

# **Inspiracje północne w twórczości Marii Dąbrowskiej. “Biały dwór” Hermana Banga a “Uśmiech dzieciństwa”**

Aleksandra Powalska-Mugaj

ALEKSANDRA POWALSKA-MUGAJ

INSPIRACJE PÓŁNOCNE W TWÓRCZOŚCI MARII DĄBROWSKIEJ  
„BIAŁY DWÓR” HERMANA BANGA A „UŚMIECH DZIECIŃSTWA”

Maria Dąbrowska od młodości interesowała się literaturą Północy. Świadczy o tym nie tylko lektura dzieł, której refleks znajdujemy w *Dziennikach*<sup>1</sup>, ale także skromna, choć znacząca działalność krytyczna<sup>2</sup> i przekładowa<sup>3</sup>. Rozmiłowanie się Dąbrowskiej w twórczości pisarzy skandynawskich było konsekwencją i dopełnieniem wiary w Północ, jaka wiązała się z jej zainteresowaniami społecznymi. Istotą owej wiary, na której liczne wyznania natknęliśmy się zarówno w młodzieńczej, jak i w dojrzałej publicystyce<sup>4</sup> pisarki, najlepiej oddają słowa z *Rąk w uścisku*:

Wobec nieobliczalnego chaosu, w jaki zdaje się pogrążyć reszta Europy, przychodzi na myśl, że kto wie, czy to nie z surowych krain bałtyckich wyjdzie nowa cywilizacja, odradzająca świat i człowieka. Podobnie jak niegdyś ożywcym źródłem cywilizacji były słoneczne ziemie śródziemnomorskie<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1945*. Wybór, wstęp, przypisy T. Drewnowski. T. 1: 1914–1925. Warszawa 1998. T. 2: 1926–1935. Warszawa 1999. T. 3: 1936–1945. Warszawa 2000; *Dzienniki powojenne 1945–1965*. Wybór, wstęp, przypisy T. Drewnowski. T. 1–4. Warszawa 1997. Cytaty pochodzące z *Dzienników 1914–1945* oznaczam w tekście skrótem D, a cytaty z *Dzienników powojennych* – skrótem DP, po czym wymieniam tom i stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach z utworów Dąbrowskiej – A. P.-M.

<sup>2</sup> M. Dąbrowska recenzowała m.in. powieść K. Michaelis *Metta Trap* tłumaczoną przez A. Waldenbergową („Kobieta Współczesna” 1927, nr 10, s. 16) oraz przekład autorstwa F. Aum powieści K. Hamsuna *Kobiety u studni i Ostatni rozdział (W sprawie przekładów z Hamsuna)*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 14, s. 4. W numerze siedemnastym Dąbrowska pisze *Sprostowanie*, w którym wyjaśnia, że tytuł artykułu powinien brzmieć *W sprawie przekładów Hamsuna*.

<sup>3</sup> J. P. Jacobsen, *Niels Lyhne*. Przeł. M. Dąbrowska. T. 1–2. Warszawa 1927. Wyd. nast. poprawione: 1957, 1963. Wśród dzieł tłumaczonych przez Dąbrowską znajdują się również fragmenty *Dziennika Samuela Pepysa* (t. 1–2. Warszawa 1952) oraz 13 opowiadań A. Czechowa (A. Czechow, *Utwory wybrane*. Wybór, wstęp i redakcja N. Modzelewska. T. 1–2. Warszawa 1953). Bliskość i pokrewieństwo z Czechowem, jakie Dąbrowska odkryła, ma duże znaczenie dla refleksji o pierwiastkach północnych w jej twórczości. Dzieła rosyjskie bowiem inspirowały i Skandynawów, czego dowodem jest sytuowanie pisarstwa Jacobsena czy Banga na linii od Turgeniewa do Czechowa. Zob. M. Dąbrowska, *Parę myśli o pracy przekładowej*. „Twórczość” 1954, nr 9. Przedruk w: M. Dąbrowska, *Myśli o sprawach i ludziach*. Warszawa 1956.

<sup>4</sup> M. Dąbrowska, *U północnych sąsiadów (Łotwa, Estonia, Finlandia)*. Warszawa 1929. Jest to opis podróży Dąbrowskiej do krajów północnych zorganizowanej w 1927 r. przez Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych. Tom zawiera w nieco zmienionej wersji *Dziennik małej podróży* drukowany w całości w „Kobiecie Współczesnej” (1927, nry 25–36).

<sup>5</sup> M. Dąbrowska, *Ręce w uścisku. Rzecz o spółdzielczości*. Warszawa 1938, s. 29.

Żyjąc tym przekonaniem, weszła Dąbrowska w orbitę literatury północnej, która na przełomie stuleci znajdowała się w wyraźnym rozkwicie<sup>6</sup>. Książki skandynawskich modernistów, czytane po niemiecku czy francusku na studiach w Lozanie, Brukseli, Londynie, odegrały w rozwoju przyszłej pisarki rolę o wiele większą aniżeli dzieła Wyspiańskiego czy Żeromskiego. Dąbrowska niechętnie też odnosiła się do modernizmu polskiego w wydaniu Przybyszewskiego ze względu na występującą w twórczości tego pisarza pogardę dla „życia realnego”. Toteż mimo chwilowego urzeczenia stylem i metafizyczną stroną dzieł autora *Z gleby kujawskiej* pisarka dała wyraz swej dezaprobacji reprezentowanej przez niego odmiany modernizmu, nazywając Przybyszewskiego „uwodźcicielem młodzieży” i „piewcą niedojrzałości duchowej”<sup>7</sup>. Według Kazimierza Wyki dorobek pisarski Marii Dąbrowskiej przewyciężył zasadniczą antynomię młodopolską wynikającą z podziału na literaturę zaangażowaną w życie narodu (Żeromski i Wyspiański) oraz literaturę opartą na wolności (Przybyszewski i Abramowski). Dąbrowska zdołała wypracować własną formułę pisarstwa, aczkolwiek elementy jej postawy epickiej mają swoje źródło i w realizmie krytycznym (Prus i Orzeszkowa), i w podglebiu filozoficznym idei artystycznych Młodej Polski. Postawą tą udowodniła, że „świadomie wybrana służba idei, służba prawdzie, służba epickiej dosłowności”<sup>8</sup> może być również wolnością i to najwyższego stopnia. Bo pisarz prawdziwy, parafrazowała Dąbrowska słowa Zofii Żurakowskiej, „nie mówi nigdzie o sobie. Daje siebie”<sup>9</sup>.

Ten swoisty humanitaryzm w powiązaniu z bezwzględnością szczerością, samodzielnością obserwacji i treścią ideową dowodzi, zdaniem Stefana Kołaczkowskiego, powinowactwa duchowego Dąbrowskiej z literaturą północnoeuropejską<sup>10</sup>. W niej to pisarka odnajdywała bliską sobie problematykę etyczno-moralną podaną językiem ścisłym i precyzyjnym, acz nie pozbawionym poetyckości. Oto refleksje Dąbrowskiej po obejrzeniu *Peer Gynta* Henryka Ibsena w Teatrze Polskim w czerwcu 1917:

Jestże to zagadnienie, że człowiek, aby być sobą, musi żyć dla innych, siebie w nich odnajdując – [...] – czy też, że człowiek nigdy siebie do tego stopnia nie zatraci, by się nie miał odnaleźć, choćby w ostatniej chwili, choćby to już na nic nie było przydatne, tylko dla samej radości odnalezienia siebie. Zresztą mnóstwo się tutaj zagadnień wikła i łączy. Przewodny tłumaczenie Kasprowicza<sup>11</sup>. [D 1, 133]

Do myśli o tym dramacie Dąbrowska wraca w kolejnej notatce:

<sup>6</sup> Zob. T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*. Wyd. 3, przejrz. i uzup. Kraków 2000, s. 116.

<sup>7</sup> M. Dąbrowska, *Piewca niedojrzałości duchowej*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18. Przedruk w: M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*. T. 2. Kraków 1964, s. 471.

<sup>8</sup> Zob. K. Wyka, *Krytyka literacka Marii Dąbrowskiej*. W zb.: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Red. E. Korzeniewska. Warszawa 1963, s. 187.

<sup>9</sup> M. Dąbrowska, *Zofia Żurakowska*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 31. Przedruk w: M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, s. 506.

<sup>10</sup> Zob. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*. T. 3. *Ekspresjonizm i neorealizm*. Lwów 1936, s. 201.

<sup>11</sup> Było to drugie, po przekładzie M. Kreczowskiej z r. 1910, tłumaczenie na polski *Peer Gynta* i nim też posługiwano się w teatrach. Można przypuszczać, że przekład J. Kasprowicza, *nb.* wielkiego entuzjasty twórczości H. Ibsena, przemówił do Dąbrowskiej pięknym słowem poetyckim i sugestywnie oddanym zmiennym nastrojem dzieła. Zob. O. Dobijanka-Witczakowa, wstęp w: H. Ibsen, *Peer Gynt*. Przeł. Z. Krafczykowski. Wrocław 1967, s. LXXV n. BN II 152.

*Peer Gynt* we mnie pokutuje. Które, jakie uczucia są właściwymi, kiedy się jest bez złudzenia, w istocie sobą. O, jakże to piekielnie głęboka rzecz. Nie tyle robi wrażenie na scenie, ile potem się ją po dziesięciokrotnie przeżywa. [D 1, 133]

Dąbrowska jako jedna z nielicznych z zachwytem przyjęła nie tylko tematykę tej sztuki, tj. zagadnienie granic wolności ludzkiej i walki o autentyczne życie, ale także zastosowaną przez norweskiego dramaturga metodę pytań bez odpowiedzi, która powoduje, że widz dręczony niepokojem moralnym zostaje pozbawiony możliwości odzyskania równowagi na skutek braku propozycji pozytywnego programu działania. Filozofia *Peer Gynta* niby echo odezwie się niebawem w utworach polskiej pisarki. Istotą tej filozofii stanowi przekonanie o konieczności realizowania własnego wzoru życia – z równoczesnym zastrzeżeniem, że tylko przez kontakt z drugim człowiekiem można osiągnąć pełnię osobowości i zachować niezależność od świata oraz równowagę wewnętrzną. I jakkolwiek spośród dzieł Ibsena tylko *Peer Gynt* zyskał uznanie Dąbrowskiej<sup>12</sup>, to fakt ten wiele znaczy w kontekście rozważań o inspiracjach północnych w twórczości przyszłej autorki *Nocy i dni*. Daje on bowiem podstawę do przypuszczeń, że kreacja Solweigi zrobiła na Dąbrowskiej szczególne wrażenie. A jest to dlatego istotne, że skierowuje naszą uwagę ku innej postaci kobiecej, z którą pisarka zetknęła się w 1929 r. podczas pracy nad portretem Barbary Niechcicowej. Mowa o tytułowej bohaterce epopei Sygrydy Undset – o Krystynie, córce Lawransa. Porzućmy jednak ten wątek rozważań, by dać pierwszeństwo innej paranteli literackiej, o której pisali już, acz pobieżnie, choćby Tadeusz Drewnowski czy Ewa Korzeniewska. Inspiracja duńska, bo o nią tu chodzi, chronologicznie poprzedza domniemaną inspirację norweską i stanowi pierwszy z wielu wpływów, na skrzyżowaniu których kształtowała się osobowość pisarska Marii Dąbrowskiej.

## 1

Dąbrowska, mając już za sobą najważniejsze dokonania twórcze i ugruntowaną pozycję w świecie literackim, wyznaje:

wszystko mogłabym powiedzieć na odwrót. Zwłaszcza w tym, co mówię o sobie. Np. że w dojrzałej twórczości nie podlegam wpływowi literackim, a całkiem innym. A przecież niekiedy wydaje mi się, że wpływ wywiera na mnie wszystko, z czym się zetknę, więc nie tylko ludzie, przyroda, wydarzenia, ale i książki. Na pewno Conrad. Scena Bogumiła z Katelbą nie jest bez wpływów Conrada. Może twórczość to tylko to, co potrafimy zrobić z tych wpływów. Na pewno na skrzyżowaniu wpływów kształtuje się osobowość pisarska. [DP 3, 335]

Ta zapisana w 1958 r. myśl jest jednocześnie podsumowaniem poglądów Dąbrowskiej na zagadnienie wpływu i kompromisowym zakończeniem jej zmagania z krytyką, których bogatą dokumentacją są pierwsze tomy *Dzienników*. Pod datą 9 IV 1930 pisarka z rozgoryczeniem notuje:

<sup>12</sup> Przyszła pisarka z twórczością H. Ibsena zetknęła się po raz pierwszy w r. 1905, pobierając nauki w Warszawie. Z obejrzanых sztuk najbardziej zapadła jej w pamięć *Nora*. Olśniła ją wówczas gra Siemaszkowej w roli tytułowej. Kilkadziesiąt lat później Dąbrowska ponownie ogląda tę sztukę. Pod datą 26 V 1958 notuje: „Ale najgorszy był sam Ibsen. Nie do wiary, jak on się przeżył. Może tylko *Peer Gynt* z niego zostanie. Już w dwudziestoleciu nie mogłam na jego sztuce (zdaje się, *Rosmersholm*) wysiedzieć do końca. To jest złe nawet z punktu widzenia sztuki realistycznej” (DP 3, 300).

Jestem zresztą w ogóle w ciężkim usposobieniu – coraz bardziej odczuwam samotność swoją – straszne niezrozumienie mnie w świecie literackim. [...] Może jednak przecież kiedyś znajdzie się człowiek, który zobaczy prawdę i dotrze do tego, jakie są moje założenia w formie i treści, jak są wprost przeciwne założeniom Kadena i założeniom Nałkowskiej. I czyż oni [tj. krytycy] myślą nieboracy, że w moim wieku ulega się wpływom literackim? [D 2, 192]

W tej samej notatce Dąbrowska zadrwi sobie z krytyków, wskazując konkretne źródło inspiracji swego debiutu:

Zresztą nie jest to rzecz niegodna ulegać wpływom i pierwsze moje książki mają wpływy – dlaczego żadne z tych niebożań nie wpadnie na to, jakie to są wpływy? Gdyby [...] zechcieli przejrzeć Banga *Biały dwór*, to by zobaczyli, czym jest zabarwiony styl *Uśmiechu dzieciństwa*. Ja sobie świetnie zdaję sprawę, jakie rzeczy wpływają na mnie, jaką rolę gra tu muzyka, malarstwo, styl mówiony moich przyjaciół – żaden z krytyków nigdy tego nie zgadnie. [D 2, 192]

Szukając przyczyn złośliwości pisarki wobec środowiska literackiego, należałoby wziąć pod uwagę motyw psychologiczny. Wiadomo, że Dąbrowska weszła do literatury późno i debiutowała, podobnie jak Conrad, dopiero w wieku dojrzałym. Pierwsze książki artystyczne (*Uśmiech dzieciństwa* (1923) i *Ludzie stamtąd* (1925)) przyniosły jej uznanie tylko kameralne, któremu – jak dodaje Tadeusz Drewnowski – nie towarzyszył szerszy rezonans krytyczny<sup>13</sup>. A jeśli nawet wypowiedziano się na ich temat, to zazwyczaj po to, aby przez porównanie z utworami pisarzy starszych od autorki (m.in. Nałkowskiej i Kadena-Bandrowskiego) zarzucić jej wtórność i wytknąć ewentualne braki warsztatowe. Wobec takich faktów nie dziwi więc ani przytoczona już wypowiedź Dąbrowskiej, ani zdanie zanotowane 31 III 1958, w którym autorka potwierdza wcześniejszą sugestię:

Za to w zbiorze *Uśmiech dzieciństwa* [...] istnieje wpływ książki *Biały dwór* Banga, czego nigdy żaden krytyk nie zauważył. [DP 3, 290]

Dla badacza tropiącego w tekstach cytowanej autorki ślady inspiracji literaturą północną takie wyznanie to nie tylko potwierdzenie intuicji badawczej, ale przede wszystkim – przyzwolenie, by pójść za jej głosem. Sięgnijmy zatem do utworów.

