

K. W. ZAWODZIŃSKI

MARJA DĄBROWSKA

HISTORYCZNO-LITERACKIE ZNACZENIE
JEJ TWÓRCZOŚCI

KRAKÓW 1933

K. W. ZAWODZIŃSKI

MARJA DĄBROWSKA

HISTORYCZNO-LITERACKIE ZNACZENIE
JEJ TWÓRCZOŚCI

*Drogiemu Julkowi
i jego żonie*

Genewol, 4. II. 1933

Autora

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

KRAKÓW 1933



Odbitka z „Przeglądu Współczesnego“ Nr 129-130 — Styczeń-Luty 1933

8078

ODBITO W DRUKARNI »CZASU« W KRAKOWIE
pod zarządkiem Leopolda Wójcika

I. NAGŁY SUKCES

Bez żadnej wątpliwości, największy sukces belletrystyczny kończącego się roku był ewenementem literackim nie tylko swego sezonu. Sukces rzeczywisty: bez zwykłych chwytów reklamowych, afiszów, fotografii, wywiadów, książka wyszła w drugim wydaniu w tymże roku; przeczytanie jej narzuciło się jako obowiązek każdemu Polakowi z warstw kulturalnych, w których przez szereg tygodni czy miesięcy była ona przedmiotem ożywionych dyskusyj; nawet kto się nią nie zachwycał, musiał przyznać od lat niespotykaną skalę zamierzeń i talentu autorki: słowem, popularność wyższego rzędu, nie mająca przykładu od czasów Żeromskiego. Stosunek czytelników do książki znalazł równoważny wyraz w enuncjacjach krytyki, która, trzeba to przyznać, stanęła tym razem na wysokości zadania, potwierdzając mniemanie tych jej obrońców w czasie wielkiego przed paru laty sporu o jej prawo do istnienia, że słabość jej tłumaczy się do pewnego stopnia słabością dzieł, o których pisać jej wypada. Poza kilkoma, nazbyt już zagręzłymi w złych przyzwyczajeniach, krytycy umieli wyjść poza beztreściwość gromkich frazesów marginesowych filozofowań, i reklamowych superlatywów; w specjalnie godnych zanotowania recenzjach Jana Lorentowicza (w *Ekspresie Porannym*), Anieli Gruszeckiej (w *Przeglądzie Współczesnym*), Stanisława Adamczewskiego (w *Kulturze*) i Stefana Flukowskiego (w *Drodze*) dzieło Dąbrowskiej jest rozpatrzone we wszystkich prawie jego aspektach powieści psychologicznej, biograficznej, obyczajowo-historycznej; walory filozoficzne i artystyczne ujęcia rzeczywistości, kompozycji, stylu, uwydatnione są wnikliwie w trafnych sformułowaniach. Szczerość zachwytów (niesprawie-

dliwe choć ciekawe uwagi St. Dzikowskiego w *Przeglądzie Literackim* stanowią wyjątek) jest potwierdzona przez szczere wypowiedzenie nagany właściwościom książki, wywołującym zastrzeżenia (u każdego krytyka innym!). Mimo to wydaje się, że najgłębsza istota sukcesu, jego przyczyny i znaczenie nie zostały dostatecznie wyjaśnione.

Sama wartość dzieła sprawy jeszcze nie tłumaczy. Nie jest ono ani debiutem Dąbrowskiej aui pierwszą świetną manifestacją jej talentu. Wydane poprzednio między 1923 a 1927 rokiem utwory (*Uśmiech dzieciństwa*, *Marcin Kozera*, a zwłaszcza *Ludzie stamtąd*) godne są stanąć obok powieści, która tak stanowczo i błyskawicznie wysunęła autorkę nie już do pierwszego szeregu, lecz wprost na czoło współczesnej literatury polskiej. A przecież jako autorka tamtych dzieł Dąbrowska zajmowała bardzo skromne miejsce w ustalonej hierarchji żyjących twórców. Można to sprawdzić i na podstawie tego, co o niej pisali w tamtych latach krytycy, i na podstawie różnych zbiorowych wynurzeń czytającego ogółu, np. plebiscytów. Jak większość powieściopisarzy, była ona realnie znana nałogowcom belletrystyki, którzy nie stanowią ostatecznie miarodajnego areopagu w dziedzinie artystycznej i oceniona niezbyt wysoko: wydań jej nie wyczerpywano. Słyszało się pochlebne o niej opinie od miłośników literatury; ale tacy rzadko biorą do ręki „szeregowę“ powieści, do których bez należytej akcji krytyki bieżącej była zaliczona jej twórczość: były to więc tylko dość rzadkie i pojedyncze głosy, nie stwarzające zbiorowej sugestji — właściwej popularności. Jeszcze w końcu 1928 r. wybitny krytyk, robiąc przegląd powieści dziesięciolecia, poświęcił jej kilka pochlebnych słów, ale nie więcej na ilość, niż kilkunastu innym powojennym powieściopisarzom, a w każdym razie nie zestawiając jej nawet z czołowymi, jak Nałkowska-Goetel. I choć od tego czasu wzrastał autorytet Dąbrowskiej, czy to na skutek jej zawsze ważkich, nacechowanych sercem i rozumem wystąpień krytycznych i publicystycznych, czy na skutek ogłaszanych w czołowych organach literackich nowel, a zwłaszcza fragmentów zapowiadanej epepei, w warunkach już odmiennej konjunktury dla prozy epickiej — znaczenie jej w szerokiej opinji nie zostało uświadomione. Dowodem plebiscyt *Wiadomości Literackich*: „kogo wybralibyśmy do Akademji

literatury polskiej?“ (w końcu 1930 r., rezultat ogłoszony w styczniu 1931 r.), gdzie Marja Dąbrowska nie wchodzi do liczby „30 Nieśmiertelnych“, znajdując się za progiem projektowanej Akademii jako dwudziesta w kolejce czekających kandydatów, poza P. Choynowskim i W. Grubińskim, bardzo daleko za znajdującym się u progu F. A. Ossendowskim, nie mówiąc już o „wybranych“ K. Makuszyńskim i Z. Kossak-Szczukiej (wymieniam tylko powieściopisarzy), a jakże daleko od „czoła“, któremu przewodzi J. Kaden-Bandrowski, mając tuż za sobą z rówieśników F. Goetla i Z. Nałkowską. Nieznaczny więc postęp od września 1925 r., gdy Dąbrowska zajęła w podobnym plebiscycie pięćdziesiąte trzecie miejsce w kolejce „odrzuconych“. Jak powoli odbywają się takie przemiany w szeroko ustalonej hierarchii, możnaby jeszcze przypomnieć tego roczny plebiscyt *Ekspresu Porannego*, w którym M. Dąbrowska zajęła już nie pamiętam które miejsce wśród pisarzy, wiem tylko, że poza J. Wołoszynowskim!

Przytoczone cyfry i dane, dziś już „historyczne“, mówią, że sukces ostatniego dzieła Dąbrowskiej nie powstał za magią głośnego nazwiska, ściągającego uwagę publiczną samym podpisem. Raczej można powiedzieć, że *Noce i dnie* ze swemi zaletami wypływającemi z naturalnej ewolucji potężnego już przedtem talentu autorki, ukazały się we właściwym momencie, odpowiadając potrzebom czytającej publiczności, trafiając w smak epoki, w której żyjemy. Gwałtowność tego powodzenia świadczy, że Dąbrowska odpowiedziała niedostrzeżonym dotąd, nieuświadomionym przez innych twórców pragnieniom, że gdzieś niedawno miał miejsce przełom, „zmiana dominanty estetycznej“, że stoimy na progu nowej epoki historii literatury polskiej.

II. SYTUACJA W LITERATURZE

Zdając przed czterema laty¹ sprawę z dorobku poetyckiego pierwszego dziesięciolecia odrodzonej Polski, stwierdzałem jego wagę, jego odrębność w stosunku innych okresów literatury polskiej, wreszcie prymat liryki pośród innych gatunków lite-

¹ *Świat książki* (czasopismo wydawane przez J. Mortkowicza), Nr 1—3 grudzień 1928.

rackich, prymat, wyrażający się tak obfitością poświęcających się jej talentów oraz skierowaniem powszechnej uwagi na ich twórczość, jak i przeniesieniem właściwości liryki (przerost stylu) do epiki powieściowej. Było to tak niedawno; farba drukarska ledwo zdążyła obeschnąć na omówionych książkach, autorowie ich zaledwie wchodzą w wiek męski, a już nie potrafiłbym razem z przeciętnym czytelnikiem zastanawiać się, który z młodych poetów osiągnął znaczny i wyższy od swych kolegów stopień sprawności ekspresyjnej. Podobnie się też myśli o ówczesnych najgłośniejszych, najnamiętniej ozdobnie napisanych i najsubtelniejszych powieściach: nic nas nie obchodzi; wśród nich zwłaszcza jest już wiele książek zapomnianych. Ale nawet te dzieła, które zostaną, wydają się nam dziś sprawą dnia wczorajszego: coś się w odczuciu świata i w stosunku naszym do literatury załamało i zmieniło.

Tłumaczenie tej obojętności kryzysem światowym jest nęcące, wydaje się nawet jedyne, nieodparte, a jednak przyjąć go nie można. Literatura rządzi się swemi prawami i zmiany w niej mogą, ale nie muszą być równoległe zjawiskom politycznym i społecznym. Wojna i rewolucja były jeszcze oczywistszą ruiną starego świata, a przecież miłośnik literatury w Rosji nie przestawał liczyć zgłosek w wierszu i zastanawiać się nad wartością danego rymu lub tropu, idąc za przykładem Teofila Gautier, który mówi o sobie, że

*Sans prendre garde de l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées
Moi, j'ai fail Emaux et Camées.*

Teraz przeciwnie: jeszcze życie stało pod znakiem wysokiej konjunktury gospodarczej, a jak na szerokim świecie tak i u nas dawała się odczuwać nadchodząca „zmiana dominanty“. Samo zgrupowanie świata literackiego stolicy wokół *Wiadości Literackich*, jako pozornie wszechkierunkowych, sprzyjało odwróceniu się od zadań czysto artystycznych. Pod różnemi pozorami, np. informacji o życiu literackim zagranicą, w tej czy innej formie uprawiana publicystyka przenosiła ciężar zagadnień na stronę życia praktycznego. Początkowo więc literatura i sztuka dawały punkty wyjścia do wystąpień publicystycznych; później obywateli się one i bez tych pretekstów i cały szereg spraw staje się specjalnością *Wiadości Literackich*.

w których zajmują one z góry wiadome stanowisko, a zmiana nie odstraszyła czytelników, wszakże złożonych, przynajmniej pierwotnie, z miłośników literatury. Boy, którego wpływ zawążył już i w dawniejszych metamorfozach literatury polskiej (likwidacja młodopolszczyzny, a potem wzmożenie hedonizmu estetycznego przez udostępnienie szerszej publiczności polskiej arcydzieł literatury francuskiej), w nowej fazie swej działalności wpływa swoiście na styl odczuwania życia i postawy względem świata, a przez to i na styl literatury swej epoki. Wyrobiony na ulubionych pisarzach francuskich racjonalistyczny krytycyzm, Boy stosuje do wszechstronnego „odkłamywania“ życia, jego dziedzin upoetyzowanych i wysublimowanych przez wieki literatury, ukazuje przyziemne pobudki wzniosłości, psychologię sprowadza do fizjologii, sądy o osobowości do śmiesznych nieporozumień (fejletonik o nagłym opuszczeniu towarzystwa przez człowieka, uznanego potem wskutek tego za „dziwnego, rozdartego“, „Hamleta“). „Odkłamywanie“ stosuje względem najbardziej czczonych poetów („odbronzowianie wieszczów“). Przy różnych okazjach aktualnych i wspomnieniowych rozwija on filozofję praktyczną „Boya-mędrca“, naśladując w subiektywiźmie i wykazywaniu wstydliwych stron człowieczeństwa Montaigne'a (przy sposobności należy przypomnieć, jako wchodzącą do tego szerokiego systematu, myśl francuskiego moralisty o wyższości sztuki realistycznie odtwarzającej życie potoczne nad wszelką „poetyczność“). Ta filozofja Boya, filozofja „życia ułatwionego“, życia uwolnionego nie tylko od preokupacyj zaświatowych i nakazów absolutnej etyki, ale i od afektów, skręcających bytowanie w płaszczyznę tragicznych konfliktów (np. zazdrość w miłości), była przełamaniem „drugiej linii oporu“ konwenansu poetyckiego, ukrytego za zbyt niemiłym zagęszczeniem emocjonalnym i bujną metaforycznością, oraz za przewagą mowy wiązanej. Słowem, wpływ Boya pozostał nie bez znaczenia dla skierowania zainteresowań ku sprawom życia praktycznego i w reaktywacji gatunku literackiego, który jest najdogodniejszą na nie reakcją — prozy powieściowej.

