikomu nie objawia w niej Bóg prawdy wiekuistej, pozaświatowej. Tak samo jest u Prousta, który utrwalenie swej indywidualności i swego czasu znajduje w sztuce i tą filozoficzną pociechą zamyka dzieło swego życia. U Tomasza Manna ostatnia karta wielkiej jego powieści kończy się znakiem zapytania, pod jakim autor stawia zagadnienie, czy miłość stanie się powszechnym udziałem ludzkości, czy z otaczających człowieka mroków wyłoni się wyższy sens ziemskiego bytu. Mimo wysuniętej w tym pytaniu wątpliwości, mimo sceptycyzm w stosunku do sprawy poznania zagadki bytu, mimo całą względność myśli ludzkiej, pozostajemy jednak pod wrażeniem przeświadczenia Settembriniego, że wciąż idziemy naprzód. „Góra czarodziejska“ jest dziełem wielkiego artyzmu, ale zarazem wyrazem najwyższej mądrości humanitaryzmu.

Niezaspokojoną tej mądrości tęsknotą jest niemożność przewyciężenia przygniatającej człowieka rzeczywistości. Z zagadnieniem tym zмага się Tomasz Mann w całej swojej twórczości. Od Buddenbrocka aż do Castorpa przez wszystkie dzieła znakomitego pisarza snuje się jednolity choć skomplikowany pogląd na świat, doskonale zharmonizo-

wany z mistrzowskim, dojrzałym w swym spokoju, ale gętkim, bogatym i świetnie odtwarzającym najdrobniejsze spostrzeżenia patrzącego na świat i świata ciekawego oka i choćby najtrudniej uchwytnie drgnienia duszy ludzkiej — stylem artysty.

1929.

„SAGA FORSYTÓW“ J. GALSWORTHY’EGO

John Galsworthy jest bodaj najbardziej klasycznym przedstawicielem współczesnej powieści angielskiej. Stało się to wszakże nie od razu. Pierwsze jego utwory nowelisticzne („*From the Four Winds*“, 1897) i pierwsza jego powieść („*Villa Ruben*“, 1900) nie zdawały się zapowiadać przyszłych tryumfów pisarza na tym polu. I choć zwrócił na siebie uwagę powieścią „*The Island Pharisees*“ (1904), a w r. 1906 wydał „*The Man of Property*“ (1906), który w kilkanaście lat później miał się rozrosnąć w „*Sagę rodu Forsytów*“, uznawano w nim przede wszystkim pisarza dramatycznego, autora „*The Silver Box*“ (1906), „*Strife*“ (1909), „*Justice*“ (1910), „*The Pigeon*“ (1912), „*The Eldest Son*“ (1912) i innych utworów scenicznych, do których należą także „*Loyalties*“ (1922), „*Windows*“, „*The Family Man*“, datujące się już z okresu pracy nad wielkim arcydziełem powieściowym Galsworthy’ego. Teatr Galsworthy’ego, z którego i na scenach polskich wystawiano: „*Walke*“ (przekład polski Józefa Mondscheina wydano też drukiem, 1922), „*Sprawiedliwość*“ (1913), „*Gołębie serce*“ (1919 i 1931), „*Lojalność*“, „*Okna*“, — ma charakter wybitnie społeczny, wysuwane w nim tezy są dość abstrakcyjne, niekiedy grzeszy ubóstwem akcji, ale odznacza się dobrym realizmem charakterologicznym i sytuacyjnym, przekonującą logiką zwięzłej budowy i dużym obiektywizmem, dzięki czemu nie