## 2

Jednym z argumentów przemawiających za istnieniem paranteli literackiej *Biały dwór* – *Uśmiech dzieciństwa* jest identyczność w obu tekstach wycucie istoty dzieciństwa, które pozwoliło nadać im podobny ton filozoficzno-poetycki. Identyczność ta związana jest z przyjęciem charakterystycznego dla Północy rozumienia roli dzieciństwa. Pojmowano je tam, zdaniem Paula Hazarda, jako wyspę szczęśliwości, którą należy ochraniać, jako republikę, w której żyje się własnym rytmem, według własnych praw. Celem tego życia nie jest niedostępna przyszłość, jak w piszącej o dzieciństwie literaturze Południa, ale proste, bezpośrednie i dotykalne szczęście<sup>14</sup>. Zapewnia je powrót do uosobionego w dzieciach mitu natury, opartego na harmonijnym porządku natury idealnej, z którą zostaje zespolona jednostka ludzka. W dzieciństwie bowiem nie ma granicy między naturą a człowiekiem – w pełni respektującym jej prawa, odczuwającym jej wysublimowane piękno i odrzucającym to, co owym pięknem nie jest. Człowiek rodzi się wolny, twierdzą

<sup>13</sup> Zob. Drewnowski, *op. cit.*, s. 17.

zgodnie Bang i Dąbrowska, i jako taki już przez samo istnienie jest zakorzeniony w bycie.

*Biały dwór* i *Uśmiech dzieciństwa* łączy nie tylko podobna tematyka i wynikająca z niej zasadnicza problematyka egzystencjalna czy osadzenie zdarzeń w środowisku dworskim. Zbliżają te utwory również konkretne wątki związane z rodzicami, służbą, gośćmi, świętami, zwierzętami. Są one realizowane za pomocą jednakowej metody twórczej, tj. wspomnieniowości. Nie dziwi więc, że w pierwszym wydaniu *Uśmiechu dzieciństwa* znajdujemy podtytuł *Wspomnienia*<sup>15</sup>.

Nie wiadomo, w jakim języku czytała Dąbrowska *Biały dwór*<sup>16</sup>. Wiadomo natomiast, że książka ta pomogła jej znaleźć kształt artystyczny dla wspomnień z dzieciństwa. Herman Bang bowiem opracował temat oryginalnie, poddając wspomnienia stylizacji lirycznej<sup>17</sup>. Dzięki twórczości Duńczyka, a następnie dzięki utworom Conrada pisarka poznała ten kierunek prozy modernistycznej, który wyrastał

<sup>14</sup> Zob. P. Hazard, *Książki dzieci i dorośli*. Przeł. I. Słóńska. Warszawa 1963, s. 98.

<sup>15</sup> W wydaniu drugim, z r. 1934, Dąbrowska rezygnuje z podtytułu przez wzgląd na krytykę, która rozumiejąc dosłownie pojęcie wspomnieniowości, doszukiwała się w opowiadaniach nie istniejących znaczeń. Jak informuje Drewnowski (*op. cit.*), autorka nie poprzestała jedynie na likwidacji podtytułu. Chcąc nadać całości wydźwięk ogólniejszy, konsekwentnie usuwała akcenty osobiste. Zaimek „ja” zastąpiła więc zaimkami „my”, „ona” oraz określeniem „najstarsza dziewczynka”, uzyskując tym samym bardziej zobiiektywizowany charakter narracji. Wyrzuciła też szkic *Nasz dom* oraz wszelkie nazwy, daty, imiona. Zabiegom tym towarzyszyło ponawianie przy każdej korekcie „odmłodopolszczenie” stylu. Poddane temu zostało zwłaszcza opowiadanie *Janek* z r. 1914, uważane przez Dąbrowską za „protest na styl Młodej Polski” (DP 3, 289). Krytycy przyjęli wznowiony cykl z o wiele większym zainteresowaniem niż jego pierwsze wydanie. Tym razem bowiem mieli do czynienia z utworem uznanej przez czytelników autorki *Nocy i dni*. Zob. A. Uziembło, *Wnioski ze wspomnień*. „Człowiek w Polsce” 1934, nr 9, s. 11 n. – T. Sinko, wypowiedź w rubryce *Wśród książek*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 20.

<sup>16</sup> Twórczość H. Banga pojawiła się na gruncie polskim w r. 1893, kiedy to na łamach „Echa muzycznego, teatralnego i artystycznego” ukazało się tłumaczenie jego dramatu *Bracia* (*Brodre*). W roku 1902 wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego” oddało do rąk polskich czytelników powieść *Beznadziejne pokolenie* (*Haabløse Slægter*, 1880), która w Danii została skonfiskowana, a autorowi wytoczono proces o niemoralność. Kolejną większą publikacją była powieść *Przy drodze* (*Ved vejen*, 1886) przełożona z oryginału przez J. Klemensiewiczową. Wydanie książkowe poprzedziła prezentacja w odcinkach na łamach „Słowa Polskiego” (1902, nry 117–291). Nazwisko Klemensiewiczowej widnieje także na karcie tytułowej polskiej edycji *Wojny* (*Tine*, 1889), którą z upoważnienia autora tłumaczka przełożyła z języka norweskiego w roku 1904. W tym samym roku „Kurier Polski” (nry 91–232) opublikował *Biały dwór* (*Det hvide hus*, 1898) w tłumaczeniu J. G[ąsowskiej]. Dwa lata później przekład wspomnianej powieści wydała w wersji książkowej lwowska Księgarnia Narodowa. Tłumaczka wystąpiła tutaj pod nazwiskiem J. Przybyszewska. Utwory Banga tłumaczyli również: J. Mondschein, B. Neufeldówna, Cz. Kędziński, L. Staff, J. Iwaszkiewicz. Ten ostatni w przedmowie do własnego (*i nb.* drugiego z kolei, o czym nie wiedział) przekładu powieści *Przy drodze* ubolewa, że Bang jest w Polsce mało czytany, głównie ze względu na nieliczne tłumaczenia i brak wznowień. A czytać go warto i to z wielu powodów. Pierwszym z nich jest nowoczesna technika pisania, drugim – poważny wpływ, jaki wywarł Bang na współczesnych mu pisarzy. Echa jego twórczości słyhać m.in. w *Buddenbrookach* T. Manna czy w literaturze amerykańskiej z początku XX wieku. Z kolei w pisarstwie Banga dostrzec można liczne pokrewieństwa z twórczością Turgieniewa i Czechowa. Według Iwaszkiewicza utwory duńskiego pisarza będą zawsze aktualne dzięki zawartym w nich wiecznie ludzkim wartościom i serdecznemu współczuciu dla wszystkich pominiętych przez życie. Na ten temat zob. E. Suchodolska, Z. Żydanowicz, *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do roku 1969 włącznie*. Poznań 1971.

<sup>17</sup> Zob. E. Korzeniewska, *O „Uśmiechu dzieciństwa” – inaczej*. „Współczesność” 1966, nr 1, s. 4.

z impresjonizmu<sup>18</sup>, i ku niemu się skłoniła. Dlaczego? Ponieważ nurt ów proponował inny sposób widzenia i przedstawiania świata za pośrednictwem nowego narratora. Nowatorstwo kreacji narratora polegało na tym, że dzielił się z czytelnikiem nie swoją wiedzą o rzeczywistości, ale wywołanymi przez obcowanie z nią własnymi doznaniem. Aby uwypuklić subiektywizm w przekazywaniu wrażeń, autor sięgał po nowe techniki narracji (np. po różne formy monologu wewnętrznego, mowy pozornie zależnej) i w konsekwencji mógł twórczo, przez kreacjonizm, zorganizować świat przedstawiony. „Zabiegi te miały doprowadzić do pełniejszego zrozumienia zarówno człowieka, który chłonie i po swojemu tę rzeczywistość przeżywa, jak i tego, co go otacza, a więc świata i społeczeństwa” – pisze Korzeniowska<sup>19</sup>.

Zastosowany przez Hermana Banga nowy sposób przedstawiania, łączący aktualne wrażenia i przeżycia z zasobem pamięci, wydał się Dąbrowskiej bliski jej własnym poglądom na istotę twórczości, podobnie jak bliskie jej było filozoficzne zaplecze impresjonizmu, czyli koncepcje Henryka Bergsona i Edwarda Abramowskiego<sup>20</sup>. Co więcej, oparłszy *Uśmiech dzieciństwa* na materiale znalezionym we wspomnieniu, autorka po raz pierwszy uwolniła się od dydaktyzmu, który zdominował jej dotychczasowe pisarstwo.

Czym jest wspomnianie i jaką rolę pełni ta czynność w procesie twórczym Marii Dąbrowskiej? Zgodnie z poglądem Abramowskiego, wspomnianie jest stanem psychicznym, w którym znika wszelki utylitaryzm i milknie intelekt, a rzeczywistość obraca się ku wspominającemu stroną bezimienną i bezinteresowną, pokazując swe autentyczne wartości i piękno. O znaczeniu psychologicznego mechanizmu wspomniania dla twórczości artystycznej Abramowski pisał m.in. w odpowiedzi na rozprawę Lwa Tołstoja *Czto takoje iskusstwo?*. Nie miejsce tu, by przytaczać jego szczegółowe rozważania. Warto natomiast zapytać, jak odniosła się do nich Dąbrowska, zważywszy, że pod auspicjami ich autora rozpoczynała drogę literacką.

<sup>18</sup> W przywołanym już wspomnieniu poświęconym S. Przybyszewskiemu pisała Dąbrowska (*Piewca niedojrzałości duchowej*, s. 472): „Tam [tj. w Belgii] poznałam przede wszystkim źródła, z których czerpał Przybyszewski, i autorów, którzy przed nim wyrazili z większą dojrzałością i umiarem to, co on chciał powiedzieć – a więc demoniczną siłę miłości, kult własnej jaźni, tajemniczą niesamowitość życia, misję sztuki, rozrastanie się w człowieku choroby, śmierci i szaleństwa. Poznałam Goncourtów, Nietzschego, Poego, Maeterlincka, Banga, Huysmansa, zobaczyłam F. Ropsa i Goyę”. W komentarzu do tych słów E. Korzeniowska (*Tradycja i nowoczesność – Maria Dąbrowska*. W zb.: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. B. Prus. Warszawa 1974, s. 123) stwierdza, że ani ekspresjonizm, ani „metafizyczne założenia symbolizmu, stawiającego przed sztuką zadania dotarcia do »istoty rzeczy i bytu«” nie trafiły Dąbrowskiej do przekonania. Inaczej odniosła się pisarka do impresjonizmu.

<sup>19</sup> Korzeniowska, *op. cit.*, s. 124.

<sup>20</sup> Bergson i Abramowski podjęli próbę przełamania zrodzonego na przełomie stuleci z inspiracji Kanta poglądu, że istota rzeczy jest niepoznawalna, ponieważ nie sposób dotrzeć do niej za pomocą czystego rozumu. Tymczasem stwierdziwszy, że substancja świata jest natury psychicznej, a byt ma charakter irracjonalny, obydwaj filozofowie zaproponowali inne niż rozum narzędzia poznawcze (m.in. intuicję, instynkt), których źródłem jest według nich podświadomość. Doświadczalne badania nad podświadomością człowieka zapoczątkowały tak u Bergsona, jak i u Abramowskiego zainteresowanie estetyką. Zob. Drewnowski, *op. cit.*, s. 55 n. – M. Dąbrowska, *Non omnis moriar*. „Nowa Kultura” 1958, nr 27, s. 11. Przedruk w: M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, s. 320 n.

Rozprawę Abramowskiego *Co to jest sztuka?* (1889) pisarka uczyniła jednym z przedmiotów refleksji w artykule *Zawód literacki jako służba społeczna*. Czytając ten tekst, nietrudno zauważyć aprobatywną wobec przekonań Abramowskiego postawę Dąbrowskiej: autorka nie polemizuje z nim, nie kwestionuje jego sądów, nie wnosi korektur do jego koncepcji estetycznych, nawet więcej – broni go przed zarzutem skrajnego aintelektualizmu, chociaż sama w licznych recenzjach ocenia książki pod kątem ich treści ideowej<sup>21</sup>. Obiektywne, przedmiotowe, wyjaśnia Tarkiewicz, „może być tylko to, co jest od intelektu wolne; tylko czyste wrażenia, stany zupełnie nieintelektualne, bezpojęciowe, »bezimiennie«<sup>22</sup>. Przejścia nieintelektualne pozwalają nam poznać rzeczywistość prawdziwą i dotrzeć do piękna, którego metafizyka była podstawą koncepcji estetycznych Abramowskiego. Piękno uznawał on zarówno za przedmiot przeżycia estetycznego, jak i za jedyną wartość dzieła sztuki. Podobnie Dąbrowska nigdy nie wymienia innych niż piękno wartości estetycznych. Nie dziwi więc, że w konsekwencji, wzorem Abramowskiego, ujmując piękno jako jedną z postaci obcowania w stanach agnostycznych z tajemnicą bytu, rozkosz artystyczną jako wzruszenie wynikłe z tego obcowania, a formę artystyczną jako ujawnienie i utrwalenie „w barwie, kształcie, słowie lub dźwięku przeżytego momentu mistycznego niejako wtajemniczenia”<sup>23</sup>. Píše Dąbrowska:

W tym rozumieniu piękno nie pokrywa się oczywiście z gładkością i konwencjonalną harmonią zewnętrzną i obejmuje sobą wszystkie, nawet tzw. brzydkie i dysonansowe zjawiska życia, o ile tylko artysta zdołał skomponować je w sposób ujawniający istotną, substancjalną treść bytu<sup>24</sup>.