Że okres, w którym żyjemy, jest epoką prymatu prozy powieściowej (i neo-naturalizmu, co zwykle chodzić w parze), widać z odsunięcia się na dalszy plan poezji lirycznej i zain-

teresowań formalnych (w węższym znaczeniu: stylistyki i eufoniki). Pokolenie znakomitych poetów poprzedniego okresu bądź wyczerpało swój poryw i zamilkło (Lechoń), bądź ujawnia wyschnięcie natchnienia (Iwaszkiewicz, Wierzyński w ostatnich zbiorach) lub mechaniczną i manjeryczną płodność (Iłakowiczówna). W pełni rozkwitu jest talent Tuwima; przeczytamy może jeszcze doskonalsze dzieła, nie będą one jednak rewelacjami, a nietaktowne zwracanie się do tematyki politycznej, której plody są czasem zupełnie niegodne podpisu, można pojąć jako niezgrabną próbę dostosowania się do tendencji epoki i odnalezienia echa; tak samo nieprzyjemne są tony publicystyki i filozofii moralnej *à la* Boy u Pawlikowskiej, która nie umie odnaleźć swego dawnego wdzięku w tych często zaniebanych poezjach. Słonimskiego-poetę, którego kilka niedawno opublikowanych wierszy mówi o doskonalącym się wciąż talencie, przesłonił całkowicie najpopularniejszy publicysta, chciwie czytany autor kronik, recenzji, wielkiego reportażu. *Skamander* przestał wychodzić i pewnie data jego ostatniego zeszytu będzie datą zamykającą okres, któremu nadał nazwę. Zbiorki poetów, którzy częściowo debiutowali na jego kartach, a którzy siłą talentu i swcistością ujawnionego oblicza powinni kiedyindziej odrazu stworzyć sobie pozycję w literaturze, przechodzą bez echa. *Spotkanie w czasie* Mieczysława Jastruna, pełne skondensowanego mrocznego patosu i głębokiej myśli; *Któregoś dnia* Haliny Konopackiej, odbijające ponadczasową ogólnoludzką treść przeżyć w kształcie doskonałym, dzieło istotnego klasycyzmu; *Zamknięty pokój* Henryki Łazowertówny, manifestacja subtelności talentu poetyckiego i niezwyklej inteligencji, starających się wyjść z zaczarowanego koła subiektywizmu w twardy i szorstki zamęt życia; *Talizmany* Jana Brzechwy, otwierające świat snu, pełny niepokojów i zmysłowości — nie zostały ocenione wyżej ponad bezkregowy werbalizm niektórych zbyt płodnych choć może utalentowanych epigonów.

Nie osiągnie też większej popularności poezja dotycząca struny „obywatelskiej“, przesłonięta przez bezpośrednią publicystykę. Więc w cieniu pozostanie piękna książka Marjana Piechała *Elegje całopalne*, pełna powagi w stosunku do zagadnienia ojczyzny i wydobywająca cały jego patos; pełne żaru

młodości i młodzieńczych rozpaczy utwory „idącego Wilna“ z Czesławem Miłoszem na czele; jak i próba „awangardyzmu“ w tym kierunku, *Śpiewy o Rzeczypospolitej* Jalu Kurka.

Z mego wyliczenia widać, że i w paru ostatnich latach nie brak talentów w liryce, a przecież uwagę powszechną skupiają debiuty w prozie narracyjnej. Na tle pewnych środowisk literackich wyróżniały się one istotnie: w *Kwadrydze* były to najlepsze stronicy. Ale czy Stanisław Turowski, czy Stefan Flukowski, łączący talent z dużą inteligencją, czy Jerzy Kornacki w *Drodze*, zapowiadający nowelą z bruku warszawskiego polskiego Francisa Carco, czy inni, o których pierwszych już książkach pisze się obszernie studja w popularnych tygodnikach, Kruczkowski, Michał Choromański, Zbigniew Grabowski, Kudliński, nie wydają się być większemi talentami niż ich rówieśnicy w liryce, a w każdym razie nie stanowią plejady równoważnej plejadzie poetów *Skamandra*. Zainteresowanie się nimi wskazuje tylko na charakter zapotrzebowania, na „obstalunek społeczny“, na gust wyczekującej elity czytelniczej. Wyczekiwaniom tym odpowiedziało dopiero dzieło Marji Dąbrowskiej; wybuch tego powodzenia, jak nie można lepiej, scharakteryzował pod względem literackim dni nasze.

III POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI DĄBROWSKIEJ

Autorka to o już dość dużym dorobku, nawet pomijając całą nieznaną mi bliżej stronę nieliteracką jej działalności (z wykształcenia przyrodniczka, czynna później na polu społecznem, pracuje jako referentka w Min. reform rolnych). Działalność literacką rozpoczyna od „literatury stosowanej“, dydaktycznej, do której musimy zaliczyć opowiadania historyczne dla młodzieży lub pisane dla propagandy współdziałalności. Charakterystyczne to (jeśli nie liczyć dziecięcych prawie, sporadycznych debiutów na stronicach piśmienniczych prowincjonalnych), początki: utylitarne; charakterystyczne nie dla epoki w której ta działalność się zaczyna, ale rzucające światło na czasy, w których Dąbrowska wysuwa się na czoło literatury. Bo zresztą na tle epoki, w której się zjawiają, utwory te nie stanowią cennych artystycznie pozycji.

Dzieci Ojczyzny (1918) nie zapowiadają wielkiej pisarki; nawet w granicach gatunku można u nas znaleźć rzeczy lepsze.

Kompozycja tych opowiadań historycznych jest szablonowa: są to najważniejsze wypadki historyczne, tak jak bywają skondensowane (i dodajmy zniekształcone, zabstrahowane, oderwane od żywej rzeczywistości) w podręcznikach, tu wiadome w całej rozciągłości osobom działającym, które już mają, współuczestnicząc w nich, należytą ich ocenę: w stosunku do artystycznej intuicji przeszłości ma się to tak, jak wyjęta z pudełka i rzucona w akwarjum sardynka do żywej rybki. W stylu, w sposobie opowiadania, próbach stylizacji czy archaizowania odczuwa się szkołę Sienkiewicza, która, jak wiadomo, nie wydała nic wartościowego (nie robię wyjątku dla Szczuckiej); odmienna manjera powieści historycznej, u nas zareprezentowana przez *Popioły*, nie wpłynęła tak jak zupełnie.

Natomiast z silnie zaakcentowanym wpływem Żeromskiego spotykamy się w następnym zbiorze opowiadań, wydanym przez Wydział Propagandy Związku Polskich Stowarzyszeń Spożywców p. t. *Gałąź Czereśni* (1922). Kładąc nacisk na najgłębsze etyczne i emocjonalne podstawy współdziałłości, sławi ta książka uczucia przyjaźni, współdziałanie braterskie, miłosierdzie i podniesienie ludzi przez miłość — w znaczeniu *charitas*: znajduje tu zastosowanie patetyczna prostota stylu Żeromskiego, pozytywisty-nauczyciela z pism publicystycznych ostatniego okresu; prostota ta, wyrażająca się także w potocznej, nieledwie gwarowej szacie językowej, zmienia się czasem w silenie się na prostotę ekspresji, w niemną afektację (obcą mistrzowi), gdy podkreśla się znacząco głębię jakiegoś zwykłego słowa, albo używa się w poincie wytartego symbolu („w sercach naszych zakwitła gałąź czereśni“). Ale przemożny wpływ wielkiego stylisty rozpoznajemy w jakimś szczególe, w niby błahym przysłówku („mężnie przetrwała zimę pod śniegiem“), w rytmie okresów, złożonych z pozornie oderwanych krótkich zdań („Spożyją mnie ludzie głodni po pracy. Zamienię się w ich krew. Zamienię się w ich siłę, w ich dobroć, w ich wesołość. Z nimi pójdę do ziemi i wyrosną błękitnymi kwiatami na ich grobie“). Ale przemożny wpływ ostatniego wieszczka, ostatniego wielkiego romantyka rozpoznajemy w nadludzkiem natężeniu gwałtownych uczuć, determinujących czyny sprzeczne z pospolicym rozsądkiem i nieprawdopodobne sytuacje (żołnierz polski pośród walki wręcz biorący słowo od bolszewika, że zaopiekuje

się wyglodzoną wsią). Ogólna emocjonalność ekspresji, jej metaforyzm wydaje się czasem tem bardziej nie na miejscu, że prawie wszędzie narracja jest włożona w usta działających osób, oglądanie rzeczywistości przełamane przez ich, często prostaków, psychikę. Zdarzają się przytem niezręczne personifikacje o humorystycznych wprost perspektywach, np. długie opowiadanie pszenicy, która zachowuje ciągłość świadomości nawet po przemienieniu i upieczeniu na ciasto.

Obie książeczki są nie bez znaczenia jako próby kontynuowania ostatnich osiągnięć epiki polskiej, jako wahanie się wyboru między biegunowo odmiennymi technikami.

IV. DALSZY ROZWÓJ

Dopiero wydany w 1923 r. *Uśmiech Dzieciństwa* był w świadomości samej autorki „pierwszą książką artystyczną, pierwszą, za którą w tej dziedzinie odpowiedzialność ponosi“. Książka ta zarazem była rewelacją wielkiego talentu. Charakterystyczne jest dla ówczesnej epoki, że mimo nawet uwiecznienia jej „nagrodą wydawców“ (w czem, zdaje się, odegrały rolę instynktowny smak i doświadczenie Jakóba Mortkowicza i jego osobista życzliwość) sukces pozostał ostatecznie „kamealny“; krytyka była zajęta czem innym; nikt głośniej nie zwrócił na nią uwagi czytelników. A było na co: dzieło niezwykłej miary, niezwykle twórcze, choć z najbardziej osobistych wspomnień utkane („najważniejszym motorem twórczości jest dla mnie wspomnienie“, wyznaje autorka w tymże wywiadzie z r. 1925, na który często się powoływać będziemy). Świat, ujrzany z okien dziecinnego pokoju dworu polskiego, z przedziwną potęgą i prawdą; obraz ten, choć przesycony wzruszającą miłością tego świata (autorka pragnie „objawić emocjonalną a więc istotną treść zjawisk“), pozbawiony jest wszelkiej kliwkości; nie cofa się przed tragizmem (historja ulubieńca-psa, zabitego z powodu wściekliwości lub nagły zgon najcudniej zapowiadającego się dziecka); pełen ściśłości i autentyczności, a przecież tamże znajdziemy jedno z przedziwności fantastyki, opowiadanie *Babcia*, gdzie wieczorne lęki dziecięce niepostrzeżenie realizują się w dostępne zmysłom zjawy i widma suggestywnem przełamaniem widzenia czytelniczego przez przyz-

mat podnieconej zmierzchem wyobraźni dzieci, sług, zdzieciniałej staruszki.