narzuca ani uczy doktryny, lecz raczej nasuwa widowni z toku wypadków wynikające refleksje. Podobnie jak w modelach („*A Motley*“, 1910) i szkicach („*The Inn of Tranquillity*“, 1912; „*A Sheaf*“, 1916—1919, 2 t.), co najszerszej rozwinie zresztą w swych wielkich powieściach, w dramacie dał Galsworthy wyraz swym idealistycznym przekonaniom demokratyczno-pacyfistycznym, wskutek których nazwisko jego łączono z socjalizmem, ale czemu poniekąd zaprzecza jego estetyczny arystokratyzm. Równocześnie, w szeregu powieści, jak: „*The Country House*“ (1907), „*Fraternity*“ (1909, przekład Bron. Neufeldówny, 1922), „*The Patrician*“ (1911, słabszy utwór pisarza, ale istnieje przekład polski), „*The Dark Flower*“ (1913, przekład Konstancji Mayzłówny, 1923), „*The Freeland*“ (1915), „*Beyond*“ (1917) i in., — snuje Galsworthy głęboko ujęte studia społeczeństwa angielskiego. Wszystkie jednak te utwory usuwa w cień jego wielkie arcydzieło powieściowe: „*The Forsyte Saga*“ (1906 i 1918—1922) i „*A Modern Comedy*“ (od r. 1924). Dopiero w nim przewyższył współczesnych sobie pisarzy angielskich, zarówno pełnią obrazu jak poziomem i dojrzałością arcyzmu, stał się klasykiem powieści angielskiej i jednym z najznakomitszych twórców powieści europejskiej XX wieku.

Zaczątkiem epopei powieściowej Galsworthy'ego o dziejach rodziny Forsytów była, jak wspomniano, powieść z r. 1906 pt. „*Posiadacz*“ („*The Man of Property*“). Do podjętego w niej wątku powrócił w „*Five Tales*“ z r. 1918, gdzie m. in. zamieścił nowelę: „*The Indian Summer of a Forsyte*“ („*Babie lato Forsyta*“), co wraz z następnymi powieściami: „*In Chancery*“ (1920, „*W kanclerskim sądzie*“, w przekładzie polskim pt. „*W okowach*“) i „*To let*“ (1922, „*Do wynajęcia*“), przedzielonymi interludium nowelistycznym pt. „*Przebudzenie*“, złożyło się na cykl „*Sagi Forsytów*“, z jego ciągiem dalszym w „*Nowoczesnej komedii*“ (I. „*Biała małpa*“;

II. „Srebrna tyżka“ i interludium „Przechodnie“; III. „Łąbodzi śpiew“; przekład polski całego cyklu wydano w 6 tomach, 1930—1931) i tomem dodatkowym: „Na giełdzie Forsytów“.

Treścią „Sagi Forsytów“ jest zagadnienie własności osobistej i prawa do miłości na tle przemian w życiu społecznym i rodzinnym burżuazji angielskiej od roku 1886 aż po czasy ostatnie. Zadanie podobne, jak w „Komedii ludzkiej“ Balzaka lub „W pogoni za czasem straconym“ Prousta, wykonaniem zaś najbliższe „Buddenbrookom“ Tomasza Manna. W pierwszej trylogii, tj. w „Sadze Forsytów“, najbardziej zwarty i najsilniej zbudowany jest tom I („Posiadacz“), w następnych nuży nas nieco nieuniknione i celowe powtarzanie się opisów pokrewnych sobie zdarzeń rodzinnych, co jednak stanowi właśnie tło do odmalowania następujących po sobie przemian społecznych. W ciągu kilku pokoleń, w jakich poznajemy rodzinę Forsytów, jesteśmy świadkami całego ich życia zewnętrznego i wewnętrznego, społecznego, rodzinnego i osobistego, a choć powracają bliźniaczo podobne sytuacje, ich naświetlenie jest zawsze odmienne. Rodzinę tę poznajemy tak blisko i dokładnie, że zżywamy się z nią, jakby z naszą własną rzeczywistością. Rzeczywistość to odtworzona po mistrzowsku, a wynikająca z założenia jej prawda życiowa wymagała pewnej nieuniknionej monotonii, którą wszakże autor starannie urozmaicił, bądź z wysokim artyzmem odmalowanymi obrazami przyrody, bądź różnorodnością charakterystyk psychologicznych, bądź też nowelistycznymi interludiami, wśród których takie „Babie lato Forsyta“ stanowi samo przez się arcydziełko niezwykłego piękna i głęboko odczutego liryzmu.