A „substancjalną treść bytu”, czyli stronę życia ukrywającą „metafizyczną tajemnicę i absolutną prawdę”<sup>25</sup>, można poznać tylko w tych sytuacjach, w których pojawiają się przeżycia estetyczne. Jakże to są sytuacje? Po odpowiedź sięgnijmy do przedmowy Dąbrowskiej poprzedzającej drugie wydanie *Ludzi stamtąd*, z 1935 roku:

w stosunek artystyczny z życiem<sup>26</sup> wchodzi nie tylko twórca, kiedy poczyna swe dzieło, i nie tylko odbiorca, kiedy się nim napawa. Uczucie piękna powstaje w każdym z nas, w pewnych

<sup>21</sup> Na tę znaczącą niekonsekwencję w asymilacji poglądów E. Abramowskiego zwróciła uwagę m.in. E. Borowiecka (*Poglądy estetyczne Marii Dąbrowskiej*. W: *Studia estetyczne*. Red. S. Krzemień-Ojak. T. 10. Warszawa 1973, s. 1) i M. Dąbrowska (*Codzienna praca*. Warszawa 1937).

<sup>22</sup> W. Tarkiewicz, *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa 1993, s. 357 n.

<sup>23</sup> M. Dąbrowska, *Zawód literacki jako służba społeczna*. „Marchoń” 1934/1935, nr 4. Przedruk w: Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, s. 85.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 85 n.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>26</sup> Określenia „wartość artystyczna” i „stosunek artystyczny z życiem” są u Dąbrowskiej odpowiednikami terminów „estetyka” i „estetyczny”, które pisarka uważa za zdewaluowane. Oto potwierdzająca ten fakt jedna z nielicznych jej wypowiedzi o estetyce: „Słowa »estetyzm«, »estetyka« zdeprawowały się na skutek ich niewłaściwego używania. Trzeba im dziś przywrócić ich sens właściwy. Estetyka nie jest być może nauką i nie ma być może dostatecznych podstaw, aby stać się metafizyką. Niemniej pod tą nazwą musimy rozumieć próby ujmowania w jakiś system i teoretycznego wyjaśniania stanów psychicznych o jedynej w swoim rodzaju, bezcennej dla życia wartości. Można się z tymi lub owymi poglądami estetycznymi nie zgadzać, ale nie można odmawiać doniosłości estetyce jako dyscyplinie umysłowej dotyczącej zjawiska tak pierwszorzędnej wagi, jak sztuka i piękno” (*ibidem*, s. 93 n.).



stanach duchowych dostępnych wszystkim, a będących jakby prototypem twórczości artystycznej. Więc we wspomnieniach, w snach, marzeniach na jawie, w kontemplacji natury i wreszcie w momentach silnego napięcia uczuciowego, połączonego z zawieszeniem intelektu w jego formie przezorne-  
go i celowego myślenia, a zarazem nieodzownie – z zapomnieniem o sobie<sup>27</sup>.

Odwracanie się od spraw dzisiejszych ku minionym to zarzut, jaki pod adresem Dąbrowskiej sformułowała krytyka. Zmobilizowana nim autorka wyjaśnia w przywołanej przedmowie:

Rzecz w tym, że aby znaleźć dla zjawisk życia ich wyraz czy równoważnik artystyczny, trzeba spojrzeć na nie w sposób wolny od nadmiaru celowego myślenia i doraźnych interesów życiowych. [...] w samym procesie tworzenia trzeba się od tych rzeczy wyzwolić. [...] odejść od nich, aby tym ściślej zespolić się z życiem w sposób odmienny – bezinteresowny i kontemplacyjny, jednoznaczny w danym wypadku z zajęciem wobec niego postawy estetycznej. [...] jednym ze stanów duchowych, które pozwalają widzieć życie od tej innej [...] estetycznej strony, jest wspomnienie. Dlatego też minione zdarzenia życia, jako nie zmaćnane ubocznymi względami doraźnie praktycznej natury, są tak wdzięczną kanwą dla twórczości artystycznej<sup>28</sup>.

Prawda wspomnień – należałoby podsumować ten cytat – jako bardziej podająca się kształtowaniu artystycznemu niż prawda poznania naukowego, stanowiła dla Dąbrowskiej bezcenne tworzywo literackie. Toteż nie dziwi silne wrażenie, jakie zrobił na pisarce *Biały dwór* Hermana Banga. Dąbrowską, przypomnijmy, interesowała nie tyle treść utworu, ile metoda jej przekazania, która pozwoliła pisarce dać odbiorcy skondensowaną wiedzę o rzeczywistości. Gdyby rozpatrzeć tę kwestię, zgodnie z uwagami Waława Borowskiego<sup>29</sup>, od strony zwykłego doświadczenia psychologicznego, można by rzec, że powieść duńska nasunęła autorce kategorię estetyczną, którą ta zręcznie wykorzystała w innym gatunku literackim. Podobieństwu tematycznemu towarzyszy więc tutaj tożsamość obrazowa i uczuciowa. Jej świadectwem jest identyczny w omawianych tekstach „ton myśli”<sup>30</sup>.

W zazwyczaj krótkich rozważaniach krytyków o inspirującym wpływie *Białego dworu* na polską autorkę dominuje przekonanie, iż oddziałał na nią i m p r e s j o n i z m, gdyż impresjonistycznym określali oni zastosowany przez Banga<sup>31</sup> i Dąbrowską sposób widzenia i przedstawiania świata. Takie stanowisko krytyków w odniesieniu do Dąbrowskiej ma swoje uzasadnienie, choćby ze względu na fakt,

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 86 n.

<sup>28</sup> M. Dąbrowska, *O „Ludziach stamtąd”*. W: *Pisma rozproszone*, s. 607 n.

<sup>29</sup> Zob. W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921, s. 13 n.

<sup>30</sup> Określenie pochodzi od P. B. Shelley’a. Cyt. za: Borowy, *op. cit.*, s. 8.

<sup>31</sup> J. Iwaszkiewicz (przedmowa w: H. Bang, *Przy drodze*. Przeł. z duńskiego J. Iwaszkiewicz. Poznań 1963. Przedruk w: J. Iwaszkiewicz, *Szkice o literaturze skandynawskiej*. Warszawa 1977. Zob. także J. Iwaszkiewicz, *Przy kolei*. W: *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii*. Warszawa 1962, s. 89, 99 n.) uważa, że nie ma jednoznacznej formuły, za pomocą której można by określić pisarstwo Banga. Nie jest Bang ani impresjonistą, ani naturalistą, a usilne narzucanie mu przynależności do któregoś z tych kierunków dyktowane jest potrzebą sklasyfikowania trudnego pisarza. Jednak również w tekstach Iwaszkiewicza poświęconych twórczości Duńczyka występuje pewna niekonsekwencja. W jednym z nich Iwaszkiewicz wyklucza Banga z kręgu impresjonistów ze względu na głęboki subiektywizm jego pisarstwa przeczący obiektywnemu charakterowi impresjonizmu, w innym zaś jawi mu się on jako pisarz obiektywny, który dzięki zastosowanej metodzie unika niepotrzebnego, a i tragicznego liryzmu.

że w latach poprzedzających powstanie *Uśmiechu dzieciństwa* autorka przeszła przez trzy fazy impresjonistycznej metody twórczej. Ewa Korzeniewska we wstępie do wspomnianego zbioru pisze:

W najwcześniejszych esejach urzeczenie tą metodą [tj. impresjonizmem] miało charakter wtórny, malarski. [...] Pełno tu więc określeń kolorystycznych, a obok tego wiele sugestii wskazujących na nieokreśloność przedmiotów, których kształt zmienia się przecież w zależności od kąta patrzenia. Świat tak widziany otacza zawsze atmosfera nastrojowości. W etapie drugim na plan pierwszy zaczęły wysuwać się własne liryczne przeżycia autorki, która wyrażała je za pomocą umelodyjnienia i rytmizacji prozy, wielu emocjonalnie nasyconych zdań wykrzyknikowych i pytających. [...] Etap trzeci był czasem godzenia epickiego realizmu z subiektywizmem doznań<sup>32</sup>.

Tego zadania podejmuje się Dąbrowska w *Uśmiechu dzieciństwa*. Czyniąc zaśadość „epickiemu realizmowi”, pisarka ograniczyła rolę typowego dla literatury wspomnieniowej narratora pierwszoosobowego i śmiało urozmaiciła sytuację narracyjną, każąc dorosłej bohaterce spojrzeć oczami dziecka na świat przedstawiony.

Podobnie patrzy na świat bohater *Białego dworu*. Przeważa tu jednak perspektywa człowieka dojrzałego, który wraca wspomnieniami do dzieciństwa, by tam odnaleźć prawdziwe uczucia oraz nie uświadamiane sobie szczęście. Świadectwem autentyczności przeżycia jest urzekająca aura poetycka książki, o której w przedmowie Stanisław Przybyszewski napisał:

*Biały dwór* to jeden poemat ogromnej piękności i czystości, jaką tylko dusza wyzwolonego z mętów życia człowieka jaśnieć może<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> E. Korzeniewska, wstęp w: M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*. Warszawa 1979, s. 8. Podkreśl. A. P.-M.

<sup>33</sup> S. Przybyszewski, przedmowa w: H. Bang, *Biały dwór*. Przeł. J. Przybyszewska. Lwów 1909, s. 6. Jadwiga z Gąsowskich Przybyszewska znana jest przede wszystkim jako bohaterka dyskutowanej przez społeczeństwo, bo obyczajowo kontrowersyjnej, *cause célèbre*, czyli „sprawy Kasprowiczowej”. Jej życie, czytamy w artykule *Inspiratorka dwóch poetów [J. Kasprowiczowa, 2v. Przybyszewska]* autorstwa F. opublikowanym na łamach „Świata” (1928, nr 1, s. 10), „wplotło się w krąg inspiracji poetyckiej dwóch niepospolitych artystów słowa”. Fakt ten, można by rzec za S. Hełsztyńskim (*Jadwiga Kasprowiczowa-Przybyszewska. Tragiczna postać dzieląca dwóch poetów Wielkopolan. „Piast”* (dodatek niedzielny oświatowo-społeczny „Dziennika Kujawskiego”) 1936, nr 31) uczynił z Jadwigi dla Młodej Polski postać analogiczną do wielkich bohaterek romantyzmu literackiego z początku XIX wieku. Jeśli zaś wziąć pod uwagę epokę, w której żyła i prądy literackie wyrażające idee tej epoki, to swoim zmaganiem się z problemami estetycznymi, podejściem do macierzyństwa i nierozzerwalności ślubów małżeńskich przypomina Przybyszewska kobiety z dramatów H. Ibsena. To one kształtowały jej umysłowość i duszę. Hełsztyński (*ibidem*, s. 7) pisze: „Z piętnem Nory przeszła ona przez życie, budząc u jednych podziw, u drugich stanowczy sprzeciw”. Ci ostatni spotwarzyli ją głównie jako matkę – zob. m.in. artykuł Z. Dębickiego *Główki dziecięce* („Wiadomości Literackie” 1926, nr 147), a litując się nad egocentrycznym poetą, który związek z Jadwigą nazywał wielokrotnie karą Bożą i ekspiacją za wszystkie grzechy, zarzucali jej matriarchalny despotyzm i chorobliwą zazdrość o Przybyszewskiego. Dla znajomych zaś była Jadwiga postacią tragiczną: wcześniej osierocona przez matkę, borykająca się z biedą w czasie małżeństwa z J. Kasprowiczem, głodna szczęścia w związku z autorem *Synów ziemi*. Z relacji przyjaciół wynika, że to ona przyczyniła się znacznie do podtrzymywania energii twórczej trudnego we współżyciu Przybyszewskiego i do stworzenia mu warunków do pracy. Przepisywała jego manuskrypty. Dyskutowała o dziełach będących na warsztacie, a znalazłszy wydawcę, przygotowywała je do druku. Aby podreperować domowy budżet, podjęła się także pracy przekładowej z języka niemieckiego. Przetłumaczyła: *Upadek domu Usherów* A. E. Poego (1904), *Biały dwór* H. Banga (1906), *Araune* (1917) i *Ucznia czarnoksiężskiego* (1919) H. H. Ewersa oraz drukowane w „Zdroju” nowele C. Farrère’a. O Przybyszewskiej jako o tłumaczce pisano niewiele. Szczątkowych informa-

Sielskość dzieciństwa wyrażoną w przywołujących te czasy apostrofach zakłócają jednak aktualne przeżycia dorosłego. We wprowadzeniu do utworu, które pozwala poczuć przedsmak jego atmosfery, a liryzmem usypia intelektualną czujność odbiorcy, czytamy:

Dni dzieciństwa, was chcę wywołać z mglistej oddali. Dni bez winy, dni bez grzechu – niechaj się snuje nic waszych wspomnień.

Lekkie kroki mej matki na nowo snuć się będą po jasnych pokojach, a ludzie, którym troska życia siwizną pokryła skronie, będą się śmiać, jak się tylko ci śmieją, co losów swych nie znają.

Moi drodzy umarli będą musieli mówić słodkim głosem, a stare pieśni wmiszają się do chóru wspomnień.

Ale i twarde słowa zgrzytną, gorzkie słowa ludzi, co ciężki obrachunek z nieubłaganym życiem znają. [B 9–10]<sup>34</sup>

Jak refren brzmią w tej samej części książki słowa:

Dnie dzieciństwa, was chcę wywołać z mglistej oddali. Czasy bez winy – wy, co tak rozgrzewacie me serce – jakże tkliwie ochraniałyście dziecięce dusze, jak słodkie były wasze lzy.

Dnie dzieciństwa, kiedy matka jeszcze żyła. [B 12]

Ten niby-wstęp zostaje zamknięty powtórzeniem apostrofy inicjalnej, co nadaje mu budowę kłamrową.