Znaczenie tej książki „historyczno-literackie“ w dziejach twórczości powieściopisarki polega jeszcze i na tem, że jest pierwszym fragmentarycznym ujęciem tej rzeczywistości, tego światka, który inaczej, z innego punktu obserwacyjnego widziany, zostanie ukształtowany w dwu następnych znakomitych dziełach, wraz z temi samemi ukochanemi ludźmi, tą samą przyrodą i z wersjami tych samych epizodów: tak, opowiadanie *Janek*, stanowi później centralny, rzecz można, epizod *Bogumiła i Barbary*, tylko że odcień bajeczny, nieprawdopodobieństwa w charakterystyce 3-letniego dziecka (zresztą zbliżające ten utwór w jego życiowej treści i w głębokiem nasyceciu uczuciwem z *Trenami* Kochanowskiego) znikają w późniejszym opracowaniu.

Zdobycie serc, połączone z *Marcinem Kozerą* (1927) w jedną maleńką książeczkę, czyni z niej jakby aneks do *Uśmiechu dzieciństwa*. Tytułowy zaś utwór, wzruszająca nowela dla dzieci — może raczej o dzieciach — ukazał znowu w autorce niezwykłą artystkę, a przytem (na ogólnem tle opozycyjnych nastrojów względem tradycyji patriotycznych) głębię miłości ojczyzny, kobietę-kapłankę tego niegasnącego w Polsce zarzewia. To samo oblicze ujawniła Dąbrowska, pierwsza wykrywając tragizm zatajonego patriotyzmu J. Conrada, wbrew oficjalnej polskiej opinii, rezygnującej ówczasie zbyt łatwo z jego polskości; intuicyjnie odosobnionego jej głosu potwierdziły późniejsze odkrycia w korespondencji Conrada i prace cudzoziemców. *Marcin Kozera* jest też zresztą studjum psychologicznem konfliktu: angielskość-polskość, w bardziej codziennym przypadku. W tem studjum właśnie okazuje się Dąbrowska równie wielką artystką, jak i wolną od szowinizmu obserwatorką, a siła jej sugestyi, mówiąc po tołstojowsku, „zdolność zarażenia“ uczuciem prostem, szlachetnem i ludzkim, jej nieodparta siła pobudzania do łez przypomina najlepsze utwory Orzeszkowej. Oba wspomniane przed chwilą wielkie nazwiska przydadzą się nam jeszcze jako materiał porównań. Tu nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę na analogję zaadresowania pomiędzy tem opowiadaniem „dla dzieci“ a jasnopolańskimi utworami nauczyciela szkoły ludowej, oraz zamierzonej prostoty, przejrzy-

stości i przystępności pisma, choćby osiągnięciu naszej autorki było jeszcze daleko do tamtej, szczytowej, suwerennej artystyczności i aż sprawiającej wrażenie olbrzymiej sztuki — bezszuteczności. O Tołstoju też każe myśleć jasnowidztwo procesów psychologicznych, czy też zdolność rzutowania introspekcji, dyskretnie i „rozkładając na głosy“. A prócz tego cecha specyficzna Dąbrowskiej (analogiczna do najogólniejszego tonu dzieła Tołstoją, do jego — mimo wszelkie pozory karzącego proroka i ponurego apostoła — afirmacji życia), u naszej autorki uwyraźniona i ujednostrońniona szlachetność uczuć, znów rozłożonych na utworzonych przez się ludzi; szlachetność atmosfery, gdzie niema miejsca na podłość. A i z Orzeszkową to jeszcze jeden punkt styczności.

Drugi zbiorek, wydany wkrótce potem w tej samej serii „książek dla młodzieży“ (pomijam kwestję ich pedagogicznej stosowności lub przyjęcia ich przez czytelników, dla których zostały przeznaczone) jest to również bardzo znaczące artystycznie dzieło, zasługujące na uważne rozpatrzenie, choć napewno nie stanowi tak trwałej pozycji w dorobku autorki, jak *Marcin Kozera*. Drugie opowiadanie tego zbioru również zbliża go z *Uśmiechem dzieciństwa*; razem z *Marcinem Kozera* — to jakby dwie części jednego cyklu. Lwią część książeczki, do której przystępujemy, zajmuje tytułowe opowiadanie *Przyjaźń*, historia nagłego, ofiarnego a zupełnie niewystarczająco umotywowanego i uprawdopodobnionego zaprzyjaźnienia się trzynastoletniego paniczka z rówieśnikiem z pod strzechy (prawda, że wyjątkowo inteligentnym i wykształconym, kandydatem do seminarjum nauczycielskiego — rzecz dzieje się w naszych czasach i odzwierciedla znaczny bądź co bądź postęp cywilizacyjny wsi naszej). Nieprawdopodobieństwa piętrzą się, gdy uważniej czytamy nowelę. Narracja, konsekwentnie przełamana przez psychikę głównego bohatera, pełna jest subtylizowania psychologicznego, a choćby samowiedzy uczuciowej, niemożliwej u chłopca w tym wieku; w stylu niemniej subtelny artyzm, nawet sztuczność ekspresji pod pozorami skrajnej prostoty krótkich, niezawisłych zdań; aforystyczność jak u Nałkowskiej i metaforyzm: „rodzice... roztaczali się nad Karolem, jak niebo“; „świat, jak smok wynurzył się z jaskini i pochłonął rodziców. Byli teraz daleko, w paszczy świata“...;

„głos tego chłopca... brzmi przyjemnie i świetliście. Słuchając go, słyszy się bezpieczeństwo i siłę“; „usłyszał stuknięcie nieubłaganego losu“. Rozmowy chłopców cechuje ta sama subtelność psychologiczna, filozoficzność i niedziecinna powaga przeżyć i czynów; atmosfera duchowa, w której żyją, jest atmosferą bardzo rozwiniętej umysłowo młodzieży, przypomina nieco *Księżyc wschodzi* Iwaszkiewicza (gdzie jest prawdopodobna i prawdziwa). Uczucie przyjaźni w swem natężeniu mogłoby zasłużyć z punktu widzenia wychowawcy na zarzut chorobliwego „sentymentalizmu“, acz nie ma ono wiele wspólnego z historyczno-literackim sentymentalizmem; rozżalenie tego uczucia do stopnia, w jakim wyraża się zwykle w literaturze miłość, ma inną, bliższą analogję: powieść Duhamela *Deux hommes*, wyprzedzającą o trzy lata datę wydania omawianych nowel. Zresztą „postawa“ moralna, jej emocjonalny humanitaryzm jej nastawienie na radosną, wszechobejmującą miłość przedstawia niejedno podobieństwo tak do twórczości samego znakomitego pisarza, jak i do całego kierunku, którego był on najwybitniejszym przedstawicielem: „unanimizmu“. Świat jej dzieł, atmosfera przez nią wytworzona i przez nią aprobowana jako obowiązek etyczny, jako panaceum przeciw złu świata — to jest właśnie Duhamelowe „królowanie serca“, *le règne du coeur*. Wyższość głosu serca, wysłuchanego wbrew rozsądkowi nawet — taki jest morał noweli, bo bez morału (podobnie jak wspomnienia dzieciństwa J. Kadena - Bandrowskiego, a inaczej niż poprzednie i późniejsze utwory Dąbrowskiej) one się nie obchodzą. Jeszcze wyraźniej, *en toutes lettres*, morał jest wyłożony w drugiej nowelce zbiorku, *Kury w naszym ogrodzie*, czarującym zresztą fragmencie sielskiego dzieciństwa, więcej wartym, jako literatura animalityczna, od wszystkich sławnych dzieł Jana Wiktora na te tematy,¹ z całą resztą jego twórczości na dokładkę. Tu mamy obserwację skrupulatną i wierną; rysy jej są połączone w żywy, całkowity obraz² intuicją arty-

¹ „Zakłamane, poprzebierane zwierzęce dusze“, „maski tego czy innego ludzkiego typu“. Porównaj druzgocącą, choć niepozabawioną w założeniu życzliwości ocenę ich przez Anielę Gruszecką w *Przeglądzie Współczesnym* z października 1932 r.

² Jaka prostota i trafność ekspresji: „Kury chodziły bokami ogrodu, kokając niekiedy rzewnie. Zdawało się, że nic nie zauważyły. Lecz gdy tylko

sty, który „kocha zwierzęta“, jak wyznaje w tekście sama autorka; miłość opisywanego jest potężnym motorem artyzmu realistycznego, bo i w zasadniczych dziełach Dąbrowskiej, aż do II tomu *Nocy i dni*, ustępy poświęcone zwierzętom stanowią prawdziwą ozdobę stronic i zawsze pokonywują czytelnika prawdą, a jednocześnie nieodparcie śmieszają humorem tej życzliwej obserwacji (porównaj „Wieczne zmartwienie“, str. 155). Morał, przyczepiony do opowiadania, nie szkodzi mu o tyle, by pozbawić go tytułu minjaturowego arcydzieła.

V. „LUDZIE STAMTĄD“

Wbrew kolejności chronologicznej, dopiero teraz przystępuję do *Ludzi stamtąd* (1926), książki, która i w zamierzeniach autorki i w opinii niezbyt licznych czytelników była dziełem większej wagi od poprzedzających, a omówione przed chwilą książeczki (choć wydane później) wydają się jeszcze organicznie związane z *Uśmiechem dzieciństwa*. *Ludzie stamtąd* (1926) ugruntowały stanowisko Dąbrowskiej, jej sławę, zresztą po dawnemu kameralną; przyjęcie tego cyklu nowel przez krytykę było życzliwe, bez docenienia wszakże wagi zjawiska. Bystry i kompetentny znawca powieści, Leon Piwiński, zwrócił zaraz uwagę na kapitalną w stosunkach literatury polskiej zaletę *Ludzi stamtąd*, jako stanowiących odmienny a o wiele prawdziwszy i wyższy artystycznie obraz życia chłopa (raczej proletariusza wiejskiego), niż to, co się u nas uważa za szczyt — dzieło Reymonta. Ponad jego konwencjonalizm literacki, podług mody ówczesnej zakryty kolekcją wybranych do gustu inteligenta barwności ludowych, ponad jego bajecznie kolorowe

wszyscy odeszli, wnet zaczęły się zbliżać. Najpierw udawały, że się wcale nie spieszą, podnosiły wolnusięńko jedną nogę, potem drugą, mijało dość czasu, zanim krok postawiły. Wtem nagle — ciup, ciup, ciup zaczynały biec śmiało i prędzusięńko, aż im się piórka trzęsły...“ albo „wtem kwoka zobaczyła kromkę w mojej ręce. Podeszła i przypatrzyła się bacznie, co jest naokoło tej kromki. Patrzyła każdym okiem zosobna, krukając ostrzegawczo. Nakoniec przekonała się, że naokoło jest tylko powietrze i ktoś, z kogo syją się takie dobre okruszyny. Wtedy, krzyknąwszy dziko, dziobnęła kromkę. Odłamała kawałek i łyknęła go zwawo, przymknąwszy oczy...“ Takich obrazeczków jest mnóstwo na tych paru stronicach.

laleczki, mające reprezentować duszę chłopą, krytyk wyniósł samodzielne, świeże i przenikliwe ujrzenie świata tego u Dąbrowskiej. Istotnie, warto choćby zwrócić uwagę na brak konwencjonalnego tragizmu namiętności naszej powieści ludowej: miłość (opisana tu świetnie i jako uczucie i jako proceder), zdrada małżeńska i t. d. nie pociągają za sobą obowiązkowego topora.