Pierwsze dwa tomy „Sagi“ nazwać by można epopcją wiktorianizmu, wspaniałym pomnikiem, postawionym minionej przeszłości, świetnemu rozkwitowi i dostojnemu schyłkowi burżuazyjnego liberalizmu, po raz ostatni odmalowa-

nemu w doskonałym symbolicznym obrazie pogrzebu królowej Wiktorii. W trzeciej części „Sagi“ występuje już nowa, powojenna Anglia demokratyczna, będąca również tłem drugiej trylogii, „Nowoczesnej komedii“, której część ostatnia dzieje się w roku 1926, roku usuniętego w powieści w głąb, ale wyraźnie zaznaczonego strajku.

Okres ostatniej wojny autor pomiął, widzimy tylko jej następstwa społeczne i obyczajowe, ale w tomie II szczegółowo przedstawił nastroje w dobie wojny boerskiej, co łatwo sobie w powiększeniu przełożyć na podobne nastroje późniejsze. Było to może nawet celowe, aby nie drażnić zbyt świeżej pamięci poniesionych ofiar. Stosunek bowiem Galsworthy'ego do społeczeństwa angielskiego, podobnie jak u nas Żeromskiego, jest bezwzględnie krytyczny, ów wszakże pesymistycznie zabarwiony krytycyzm złagodził autor ironicznym dystansem do przedmiotu. Postawa ideowa Galsworthy'ego jest poniekąd socjalistyczna, być może, przynajmniej częściowo, nawet nihilistyczna, pisarz nie przemawia jednak z gorliwością wyznawcy, w jego powieści wyczuwamy raczej wyraz walki między materializmem a idealizmem, między interesem a sumieniem, między egoizmem a altruizmem.

Realistyczna przedmiotowość pisarza uwydatnia się najlepiej w postaci Ireny, drogą małżeństwa wplątanej w rodzinne sprawy Forsytów, będącej poniekąd rezonatorką własnych poglądów Galsworthy'ego, mimo to odtworzonej z bezwzględną szczerością prawdy życiowej. W ogóle, na tle życia kilku pokoleń i w toku rozmaitych, wzajemnie krzyżujących się intryg, dał Galsworthy w swej powieści bardzo liczną galerię szczegółowo wystudiowanych postaci, których psychologia została raczej uproszczona, niż skomplikowana, świetnie jednak scharakteryzowanych i utrzymanych w typie z niepospolitym zmysłem rzeczywistości. Zobaczymy zresztą, że w późniejszych przeżyciach Soamesa,

pierwszego męża Ireny, i na zmienionym tle obyczajowym Galsworthy z nie mniejszą pewnością artyzmu komplikuje psychikę swych postaci. Cały wprowadzony przez pisarza kompleks psychologiczno-socjologiczny drga pełnią prawdy życiowej i artystycznej. Logika, umiar i artyzm budowy powieściowej znamiennej mają wyraz w stopniowym podchodzeniu do postaci Ireny, którą najpierw oglądamy z daleka, w następnych częściach pierwszej trylogii sfinksowość Ireny powoli rozjaśnia się, dochodzimy wreszcie do bezpośredniego jej poznania, w miarę którego rośnie w naszych oczach piękno duchowe tej postaci, choć nie pozbawia jej autor rysów nawet arcyludzkich.