Od bohatera książki wspomnieniowej oczekuje się, że przedstawi on swoje dzieciństwo w zasadzie tylko z jednej, tj. przeszłościowej perspektywy. Dlatego rację ma Korzeniewska, pisząc, że narrator *Białego dworu* nawet poprzez pozycję, z której przemawia, separuje się od czasu przywoływanego we wspomnieniach. Jego refleksje i doznania oddzielone są graficznie od pozostałych partii tekstu. Trudno jednak zgodzić się ze stwierdzeniem badaczki o niezmienności odległości pomiędzy czasem narratora a czasem narracji<sup>35</sup>, skoro już na pierwszych kartach utworu pojawia się niespodziewanie czas teraźniejszy, a nieco dalej – zapowiedź przeszłości. Oto ona:

Miał nadejść czas, kiedy jej [tj. matki] własne piękne oczy z chorym blaskiem w wielki ból wpatrzeć się miały, a usta zamilczeć. [B 26]

Użycie czasu teraźniejszego jest wynikiem emocjonalnej więzi, jaka łączy narradora z portretowaną w utworze matką<sup>36</sup>. Z nią właśnie utożsamia on swój świat

cji, acz nie do końca obiektywnych, zwłaszcza w kwestii oceny jakości artystycznej przekładów, dostarczają nam przedmowy S. Przybyszewskiego do wymienionych książek. Choć „sprawa Kasprowiczej” była jedynie epizodem, którego znaczenie przeminięło wraz z epoką, pozostaje wierzyć, że jej bohaterka znajdzie swojego historyka, bo przecież życie związało ją na zawsze z literaturą polską. Zob. m.in.: S. Helztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1973, s. 383, 401 n. – A. Kasprowicz-Jarocka, *Poeta i miłość*. Warszawa 1958. – M. Olszaniecka, „Poeta i miłość”. „Nowa Kultura” 1959, nr 48, s. 2, 6. – K. Kolińska, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*. Kraków 1978. – K. Cwikliński, *Sprawa Kasprowiczej*. „Fakty” 1986, nry 6, 7.

<sup>34</sup> Z uwagi na to, że celem moich rozważań nie jest analiza porównawcza oryginału z jego tłumaczeniem, przytaczam tekst według wydania: H. Bang, *Biały dwór*. Przeł. J. Przybyszewska. Lwów 1909. Przytoczenia opatruję skrótem B. Liczba po skrócie wskazuje numer strony. Wszystkie podkreślenia w cytatach z tego utworu – A. P.-M.

<sup>35</sup> Zob. Korzeniewska, *O „Uśmiechu dzieciństwa” – inaczej*, s. 4.

<sup>36</sup> Matka jest centralną postacią dwóch – opartych na motywach autobiograficznych – powieści H. Banga. Są to *Biały dwór* i *Det graa Hus* (Szary dwór, 1901). Ponadto jej portret dostrzec można

dziecięcy. Ta tożsamość jest tak silna, że bohater, zagłębiwszy się we wspomnieniu, traci momentami poczucie czasu. To, co było kiedyś, zaczyna dziać się bezpośrednio przed jego oczyma. Przeszłość staje się teraźniejszością, a dorosły narrator odzyskuje naturę dziecka. Dzięki temu może on zhierarchizować wydarzenia w sposób wolny od praw czasu i uszeregować je nie na zasadzie chronologii, ale według ich podobieństwa uczuciowego. I tak w jednym utworze spotykają się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Zaistnienie takiej sytuacji w realnej rzeczywistości byłoby raczej niemożliwe. Tymczasem w przedmowie Marii Dąbrowskiej do *Ludzi stamtąd* czytamy: „ż y j ę – o ile można się tak wyrazić – w e w s z y s t k i c h t r z e c h c z a s a c h n a r a z”<sup>37</sup>. Czy ten *modus vivendi* ma transpozycję literacką także w *Uśmiechu dzieciństwa*? Spróbujmy znaleźć odpowiedź, nie tracąc z pola widzenia *Białego dworu* Hermana Banga.

Obie książki łączy sugerowana już podwójna perspektywa oglądu świata przedstawionego. U Dąbrowskiej jednak wydaje się ona bardziej wyrazista. Zobiektywizowany świat przedstawiony jest u niej doskonałym punktem wyjścia do refleksji nad czasem bezpowrotnie minionym. Pisarka spogląda nań oczami zarówno człowieka dorosłego, jak i dziecka, i „z wnikliwością wrażliwego psychologa” równolegle ukazuje odpowiadające im dwa nurty wrażeń i przeżyć. Pierwszym, twierdzi Korzeniewska, płyną przeżycia narratorki jako osoby dojrzałej i obciążonej bagażem doświadczeń życiowych, która raz po raz sygnalizuje dystans, jaki dzieli ją od przeszłości. Wyczuwa się go m.in. w następujących w wypowiedziach:

Czy wy pamiętacie jeszcze, jak pachną figi i daktyle wespół z igłami choinki? [O 23]<sup>38</sup>

A gdy nadchodził Wielki Post – czy pamiętacie? [...] Tego się już takimi oczami nigdy nie zobaczy. [...] Czy to może być kiedy zapomniane? [O 34, 39]

Narratorka Dąbrowskiej nie do końca ulega czarowi dawnych chwil. Zachowawszy umiejętność trzeźwej oceny, potrafi ona z perspektywy lat dostrzec także dziecięcą naiwność i złudzenia niedojrzałej wyobraźni. Nigdy jednak nie ośmiesza owych iluzji. Wolałaby raczej dzielić z dziećmi ich przeżycia niż je krytycznie oceniać. I dlatego właśnie, by uniknąć zbyt ostrej oceny dzieci, Dąbrowska usunęła w wydaniu książkowym końcowe zdanie z opowiadania *Drzewa na wiosnę*. Zdanie to brzmiało:

również w innych jego postaciach kobiecych. Mimo wielu różnic łączy je to, że są one z reguły zawiedzione i nieszczęśliwe (np. Katinka Bai z *Przy drodze* czy tytułowa postać noweli *Irene Holm* z r. 1890). Dla Banga, pisze Iwaszkiewicz (*Przy kolei*. W: *Gniazdo łabędzi*, s. 82), „każda kobieta była tylko matką”. W tym kontekście zrozumiałe staje się motto *Białego dworu* – wypowiedź G. Hirschfelda. Warto jego fragment przytoczyć: „Dzieciństwo jest zasadniczym tonem całego życia, Matko. Inne barwy są tylko narzucone. Jeżeli duszę swą wzbogacić chciałem, wzbogacałem ją twoją męką i twoimi walkami. W ogólnym chaosie jedno tylko uważam za szczęście, bo czułem, że ciebie to szczęśliwą czyniło: – spokój – spokój. I to już będąc dzieckiem. A to, co najgłębiej chłopak odczuwa: kobieta – nie objawiła się moim oczom. A jednak tak bardzo kocham życie, Matko, i wiem, jak mocne jest życie i jak słodko oddycha wonią kwiecica miłości – ale to, co mam najlepszego, to jednak moja tęsknota. Jestem żebrakiem przydrożnym, kiedy dziewczęta obok mnie przechodzą, spiesząc ku wiosnie...” (Bang, *op. cit.*, s. 9). Zob. H. Bang, *Tancerka i inne nowele*. Przeł. Crataegus [J. Mondschlein]. Lwów 1913.

<sup>37</sup> Dąbrowska, *O „Ludziach stamtąd”*, s. 607.

<sup>38</sup> M. Dąbrowska, *Opowiadania*. Wstęp, redakcja, przypisy E. Korzeniewska. Warszawa 1967. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem O. Liczba po skrócie wskazuje numer strony.

Umieliśmy wtedy być tylko głupią, uśmiechniętą dziką gałęzią i niczym więcej. [O 9]

Solidarność dorosłej narratorki z przeżyciami dzieci i jej zachwyty dla wartości, jaką jest dzieciństwo, znajdują wyraz w licznych uogólnieniach, np.

O śmieszne, dobre czasy! [O 39]

Wszystko jest zawsze cudowne, ale nigdy nie w taki sposób, jak kiedy byliśmy mali. Wtedy życie uderzało prosto w nasze serce. [O 41]

Bo kiedyż spotka nas większe szczęście? Chcielibyśmy, żeby czas się zatrzymał i żeby nie mijał więcej. [O 78]

Podobnymi pod względem gramatycznym sformułowaniami posługuje się narrator w *Białym dworze*. Jako reprezentant rodzeństwa tak oto sygnalizuje on swoją obecność:

W domu siedzieliśmy dzieci wokół na stołeczkach. Pokój był wielki i przestronny... I być może dlatego ukrywałyśmy głowy za firanki, bo lękałyśmy się jego ciemnych kątów. Głos naszej matki brzmiał tak słodko... [B 10]

My, dzieci, przyglądałyśmy się, jakby cały świat wytworzył i inteligentny przesuwał się przed nami po stole. [B 20]

Ten sam narrator, spoglądając na siebie sprzed lat, gdy zamieszkiwał biały dwór jako „najstarszy chłopak”, podaje nam o sobie następujące informacje:

Chłopakiem nazywano najstarszego z nas. Miał on brunatną twarz i nogi jak szable. Jego głos brzmiał wysoko i ostro jak pozytywka. Ale wierszy umiał dużo. Wszystko co matka odczytywała, pozostawało mu w pamięci. [B 59]

W innym miejscu książki czytamy o „najstarszej latorośli” i jej związku z matką:

Mama z przyjemnością słuchała paplania swojej najstarszej latorośli. Mówił tak, jak ona, używał tych samych zwrotów, tych samych przestawień słów z mądrością przedwcześnie dojrzałego dziecka, które na rzeczywistą mądrość wyglądało. I zawsze głowa jego za duża w stosunku do jego ciała spozierała w górę w oczy matki z fałdów jej spódnicy. [B 45]

Od czasu do czasu w *Białym dworze* napotykamy czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej (c h c ę, p o m n ę, m o g ł e m) oraz formy deklinacyjne zaimka dzierzawczego „mój” (m e j matki, m e serce)<sup>39</sup>. Są to znaki występowania narratora w trzeciej, a zarazem naczelną rolę, w której opisie należałoby powtórzyć to, co powiedzieliśmy o pozycji dorosłej narratorki w opowiadaniach Dąbrowskiej. Omówienie to wymaga jednak małej korekty. Bohater Banga bowiem nie komentuje i nie ocenia – w przeciwieństwie do narratorki w utworach Dąbrowskiej, postępującej tak nawet wówczas, gdy zaczyna dominować drugi nurt narracji, którym płyną przeżycia i wrażenia dzieci. Od komentarzy i ocen niespodziewanie przechodzi ona do wspomnień i zagłębia się w nie do tego stopnia, że przeszłość staje się dla niej teraźniejszością. Zaczyna więc używać czasu teraźniejszego i opowiadać o przeżyciach z przeszłości, tak jakby doznawała ich bezpośrednio w momencie mówienia. Nad świadomością narratorki góruje teraz świadomość dziecięca. Oto jak wspomina ona przygotowania do Bożego Narodzenia:

Nazajutrz rano wnoszono choinkę do jadalnego pokoju. Przynosiła ze sobą zapach lasu i zimy. [...] Dzieci chodzą koło niej i raz po raz dotykają ostrych zmarzniętych

<sup>39</sup> U Dąbrowskiej podobne formy pojawiają się we wspomnieniu *Książki*.

igiel. Wieczorem po kolacji matka otwiera kredens. Wstrzymujemy oddech. [...] Matka wysypuje na tacę część kredensowych skarbów. [...] A teraz ojciec idzie na górę po jabłka i orzechy. Słychać go długo, jak chodzi tam i myszkuje, a nam serca się tłuką, gdy myślimy o ciemnych i zimnych czeluściach poddasza, o jego nieprzebrodzonych wertepach. Potem ojciec sam lakiem klei złocone orzechy [...], i wiąże jabłka [O 21–22]<sup>40</sup>.

Do wspomnień i aktualnych przeżyć dołącza narratorka Dąbrowskiej zapowiedź przyszłości, ku której z pozycji dziecka biegnie jej myśl. Tę zapowiedź znajdujemy we wspomnieniu *Nasz dom*: „Widzieć to będę, słyszeć to będę na zawsze”<sup>41</sup>, czy *Babcia*:

I płacząc bez łkań, [najstarsza dziewczynka] patrzyła gwiazdami piekących łez na stół, a karty przewracały się nieodwołalnie jak lata, które nadejdą, niosąc szczęścia i uniesienia, aż przyniosą boleść bez granic i w sercu na długo czarną noc strachów rozpostrą. [O 71]

Teraz już wiemy, jaki *modus vivendi* został literacko przetransponowany w opowiadaniach. O ważkich artystycznie pożytkach życia „we wszystkich trzech czasach na raz” pisze Dąbrowska w przedmowie do *Ludzi stamtąd*:

przeszłość może być, artystycznie biorąc, właśnie najwyższej próby terażniejszością, odsłaniającą we wspomnieniu swe prawdziwe, przedtem nie dostrzeżone, oblicze. Jeśli więc w artystycznym interesie ludzkości jest widzieć prawdziwe oblicze życia, to musi ona się pogodzić z tym, że pisarze sięgać będą do tematów z dnia poprzedniego. [...] biorąc tematy z przeszłości, można bardzo dobrze transponować na nie wszystkie swoje najbardziej terażniejsze przeżycia i nawet najbardziej przyszłościowe uczucia i widzenia<sup>42</sup>.

Słowa te są w pewnej mierze rezultatem lektury dzieł Henryka Bergsona, z którego koncepcji „trwania” i „pamięci” korzystała Dąbrowska, modelując dystans czasowy w *Uśmiechu dzieciństwa*. „Prawdą jest że pamięć nie polega wcale na odsyłaniu terażniejszości do przeszłości, lecz odwrotnie, na postępie przeszłości ku terażniejszości” – pisał Bergson w *Materii i pamięci*<sup>43</sup>. Świadomość człowieka, twierdzi filozof, wciąż się na nowo kształtuje. Określa ją zarówno przeszłość, czyli pamięć, jak i przeżycia aktualne, czyli ustawicznie wchłaniane nowe doznania. Toteż w każdym momencie świadomość zawiera w sobie przeszłość i terażniejszość. Ta ostatnia szybko mija, przechodząc we wspomnienie, które w rezultacie okazuje się żywym elementem aktualnego stanu świadomości. Jednak nie rodzaj czasu zawarty w dziełach literatury ani nie wspomnieniowość decydują, zdaniem Dąbrowskiej, o ich znaczeniu czy charakterze. Tadeusz Drewnowski słusznie podkreśla, że *Uśmiech dzieciństwa* nie jest zbiorem wspominków, lecz pewną całością filozoficzną<sup>44</sup>, którą z kolei Edward Polanowski rozumie jako zakorzeniony w dzieciństwie pisarki system wartości, stanowiący punkt odniesienia w ocenie wszechstronnie ujmowanej kondycji ludzkiej<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Ciekawe ze względu na konstrukcję czasową jest też ostatnie ze wspomnień, tj. *Odjazd* – w nim narratorka raz po raz zmienia perspektywę, z jakiej opowiada o tytułowym zdarzeniu.

<sup>41</sup> M. Dąbrowska, *Nasz dom*. W: *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 126. Opowiadanie *Nasz dom* z r. 1921 nie zostało włączone do cyklu *Uśmiech dzieciństwa*. Pominięcie tego utworu w niniejszych rozważaniach zubożyłoby ich stronę egzemplaryczną ze względu na zaskakującą ilość tematyczno-stylistycznych zbieżności łączących *Nasz dom* z *Białym dworem* Banga. Podobieństwa te pozwalają przypuszczać, że Dąbrowska pisała opowiadanie po lekturze powieści duńskiej. Zob. przypis 68.