Ale mimo wszystko, i u Piwińskiego i w całym życzliwym zresztą przyjęciu książki przez krytykę, nie została doceniona jej waga. Nie zostało dostrzeżone, że książka jest na miarę europejską, że porównań dla niej trzeba szukać daleko, wśród dzieł najślawniejszych; np. jeśli rozpatrywać ją jako pełne zarówno prawdy jak i głębokiego uczucia naświetlenie duszy i bytowania ludu, to może najbliższe jej będą *Zapiski myśliwego* Turgieniewa (biorąc oczywiście pod uwagę blisko stuletnie różnice stylu „odczucia życia“) lub inne analogiczne utwory literatury rosyjskiej, które były wstrząsem humanitaryzmu dla Europy. Ani tego, że głębią i poezją tych nowel jest zarażająca czytelnika miłość do wyobrażonych tam istot i przedmiotów, miłość, która nie przeszkadza subtelnemu zróżnicowaniu (tak służące dworskie, Julka i zupełnie inna Marynka), nie egalityzuje w mętnej roztkliwieniu, ale pozwala dojrzeć wszędzie wewnętrzną dobroć i samousprawiedliwienie. U podstaw tej dobrotliwej filozofii stoi miłość, nie tylko *charitas*, ale ziemiska, pogańska, Lukrecjuszowa życiodajna *Aeneadam genitrix divom hominumque voluptas Alma Venus*: gdy chora i skazana na śmierć Zuzia „Pietrkowi Paterce czynić z sobą dała co nie przystoi panience we wianeczku“, rodzice jej milcząc w gruncie aprobują, „że się troszeczkę nacieszyła tem, co jej niepiśane. Tyle mieć będzie, że się z chłopcem naradowała — choćby raz albo dwa, że doznała tego, z czego snuje się nasz żywot. Rodzice by jej tego szczęścia niczem nie opłacili, a tak doświadczyła, jaką jest owa Miłość, która sprawia, że się koło nas dom stanowi... przez którą jak pół rodziny wymrze, to drugie pół na nowo do życia powstaje“. Jakież to współczesne, nawet prekursorskie w stosunku do akcji „zorganizowanego erotyzmu“, a jak odmiennie! To nie poradnia eugeniczna lecz ślub dwojgu idiotów udzielany przez Kościół. Ta afirmacja świata nędzarzy, głuptaków, kalek zżartych chorobami, ich przywar.

ich nierozumnych decyzji, ich płodności — jest jednym z najwyższych hymnów na chwałę życia.¹ Przywarta ukochaniem do tego świata obserwacja pisarki nie znajduje granic przybliżenia artystycznego, przenika jak stalowe ostrze w samo jądro prawdy, coraz bliżej do nieosiągalnego stopienia rzeczywistości i jej wyrazu. Więc też ten sam mały świeatek, który już częściowo i z pewnego punktu widzenia poznaliśmy w *Uśmiechu dzieciństwa*, tych kilkudziesięciu ludzi w jednym folwarku, wystarcza jej inwencji jako materiał *Ludzi stamtąd*, a potem i trzeciego dzieła — całej wielkiej epopei. Każda książka jest etapem realizacji tego, co, jak wyznaje pisarka, jest celem jej twórczości: „dać artystyczny ekwiwalent tych środowisk i tych zjawisk życia, które od dzieciństwa stawały się mojem doświadczeniem życiowym i wewnętrznym, objawić ich artystyczną treść“. Mamy tu nanowo sformułowaną istotę powieści realistycznej, w terminach filozofii spekulatywnej ujętą przez Vischera, jako *erfahrungsmässig erkannte Wirklichkeit*. Ale choć naczelnym obowiązkiem przy takim pojmowaniu zadania staje się „sumienność artystyczna“ — jakże to szczytne zwłaszcza w Polsce, gdzie prawda (jako absolutny obowiązek, jako kategoryczny imperatyw) zawsze jest wzgardzona dla pięknego słówka, dla lada efekciku — pisarz wcale nie pozbawia się prawa posługiwania się całym systemem środków i skrótów artystycznych, jakie mu daje kultura literacka. Więc w zakresie kompozycji, co do której wynurzenia Dąbrowskiej brzmią: „skomponować, jak się komponuje w życiu — niezrozumiale a niezbitcie“, trzeba stwierdzić, że na szczęście tylko druga część programu została zrealizowana. Nowele należą do najlepiej zbudowanych w nowelistyce polskiej. Jeśli autorce chodziło o uniknięcie wszelkiej „umysłności“ w doborze zdarzeń, uwypuklonych narracją, tem bardziej dowolności w ich wymyślaniu i kombinowaniu, to istotnie dała nam wrażenie całkowitej spontaniczności, „naturalności“ płynięcia zdarzeń; mimo to prowadzenie fabuły, jej zwartość i częstokroć efekt zakończenia (choćby był on tylko urwaniem opowieści jakiegoś w ten spo-

¹ Mimochodem przypomnijmy, że taki hymn — irracjonalny, przeciwny wyznawanemu systemowi moralno-filozoficznemu, upatruje krytyka rosyjska w twórczości Tołstoja, przytaczając na dowód znamieny ustęp z jednego z ostatnich jego dzieł, opowieści *Chadzi-Murat*.

sób sam przez się kształtującego się fragmentu nieustannie płynącego życia) powiększa o poczucie doskonałości elementu konstrukcyjnego rozkosz estetyczną dostarczaną przez książkę. Podobnie się ma z ustosunkowaniem elementów obrazowości i analizy psychologicznej: nigdzie niema przeciągnięcia, przesady, wszędzie trafna miara. Chwalebny umiar znajdziemy również rozpatrując się w szacie zewnętrznej utworu, w stronie stylistycznej. Zganiało podobno użycie gwary — nie zadowolniła ścisłość jej oddania zgryźliwych pedantów, którym też niejedną nieścisłość można zarzucić; nie moja rzecz o tem sądzić, muszę tylko skonstatować takt artystyczny, umiar a zarazem plastykę charakterystyczną w jej użyciu: „Dóniży“ zamiast Dyonizy, bez natręctwa i nudziarstwa, tylko w ustach, gdzie stosowne — samo czego warte! Jeśli chodzi o ogólną ekspresję stylistyczną, w opisach i wogóle tam, gdzie autorka mówi od siebie, to dziś, po wielkiej kampanji przeciw „przerostowi stylu“ w prozie epickiej, przeciw „metaphoritis“, po wysiłkach w kierunku stylu reportażowego, a najważniejsza — po ostatnich tomach samej Dąbrowskiej, styl *Ludzi stamtąd* może się wydawać metaforyczny. Ale jakże inaczej sprawa się przedstawia, gdy rozpatrzemy utwór na tle jego epoki, na tle literatury z przed 7 lat, a nawet mniej, na tle istotnego rozpasania ekspresji słownej, pogoni za niezwykłością i barokowością metafory u największych (Kaden) i u najmłodniejszych (Wołoszynowski) i u długiego szeregu powieściopisarek i nowelistek, z których jedną — społecznie. że tak powiem, zmuszoną do „równania się“ w szeregu, była Dąbrowska. Żeby sprecyzować tę kwestję, wziąłem jedną stronicę — jak mi się wydało wybitnie metaforyczną, przytem noszącą okrągłą numerację (50), więc mogącą ująć za typ, za przypadkowy przekrój — i wybrałem z niej wszystkie wyrażenia nastawione na obrazowość. Oto one: „Wjechali w obręb parku jak między wieże — tak wielkie tam były drzewa, tak wszystko zimne i wysokie“; „oficyna... była niska, tak niska, że zdawała się nie stać a leżeć pod czarnym dachem“; „olbrzymie kasztany głaskały dach wiekowemi gałęziami“; „kury... przypatrywały się stojąc na jednej nodze, kurcząc i rozkurczając pazury drugiej“; „w izbie było zimno jak na dworze — naokoło milczenie obcej strony. Stłuczone okienko świegotało w podmuchach północnego wiatru, w których noc napływała falami ciemności“.

Cóż to jest wobec owoczesnych: „głos stoczył się płaskimi krążkami śmiechu“ lub „(tramwaj) potwór tłamsił... w sobie so-wity żer, wyrzucał odwołkiem przetrawione, pomięte resztki“ lub „jego żółte oczy, zawieszzone nad jej twarzą, roztopiały się w uśmiechu jak tłuste oka na rosole“. I naogół u Dąbrowskiej znajdujemy wszędzie jakąś skromność, rezerwę; autorka stara się opisać, co trzeba, najkrócej, najdelikatniej. Pod względem kompozycji, pod względem zrównoważenia elementów, *Ludzie stamtąd* pozostają najdoskonalszą dotąd książką autorki *Nocy i dni* i nie tracą w porównaniu z tą epopeją. Dla zrozumienia zaś zawartej w niej poezji należy pamiętać własny Dąbrowskiej jako krytyka passus o Conradzie: „aby być epikiem czystej wody Conrad posiada za mało skłonności do upajania się samem toceniem się i przemijaniem bytu, zamało też kontemplacyjnej, pobłażliwej i pełnej współczucia miłości do wszelkiego bytu zastanego“. Ten passus z przed ośmiu lat wyjaśnia i tytuł i właściwą intencję twórczą epopei, której tomy ukazują się obecnie.

VI. CZEM NIE SĄ „NOCE I DNIE“?

Tak, niewątpliwie: tocenie się i przemijanie bytu, rytm życia w jego złem i dobrem, taki jest najogólniej pojęty temat powieści, zaznaczony w tytule, takie jest jej filozoficzne znaczenie. Ale tego naprawdę artystycznie ukształtowanego filozoficznego sensu jest trochę za szczupło, by upatrywać w nim główny walor dzieła i przyczynę istotną zasłużonego sukcesu, jak to poniekąd czynią niektórzy krytycy. Tego ich stanowiska nie ratują licznie rozsiane w książce, zwłaszcza w I tomie, refleksje i wypowiedzi aforystyczne, wskazujące na tendencję do „filozoficzności“ u autorki; owszem, niech będzie wolno entuzjście jej talentu stwierdzić, że są to najsłabsze ustępy książki, a owe aforyzmy, włożone w usta bohaterów, zwyczajnych ludzi, w ich potoczną rozmowę, są rysami dysharmonicznymi w ich charakterystyce; w tym sposobie wypowiadania się znać niepotrzebny wpływ złych współczesnych obyczajów belletrystycznych, może wpływ Z. Nałkowskiej, organizacji artystycznej najzupełniej obcej, zasadniczo i kontrastowo, autorce *Nocy i dni*. W każdym razie, z tego punktu rozważana, powieść ta nie sta-

nowi jeszcze tytułu do wielkości i nie może być porównywana z takim *Zauberberg* Tomasza Manna.