Pomijamy liczny szereg osób, z których każda zasługiwałyby na oddzielną uwagę i na szczegółowy rozbiór. Zbyteczna jednak byłaby pomoc interpretatora tam, gdzie sam autor wykończył całość aż do najniklejszych drobiazgów, żadnych nie pozostawiając czytelnikowi wątpliwości co do rysów portretowanych postaci. Przechodzimy do ostatniej części drugiej trylogii, do „*Łabędziego śpiewu*“, którego właściwą treścią powieściową są indywidualne przeżycia ludzkie, przede wszystkim świetnie przeprowadzony romans Fleur z jej pierwszą miłością, synem Ireny, Jonem. Znakiem odtworzone są dzieje tego romansu z jego wręcz kapitalną sceną końcową, przedstawiającą uwiedzenie mężczyzny przez kobietę. W tych oto warunkach wyrasta pełna dobroci wyrozumiałość Michała Monta, męża Fleur, i dojrziała mądrość jej ojca, Soamesa, kończącego tu swój żywot w sposób bohaterski. Ów Soames w całej bogatej i tak wybornie zindywidualizowanej galerii rodu Forsytów pozostanie zapewne największym tryumfem pisarskim Galsworthy'ego. Mistrzostwo bowiem, z jakim w oczach naszych kazał autor żyć i rozwijać się tej postaci, jest doprowadzone do doskonałości, objawiającej się choćby w przemianach uczuć czytelnika w stosunku do Soamesa. I nikt lepiej od

Soamesa nie stwierdza słów, wypowiedzianych przez autora ustami Michała, że „wszystko zmienia się i nie ma nic prócz ciągłej zmiany“, oraz iż „ciężko jest czasem pamiętać, że całe życie jest komedią; ale w końcu dochodzi się do tego“. Te spokojne refleksje zdradzonego przez żonę Michała są zarazem świetnie wytrzymałym artystycznie, końcowym akordem uspokojenia.

Cały ten odrębny i doskonale zaobserwowany świat w wizji artystycznej i pod piórem Galsworthy'ego przetworzył się w arcydzieło sztuki pisarskiej. Doprowadzona do mistrzostwa bystrość spostrzeżeń; wprost fotograficzna dokładność opisów; nie mniej niezawodna pewność w odkrywaniu wewnętrznego mechanizmu człowieka, tj. jego psychiki, ściśle wszakże związanej z podbudową fizyczną; dogłębność intuicji w analizie duszy ludzkiej, odtwarzanej jednak nie z męczącą czytelnika drobiazgowością Tomasza Manna czy Prousta, lecz w świetnych skrótach o balzakowskim zakroju; niebywała wrażliwość na różnorodne przejawy życia przy równoczesnym obiektywizmie rozważań i wnikliwej zdolności syntetycznego ujmowania zagadnień obyczajowych i społecznych, — oto główne składniki artyzmu Galsworthy'ego w jego arcydziele. Cały ten splot obrazów środowiska, obyczajów, charakterów, temperamentów, typów i namiętności, stanowi jednolite, zamknięte w sobie dzieło, będące doskonale pełną wizją artystyczną obranego za przedmiot powieści życia ludzkiego i oddzielnych postaci. Mimo że autor ukrywa się za swym dziełem, tętni ono pełnym wyrozumiałości dla spraw ludzkich współczuciem, przemawia najgłębiej wzruszającą i najbardziej istotną prawdą człowieczeństwa, słowem, wnika w sedno życia. Cała ta rzeczywistość ludzka, w jej wielorakości i różnorodności, oglądana w skrótach symbolicznych i parabolicznych, rzutowana na rozmaicie i pod różnymi kątami ustawione płaszczyzny tła społecznego, jest w powieści Galsworthy'ego nie

tylko znakomicie odtworzona, lecz wręcz stworzona z nieomylną pewnością arcybudowniczego. O „*Forsytach*“ słusznie zauważono, że są mistrzowskim obrazem całej Anglii. Ale znaczenie tego dzieła jest szersze, należy ono bowiem do tych wielkich utworów literatury powszechnej, w których z najbardziej związanego ze środowiskiem wątku wydobyto najogólniejszą i najtrwalszą prawdę człowieka ¹.

1931.

¹ W paru uogólnieniach powyższego szkicu skorzystano ze sformułowań wziętych z wybornego studium francuskiego André Chevillon (1921).