<sup>42</sup> Dąbrowska, *O „Ludziach stamtąd”*, s. 608 n.

<sup>43</sup> H. Bergson, *Materia i pamięć*. Przeł. K. Bobrowska. Warszawa 1930, s. 216.

<sup>44</sup> Zob. Drewnowski, *op. cit.*, s. 117.

<sup>45</sup> Zob. E. Polanowski, *Maria Dąbrowska. W krainie dzieciństwa i młodości*. Poznań 1989, s. 52.

Ogólnoludzka treść *Uśmiechu dzieciństwa* nie przeszkadza zanurzyć się w pełni w świat przedstawiony, który z jednej strony odznacza się szczegółowym realizmem, z drugiej natomiast – w dziecięcej fantazji staje się krainą baśni. Oprowadza nas po nim narrator naiwny występujący pod postacią „najstarszej dziewczynki” lub dziecięcej gromadki. Formalnym znakiem jego obecności są zaimki „ona” i „my”<sup>46</sup>.

Ow percypowany wszystkimi zmysłami niecodzienny świat, „świat jaworowych ludzi, pęcliczków, pentliczków i »tak naumyślnie« [...]” (O 79), zbudowany jest z trzech płaszczyzn. Stanowią je: natura, wspólnota domowo-dworska, lud i jego kultura.

Autor *Rzeczy russowskiej* jako pierwszą scharakteryzował przyrodę. To ona jest „najważniejszą topografią dzieciństwa”<sup>47</sup> i karmi ożywczymi sokami słabo skoordynowaną i silnie związaną z życiem uczuciowym wyobraźnię dzieci. I dlatego w młodych oczach elementy natury nieustannie przybierają udziwnione kształty, a dzieciom wciąż coś się zdaje, wydaje. Tajemnica przyrody skłania gromadkę do stawiania pytań o charakterze niemal ontologicznym. Niełatwo jednak znaleźć na nie odpowiedź. Dużo łatwiejsze natomiast jest dla dziecięcej psychiki zatarcie granicy między światem natury a światem ludzkim. Nic dziwnego, że opuszczony przez pana wyżeł Tumry „zrobił to, co robi w takim wypadku człowiek. Nie uwierzył, że został odtrącony i porzucony” (O 45). Dzieci przeżywają tragedię psa. Kochają go i, by przekonać go o swej miłości, są skłonne nawet chodzić na czworakach. Tumry „po burzach i rozterkach młodości” zupełnie się zmienia.

Narrator dziecięcy komentuje:

Stał się dobry i mądry. Jakby sam dużo przecierpiawszy zrozumiał, że nie trzeba innym zadawać cierpienia. [...] Szedł sobie tak pełny spokojnej radości życia, jak idzie czasem człowiek i nuci w myślach swoich pieśni. Wieczorem przychodził nam powiedzieć do brano c. Kładł głowę na poduszce, a my obejmowaliśmy go za szyję – i tak w milczeniu patrzyliśmy wzajem na siebie. Wtedy nie tylko pies nie mógł wypowiedzieć swych uczuć. My nie mogliśmy także. [O 50 n.]

Wzajemna przekładalność języków, jakimi mówią uczestnicy świata natury, jest świadectwem jego jedności i pokrewieństwa wszystkich istot. Ta przekładalność sprawdza się w dwóch warstwach wyrażania: w zachowaniu i wysłowieniu<sup>48</sup>, czego dowodzą stosowane wymiennie animalizacja i antropomorfizacja<sup>49</sup>.

Oprócz natury środowiskiem, które silnie inspiruje młodą wyobraźnię, jest lud i jego kultura. Wspólnota domowo-dworska bowiem, w tym zwłaszcza rodzice – jak słusznie zauważa Korzeniewska – została przez autorkę świadomie wyłączona z kręgu przeżyć dziecięcych. Osoby należące do tej wspólnoty nie dostrzegają zaczarowanego świata, a nawet jeśli zdarzy im się weń wkroczyć, nieopatrznie go burzą (dzieje się tak np. we wspomnieniu *Chińczyk*). Jedynie babcia, cierpiąc pod

<sup>46</sup> Bang nie podaje imienia „najstarszego chłopaka”. Dekonspiruje natomiast pozostałych członków rodziny, tj. matkę Stelę, ojca Frycka, syna Wiliama i siostrę Stelkę. Dąbrowska, korzystając z pośrednictwa fernali, ujawnia we wspomnieniu *Piosenka* imiona trzech spośród pięciu dziecięcych bohaterów. Mowa tu o Stasiu, Helci i Marcynie.

<sup>47</sup> Drewnowski, *op. cit.*, s. 118.

<sup>48</sup> Zob. E. Ihnatowicz, *Sacrum dzieciństwa: wtajemniczenie. „Tajemniczy ogród”*. W zb.: *Dzieciństwo i sacrum 2. Studia i szkice literackie*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński. Warszawa 2000, s. 32.

<sup>49</sup> Drewnowski, *op. cit.*, s. 119.

koniec życia na zaburzenia świadomości, mogła sprostać dziecięcej wyobraźni<sup>50</sup>. Dlatego w zbiorze mniej pisze się o państwie aniżeli o „ludziach stamtąd”. Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w *Białym dworze*, co jest zrozumiałe, zważywszy na fakt, że Herman Bang patrzy na dzieciństwo przez pryzmat wspomnień o swojej matce; co więcej, ukazuje ją w perspektywie uliryczniającej. Jak pisze Carl Gustaw Jung w rozprawie *O naturze kobiety*, matka jest dla mężczyzny od samego początku *ipso facto* symboliczna, co przypuszczalnie wyjaśnia jego silną skłonność do idealizowania jej<sup>51</sup>. Nie dziwi więc, że w pamięci Banga matka uosabia to, co w kobiecie najświętsze. To ona jest duszą domu i rzeźbiarką wewnątrz swych dzieci. To jej obecność ma znaczenie dla ich życia emocjonalnego. To matka inicjuje wiele zabaw dziecięcych, bo umie patrzeć na świat tak, jak patrzą najmłodszy, i widzieć to, co oni widzą. Sięgnijmy do tekstu:

I zaczynała się zabawa w lalki, matka przewodniczyła. Lalki zbierały się w towarzystwa i lalki odwiedzały się nawzajem. Gawędziły, oddawały sobie ukłony i uniżone grzeczności. Matka, zacierwieniona i podniecona obracała się wkoło i wygłaszała całe historie z rękoma na stół wyciągniętymi. [...] Dla matki nie były to lalki. One mówiły, stroiły miny i śpiewały i odgrywały tysiączne komedie. Działo się to w jakimś miejscu kąpielowym lub w Paryżu. My, dzieci, przyglądaliśmy się, jakby cały świat wytworny i inteligentny przesuwiał się przed nami po stole. [B 19–20]

W białym dworze nie ma bardziej wrażliwej na piękno przyrody osoby niż matka. To w jej przypadku uroda świata „powiększa cierpienie duszy” (B 111), a zależne od natury usposobienie zmienia się, gdy ta zimową porą zamiera. Wiosną rozkoszą matki jest brodzić po łąkach lub doglądać ogrodu, w którym kwiaty, krzewy i drzewa tworzą przyjemne tło dla rozmów z przyjmowanymi w altanie gośćmi. Swoiste „przyrodoczucie” czyni matkę autorytetem w procesie wtajemniczenia dzieci w świat natury. To ona uczy ich słuchać oddechu ziemi i szanować jej wytwory, a sama potrafi poznać, kiedy „ziemia jęczy” (B 74). Mimo znużenia tysiącem drobiazgów, bo „do wykończenia wszystkiego musiała swą rękę przyłożyć” (B 24), znajduje matka czas na wspomnienia, śpiew i grę na fortepianie, lekturę czy pomoc w nieszczęściu innym ludziom. Te wspomnienia, pieśni, książki, rozmowy z mężem, służbą lub mieszkańcami wsi dotyczą z reguły tematu miłości i śmierci, które łączy konieczność przemijania. Ale ów motyw pomimo zawartego w nim tragizmu nie odbiera wyznawanej przez matkę filozofii istnienia – wymowy optymistycznej. Jej gwarantem jest wiara w nieustanne odradzanie się życia. Świadectwem tej wiary niech będzie taki oto fragment rozmowy matki z mężem:

<sup>50</sup> W opowiadaniu *Babcia* w bezpieczny świat dzieciństwa wkrada się śmierć. Informację o zgonie babci przekazuje narratorka w jednym krótkim zdaniu, które, gdyby nie zostało graficznie wyróżnione, mogłoby umknąć czytelnikowi. Równie obojętnie reaguje na śmierć najstarsze z dzieci w *Białym dworze*. Dowodzi tego zachowanie się chłopca w izbie, w której leżał zmarły syn soltysa. Jego uwagę przyciągają szczegóły takie jak: żółte oświetlenie, białe prześcieradło w oknach czy chustka stercząca wysoko na „wielkim i prostym nosie trupa” (B 38). Nie rozumie on milczenia matki. Dziwi go także jej błada jak kreda twarz. Dzieciństwo bowiem to czas, w którym zawieszona zostaje działanie okrutnych praw świata. Ma ono atrybuty wieczności niwelujące zagrożenia niesione przez starość czy przemijanie. Podobnie w spotkaniu ze śmiercią dziecko jest tylko postronnym świadkiem, i choć styka się z nią bezpośrednio, nie kształtuje ona jego doświadczenia wewnętrznego. Zob. Z. Zarębianka, *Dziecko, dzieciństwo, dom w literackiej teologii Anny Kamińskiej*. W zb.: *Dzieciństwo i sacrum 2*, s. 72.

<sup>51</sup> Zob. C. G. Jung, *O naturze kobiety*. Wybrał, przeł. M. Starski. Poznań 1992, s. 41 n.



– Frycku, natura jest mocniejsza, jak wszystko inne, a ziemia sama ją do życia powołuje. Tak Frycku – mówiła coraz silniej – im więcej nad tym myślę, tym jaśniej widzę, że tylko jest jeden zakon, jeden jedyny: życie chce się w nieskończoność odradzać. [...] Tak wszystkim wabi nas natura, aż woli jej zadość się stanie i do swego celu nas zaprowadzi. W to wierzę!

– Do jakiego celu?

– Odradzać życie w nieskończoność. [B 78]<sup>52</sup>

Mit o naturze zezwalającej na wieczne misterium wielkiej przemiany, w wyniku której tworzy się życie, uzyskuje w *Białym dworze* pozytywną waloryzację etyczną.

W omówieniu wspólnoty domowo-dworskiej tak u Dąbrowskiej, jak i u Banga nie sposób pominąć rządzącego nią patriarchy. Zaczniemy rozważania na ten temat od słów bohaterki *Białego dworu*:

– Frycku, – mówiła matka, – w dzień moich urodzin przynajmniej chcę być wolna. Jeden jedyny mężczyzna wystarczy, aby zepsuł całą zabawę. [B 90]

O ile Dąbrowska bliżej nie charakteryzuje panujących we dworze stosunków patriarchalnych, ograniczając się tylko do kilku osobliwych rysów, o tyle ich obraz nakreślony przez Banga zadziwia swą sugestywnością. Jej siła tkwi w precyzyjnym portrecie ojca składającym się z krótkich i prostych zdań. Słowa i gesty ojca mówią same za siebie, co tłumaczy decyzję Banga o rezygnacji z opisu przeżyć i o zastosowaniu zamiast tego behawioryzmu *avant la lettre*<sup>53</sup>. Charakterystyka ojca ukryta w jego wypowiedziach i zachowaniu wobec innych mieszkańców dworu (zwłaszcza wobec żony i dzieci) nie wzbudza sympatii dla niego. Można przypuszczać, że podobne były odczucia syna, skoro w jego wspomnieniu symbolem rodzica jest cień, który niespodziewanie w różnych miejscach dworu wyłania się z mroku. Cień ten jest właściwie jedynie narzędziem obserwacji, kimś, kto nie umie wtopić się w otoczenie, dostrzec jego piękna. Ta symboliczna dematerializacja pomogła narratorowi poradzić sobie z lękiem przed ojcem, którego władza i ponura osobowość nawet po latach musiała budzić respekt. Oto jak w pamięci syna zapisały się chwile, gdy ojciec był nieobecny, i reakcja na wieść o jego powrocie do domu:

Kiedy było już po herbacie i „pan” wychodził, nastawały najlepsze chwile, bo przynosiło się lalki. Stół jadalny rozciągało się, tak jak dla gości i matka królowała wśród wszystkich swoich pudełek, w których znajdowały się lalki.

<sup>52</sup> Pobrzmiewają tu niewątpliwie echa naturalizmu, który na przełomie stulecia we wszystkich literaturach europejskich ścierał się z koncepcjami modernizmu i dekadencji. Od naturalizmu też, jak podają S. Kaszyński i M. Krysztofik, autorzy *Dziejów literatury duńskiej* (Poznań 1985, s. 146–152), wyszedł Bang, i mimo że *Biały dwór* pisał w okresie, gdy w jego twórczości przeważały nastroje dekadentki (od połowy lat osiemdziesiątych XIX w.), sympatia do kierunku jest w powieści łatwo zauważalna. Ideologię Banga reprezentuje myśl o tożsamości praw rządzących życiem człowieka i przyrody. W *Białym dworze* rzeczniczka tej ideologii to matka, której życie jest niezbyt udane. Czuje się ona nieszczęśliwą w małżeństwie, bo mąż nie potrafi zaspokoić jej potrzeb naturalnych. Co więcej, odczuwa dyskomfort psychiczny z powodu różnicy klasowej między nią a pastorem. Ale życie matki pomimo jej smutku wydaje się na swój sposób piękne i szlachetne, co jest zgodne z założeniami duńskiego naturalizmu, w którym występują pierwiastki konstruktywne.

<sup>53</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz, *Sztuka Banga*. W: *Gniazdo łabędzi*, s. 91.

– Teraz, teraz mogą wreszcie wyjść, bo ojca nie ma w domu.  
 I wychodziły setkami. [...] Ale nagle, wśród pełnego wiru zabawy, matka zrywała się na równe nogi, lalki się zagarniało i rzucało do pudełek i fartuszków. Ojciec wracał do domu.  
 – Stół zsunąć! Stół zsunąć!  
 Dziewczeta, dzieci potraçały się w pośpiechu. Matka sama była zupełnie zmieszana.  
 – Boże, że też dzieci jeszcze czuwają – wołała.  
 I dzieci na łeb na szyję kładziono spać. Ale matka siadała jeszcze na sofie, między mahoniowymi półkami i tak była przestraszona, że sucharkami i konfiturami uspakajać się musiała. [B 19 n.]