Nie jest też zupełnie trafne rozpatrywanie dzieła wyłącznie pod kątem jego wartości jako studjum psychologicznego. Są to niewątpliwie walory ogromne i w naszych stosunkach zupełnie wyjątkowe; ale gdy już chcemy zastosować miarę wielkości do tego wspaniałego dzieła, to musimy stwierdzić, że nie jest to dzieło psychologii artystycznej jak u Szekspira czy Dostojewskiego, monumentalne ukształtowanie wiecznego typu człowieka, odsłonięcie nieznanych a otwierających nieskończonościowe perspektywy pokładów duszy ludzkiej, dokonanie wszechobowiązującej syntezy. Monumentalność, tragizm, stawanie wobec rzeczy ostatecznych, odróżnia wielką koncepcję Sygrydy Unset¹ od bardzo subtelnego, przenikliwego, docieklivością i zagłębieniem w ostateczne motory psychiczne, przypominającego dzieło Prousta, studjum duszy Barbary. Ale tam, gdzie bohaterka jest zakrojona na szerszą syntezę, przeprowadzona przez przeżycia tragiczne i zasadnicze, t. j. w tomie I-ym rysy jej, poza ogólnem wrażeniem czegoś drażniącego i niesympatycznego, nie kleją się w plastyczny, konsekwentny charakter. Inaczej jest w tomie II-im, gdzie już nie mamy żadnych wątpliwości kogo obserwujemy na stronicach książki, gdzie już nie subtylizowanie psychologiczne i urojone tragedje wewnętrzne ale życie tchnięte przez autorkę w stworzoną przez nią postać narzuca się czytelnikowi. Tu jednak mamy typ ściśle ograniczony w swej aktualności do pewnych warunków czasu i miejsca: rozpoznajemy kobietę z pokolenia naszych matek, Polkę z drugiej połowy XIX w. Wyzwolona już do pewnego stopnia z karbów dyscyplinującej tradycji, daleka już od całkowitości światopoglądu „matrony polskiej“, ale nie wyzwolona z całego szeregu przesądów i przeżytków²; odsunięta od pracy zarob-

¹ Wielką i w dążeniu do syntezy wiecznej kobiecości, choćbyśmy widzieli całą trudność wyrwania tej uogólniającej syntezy z warunków jej czasu i kraju, a z drugiej strony zbędność kompozycyjną tej skomplikowanej i zanadto rozbudowanej psychologii w genialnym obrazie średniowiecza, którym ponad wszystko jest *Krystyna, córka Lauransa*.

² Do charakterystyki tego, pozatem bardzo ważny dla dwoistości Barbary, przynosi dużo świetny epizod ze znachorką i „odczynianiem“ Tomaszka (I, 370—375).

kowej, w znacznej mierze od spraw politycznych i społecznych (prostracja popowstaniowa), nie posiadająca swobody życia erotycznego, wyżywa się z tych wszystkich zahamowań w kręgu domowym, narowi się w nim, oddana nieustającym i przesadnym troskom o drobnostki, o swe zdrowie, rządząca się wyłącznie względami na swe rozkapryszone nerwy. Inne postacie nie posiadają też tej potężnej plastyki, która wrzyna nam w pamięć każdą figurę z tłumu zaludniającego tomy *Krystyny*. Bogumił, w którego charakterze orientujemy się także dzięki wcześniejszym dziełom, gdzie występuje jako „pan“ lub „ojciec“, tu jest dopiero wspaniałym szkicem do ledwie zagruntowanego portretu; postacie drugoplanowe, epizodyczne, są czasami świetne, urocze (dzieci, a szczególnie Agnisia) lub pełne *vis comica* (panna Celina, Arkuszowa), czasami jakby celowo zmatowane odpowiednio do swej roli życiowej (Katelba), czasami to sylwetki nadzwyczaj precyzyjne; ale zdarzają się nieprzekonywające, karykaturalne (Daniel), a ta z drugoplanowych figur, w której rozwinięcie autorka włożyła, być może, najwięcej starania i uczucia (Teresa), pozostała zupełnie nieudana, sztuczna i ckliwa, z tą swoją dyskretnie zawołowaną tragiczną tajemnicą i neodpartym rzekomo czarem; w niej po raz drugi i w jeszcze nieprzyjemniejszy sposób rozpoznajemy wpływ Nałkowskiej.

Kończąc ten przydługi mój wywód o *Nocach i dniach*, jako powieści psychologicznej, z przerażeniem widzę, że mógłby on wywołać wrażenie deprecjonowania tej strony utworu. Otóż wolę wprost oświadczyć, że tendencja taka była mi zupełnie obca. Psychologizm Dąbrowskiej uważam za najświetniejszy w powieści polskiej przynajmniej od czasów Orzeszkowej; pod względem wartości w nowej literaturze jedynie Perzyński, gdyby nie zupełnie odmienna technika charakterologii, mógłby być wysunięty jako porównanie. Poprostu dążę do ukazania dzieła w świetle innych jego wartości, wśród których psychologizm będzie jednym ze składników. Jeśli się mówi „genjalny analityk duszy ludzkiej“ o Dostojewskim a nie o Tołstoju, to nie dlatego, by ten ostatni nie osiągał w tym zakresie najgłębszej prawdy i plastyki: lecz z uwagi na rolę tej strony w osiągniętym szczytowym, więc charakteryzującym twórcę rezultacie artystycznym. *Biesy* albo *Zbrodnia i kara* mogłyby się dziać

w każdym, zupełnie nawet fikcyjnym społeczeństwie; i tak obywają się bez „przyrody“ prawie, prawie bez „obyczajowości“, w szczupłych, schematycznych, prawie abstrakcyjnych dekoracjach. U Tolstoja znajdujemy pełnię życia, ujrzanego okiem „jasnowidza ciała“.

Wysuwano jako przyczynę sukcesu *Nocy i dni* ich „wielką formę“, ich zakrój epicki, podobny do tych obszernych cyklów powieściowych współczesnych cudzoziemców, które cieszyły się u publiczności polskiej tak znacznym powodzeniem. Wspomnieliśmy już o kilku z nich i mieliśmy okazję stwierdzić raczej różnice niż podobieństwa. Sama w sobie „wielka forma“, acz charakterystyczna być może dla powieści naszej epoki, nie jest zdolna zagwarantować powodzenia: widzimy to na cyklach powieściowych paru naszych bardzo wybitnych pisarzy (Kaden, Strug). Co do dzieł obcych, to niema mowy o wpływach, gdyż Dąbrowska nie znała ich pono, pisząc swoją epopeję od 1927 r., z wyjątkiem *Krystyny córki Lawransa*; ale porównywanie tych dzieł, mimo podobieństwa najogólniejszych zarysów tematu (obraz epoki i równocześnie pogłębiona analiza duszy kobiecej) jest trudne: to tak jakbyśmy porównywali uroczą siedzibę wiejską z gotycką katedrą, że i tam i tu jest architektura i jest otoczenie. Większe analogje w zamyśle (i tu i tam obraz niedawnych pokoleń przodków i formowanie się z nich warstwy „inteligencji“) można znaleźć z *Sagą Forsyte'ów*, gdyby nie zupełnie odmienna technika kompozycyjna Galsworthy'ego: szereg odrębnych, doskonale zwartych w sobie jednością działania powieści i nowel, związanych prawie wyłącznie identycznością osób działających. Analogje więc pozostają wyłącznie przy rozpatrywaniu dzieła Dąbrowskiej jako „powieści historycznej“.

Ten aspekt utworu zwrócił powszechną uwagę. I krytyka i publiczność „podała się z upojeniem“, mówiąc słowami Dąbrowskiej o jej stosunku do Orzeszkowej, „bijącemu od tego dzieła zapachowi dawności, gorzkiemu urokowi lat, w których upłynęła młodość naszych rodziców lub conajwyżej naszych dziadków“. Treść „historjozoficzna“ dzieła, tak jak ją *explicite* autorka określiła w swych wynurzeniach, t. j. formowanie się bezstanowej inteligencji ze zdeklasowanej szlachty ziemiańskiej, została w lot zrozumiana i przyjęta z pochwałą. Odpowiedziała

ona nie tylko świadomym zainteresowaniem socjologicznym, ale i podświadomemu instynktowi poznania swego rodowodu, osadzenia się na przeszłości; nawet humorystyczne nawroty do „1900“ są tego symptomem. Wielkie epepeje współczesne, od Prousta poczynając, tak samo Galsworthy jak Szalom Asz, stawiają sobie te, do pewnego stopnia pozaartystyczne cele, w tym względzie rezygnując, co zgadza się z duchem czasu, z wyłącznie estetycznego oddziaływania: zobrazowanie wielkich grup społecznych, wielkich skupisk ludzkich, procesów socjalnych, wyjaśniających terażniejszość i przez to próbujących rozdrzeć zasłonę przeszłości.

Jeśli chodzi o realizację postawionych sobie przez Dąbrowską zamierzeń, to można wątpić, czy nastąpiła ona w płaszczyźnie artystycznej. O przemianach społecznych, o wychodzeniu z majątków jednych, o zachwianiu się materjalnem innych, dowiadujemy się z *Vorgeschichte*, a potem ze skrótów marginesowych, po kronikarsku niejako zwięzłych, wyjaśniających obramień właściwej akcji. To, co zostało wysunięte na pierwszy plan, przed same oczy czytelnika, ukształtowane artystycznie, to, choć obejmuje znaczny okres czasu, od przednarzeceńskiej młodości Barbary koło 1880 r. aż za próg bieżącego stulecia,¹ spraw i zdarzeń odnoszących się do tego procesu historycznego prawie nie przedstawia, z wyjątkiem epizodu kupowania placów Kalińcu. Owszem, życie Bogumiłostwa Niechciców nie jest deklasowaniem się i wychodzeniem z warstwy posiadającej, lecz wznoszeniem się po drabinie społecznej, w każdym razie pod względem dobrobytu — organizowaniem się w „Nawłoc“; jest to zresztą historycznie wiernym rysem społeczeństwa szlacheckiego Polski, gdzie zawsze była znaczna niestałość fortun i wymiana między jego szczytami a nizinami. Tę zgodność z historją zawdzięczamy nieomylnemu instynktowi prawdy u autorki przy zetknięciu się z artystycznie przedstawianą rzeczywistością. Natomiast w ustępach „dyskursywnych“ autorka ulega w wykładaniu stanu rzeczy pewnemu konwenansowi, uświęconemu niestety przez Żeromskiego w ostatniej epoce twórczości (*Walka z szatanem, Przedwiośnie*),

¹ Na początku II tomu odgłosy zapału do Przybyszewskiego, w końcu tomu Agnisia, która urodziła się koło 1891, idzie do szkół.