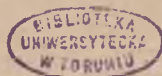
W S K A Ź N I K A U T O R Ó W

- Abramowski E. 159—160
Andrejew L. 80
Andrzejewski J. 171, **173—176**
Asnyk A. 223, 234
- Baley St. 192—194
Balicki St. **177—179**
Balk H. **227—228**
Balzac 240, 244, 246, 249, 266,
269
Barbusse H. 80
Battaglia O. F. 255
Bąk W. 37, **91—93**, 214
Berent W. 98, **126—130**, 133,
134, 239—240
Bergson 245, 246
Bernardin de Saint-Pierre 237
Biedrzycki E. 219
Bielecki M. C. 234
Boguszewska H. 24, **25—26**, 31,
35, **114—117**
Breza T. **187—189**
Broniewski Wł. 62, 217
Brontë K. 84—85
Brzękowski J. **229**
Brzoza J. **28—29**, 30, 31
Brzozowski St. (Czepiel) 18, 51,
222, 223
Buczkowski M. R. **47—48**
Bunikiewicz W. **70—71**
- Burek W. **17—20**, 36
Byron 149, 150, 151
- Cecil D. 84
Céline L. F. 7
Chevrillon A. 270
Choromański M. 41, 158, 171,
172
Choynowski P. 162
Conrad J. (Korzeniowski) 6,
173, 175, 187, 249
Constant B. 246
Cotrus A. **218—219**
Crémieux B. 246
Czechowicz J. **63—64**, 65, 230,
234
Czernik St. 24
Czuchnowski M. 26, **151—153**,
210—212, 214, 215, 218, 229
- Dante 92
Dauksztówna O. 66
Dąbrowska M. 76—77, 114,
162, 171
Dąbrowski Ign. 48, 155
Dickens 84, 85, 249
Dobrodzicki A. 111
Dobrowolski St. R. **63**
Dostojewski 240, 249
Duhamel G. 243

- Dyboski R. 84—85
 Dygasiński A. 17
- Feldhorn J. **184—185**
 Fiedler A. 6
 Flaubert 242, 249, 256
 Flukowski St. **67—69**
 France A. 237, 241, 250
 Franciszek z Assyżu 92
 Frasik J. A. **231**
- Galiński A. 235
 Galsworthy J. 7, 79, 249, 255,
264—270
 Gide A. 174
 Ginczanka Z. **230**
 Goethe 221, 222, 256
 Gojawiczyńska P. 29, **117—121**
 Gombrowicz W. 169
 Gomolickij L. 65
 Goszczyński S. 209
 Górska H. 28, **153—154**
 Górski A. 53
 Grabiński St. **87—89**, 145
 Grabowski Zb. 47
 Gruszecka A. 162
- Hamsun K. 25, 118, 249
 Herbert E. **227**
 Hertz P. 220, **226**
 Hollender T. **63**
 Homer 249
 Horacy 197, 204
- Hłakowiczówna K. 99, **100—**
101
 Irzykowski K. 10, 23, 244
 Iwaniuk W. **230—231**
 Iwaszkiewicz J. 5, 171, 174,
 182, **189—194**, 209, 216,
219—220, 223, 226, 227,
 228
- Jarecka G. **31—32**
 Jasiński Z. **232—234**, 235
 Jeremiasz 92
 Jesienin 209
 Jesionowski A. 33
 Joyce J. 85
- Kaden-Bandrowski J. 34, 36,
 44, 79, **107—114**, 162, 163,
 170, 194, 249
 Karczevska W. **182**
 Karpiński św. **69**
 Kawczyński A. **181**
 Kędziora J. **20—24**, 26
 Kisielewski Józef **176—177**
 Kochanowski J. 196, 197, 204
 Kołoniecki R. 220, **225—226**
 Konopnicka M. 33
 Korczak J. 28—29
 Kornacki J. 24, **25—26**, 31,
 35, **114—117**
 Kossak Z. (Szczucka) 37, 91,
93—97, 135, 140, 151
 Kott J. **66—67**
 Kowalscy A. i J. 34, **49—51**
 Kowalski Wł. **155—156**, 157
 Kraszewski J. I. 5, 166, 255
 Kruczkowski L. **9—12**, 35—36,
 47, **122—126**, 213
 Krupiński A. 99
 Krzyżanowski Jul. 93, 182
 Kubacki W. 67—68
 Kudliński T. **130—133**
 Kuglin W. **231—232**
 Kuncewiczowa M. **40—43**
 Kurek J. 24, **26—28**, 31
- Lange A. 234
 Las J. 184
 Lechoń J. 60, 104
 Lednicki W. 206