Dzieci z białego dworu, podobnie jak mali bohaterowie *Uśmiechu dzieciństwa*, lubiły spędzać czas w izbie czeladnej. O stałych bywalcach tej izby, czyli mieszkańcach wsi, dowiadujemy się jednak od Banga niewiele. Więcej uwagi poświęca ludowi Dąbrowska, zwłaszcza w opowiadaniu *Piosenka*. Zanim odpowiemy na pytanie, jakie cechy ludu jednały mu sympatię dzieci, spójrzmy dla równowagi analitycznej także na postać ojca z *Uśmiechu dzieciństwa*. Jego portret jest skromny. Ze szczątkowych informacji możemy wywnioskować, że był powstańcem, który broń zamienił ostatecznie na lemiesz. Wiemy też, że otaczał wciąż tradycje, a chwile wolne od pracy poświęcał często na głęboką zadumę nad losem. I nie mamy wątpliwości, że szacunkiem darzyły go zarówno dzieci, jak i poddani, czyli służba, fornale, bandosi, dla których był panem. W święta otwierał dla nich pokoje dworskie i wówczas wszyscy stawali się braćmi (jak we wspomnieniu *Wielkanoc*). O integracji ojca z gminem i entuzjazmie najmłodszych mieszkańców domu na widok procesji ludowej świadczy scena zamykająca opowiadanie *Piosenka*.

Rację ma Drewnowski, upatrując przyczyn atrakcyjności ludu w oczach dzieci w tym, że uosabia on wszystko, co je najbardziej porywa, począwszy od przygód z ulubionych książek<sup>54</sup> po „dzikość natury, zmyślność rąk, pradawność obyczaju i polot pieśni”<sup>55</sup>. Dochodzimy w ten sposób do kolejnej cechy sugerującej wpływ *Białego dworu* na Dąbrowską. Wzorem Banga pisarka obficie przepoiła wspomnieniowe fugi pieśnią. I choć jest to pieśń ludowa (a nie jak u Banga kościelna), to w podobnym stopniu uintensyfikowała występującą w zbiorze aurę poetycką. Pieśni bowiem nie stanowią jedynie inkrustacji, ale promieniają także, acz

<sup>54</sup> Zapamiętanym z dzieciństwa książkom Dąbrowska poświęca w cyklu osobne opowiadanie. Jego pierwsza wersja obejmuje tylko wspomnienia związane z lekturą tekstów Sienkiewicza (*Sienkiewicz mojego dzieciństwa*. „Kurier Warszawski” 1917, nr 1, s. 7.). W *Książkach* autorka poszerza listę o utwory Mayne-Reida, Verne’a, Defoe, Stevensona, Mickiewicza i Konopnickiej. Wymienia również *Malowanki*, czyli 10 kolorowanych tablic opisanych rymem przez J. Chęcińskiego i przeznaczonych dla drobnej dziatwy. Pierwsze lektury wprowadzają małych czytelników w świat urzekający innością i tajemniczością. Dzieci odkrywają nowe regiony i zapełniają swoją wyobraźnię postaciami, z którymi spontanicznie się identyfikują. Jest też w książkach magia słowa i rozkoszna melodia, która przy czytaniu – pisze E. Polanowski (op. cit., s. 167 n.) – „wprowadza małego słuchacza w rozkołysany błogostan lub daje mu poczucie przyjemności wynikające z prostego faktu, że słowa współbrzmiały ze sobą w rymach jakby wyjętych spod serca”. Takie wrażenia wydobywa z pamięci dorosły bohater *Białego dworu*. Wspominając matkę czytającą na głos ulubione utwory A. G. Oehenschlägera, mówi: „Kiedy spojrzała znad książki, podczas kiedy my dzieci słuchaliśmy, wydawały nam się jej oczy rozszerzone i podwójnie wielkie. [...] Głos jej był słodki, jak smutna pieszczota [...] tak miękko nagiął się, układał do rymów” (B 32 n.).

<sup>55</sup> Drewnowski, op. cit., s. 119.

nieśmiało, językiem i obrazowaniem na opowiadania. Co więcej, ze względu na metaforyczny walor w ukazywaniu losu ludzkiego są pieśni zarówno artystycznym, jak i filozoficznym rdzeniem utworów. Zatem i Bang, i Dąbrowska dostrzegli w nich narzędzie pomagające wyrazić różne odcienie duchowego życia człowieka<sup>56</sup>. Na życiu duchowym bowiem skupiła się uwaga obojga autorów. Toteż każdy zamysł pisarski starali się podporządkować konieczności tworzenia takich obrazów literackich, które byłyby tylko tłem życia i działań człowieka. Służyć temu miała typizacja i uniwersalizacja<sup>57</sup> obrazu. Takim właśnie obrazem, zarówno typowym, jak i uniwersalnym, w omawianych utworach jest o b r a z<sup>58</sup> d o m u.

## 3

Dom, stwierdza Anna Legeżyńska, „tworzył zawsze niepodzielną całość z człowiekiem, ściślej zaś mówiąc: z rodziną”<sup>59</sup>. Jest on też miejscem określającym perspektywę, w których człowiek odbiera rzeczywistość i próbuje ją zrozumieć<sup>60</sup>. Albowiem, „istniejąc w ludzkim doświadczeniu jako obiekt materialny, jest on [tj. dom] niewątpliwie także znakiem kulturowym, który odbija różnorodne wyobrażenia tego, co istnieje poza nim”<sup>61</sup>. Dom więc, pisze dalej badaczka, w świetle dowodów dostarczanych przez religioznawstwo, historię i etnografię ma w różnorodnych kulturach dwie funkcje: r z e c z o w ą i s e m i o t y c z n ą, czyli nie tylko i s t n i e j e, lecz również z n a c z y. Dwufunkcyjności domu odpowiada podwójny, w rozumieniu Carla Gustawa Junga<sup>62</sup>, charakter symbolu, który cechuje połączenie realności z nierealnością. Toteż gdyby obraz (tutaj: domu) przełożyć tylko na terminologię konkretną i sprowadzić go wyłącznie do jednego z planów odniesienia, wówczas, jak zauważa Mircea Eliade w refleksji o myśleniu symbolicznym, zostałby on okaleczony i unicestwiony jako narzędzie poznania<sup>63</sup>. Nie ma tego niebezpieczeństwa w przypadku twórczości Hermana Banga i Marii Dąbrowskiej. W ich zapisach literackich uniwersalność i pojemność semantyczna domu wynika z potraktowania go jako f o r m y p r z e s t r z e n i, która stanowi centrum

<sup>56</sup> Zob. Polanowski, *op. cit.*, s. 78.

<sup>57</sup> W omawianych utworach procesy te zaczynają się od najdrobniejszego szczegółu i obejmują wszystkie realia codziennego życia. Wyborem cech, które należy utrwalić, rządzi kryterium ich przydatności w pogłębianiu uniwersalności i typowości obrazu. Zob. E. Korzeniewska, *Opowiadania Marii Dąbrowskiej*. W zb.: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, s. 123 n.

<sup>58</sup> To wieloznaczne pojęcie rozumiem tu zgodnie z wykładnią E. Abramowskiego zawartą w studium *Symbolizm wspomnień* („Sfinks” 1908, z. 4–6). Obraz traktuje on nie jako kopię wewnętrzną postrzeżenia (obraz zmysłowy), ale jako symbol wspomnienia będący przedstawicielstwem równoważnym z myślą i uczuciami, jakie towarzyszyły przywoływanej rzeczywistości minionej. Jest to równość intuicyjna, niezależna od obrazu przedmiotowego i polegająca na psychicznym (a nie fizjologicznym) przeżywaniu postrzeżeń.

<sup>59</sup> A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 9.

<sup>60</sup> Zob. M. Brzostowicz, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1998, s. 14.

<sup>61</sup> Legeżyńska, *op. cit.*, s. 8.

<sup>62</sup> Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole*. Wybór, przeł., wstęp J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 326.

<sup>63</sup> M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*. Wybór, wstęp M. Czerwiński. Przeł. A. Tatar-kiewicz. Warszawa 1993, s. 28.

dostępnej tylko w pamięci, a „opowiedzianej” w utworach wspomnieniowych przestrzeni dzieciństwa. Dokładny opis jej kompozycji zamieszcza Małgorzata Czermińska w pracy *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. Badaczka, dokonawszy analizy tekstów reprezentatywnych dla problematyki, dochodzi do następujących wniosków:

Zarówno w autobiografii, jak i w powieści autobiograficznej o dzieciństwie przestrzeń przedstawiona jest swoiście uporządkowana. Ma postać czterech koncentrycznie ułożonych obszarów, z których każdy następny jest większy od poprzedniego. W centrum znajduje się dom – najlepiej, jeśli jest on zarazem miejscem urodzenia. Obszar drugi, ściśle z domem związany, stanowi obejście gospodarskie i ogród, sad albo park. Między tymi dwoma obszarami panuje stale intymny kontakt. Używając Bachelardowskiego określenia, można by powiedzieć, że ich wzajemne relacje wyrażają się w dialektyce wewnętrzności i zewnętrżności. Dom wiejski, otoczony drzewami, stanowi przestrzeń wspólnotową: światło, widoki i zapachy docierające z zewnątrz przez pootwierane drzwi i okna sprawiają, że przestrzeń zewnętrzna, bliska, przyjazna i oswojona, wlewa się do wnętrza domu, a on sam, widziany od zewnątrz, stanowi cząstkę pejzażu zrośniętą z nim od lat. [...] Krąg trzeci stanowi dla domu wiejskiego pobliska i dobrze znana okolica ze wsią albo sąsiednim miasteczkiem [...]. Krąg czwarty to jest właściwie przestrzeń już nie przedstawiona: olbrzymia, nieskończona reszta, wielki nieznan świat, otaczający krainę dzieciństwa<sup>64</sup>.

Przedstawioną kompozycję przestrzeni dzieciństwa odnajdziemy bez trudu tak w *Białym dworze*, jak i w cyklu opowiadań Dąbrowskiej<sup>65</sup>. Jej zakreślenie wydaje się bowiem jednym z najbardziej koniecznych gestów twórcy literatury wspomnieniowej<sup>66</sup>. Spośród czterech kręgów to dom jest tym miejscem, z którym i Banga, i autorkę *Uśmiechu dzieciństwa* wiążą najcieplejsze wspomnienia<sup>67</sup>, bo streszcza on tajemnicę ich szczęścia.

Wygląd tytułowego białego dworu Hermana Banga do złudzenia przypomina literacki wizerunek polskiego dworku szlacheckiego. Odwołajmy się do tekstu:

Był biały dwór, a we dworze tym jasne ściany. Wszystkie drzwi stały otworem, nawet zimą, kiedy ogień płonął na kominie. Wśród mahoniowych mebli stały białe marmurowe stoli-

<sup>64</sup> M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W zb.: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 232 n. Podkreśl. A. P.-M.

<sup>65</sup> Komponując świat przedstawiony, Bang i Dąbrowska wykazali troskę o ścisłość topograficzną i szczegółowość realiów. Toteż chcąc dokładnie opisać jego konstrukcję, musiałabym uwzględnić detale. Ponieważ ich pominięcie nie wpłynie na jakość rozważań, dlatego rezygnuję z pokusy zilustrowania, w jakim stopniu przestrzeń w omawianych tekstach wpisuje się w schemat „wydestylowany” przez Czermińską z autobiografii i powieści o dzieciństwie.

<sup>66</sup> Zob. Czermińska, *op. cit.*, s. 231.

<sup>67</sup> Polanowski (*op. cit.*, s. 51) w książce o krainie dzieciństwa i młodości Dąbrowskiej pisze: „Jest jakaś przeogromna nostalgia w tym ustawicznym odwoływaniu się do miejsca, które pod czułym okiem rodziców dawało w życiu największe poczucie bezpieczeństwa, a zarazem tak silne poczucie wspólnoty duchowej z najbliższymi. Był jeszcze dom rodzinny źródłem artystycznej podniety, terenem ustawicznych powrotów duchowych w chwilach załamań i zwątpień we własną moc twórczą. Rzecz znamienita, jak silnie tkwił obraz domu rodzinnego w podświadomości pisarki, skoro tyle razy jest on tematem bądź motywem sennych marzeń”. Po raz ostatni obraz domu rodzinnego nawiedza Dąbrowską we śnie na 11 dni przed śmiercią. Pisarka utrwała go w *Dziennikach* pod datą 8 V 1965. Ze względu na obszerność notatki przywołam tu wspomnienie A. Kowalskiej, która w *Przedmowie do Przypód człowieka myślącego* M. Dąbrowskiej (Warszawa 1972, s. 7) tak oto pisze o przedśmiertnym śnie autorki: „W wilię śmierci śnił się jej dom rodzinny, a kiedy mi o tym śnie opowiadała, twarz jej rozjaśniła niezmiernie zaiste radość, że szczęściem powtarzała, że byli wszyscy, rodzice i rodzeństwo, a na stole russowskiego domu pełno było przepysznych wiejskich przysmaków”.

ki i marmurowe konsole, zakupione na wyprzedaży w Augustenburskim zamku. Stare portrety okalały wianki z nieśmiertelników i dużo było pnących się roślin, bo pani lubiła, by bluszcze po jasnych ścianach się wily. Pokój ogrodowy był tak biały, że dosłownie błyszczał. Dzieci lubiły bardzo ten pokój, ale nade wszystko schody ogrodowe, na których białe pomalowanej poręczy zsuwały się na dół. [...] Poręcz [...] była zmurszała i nigdy jej nie naprawiano. [B 14]

W porównaniu z tym opisem obraz wyłaniający się spod pióra Dąbrowskiej zachwyca swą synestezyjnością, której przekonujący autentyzm tkwi w narracji pierwszoosobowej:

A ściany były białe, białe były, rzecz prosta, zaś szyby szafirowe i takie, jakie kto chce. [...] W pokoju ojca leżały zawsze na oknie garstki zboża. [...] W i d z ę stary, cudny jesionowy sekretarzyk, w którym drży chrobot toczących go robaków. S ł y s z ę stąpienia ojca po tym pokoju. [...] W pokoju matki i dzieci [...] – półokrągła paszcza kominka oblizywała się językami płomienia. P a c h n i a ł o czystą bielizną. Salon był w złote liście i chiński wazon z Syberii stał tam na stole. W stołowym pokoju na jednej ścianie wisiały portrety dziadków. Babcia miała granaty drobniotko lśniące na szyi i szal koloru wina przy czarnej sukni z aksamitu. [...] Stołowy pokój był ciemny, bo miał werandę w dzikim winie. Krata werandy była stara, popielata i m i ę k k a jak biszkopt. I pewno to raczej dzikie wino ją trzymało i jego tęgie konary<sup>68</sup>.