gdy wielki pisarz szlachecki, który w pierwszych utworach umiał tak wymownie oddać starą polską biedę szlachecką (porównaj tradycyjne przeciwstawienie pojęcia „szlachcic“ pojęciu „pan“, arystokrata; demokrata Prus nazywa siebie w listach prywatnych „starym szlachcicem“) — oddzielił się znacznym lat przedziałem od środowiska, z którego wyszedł; nie bez wpływu była też wysoka konjunktura dla rolnictwa w pierwszej ćwierci XX w., która stwarzała złudne pozory stabilizowanej zamożności ziemiaństwa. Konwenans, o którym mówię, polegał na wystawianiu bohatera, jeśli ten miał być szlachcicem, to już koniecznym potomkiem świetnej i opływającej w dostatki rodziny; niektórzy nie pomijali sposobności bez aluzji do „hetmańskich przodków“. Prawda była inna. Społeczeństwo szlacheckie, wedle znanego z XVIII wieku powiedzenia, składało się z 10 rodzin magnackich, 100 pańskich, 1000 zamożniejszych posesjonatów, 10000 uboższych jednofolwarcznych właścicieli, dzierżawców i t. d. i 100.000 szlacheckiego proletariatu, służby dworskiej, chodackowej, zaściankowej, brukowej i innej „gołoty“, mówiąc z marksistowska — „Lumpenadel“. Jakże małe szanse ma ktoś, rodząc się szlachcicem, być potomkiem wytwornych, kulturalnych rodów Niechciców i Ostrzeńskich! Fortuny topniały szybko, niezależnie od klęsk narodowych i wyrastały szybko, w ciągu pokolenia¹; w ciągu trzech można było dojść do najwyższych szczytów w tym niesłychanie zróżnicowanym stanie — z szarego tłumu na tron królewski, jak Sobieski lub Poniatowski. Do tego stanu, „prawem i lewem“ był zawsze znaczny dopływ plebejuszów, podobnie jak później do wytwarzającej się, istotnie w znacznej części z ludzi pochodzenia szlacheckiego, warstwy inteligenckiej (nie zapominajmy o dość znacznym i zauważalnym na prowincji w drugiej połowie XIX w. dopływie żydów). Był też w niej zadawniony od czasów napoleońskich pewnie, pod wpływem ustroju, gdzie przywilej szlachecki małą grał rolę, silny zwłaszcza w czasach popowstaniowych demokratyzm, lekceważenie

¹ Ekonomiczne pochodzenie znacznej części najzamożniejszych rodzin, zwłaszcza na ziemiach poł.-wschodnich, było powszechnie wiadome, choć przemilczane za ich wpływami. Konfiskaty, zwłaszcza w Królestwie, nie uszczuplały tak bardzo stanu posiadania, bo w utworzonych „majoratach“ rosyjskich gospodarował zwykle, płacąc małą tenutę dzierżawną inny szlachcic polski, co znajduje echo w *Nocach i dniach* (I, 107).

pustego tytułu szlacheckiego, dochodzące w wielu autentycznie szlacheckich domach do faktycznego zapomnienia swego herbu (zjawisko często ujawniające się przy „wyrabianiu sobie“ papierów szlacheckich). I pod tym względem odnajdujemy niezawodny rys prawdy w dziele Dąbrowskiej — gdy Bogumił, przeciwstawiając się snobizmowi Barbary, podaje w wątpliwość samą autentyczność swego rodowodu.

Przypomnijmy sobie literaturę polską, która może służyć za przekrój, za odzwierciedlenie przeciętnej pod względem składu stanowego: jak w niej, w ciągu ostatnich dwóch wieków przeważa mały szaraczek, łącznie z człowiekiem wątpliwego pochodzenia lub plebejuszem nad arystokratą, jak Krasieński, lub choćby posesjonatem, jak Ujejski. Tak więc podany przez Dąbrowską przypadek — przechodzenie Ostrzeńskich i Niechciców do inteligencji miejskiej nie można uważać za wyczerpująco typowy dla formowania się tej warstwy.

Za to nie należy robić zarzutu z małej roli strony „ideologicznej“ i elementu politycznego w przedstawionej przez Dąbrowską powszedniości. Przeczy to nowoukutej *ad usum Delphini* legendzie powszechnej walki o niepodległość, ale odpowiada istocie rzeczy. Elementy czynne społeczeństwa stanowiły liczebnie jednostki lub dziesiątki wśród ogarniętych prostracją mas: protest przeciw niewoli był ukryty głęboko w sercach, wyrażał się nazewnątrz nutą patriotyczną w wychowaniu (tu piosenki śpiewane przez piastunkę i jej wyborny komentarz ilustrujący odbicie tych spraw w pojęciach ludu), dezaprobatą dla „ugody“; pozatem celem najbliższym codziennego wysiłku było przetrwanie materialne i przechowanie iskry zarzewia. Echa powstania zgłuchły: milczeli o swym udziale ci, którym udało się ukryć, z Sybiru wracali złamani starcy, tak czy inaczej nie umiejący odnaleźć kontaktu ze społeczeństwem w kraju.¹ Nawet w doskonałej, niedość znanej powieści Sieroszewskiego *Zacisze*, stanowiącej piękny obraz czasów popowstaniowych, znajdujemy motyw degryngolady byłego powstańca, zresztą mocno wyidealizowanego; jeśli w tym utworze ścieranie się idej i formowanie nowych bojowników zajmuje więcej miejsca,

¹ Milkliwość Bogumiła, z suggestywną prawdą przedstawiony obłęd jego wuja — oto genialne ilustracje do roli powstania w ówczesnem życiu!



to dlatego, że mamy do czynienia z pewną konstrukcją, skrótem artystycznym, dokonanym pod tym kątem, że osoby działające to młodzież szkolna i akademicka. W eposie ogarniającej na znacznej przestrzeni czasu życie „starszego” społeczeństwa, oddanego trosce o chleb powszedni, wprowadzenie elementu politycznego w większej proporcji, niż to uczyniła Dąbrowska, byłoby skażeniem prawdy.

Nie można też zarzucić autorce tej „kroniki rodzinnej” pominięcia sprawy chłopskiej: to, co z niej wpadło w pole widzenia artystycznego pisarki, w krąg jej „doznań i przeżyć”, to już było tematem innej książki. Jej twórczość jest zjawiskiem zbyt integralnym, by można było nie łączyć dzieł, które, choć pod innymi tytułami, mówią o tej samej rzeczywistości z różnych punktów ujranej.

Realnym zarzutem byłoby wykazanie paru anachronizmów: Sienkiewicz koło 1885 r. nie był już „Litwosem”, lecz autorem *Ogniem i mieczem*; ani Tristan i Isolda, ani tem bardziej król Kofetua nie mogli w tym czasie być materiałem porównań w marzeniach prowincjonalnej inteligentki, dopiero 20 lat później; ale to są drobnostki. Pewnym istotnym brakiem jest niedociągnięcie do należytej wyrazistości obrazu tej biedy, tych ascetycznych warunków, tego ograniczania się w najpierwszych potrzebach, w których żył w owych czasach wogóle inteligent, specjalnie uboższy szlachcic na małym folwarku, dzierżawca, a tem bardziej rządcą. Napomknienie o maślanec na kolację, o tem, że jeśli były szynki i konfitury, to od wielkiego dzwonu, a figurowały na codzien chyba w domach zamożnych albo idących rozrzutnością ku ruinie; że kształcenie dzieci w mieście było największym krwawym wysiłkiem, prostopo ofiarą rodziców — wszystko to plastyczniej ukazałoby nam materialne ramy ówczesnego życia. Tak o nich wnioskować można, okólniejszą nieco drogą, z opisu mieszkania Niechciców w Krępie, albo z kupowania płaszczyka dla Agnisi.

Zastrzeżenia powyższe zmniejszają nieco wagę dzieła, jako powieści historycznej, może poniżej intencji autorki i oceny niektórych krytyków. Pozostaje ono jednak znakomitym obrazem prowincji polskiej i życia domowego w określonym historycznym czasie, w końcu XIX wieku; bez żadnego wysiłku stylizacyjnego, bez podkreślania groteskowej staroświecczyny

zjawisk z dzisiejszego punktu widzenia, jak to mamy u P. Moranda w 1900, wszystko tam tchnie autentycznością i prawdą wyłącznie do pewnych właściwości języka konwersacyjnego inteligencji¹ (nie mówię już tu o bezzrównem choć oszczędnem wyzyskaniu gwary ludowej i polszczyzny żydowskiej): np. częste rodzajnikowe użycie zaimka wskazującego „ten Bogumił“. A prawdy i soczystości obrazu najwięcej w II tomie, utkanym widocznie z osobistych wspomnień, podczas gdy I-szy jest rekonstrukcją przekazów domowych²; taką bowiem jest natura artystyczna autorki, że, jak wyznaje, „najważniejszym motorem twórczości jest dla niej wspomnienie“.

VII. EPIKA CZYSTEJ WODY

Wyznaniem tem autorka daje nam klucz do należytego rozumienia istoty swego dzieła i do odnalezienia właściwego punktu wyjścia dla sądu o niem. Przystępowanie do niego jako do wypowiedzenia się filozofji lub jako do rewelacji psychologicznej czy studjum historyczno-społecznego nie prezentowało go, jak widzieliśmy, w wymiarach jego intuicyjnie odczutej wielkości: ale bo było to posługiwanie się niestosownemi kryterjami dnia wczorajszego, epoki „antynaturalistycznej“, nie sprzyjającej powieści, gdy przypuszczenie, że zadaniem artystycznym twórcy jest realizm *tout court*, „bezcelowy realizm“ wyglądało na nonsens. Nikt też współcześnie, może nawet sama wypowiadająca, nie chciał wziąć poprostu i dosłownie programu Dąbrowskiej: „artystyczny ekwiwalent“ rzeczywistości, która stała się jej „doświadczeniem życiowem i wewnętrznem“. „Sumienność artystyczna“ jako istota sumienia artystycznego: opisać, przedstawić jak najwierniej; zobiektywizować wspomnienie.

Te wyznania, zapisane przez interviewera w okresie *Lu-*

¹ A jakie zróżniczkowanie odpowiednio do pozycji społecznej, wieku; obok języka ludzi w sile wieku, język staruszki i szczebiot dziecięcy; jakże subtelne archaizowanie (np. „obywatelski“ dziś wyparte z użycia przez „ziemiański“)! Prócz tego indywidualna charakterystyka za pośrednictwem mowy.

² Lecz i I tom ugruntowany jest na materiale udokumentowanych faktów: liczne cytaty z listów sprawiają wrażenie zbyt autentycznych, żeby mogły być wymyślone — zarówno listy panięskie Barbary jak i kartki pół przytomnej staruszki.

dzi stamtąd, potwierdza autorka w studjum o Orzeszkowej, wydrukowanem w czasie najgorętszej pracy nad *Nocami i dniami*. W dziele wielkiej Litwinki Dąbrowska podkreśla to przede wszystkim, co uderza ją jako zbieżność z własnem tworzonym dziełem: czy jako osiągnięcie w zakresie tematyki („zapach dawności“), czy jako najogólniejsze wytyczne pracy („szlachetny obiektywny realizm opowieści“, który Orzeszkowa osiągnęła w swych najznakomitszych utworach, „porzuciwszy rozważania ideologiczne“). Gdy mowa o Flaubercie, podnosi ona znowu „wiedzę czysto artystyczną, zorientowanie się pisarza w tem, jak powinny wyglądać jego postacie i sytuacje, aby samorzutnie w sposób niewymuszony i wiarygodny wyrażały nie jakiś określony stosunek ideologiczny, ale obiektywną rzeczywistość“.