- Le Sage 243
 Leśmian B. 63, **198—201**, 202
 Lewik Wł. **218—219**
 Liebert J. 91
 Lisiewicz M. 234
 Łobodowski J. **61—62**, 64,
207—210, 212, 214, 215,
 218
 Łopalewski T. **179—180**
 Majakowski 209
 Makuszyński K. 33, 70
 Malewska H. **135—140**
 Malraux A. 7
 Mann H. 253
 Mann K. 253
 Mann T. 7, 38, 48, 243, **248—**
263, 266, 269
 Matuszewski R. 66
 Maupassant G. 253
 Mauriac F. 7
 Maykowski St. 63
 Mayzlówna K. 265
 Melcer W. **44—46**
 Michalski Br L. **64—65**
 Miciński T. 64
 Mickiewicz A. 62, 69, 91, 102,
 215, 249
 Miłosz Cz. **214—217**, 218
 Mondschein J. 264
 Morcinek G. **32—34**, **180**
 Morton J. **154—155**
 Naglerowa H. **77—79**
 Nałkowska Z. 34, 44—45, **55—**
59, 79, 171, 173, 249, 259
 Napierski St. **65—66**, **220—225**
 Neufeldówna Br. 265
 Niemojewski A. 233—234
 Nietzsche 221
 Norwid C. 54—55, 216, 231
 Nowakowski Z. 37, 38, 162,
 164
 Orkan Wł. 17, 18, 20
 Otwinowski St. 43, **44**
 Owidiusz 230
 Parandowski J. 37, 38, 70,
71—76, 162, 164
 Pawlikowska M. (Jasnorzew-
 ska) **89—91**
 Peiper T. **37—39**, 67, 162, 234
 Petroniusz 237
 Piasecki Serg. **147—151**, 157
 Piasecki St. 125
 Piechal M. 46—47, **60—61**,
 62, 214, 234
 Pietrkiewicz J. 24, **30—31**
 Pietrzak Wł. **66—67**
 Piętaś St. **62**
 Piłsudski J. 111
 Plutarch 130
 Pniewski Wł. 234, 235
 Polaczek J. St. **227**
 Pomirowski L. 189—191
 Popowski Z. **227**
 Proust M. 7, 43, 85, 186, 187,
 222, 223, **237—247**, 249,
 254, 259, 262, 266, 269
 Prus B. 13, 17, 33, 167
 Przyboś J. 67
 Przybyszewski St. 245
 Puszkina 205—208
 Remarque 80
 Rembek St. **141—145**
 Reymont Wł. St. 17, 33
 Rimbaud J. A. 229, 230
 Rodziewiczówna M. 91
 Rogowski St. **63**
 Rostworowski K. H. 91