Ze słów tych można by wnioskować, że dom zapisał się w pamięci autorów wyłącznie jako element rzeczywistości fizycznej, zapewniający im poczucie bezpieczeństwa i stabilności, jako oswojone i znajome wnętrza z charakterystycznymi sprzętami i związanymi z nimi zdarzeniami. Tymczasem opis faktograficzny siedziby rodzinnej<sup>69</sup> odgrywa tak u Banga, jak u Dąbrowskiej rolę drugorzędą, aczkolwiek warto zaznaczyć, że u obojga autorów siedziba ta została przedsta-

<sup>68</sup> Dąbrowska, *Nasz dom*, s. 125 n. Już w tym opowiadaniu, choć wpływ *Białego dworu* jest nadal wyraźnie w nim widoczny, Dąbrowska usiłuje zrealizować własny pomysł konstrukcji wspomnienia. Zaczyna utwór, podobnie jak Bang, od apostrofy do domu rodzinnego, który od dawna już nie istnieje. Wzorem Duńczyka oddziela też apostrofę odstępem od dalszego tekstu i tym samym graficznie wyróżnia wspomnienie od czasu pisania. Zarysowany w apostrofie dystans narratorki wobec świata przedstawionego zmniejsza się w dalszej części utworu aż do całkowitej, acz chwilowej, identyfikacji czasu narratorki z czasem narracji. Wspomnienie staje się bezpośrednim doznaniem przeszłości, co ilustruje przywołany cytat. Dąbrowska bowiem śmieiej niż Bang podkreśla odległość, z której narratorka relacjonuje zdarzenia. Z informacji podanej przez Korzeniewską wynika, że pisarka, przygotowując do tomu publikowane wcześniej opowiadania, kierowała się pragnieniem przybliżenia narratorki do świata przedstawionego. Świadoma jednak specyfiki wspomnienia, polegającej na istnieniu dwóch czasów jako schematu jego konstrukcji, nie zamierzała całkowicie zacierać dystansu między czasem narratorki a czasem narracji. Ograniczyła się więc do wielokrotnej zmiany perspektywy spojrzenia narratorki, czemu towarzyszyło konsekwentne usuwanie z tekstów sformułowań oddalających narratorkę od zdarzeń z dzieciństwa, rezygnacja z apostrof, które pogłębiały dystans, i zmniejszanie wyrazistości tej postaci m.in. przez zacieranie jej cech indywidualnych i podsuvanie jej wyłącznie uczuć dzielonych z towarzyszami dzieciństwa. Zob. Korzeniewska, *O „Uśmiechu dzieciństwa” – inaczej*.

<sup>69</sup> Mając w pamięci uświęcony tradycją motyw literacki, niektórzy biografowie Dąbrowskiej na jego wzór opisywali jej dom rodzinny, co z prawdą niewiele miało wspólnego, gdyż russowski dworek – jak zauważa E. Polański (*op. cit.*, s. 48, 51 n.) – swoją mizérią odbiegał od stereotypowego wyobrażenia. Ponadto w trakcie przygotowań do książkowego wydania *Uśmiechu dzieciństwa* autorka wносиła liczne poprawki do tekstu w celu odrealnienia obrazu autentycznego domu. Nie miejsce tu, by tropić ślady autobiograficzne. Rzetelność nakazywałaby podjąć ten trud również w odniesieniu do *Białego dworu* Banga, co jest niemożliwe ze względu na niewielką w języku polskim ilość publikacji biograficznych o pisarzu. Dostępne źródła podają informacje ogólne, pozwalające jedynie potwierdzić charakter wspomnieniowy omawianej powieści, niewystarczające jednak, by analizować ją pod kątem autobiograficzności.

wiona podobnie. Widzimy dom na tle wszystkich pór roku, począwszy od śnieżnej zimy, przez czas wiosennej zieleni i kwitnienia drzew, ciepłego lata i słodkawego zapachu dojrzewających owoców, aż do jesiennej szarugi. Jednak ani otoczenie domu, ani jego wnętrze czy elementy urządzenia nie są tu ważne same w sobie. Znaczenie zyskują dopiero jako punkty węzłowe w przestrzeni relacji międzyludzkich. Dom bowiem jest tam – pisze Zofia Zarębianka – gdzie znajdują się ludzie sobie bliscy, a jego usytuowanie w przestrzeni fizycznej stanowi jedynie znak istnienia wartości. Dom zatem to coś więcej niż określone miejsce<sup>70</sup>.

Spróbujmy spojrzeć na obraz domu, a dokładniej – na emocjonalny u Banga i polskiej autorki do niego stosunek, przede wszystkim przez pryzmat języka, w jakim jest on opisany. To ograniczenie ma poniekąd swoje źródło w słabości literatury traktującej o doświadczeniu osobistym, którego, zdaniem Czermińskiej, nie da się sprowadzić do żadnej kategorii ogólnej. Może być ono, twierdzi badaczka, jedynie w pełni zrozumiane czy współodczute przez czytelnika, natomiast przedmiotem opisu jest tylko do pewnych granic<sup>71</sup>. Najgłębsze pokłady autobiograficzne bowiem nie poddają się werbalizacji. Z tego względu porównując doświadczenie domu wyrażone w jego obrazach językowych na kartach *Białego dworu i Uśmiechu dzieciństwa*, skupimy się głównie na podobieństwach formalnych. Pójdziemy tym samym za sugestią Dąbrowskiej, która, jak pamiętamy, w *Dziennikach* pod datą 9 IV 1930 pisze wprost o inspiracji stylistycznej, której źródłem był *Biały dwór*. Do niego też zajrzyjmy najpierw:

Biały dworku, o ty, biały dworku! Jak radosny orszak, idą wspomnienia o tobie – idą i gromadzą się wokół mnie. Ach, gdybym zdołał słowami odmalować nieśmiertelny obraz – obraz młodości i uśmiechów, powabu i smutku, wesołości o smętnym spojrzeniu, melancholii z drżącym uśmiechem na ustach; słabych rąk, które trosce innych ulżyć miały, wątpliwych członków, które w słońcu tak gibko się pięły, a zamarły, gdy ono zagaśło... [...] Biały dworku, o ty biały dworku mojego dzieciństwa – taką była ta, co duszą twą była. [B 21 n.]

Z kolei we wspomnieniu *Nasz dom* czytamy:

Któż by zapomniał ciebie, ty, którego już nie ma? Któż by zapomniał ciebie, domie dzieciństwa? [...] Któż by zapomniał was, cztery nasze pokoje! [...] Dom, w którym urodziliśmy się wszyscy, a w którym nikt z nas nie umrze<sup>72</sup>.

Przekazywany podobnie (tj. za pomocą apostrof, pytań retorycznych i wykrzyknień) przez Banga i Dąbrowską stosunek emocjonalny do domu rodzinnego potwierdza, że centrum przestrzeni dziecięcej w ich tekstach pojawia się nie tylko w kształcie fizycznym.

W grzech, w zdradę, w manowce i pokusy życia niosłam cię przed sobą, a ty wszystkiemu barwę tej czarownej tkliwości dawałeś – na wszystko przyzwalałeś. Bez nazwy żadnej byłeś, a znaczniejszy niżeli wszystko, wszystko przenikający sobą. Nie wiem, czy ty dobry, czy zły jesteś. Wiem tylko jedno, że masz władzę nade mną, że panujesz nad moim umysłem, nad moją myślą, nad miłością, walką i grzechem, i całemu życiu barwę dziecięcego święta nadajesz. Ty, którego już nie ma<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> Zob. Zarębianka, *Dziecko, dzieciństwo, dom w literackiej teologii Anny Kamińskiej*.

<sup>71</sup> Zob. Czermińska, *op. cit.*, s. 231.

<sup>72</sup> Dąbrowska, *Nasz dom*, s. 125.

<sup>73</sup> M. Dąbrowska, *Dzikie wino*. W: *Uśmiech dzieciństwa*. Warszawa 1979, s. 163. Jak informuje E. Korzeniewska w przypisach do *Uśmiechu dzieciństwa*, szkic opowiadania *Dzikie wino*,

Tak o domu mówi Dąbrowska we wspomnieniu *Dzikię wino*. W kontekście tych słów dom stanowi wartość nierozdzielnie związana z człowieczym losem. W nim kształtuje się tożsamość jednostki. On też jest jej współtowarzyszem w chwilach wzlotów i upadków. I w końcu dom to mit wszechogarniający doświadczenia dzieciństwa. Nazwijmy go mitem osobistym, który powstaje nie w perspektywie dziejów kultury, lecz w historii jednostkowej biografii. I choć pamięć Banga i Dąbrowskiej, *nb.* reprezentująca tzw. „pamięć zbiorową”, przechowuje również takie wyobrażenie domu, które odnosi się do wspólnych wszystkim ludziom obrazów archetypicznych schronienia, bezpieczeństwa, przytulności, gniazda, trwałości, Matki, to jednak w zapisie literackim u obojga autorów intersubiektywne wyobrażenie domu zostaje przysłonięte indywidualnym jego odczuciem lub, innymi słowy, „prywatną mitologią”. Archetyp Domu, zdaniem Legeżyńskiej, żyje w każdym z nas inaczej. Jest on jakby rozproszony i scala się dopiero w indywidualnej twórczości<sup>74</sup>. Powstały w ten sposób obraz symbolizuje dotarcie do zinterioryzowanych niegdyś przez człowieka „przestrzeni szczęścia”. Pragnienie ich odkrycia okazuje się naturalnym dążeniem ludzkim, a nawet więcej, przejawem swoistej „topofilii”. „Zatem nie tylko człowiek przebywa w Domu, ale i Dom jest w człowieku”<sup>75</sup> – pisze Legeżyńska, zamykając tę cenną myśl stwierdzeniem Gastona Bachelarda ze *Wstępu do „Poetyki przestrzeni”*: „Obraz domu to dla nas główna zasada integracji psychologicznej”<sup>76</sup>. Literackie powroty do utraconego świata, pisze Alicja Baluch we wstępie do *Przylądka Dobrej Nadziei*, można bowiem traktować jako wyprawę w przeszłość własnej osobowości<sup>77</sup>. Podczas tej wyprawy człowiek dorosły, ewokując wspomnienia, porządkuje chaotyczny świat obrazów dziecięcych i odnajduje wśród nich zasadę scalającą rozsypane wątki egzystencji ludzkiej. Zasadą tą jest odwieczna koncepcja ontologiczna, która mówi, że aby dotrzeć do istoty bytu, trzeba powrócić do początków mitycznych<sup>78</sup>. Tylko w ten sposób, tzn. odzyskując „dziecko w sobie”, dorosły ma szansę osiągnąć osobowościową i duchową pełnię. Wraca on bowiem do wartości, których świadomość jest niezbędna, aby nie poddać się rozpacz, zgorzknieniu czy cynizmowi. Te wartości, wymieńmy za Zarębianką, to: wewnętrzna prawdziwość, otwartość, spontaniczność, ufność i autentyczność<sup>79</sup>. I tak oto d z i e c k o, uosabiając je, staje się wzorcem człowieczeństwa, d z i e c i ń s t w o –

zapisany przez autorkę w jednym z młodzieńczych brulionów, powstał przed 1918 rokiem. Utwór nie został ukończony. Obejmuje on elementy, które Dąbrowska wykorzysta później w innych opowiadaniach z cyklu wspomnieniowego. W płaszczyźnie opisu na plan pierwszy wysuwają się weranda i wino. Wygląd werandy i zachowanie winnej latorośli informują, co dzieje się w świecie przyrody. Podobny sygnał zmiany pór roku znajdujemy w *Białym dworze*. Zbieżności z tekstem duńskim, jak dowodzi przywołany cytat, można wskazać również w warstwie stylistycznej. Dotyczy to zwłaszcza tych fragmentów, w których mowa o emocjonalnym stosunku do domu rodzinnego.

<sup>74</sup> Zob. Legeżyńska, *op. cit.*, s. 14.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*. Przeł. W. Błońska. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 362.

<sup>77</sup> Zob. A. Baluch, wstęp w: Z. Nowakowski, *Przylądek Dobrej Nadziei*. Katowice 1990, s. 17.

<sup>78</sup> Zob. E. Wiegandt, *Powieść o dojrzewaniu do dzieciństwa*. W: „*Austria felix*”, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. Poznań 1988.

<sup>79</sup> Zarębianka, *op. cit.*, s. 72.

szczególną przestrzenią aksjologiczną, dom – fundamentem tej aksjologii, o s o b i s t e zaś o nim wspomnienie – egzystencjalnym świadectwem występowania w życiu człowieka czasu i miejsca bezpiecznego<sup>80</sup>.

Czytelnikowi *Białego dworu* i opowiadań Dąbrowskiej nie trudno zauważyć, o czym wcześniej była już mowa, inną od tradycyjnej zasadę organizacji stosunków czasowych i przestrzennych w obrębie świata przedstawionego tych utworów. Tę technikę w odniesieniu do *Uśmiechu dzieciństwa* Korzeniewska nazwała za Georges'es Daniélem „geografią marzenia”<sup>81</sup>. Powstała ona wraz z narodzinami narratora typu bergsonowskiego<sup>82</sup>. Teorie estetyczne Henriego Bergsona okazały się atrakcyjne tak dla pisarzy idealistów, jak i realistów. Tych drugich pociągały te sformułowania filozofa, które wytknęły literaturze cele poznawcze. Pisarz poczuł się twórcą, nawet więcej, „rewelatorem”, który dzięki bezpośredniej wizji rzeczywistości ujawniał prawdziwszy niż czyniły to jakiegokolwiek nauki obraz świata. Tę nową wizję kreował on na drodze intuicyjnego odczucia rzeczywistości i ogarnięcia jej swą świadomością. Odtąd zadanie powieściopisarza polegać miało – jak píše Arbour – „na ustanowieniu możliwie najdoskonalszej zgodności między świadomością trwania autora i bohaterów”<sup>83</sup>. Realizacji tego zalecenia nie znajdujemy ani w opowiadaniach Dąbrowskiej, ani tym bardziej w *Białym dworze*. Świadomość narratora nie jest osią konstrukcyjną tych utworów. Nie sposób jednak w budowie ich świata przedstawionego nie zauważyć pewnych cech, które u Banga zapowiadają nową metodę, u Dąbrowskiej zaś – są następstwem zastosowania „geografii marzenia”. Lektura powieści duńskiej pozostawia w czytelniku niepokój poznawczy, którego źródłem jest nieokreśloność historyczna, powstała mimo umiejętnie zachowanych pozorów czasu rzeczywistego. Tworzą je następujące stwierdzenia:

Było to o szarej godzinie. [B 10]

Było to j e d n e g o wieczoru, kiedy sama z dziećmi w domu była. [B 21]

Pomnę jeszcze t e n d z i e ń, kiedy zbieraliśmy ożyny: mama, my dzieci i Tina ze szkoły. [B 13]

Ale przyszła jesień i nadchodziły święta Bożego Narodzenia. [B 22]

J e d n e g o roku było tak dużo lodu i śniegu, że paczki uwięzły. [B 23]

Po Bożym Narodzeniu następował czas, w którym się czytało. [B 32]

Nadeszła wiosna. [B 74]

Przyjechały ciotki. [B 95]

Kiedy ciotek już nie było, przychodziły inne czasy. [B 103]

<sup>80</sup> Brzóstawicz, *op. cit.*, s. 97.