Inne pisma krytyczne Dąbrowskiej wprost lub pośrednio, przez stosunek do omawianych autorów, wskazałyby na ten sam, wyrażony tu zwięźle, prostemi, choć nieco konwencjonalnemi słowami, ideał artystyczny; lecz i bez tego jest on wyraźny — a jakże trudny do osiągnięcia, cokolwiekby sądzili różni jego w różnych czasach wzdarciele! U nas ich było najwięcej; inaczej gdzieindziej, np. we Francji, gdzie prawda była stawiana pod względem niezniszczalności i potęgi na równi z Bogiem przez Pascala (nie próżne i znaczące pod jego piórem porównanie!) i gdzie już Montaigne¹ wysuwał jako cel najtrudniejszy i najgodniejszy przedstawienie codzienności; inaczej też w Rosji, gdzie pewien młody dziwak w połowie XIX w. powziął zamiar opisanie swego wczorajszego dnia i od tego rozpoczął długą, blisko sześćdziesięcioletnią, pełną chwały najwyższych wzniesień artystycznych twórczość. A tematem był zawsze jego wczorajszy dzień: w węższem, dosłowniejszem znaczeniu wracał po kilkakroć do opracowania jego w kształcie artystycznym (nie licząc pisanych przez całe życie dzienni-

¹ „le vrai champs et subject de l'imposture sont les choses incogneues: d'autant qu'en premier lieu l'estrangété mesme donne crédit; et puis n'estants point subjects à nos discours ordinaires elles nous ostent le moyen de les combattre. À cette cause, dict Platon, est il bien plus aysé de satisfaire parlant de la nature de dieux que de la nature des hommes; parce que l'ignorance des auditeurs preste une belle et large carrière et toute liberté au maniemment d'une matière cachée“ (I. XXXI).

ków), zawsze niezadowolony z rezultatu, mimo że jedna z wersji została uznana za znakomite arcydzieło literatury rosyjskiej i wszechświatowej; w szerszym znaczeniu, do oddania treści widzianego i przeżytego, do analizy swych uczuć i ich oceny moralnej — sprowadzała się cała jego działalność pisarza i moralisty. Nie trzeba dodawać, że tym dziwakiem był Leon Tołstoj, że świat jego utworów to przede wszystkim najbliższe otoczenie, rodzina, jego wieś, jego koledzy wojskowi, że wszystko tam występuje pod mało zmienionymi nazwiskami, a głównym bohaterem pod przejrzystym lub na zawsze umówionym pseudonimem jest sobowtór autora; że opanowany żądzą prawdy, odszukania jej i oddania w sposób jak najjaśniejszy, zarzuca on wszelkie ornamenty stylowe, przekształca język swych dzieł w narzędzie zakomunikowania treści, bezozdobność posuwając tak daleko, iż nowicjuszowi przystępującemu do jego powieści, wydają się one prozą kronikarską czy nauczającą, gdzie fantazja twórcza została wyciuta z wszelkich jej praw. Z Tołstojem piszącym w pełni sił twórczych i w momencie szczytowym działalności epopeję Rosji z czasów swych rodziców, podobieństwo Dąbrowskiej w najbardziej zasadniczych cechach twórczości i w jej ewolucji jest uderzające.

Ostatnia jej powieść jest to obraz życia, sięgający po pełnię w przeszłość i po największe pogłębienie przez tematyczne ograniczenie się do wciąż tego samego, co i w poprzednich utworach, najlepiej osobiście znanego autorce odcinka rzeczywistości.¹ W tej rzeczywistości wybór autorki nie pada na sprawy i fakty przekraczające doświadczenie przeciętnego śmiertelnika, ani też nie stara się obciążyć symbolicznym znaczeniem szczegółów opisywanej powszedniości. Na tem w ogromnym stopniu polega jej nowość, nawet rewolucyjność wyciuta przez czytelników, w stosunku do współczesnej jej literatury, może nawet w ramach całej historii literatury polskiej. Współcześni jej powieściopisarze, jeśli uprawiają „realizm“ w oddaniu opisywa-

¹ Agnisia, w której ze względu na jej upodobania literackie i próby pisarskie można dopatrywać się rysów autobiograficznych, „najwięcej lubiła te wiersze i powieści, w których przedstawione było zwykłe powszednie życie“; „proste rymowane wyliczenie powszednich czynności sprawiało Agnisi niewymowną uciechę. Za pomocą tego wiersza mogła sobie każdy miniony dzień przeżyć jeszcze raz“.

nych spraw, to albo ich wyborem, albo oświetleniem dobudowują coś, co wyobcza rzeczywistość ich dzieł z „objektywnej rzeczywistości“, stanowiącej ideał artystyczny Dąbrowskiej. Pozwolę sobie przytoczyć dla wyjaśnienia parę przykładów wziętych z przypadkowej lektury czasopism bieżących, żeby nie wpaść w zbyt długą analizę ultranaturalizmu Kadena, gdzie i w elephantiasis uczuciowem, i w metaforyźmie stylu, i w pryncypjalnej nienawiści do przerysowanej rzeczywistości i w zasadniczo moralizatorskiej postawie moglibyśmy odnaleźć najjaskrawszy kontrast Dąbrowskiej. Ale weźmy np. nowelę Wierzyńskiego w jednym z ostatnich numerów *Wiadomości literackich*: utalentowany pisarz podaje nam casus psychopatologiczny jakiegoś szczególnego wybuchu okrucieństwa, nie motywowanego, nie wynikającego konsekwentnie ze znanej nam rzeczywistości psychicznej, ot tak, okaz do panoptikum psychologicznego. Albo wczytajmy się w ostatnią powieść Nałkowskiej, drukującą się w *Tygodniku Ilustrowanym*: niby to obraz szarości prowincjonalnej, jak i u Dąbrowskiej (Nałkowska umie iść z prądem czasu i nie pomija żadnej okoliczności, by się czegoś nauczyć i przeuczyć) — a przecież ile razy jesteśmy pobudzani do zadumy nad najzwyklejszym z pozorów faktem, ile razy zmuszani do podziwiania subtelności myślącego na świat spojrzenia pisarki!

✓ Nie można zaprzeczyć, że i w powieści Dąbrowskiej spotykamy się częstokroć ze śladami „filozoficzności“, odczuwamy jednak to jako nieorganiczną próbę dostosowania się do panującej mody, jako ujemny wpływ starszej i tak cenionej koleżanki po piórze. Naogół zaś wybór autorki wśród faktów przechowanych przez jej zdumiewająco wierną, plastyczną i rozległą pamięć, pada na rzeczy i sprawy najbardziej charakteryzujące powszednie, prawdopodobne i dostępne doświadczeniu każdego życie. W dążeniu do „komponowania jak się komponuje w życiu“, „samorzutnie, w sposób niewymuszony i wiarogodny“, nie składa ona epizodów w jakąś koncentryczną całość, bierniejsza w stosunku do swego materiału nawet od mistrzów realistycznej powieści, od Tołstoja i od czczonych głośno Flauberta i Orzeszkowej.

Możnaby robić zarzut z tej niedbałości konstrukcyjnej, zwłaszcza w I tomie, gdzie materiał składa się z pojedynczych,

przechowanych w tradycji legend¹; w II-gim tomie epizody są zespolone w zwarty nurt płynącego życia, w którym „nie się nie dzieje“, co tak irytuje niejednego polskiego czytelnika, które jest najpowszedniejszą powszedniością, a które przez to jest tak pełne prawdy. Jest to, jeśli kto chce, budowa powieści biograficznej, jak to doskonale określa A. Gruszecka, może raczej „kroniki rodzinnej“, bo nie życie jednego człowieka jest jej tematem. W każdym razie i z tej strony mamy wyrzeczenie się kunsztu (tak charakterystyczne dla Tolstoja, choć nie zawsze w zakresie kompozycji) na rzecz wysiłku prawdy integralnego realizmu. Przy sposobności warto zauważyć, że sama możliwość realizmu tak pojmowanego oraz powieści biograficznej jest zaprzeczana przez pewną bardzo kuszącą teorię, powstałą, co dość dziwne, właśnie na gruncie rosyjskim: Asiejew, znany pozatem poeta współczesny, uważa za przyczynę upadku powieści współczesnej zaniedbanie przez nią zasadniczej, zdaniem jego, zasady tematycznej: akcja powieści, „czasokres powieściowy“, t. j. sprawa stanowiąca materiał bezpośredniego przedstawienia w powieści jest okresem wytrącenia z normy, z ogólnej linii biograficznej średniego, prawdopodobnego bohatera. Nie bez naciągania autor teorii dostosowuje do niej każde wybitniejsze dzieło sztuki powieściowej; ostatecznie i w *Nocach i Dniach* możnaby wykazać szereg epizodów, z których każdy jest wytrąceniem z normy, z bezwypadkowości codziennego życia — nawet kupowanie płaszczyka, czy oddanie Agnisi do szkoły; ale przecie całe życie składa się z mniejszych lub większych „wypadków“, a intencją Dąbrowskiej, podobnie jak szeregu innych dzieł realizmu artystycznego, jest nie przedstawienie nadzwyczajności wypadków, ale scharakteryzowanie życia przez mogące w niem zajść wydarzenia: ostatecznie bez tych widoczniejszych etapów sam nurt płynącego życia nie byłby do uchwycenia.

Niemniej zadziwił czytelnika polskiego styl Dąbrowskiej. Jan Lorentowicz nawet widzi w nim odpowiednik nowego stylu w architekturze; podobieństwo jest jednak znakomicie mniejsze niż zaszczyt dla współczesnego budownictwa, płynący z tego

¹ z których każda może być traktowana jak zamknięta w sobie nowela zawsze świetna. Specjalnie wstrząsające są te, któreby można zatytułować Wuj Klemens, Piotruś, Rozpacz rodziców, Babcia, jej śmierć i pogrzeb.

porównania. Styl Dąbrowskiej nie ujawnia ani trochę tego, co zdaniem mojem stanowi istotę awangardyzmu: rozmyślnego wyłamania się z tradycyjnych kanonów estetycznych pod pretekstem niemożności pogodzenia ich z postulatami racjonalizacji konstrukcyjnej; styl Dąbrowskiej nie ma nic wspólnego z rewolucyjnością wmurowanych wpoprzek okien, a jego prostota i nawet ascetyzm, stanowiące jakby ostateczny etap w poszukiwaniach autorki, ulegającej przedtem, jak widzieliśmy, wpływowi niektórych mistrzów i panującej mody, z więzienną nudą rzekomo racjonalnych pudełek do mieszkania. Jest on nowy, nawet rewolucyjny w stosunku do przeważających w dziejach powieści polskiej sposobów traktowania słownego narracji, zwłaszcza w XX w. i wśród współczesników (choć i tu należałoby wymienić Nałkowską, z którą różnice leżą raczej w stosunku do tematu, niż w zakresie formy); jest on tradycyjny i stary o tyle, że urzeczywistnia nakaz, wypływający z natury gatunku literackiego, dawno i niejednokrotnie wysuwany postulat sprowadzenia słowa w powieści do funkcji komunikowania czytelnikowi o tem, co się w niej dzieje, do skromnej roli pośrednika, *medium*, w przeciwstawieniu do poezji w ściślejszem znaczeniu, gdzie na ekspresję słowną w jej samodzielnej funkcji oddziaływania estetycznego i emocjonalnego, przez stronę dźwiękową, przez położenie nacisku na najogólniejsze zabarwienie emocjonalne wyrazu, przez jego deformację w zbitkach rytmicznych i w rozpętujących grę asocjacji wyrażeniach figuralnych i przenośnych przyciągnięta jest uwaga czytelnika. Ideał „niezauważalności stylu“ świadomie lub nieświadomie urzeczywistniał się w każdej rasowej powieści, czy była dziełem wielkiego epika, czy tylko zręcznego narratora, odcinając ją od hybrydnych tworów, modnych w epokach antynaturalistycznych, więc u nas w epoce romantyzmu, w epoce „Młodej Polski“ i wreszcie ostatnio w epoce prymatu poezji *Skamandria*, gdy rozpasaly się „metaphoritis“ i rozmaite „poszukiwania stylowe“. Dzięki nim parę nazwisk godnych zapamiętania, od Rytarda do Wołoszynowskiego, zajęło i zachowało przez inercję opinii literackiej pewne stanowiska w hierarchji literackiej, nic nie reprezentując prócz owych pełnych mozołu a próżnych talentu wyczynów w „style artiste“.