- Rudnicki A. 27, **185—187**, 244
 Rusinek M. 28, 37, 47, **160—166**, 170 234
 Ruskin 238, 240
 Rychliński J. B. 234
 Rydzewska-Baytugan Z. N. **180—181**
 Rymkiewicz Al. **229—230**
 Rytard J. M. **182—183**
- Saint-Simon 240
 Schnitzler A. 250
 Schulz Br. 40, 171
 Scott W. 94, 97
 Segeń A. **184**
 Sienkiewicz H. 21, 70, 140, 164, 249
 Sieroszewski W. 182
 Skiwski J. E. 39
 Skwarczyńska St. 159
 Skwarczyński A. 47
 Słowacki J. 53, 113, 243, 244, 245
 Staff L. 93, **195—198**, 199, 204, 205
 Stendhal 5, 246, 249, 260
 Stępowski J. 234
 Straszewicz Cz. **171—173**
 Strug A. 140
 Szczerbowski A. **235—236**
 Szelburg-Zarembina E. 34, 40, **84—87**, 89
 Szenwald L. **218**
- świętochowski Al. **53—55**
 świrski M. **62**, 234
 świrszczyńska A. **226**
 świtalski K. 52
- Tasso 97
 Terlecki T. 208—209
 Thackeray 84, 85
- Tolstoj L. 249
 Turkowski L. **232**
 Tuszowski R. **43—44**
 Tuwim J. **201—208**, 228
- Ujejski J. 6
 Ulanowski T. **51—53**
 Uniłowski Zb. 160, **166—170**
 Urke-Nachalnik 147
- Valéry P. 219, 225
 Vinzenz St. 6
- Walewski St. C. **145—147**
 Wańkiewicz M. 6, 147
 Weysenhoff J. 250, 258
 Wierzyński K. 99, **101—105**, 216, 217, 218, 227, 228
 Wiktor J. 9, **12—17**, 36
 Witkiewicz St. Ign. 46, 171
 Wittlin J. 34, **79—83**, 140
 Wołoszynowski J. **97—99**, 243
 Worcell H. **157—158**
 Wyka K. 10, 11, 215—216
 Wysocki A. **133—135**
 Wyspiański St. 10, 113
- Zabierzewska J. **232**
 Zawodziński K. W. 98
 Zegadłowicz E. **37—40**, 162, 164, 220, 244
 Zimorowicz 63
 Zola E. 255
 Zweig St. 243
- żeleński T. (Boy) 239
 żeromski St. 11, 16, 17, 37, 60, 87, 98, 101, 102, 107, 123, 125, 140, 182, 192—194, 208—209, 211, 213, 216, 249, 267
 żuławski Jul. **181—182**
 żytomirski E. **231**



SPIS RZECZY

	Str.
Słowo wstępne (o krytyce i o niniejszej książce)	5— 8
Powieść i poezja polska 1935/6	9—105
I. W cieniu „pawich piór“	9— 37
II. Ludzie i zmory	37— 59
III. Struny liryczne i szlaki dziejowe	59—105
Powieść polska 1936/7	106—194
Poezja polska 1936/7	195—236
Dzieło M. Prousta	237—247
T. Mann i jego „Góra Czarodziejska“	248—263
„Saga Forsytów“ J. Galsworthy'ego	264—270
Wskaźnik autorów	271—274

TEGOŻ AUTORA:

Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934 Tom I. Naturalizm i Neoromantyzm. Str. 355. Tom II. Neoromantyzm i Psychologizm. Str. 442. Tom III. Ekspresjonizm i Neorealizm. Str. 782. Lwów 1934—1936, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości. Str. 343. Warszawa 1931, Gebethner i Wolff.

Jan Kasprowicz. Próba bibliografii. Str. 63. Kraków 1929, Towarzystwo Miłośników Książki.

Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści. Str. 208. Poznań 1935, Wydawnictwo Polskie (R. Wegner).

Wacław Sieroszewski. Życie i twórczość. Str. 155. Lwów 1937, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

Inne pisma krytyczno-literackie w czasopiśmie i wydawnictwach zbiorowych, polskich i obcych.

W PRZYGOTOWANIU:

Obraz polskiej literatury realistycznej. Tom I. Między romantyzmem a realizmem. Tom II. W dobie pozytywizmu. Lwów, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

DLA MŁODZIEŻY:

O Henryku Sienkiewiczu. Str. 31. Lwów 1933, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

Wacław Sieroszewski. Człowiek i patriota. Str. 31. Lwów 1933, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.