<sup>81</sup> G. Daniel, *Temps et mystification dans „A la recherche du temps perdu”*. Paris 1963, s. 84. Cyt. za: Korzeniewska, *O „Uśmiechu dzieciństwa” – inaczej*, s. 5.

<sup>82</sup> Wprowadzenie narratora typu bergsonowskiego do utworu pozwalało autorowi przedstawić świat w kategoriach indywidualnej psychiki. W związku z tym stosunki czasowe i przestrzenne układały się w tekście zgodnie z prawami pamięci. Pisarz nieustannie zmieniał dystans czasowy, wybiegał pamięcią naprzód czy rewidował jej dotychczasową zawartość, identyfikował świadomość narratora ze świadomością bohaterów. Powstawała w ten sposób specyficzna atmosfera trwania i zmienności. Podobnie organizacja przestrzeni zależała od swobodnego biegu skojarzeń. Tworzyły się w ten sposób „zbitki” nazw różnych miejscowości. Zakłóceniu ulegały stosunki geograficzne. Kontury przedmiotów traciły swą wyrazistość. Zabiegi te Daniel nazwał „geografią marzenia”.

<sup>83</sup> Cyt. za: Korzeniewska, *O „Uśmiechu dzieciństwa” – inaczej*, s. 4.



Nie wiadomo czy powieść Banga opowiada o jednym roku z życia narratora, czy też może stanowi ona „zlepek” zdarzeń z różnych lat jego dzieciństwa. Za pierwszą hipotezą przemawia następstwo chronologiczne pór roku (od późnej jesieni do zimy), za drugą natomiast – świadomość narratora, dzięki której umie on poddać bezpośrednio własnych doznań dojrzałej refleksji uogólniającej. Zatem do myślowego opracowania wspomnienia z dzieciństwa wystarczy narratorowi kilka nawet niedokładnych i niewyraźnych jego rysów, pod warunkiem jednak, że zostały one subiektywnie „przeżyte” w głębi intuicji pamięciowej i wydobyte jako ton uczucia związanego z danym wspomnieniem<sup>84</sup>. Podobny minimalizm charakteryzuje wspomnienia w cyklu Marii Dąbrowskiej. Ich elementem składowym, jak każde technika „geografii marzenia”, są wydarzenia pochodzące z różnych czasów. Łączy je podobieństwo emocjonalne, w wyniku czego utrwalone w pamięci wspomnienia reprezentują rzeczywistość minioną jako jej obraz *vel* symbol psychiczny. Jest to obraz niejednorodny, zbiór wspomnień, które wedle praw funkcjonowania pamięci mogą przecież napływać w dowolnej kolejności<sup>85</sup>. Zajrzyjmy wzorem Korzeniewskiej do opowiadania *Wielkanoc*. Badaczka trafnie dostrzeżę w nim „autodemaskację metody tworzenia zbitek”<sup>86</sup>. Utwór składa się z kilku fragmentów, z których każdy opowiada o zdarzeniu związanym z coraz to innymi świętami. Wskazują na to choćby takie sformułowania: „Raz w Wielki Piątek [...]” (O 35), nieco dalej „I jeszcze tamten Wielki Piątek pewno też pamiętacie” (O 36) czy „Ale pamiętam jedną Wielkanoc, na którą wiosna przysła w całej pełni” (O 37), a także „Raz ojciec zabrał nas na rezurekcję” (O 39). Wydaje się, jakoby uogólnienie obejmowało w tym opowiadaniu wszelkie przeżyte w dzieciństwie Wielkanoce. Wielokrotność zdarzeń podkreślają dodatkowo czasowniki niedokonane, np.: siadał, przychodziła, rozświecało, jaśniały, jeździliśmy. Nie znamy rzeczywistego następstwa świąt. Nie wiemy, które z nich było wcześniejsze. Kolejność ich układu nie wyznacza bowiem żadnej chronologii. Znamy natomiast ich równoważnik uczuciowy czy, jak chce autor *Symbolizmu wspomnień*, uczucie symboliczne występujące pod postacią wspomnienia. Wyczuwana w intuicji tożsamość symbolu wspomnieniowego – tłumaczy Abramowski – zachodzi nie wskutek podobieństwa między obrazem a doświadczeniem minionym, ale na zasadzie czysto uczuciowej, która nie potrzebuje dowodów myślowych ani żadnego konkretnego odpowiednika w rzeczywistości<sup>87</sup>. Można by w tym miejscu zapytać słowami Abramowskiego:

Gdzie odnajdujemy ową tożsamość wspomnienia z doświadczeniem minionym, jeżeli we wspomnieniu mamy tylko symbol, znak zastępczy tego doświadczenia, którego już nigdzie nie ma? Gdzie jest sprawdzian rzeczywistej wartości tego przedstawicielstwa, jeżeli ono jest wszystkim, czym przeszłość odzywa się znowu do naszej świadomości poznającej?<sup>88</sup>

<sup>84</sup> Zob. Abramowski, *op. cit.*, s. 60 n.

<sup>85</sup> Warto odnotowania jest spostrzeżenie Korzeniewskiej (O „*Uśmiechu dzieciństwa*” – *inaczej*, s. 4 n.) dotyczące charakterystycznej w opowiadaniach Dąbrowskiej zależności między ważnością określonego wspomnienia a tempem narracji. Okazuje się bowiem, że do wspomnienia o szczególnej wartości emocjonalnej autorka przechodzi szybko, dzieląc czas na miesiące i tygodnie. Dotarwszy do jego centrum, odrębnymi zdaniami znaczy nieomal minuty, wykazując także troskę o chronologię zdarzeń. Toteż wewnątrz takich zbitek wspomnieniowych nieokreślony czas realny zostaje szczegółowo uporządkowany. Te elastyczne miary czasu – twierdzi badaczka – zbliżają rzeczywistość przedstawioną opowiadań do świata baśni.

<sup>86</sup> Korzeniewska, *ibidem*, s. 5.

<sup>87</sup> Zob. Abramowski, *op. cit.*, s. 304.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 65.

W opinii filozofa symbol wspomnieniowy wystarcza za wszystko. Decyduje o tym intuicja wspominającego. To dzięki niej wspomnienie jest nie tylko znakiem zastępującym byłą rzeczywistość, ale również jej dalszym ciągiem. Intuicja, pisze Abramowski, „nie ginie i nie przeobraża się. Nie przechodzi fazy śmierci psychicznej i zmartwychwstania, lecz we wspomnieniu jest tym samym, czym była i w fakcie”. Dlatego też – reasumuje filozof – „przeżywanie psychiczne przeszłości chroni nas od niepoznawania jej symbolów”<sup>89</sup>. Dowodem na to jest cała literatura wspomnieniowa, w szczególności zaś reminiscencje literackie o utraconej małej ojczyźnie, do której w inny sposób powrócić już nie można. Znajduje się ona bowiem w czasie, który minął<sup>90</sup>.

## 4

Rozważania nad parantelą literacką *Uśmiech dzieciństwa – Biały dwór* zamknijmy próbą odpowiedzi na pytanie, do kogo oba utwory są skierowane. Zważywszy na niejednoznaczność wypowiedzi krytyków, problem wcale nie wydaje się błahy. Zdaniem Tadeusza Drewnowskiego, książka Dąbrowskiej zawdzięcza swą niesłabnącą popularność dwu względom. Po pierwsze, jest to jeden z najpiękniejszych tekstów o domu polskim z końca XIX stulecia, po drugie zaś, i tu zacytujmy krytyka, „podobnie jak *Baśnie Andersena*, *Serce Amicisa*, *Alicja w krainie czarów* Carrolla czy *Biały dwór* Banga, jest to książka dla wszystkich – i dla dzieci, i dla dorosłych, którzy są tylko dawnymi dziećmi”<sup>91</sup>. Prawdę zawartą w tej zaczerpniętej z książki Paula Hazarda uwadze potwierdza Ewa Ichnatowicz. W refleksjach o wtajemniczeniu człowieka w misterium życia ukazanym przez Francisa Burnetta w *Tajemniczym ogrodzie* badaczka traktuje dorosłość nie jako zaprzeczenie, lecz kontynuację dzieciństwa, pod warunkiem jednak, że dorosły zdoła zachować naturalną umiejętność twórczości i ochronić ją przed postępującą wraz ze stabilizacją ospałością ciała lub/i ducha<sup>92</sup>. Jednak nie wszystkim krytykom podwójny adres czytelniczy omawianych utworów wydaje się właściwy. Korzeniewska pomija we wstępie do *Uśmiechu dzieciństwa* odbiorcę dziecięcego. Podobnie czyni Zdzisław Libera<sup>93</sup>. Sformułowana przez nich konstatacja zawiera w sobie mimo wielu towarzyszących tym badaczom wątpliwości także wiele słuszności (również w odniesieniu do *Białego dworu*). Prawdą jest, że największej satysfakcji estetycznej i emocjonalnej w obcowaniu z obu książkami dozna czytelnik dorosły, który spojrzy na dziecięcą arkadię z pozycji człowieka doświadczanego przez życie. Nie można jednak wykluczyć, że teksty te znajdują odbiorców także wśród młodych czytelników, bo, zapytajmy słowami Dąbrowskiej, „gdzie

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 311.

<sup>90</sup> Zob. A. Kowalska, przedmowa w: M. Dąbrowska, *Przygody człowieka myślącego*. Warszawa 1972, s. 7.

<sup>91</sup> Drewnowski, *op. cit.*, s. 121. Podkreśl. A. P.-M. Według Drewnowskiego podwójny adres czytelniczy charakterystyczny dla *Uśmiechu dzieciństwa* tylko raz jeszcze się powróci w opowiadaniu *Poranek w ZOO* zamieszczonym w tomie *Gwiazda zaranna* z 1955 roku. Od *Uśmiechu dzieciństwa* bowiem Dąbrowska świadomie podzieliła swoją twórczość na literaturę dla dzieci i dla dorosłych.

<sup>92</sup> Ichnatowicz, *Sacrum dzieciństwa: wtajemniczenie*, s. 33.

<sup>93</sup> Z. Libera, *Maria Dąbrowska*. Warszawa 1975.

i kiedy mogłyby istnieć dzieci nie przeżywające wielkich wzruszeń w zetknięciu z przyrodą, zwierzętami, książkami”<sup>94</sup>? A przeżycia owe uintensyfikują gawędowość narracji, predylekcja do szczegółu, która czyni zadość dziecięcemu sposobowi percypowania świata sterowanemu przez mechanizm *pars pro toto*, oraz nastrojowość. „Jej źródłem są wewnętrzne odczucia dzieci, ich wrażliwość na dźwięki, zapachy, kolory, ich sposób widzenia rzeczywistości preferujący nie autentyczny przedmiotów i zjawisk, lecz chwilowe odczucie i złudzenie wyobraźni” – pisze Gertruda Skotnicka<sup>95</sup>. Wszystko to sprzyja projekcji i identyfikacji<sup>96</sup>, czyli charakterystycznym dla dzieci metodom odbioru literatury. Musieli je znać i Herman Bang, i inni tworzący dla najmłodszych autorzy z Północy, skoro kreowali obrazy odpowiadające wyobraźni dzieci nie znającej cugli i zaludnionej dziwnymi tworam. Obrazy te zapadają głęboko w świadomość. Choć z biegiem lat pamięć o nich słabnie, bo przeciążają ją gromadzone w ciągu życia inne wiadomości, to w pewnym momencie wracają one bezwiednie. Wówczas słyszymy, jak dorośli ludzie z zachwytem wspominają swe dawne lata. Nic dziwnego, że w dziedzinie literatury dla dzieci Hazard przyznał Północy olbrzymią przewagę nad Południem.

Reasumując można śmiało stwierdzić, że źródłem atrakcyjności czytelniczej *Białego dworu* i *Uśmiechu dzieciństwa* jest współwystępowanie w nich dwóch planów: realistycznego i symbolicznego. Dzięki temu obie książki, pozostając w założeniu pozycjami dla młodego odbiorcy, objawiają jednocześnie istotne treści czytelnikowi dojrzałemu. Przypominają mu, że „zna się naprawdę tylko »kraj lat dziecięcych«, czyli to wszystko, w czym się urodziło i wychowało” (DP 3, 412).

Dzieciństwo to nie tylko szczęście – [...] – to jedyna krynica nieomyłnej wiedzy o świecie. Ten czas pozornej niewiedzy jest utajonym zbieraniem wiedzy absolutnej, osiąganą na mocy zupełnego zespolenia się z rewelacyjnie po raz pierwszy widzianym, słyszonym i przeżywanym. [DP 3, 412]

– pisze dalej Dąbrowska. Te słowa tłumaczą, dlaczego Bang i Dąbrowska uczynili dziecko, dzieciństwo i dom motywami fundamentalnymi antropologii i aksjologii swych tekstów.

<sup>94</sup> M. Dąbrowska, przedmowa w: *Wybór pism dla dzieci*. Warszawa 1948, s. 3. W roku 1948 ukazały się dwa zbiory opowiadań dla dzieci i dla młodzieży, do których sama autorka przygotowała wybór tekstów. W *Wyborze pism dla dzieci wśród siedmiu opowiadań znalazły się trzy teksty z Uśmiechu dzieciństwa (Pies, Ptaki i Książki)*.

<sup>95</sup> G. Skotnicka, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*. Wrocław 1994, s. 28. Skotnicka, zastanawiając się, co z *Uśmiechu dzieciństwa* może i powinno się znaleźć w programie edukacji dziecka, wymienia te opowiadania, w których dominuje ekstrawertywna postawa narratorki, a ich oś strukturalną stanowią bliskie dzieciom zdarzenia i postacie. Utworami, które spełniają te wymogi, a zarazem odpowiadają przeważającemu u dzieci myśleniu konkretno-obrazowemu, są: *Boże Narodzenie, Wielkanoc, Babcia, Pies, Ptaki, Jaskółki i Książki*. Ale nie tylko warstwa zdarzeniowa powinna dotrzeć do młodego odbiorcy. Istotna jest również warstwa refleksyjna. I dlatego Skotnicka do grupy wymienionych opowiadań dołącza również wspomnienie *Janek*, w którym owa warstwa szczególnie silnie została uwypuklona. Decyduje o tym kontrast między powagą zagadnienia a prostotą przekazu, dzięki której autorka w delikatny sposób próbuje oswoić dzieci z bolesnym problemem śmierci.

<sup>96</sup> Zob. J. Papużńska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dzieci z książką*. Warszawa 1981, s. 25.