Styl *Nocy i dni* jest niezauważalny; zachwyt nad tem, nawiasem mówiąc, też jest symptomatem przełomu; ale prostota nie jest jedyną jego zaletą: jest on niezwykle trafny, dokładny, w swej zwięzłości jakby muskularny. Ta muskularność wyraża się w znakomitej i wszechstronnej sprawności językowej; trafność doboru leksykalnego wynika z bogactwa synonimiki, która przecież nie prowadzi, jak u niektórych, do puchnięcia okresu, odwrotnie do maksymalnej ekspresji przy maksymalnej oszczędności słownej. Dzięki temu autorka może nadać tak wyrazisty kształt każdemu wspomnieniu o widzianem, przechowanem w jej zdumiewającej bogactwem i precyzją pamięci: styl jej jest obrazowy mimo unikania „obrazowania“, a mimo braku „opisów“ (które, szczególnie krajobrazy, tak lubie powieści polskiej zwłaszcza z czasów Młodej Polski, jeśli się trafiają, są tak szczupłe, że prawie nie zajmują miejsca na stronicach) opisuje wszystko z dokładnością aż protokularną. Szczegółowość i zwięzłość: „tak samo sterczały kości pod wyleniałą skórą Szymszelowego konia, który stał w zadumie, obłuźniwszy jedną nogę i kiwając uparcie głową, zapewne, aby w ten sposób odstraszyć muchy“ — to jest kompletne, jak i inne cytowane już z wcześniejszych dzieł obrazki animalistyczne Dąbrowskiej. Niemniej kompletny jest opis odjazdu Bogumiła (*Wieczne zmartwienie*, str. 165), gdzie nie pominięto nic z mechanicznego, tysiąc razy widzianego obrzędu, nawet okrzyku w chwili ruszania powozu: „Dzieci — nie podchodzić pod konie!“, ani żadnego z niezbędnych w tym wypadku, a zbędnych rozumowo ostrzeżeń Barbary (jest to jedna z najkapitałniejszych dla jej charakterystyki scen), których powtórzenie zostało zdeautomatyzowane („uniezwykłe“, jakby powiedzieli formalisci rosyjscy) dyskretnie ale skutecznie: „I zawarowawszy w ten sposób ostatecznie bezpieczeństwo podróży, wróciła do pokojów. Nagle jednak uderzyła się w czoło. — Ah! — wyrzekła z rozpaczą — zapomniałam im jeszcze powiedzieć, żeby uważali na tych dołach za Małocinem. Już było jednak za późno wołać“. Poczem następuje równie pełny prawdy i nieoczekiwanych efektów komicznych opis lekcji z dziećmi.

VIII. KOORDYNATY STANOWISKA

Jedną bowiem z najświetniejszych cech dzieła Dąbrowskiej jest jego humor. Słusznie poświęcił mu cały artykuł J. E. Skiwski (*Wiadomości* Nr 42), choć ta zawiła analiza jego istoty nie wydaje mi się zupełnie ściśle jej wyjaśniać. Ten humor, który triumf prawdziwy święci w drugim tomie *Nocy i dni*, jest jakby uśmiechem wykwitającym na twarzy na widok czegoś specjalnie drogiego, lubego i radującego serce; nigdzie nawet w stosunku do panny Celiny, śmiech ten nie ma charakteru złośliwości, ośmieszania czyichś wad, karykaturowania czy satyry; ostre widzenie świata, spojrzenie skierowane przeważnie wdół, ku maluczkim, dzieciom, zwierzętom, ostre w znaczeniu ostrości konturu, ścisłości i zachowania proporcji, przepojone jest życzliwością dla niego całego, wraz z jego nierozumem, ożywione radością przenikania w sens jego nieporadnych gestów: tak śmiejemy się, przemawiając pieśczośliwie do niemowlęcia lub do konia, z komiczną powagą i gwałtownością domagającego się zwykłego poczęstunku albo dającego upust swemu niezadowoleniu. Dlatego najświetniejszym komizmem opromienione są postacie, autorce także ze względów autobiograficznych, jak domyślamy się, najdroższe: Barbara, dzieci; dlatego ani trochę nie są mniej sympatyczne, choć nieskończenie zabawne, postacie żydków, stanowiące niezbędną część „*du rêve familier*“ szlachcica polskiego. Ten humor jest konsekwencją „panowania serca“ w dziele Dąbrowskiej, tego „*règne du coeur*“ Duhamelowego, z którym pokrewieństwo atmosfery naszej pisarki wskazywaliśmy poprzednio; humorowi też Duhamela, którego najlepszym produktem są niektóre stroniczki powieści *La Pierre d'Horeb*, humor jej, aczkolwiek pozbawiony towarzyszącej tamtemu nutki boleściowości, jest najbliższy. Humor też stanowi jedną z poważnych różnic pomiędzy jej organizacją pisarską a organizacją pisarską Tołstoja. U niego nawet to, co jest w zamierzeniu dziełem „humorysty“ jako rodzaj literacki — więc np. *Dzieciństwo*, *pacholęctwo*, *młodość* wykazuje, i to właśnie najjaśniej, bo na analogicznym przykładzie odmienne wyzyskiwanie komizmu i mniejszą siłą rozśmieszania.

Bo też użyte przeze mnie porównania, wskazane analogie i rysy podobieństwa były tylko próbą opisu organizacji twór-

czej, bardzo swoistej, w najgłębszej istocie oryginalnej. Nie wyklucza to pewnych wpływów, zależności, są one jednak powierzchowne, że tak powiem akcydentalne, dotyczą rzeczy drugorzędnych, po których odrzuceniu sam zrab pozostaje imponujący. Prózne byłyby badania genetyczne co do zasadniczych właściwości Dąbrowskiej, choćby tak kuszące jak wywód prostości jej stylu ze szkoły Sienkiewicza, dlatego, że jego wpływ można było zauważyć na pierwszej jej książce opowiadań historycznych dla dzieci. Równie przejściowem było terminowanie u Żeromskiego; uczuciowość Dąbrowskiej nie ma tego zęszczonego patosu nawet w momentach najtragiczniejszych, największego natężenia (ostatnia przechadzka Piotrusia po śniegu, jego śmierć i rozpacz rodziców); oczywiście nie da się zaprzeczyć, że przeszedł tamtędy Żeromski, ale dla kogo z pokolenia Dąbrowskiej nie był on ojcem, rzeźbiarzem duszy zostawiającym wiecznotrwałe ślady swych palców? Ale zarzutem naśladowania nie obarczają nawet konkretne zbieżności, niezbyt liczne, m. i. w sposobie chrzczenia bohaterów rzadkimi imionami: Daniel, Adrian; nawet najbardziej z nich uderzająca — motyw mogiły powstańczej, przewijający się od pierwszych aż do późnych utworów Żeromskiego, a taką rolę grający w I t. *Nocy i dni*, przecież na upartego może być sprowadzony do wspólnego źródła — do *Nad Niemnem* Orzeszkowej.

Dla scharakteryzowania tej ostatniej, tak ważnej analogji musimy znowu wrócić do cytowanego już studjum: dziś, po przeczytaniu tworzonej wówczas epopei, wydaje się on jakimś aktem samorozpoznania w wielkiej poprzedniczce. W Orzeszkowej autorka *Nocy i dni* podkreśla i jej pochodzenie w związku z ewolucją społeczną — wyrastania warstwy inteligencji na pniu stanu szlacheckiego; i charakterystykę jej czasów, których „gorzki urok“ stał się tematem Dąbrowskiej; i szlachetny obiektywny realizm; zastanawia się nad kwestją humoru; wreszcie klasyfikuje jej charaktery tak, jakby dawała gotowy schemat dla krytyków kładących w trzy lata później szczególny nacisk na jej własną charakterologję, na analizę psychologiczną Barbary i Bogumiła: „jednym z najważniejszych składników klimatu moralnego (Orzeszkowej) jest zmaganie się ze sobą i z losem dwu gatunków człowieka... Jeden — to człowiek wiecznie darzący, zdolny w najwyższym stopniu do ofiarnej

miłości, radosny, pozbawiony ambicji... zawsze będący każdemu ku pomocy i w miarę rozdawania się coraz to bardziej bogaty". Czyż to nie Bogumił, taki jakim go znamy i jakiego, o ile można sądzić z fragmentów, poznamy głębiej w III-im tomie? A teraz „drugi... ambitny, gromadzący, żądny użycia we wszelkiej postaci, w ostatecznym wyniku często nieszczęśliwy na skutek pustki wewnętrznej, której zzewnątrz niczem zawalić nie można". Czyż to nie Barbara, oczywiście w kategoriach tragicznych, taka jaką ukazuje się w pierwszym tomie, tam, gdzie autorka próbuje przeświecić jej wewnętrzny kościec, choćby z latami wystające gnaty ukryły się w zaokrąglonych obcowaniem z „pierwszym gatunkiem ludzkim“ kształtach, i ostateczna jej fizjognomja duchowa była bardzo odmienna?

Są wreszcie w tem studjum słowa, które nie autorka jego, lecz my dopiero mamy prawo włączyć do tego autoportretu rysami Orzeszkowej: gdy zachwała się „wiedza o poruszających człowieka namiętnościach, nie zrównana plastyka opisu i przenikliwa trafność psychologiczna... utworów... w których znakomita pisarka wznosi się na wyżyny sztuki o znaczeniu światowym“ i że w niej „wszystko... tchnie męstwem, rozumem i zacnością, które (czynią) z każdego jej utworu ożywczy pokarm dla myśli i dla ducha“. Istotnie zacność najgłębsza dzieła Dąbrowskiej, jego rozum i męstwo w widzeniu rzeczywistości a zarazem jakaś równa i spokojna miłość, coś jakby odziedziczonego od Bogumiła w stosunku do świata, niewątpliwie stanowi przyczynę jej gorącego przyjęcia przez publiczność, która zresztą rozpoznała te cechy także w wystąpieniach publicystycznych i krytycznych pisarki. Ale sukces jej oznacza jeszcze także stanowczy i głęboki powrót do realizmu, wywyższenie prostoty i prawdy. Jej sztuka, przykuła do drobnego skrawka ziemi, triumfem swym stwierdza nietylko zwycięstwo „rzeczowości“, lecz i regionalizmu, *goût du terroir* w najszlachetniejszym i prawdziwym znaczeniu, bez sztuczności i teatralnej afektacji, jakie towarzyszyły tym zjawiskom przed kilkunastu laty; nadejście epoki, gdzie wraz z postulatem prawdy wybije się pisarz o wyraźnej przynależności terytorjalnej i socjalnej: już teraz widać próby wysunięcia Ślązaka, robotnika, niezbyt udatne, z braku w nich kwalifikacyj. Narazie mamy nawrót do tradycyi wiejsko-szlacheckiej naszej literatury, tradycyi czasów,

gdy Kraszewski nie tylko pisał powieści siedząc na dzierzawie wołyńskiej, ale redagował czołowe czasopismo poświęcone najwyższym zagadnieniom kultury, gdy z zapadłego Grodna promieniowała Orzeszkowa sztuką i myślą na cały kraj i za jego granice — w przeciwstawieniu do literatury lat ostatnich zcentralizowanej w rękach bohemy miejskiej, radykalnie oderwanej od gruntu, kosmopolitycznej w gustach, związanej moralnie z doraźnym i popłatnym sukcesem.

Bo powodzenie Dąbrowskiej to nie sukces — to zwycięstwo z norwidowego rozróżnienia. Zwycięstwo pisarki miary i charakteru Orzeszkowej, rozpoczynającej nową epokę, której pewnie będzie eponimką i centralną postacią. W jej twórczości dochodzi wreszcie do decydującego głosu, przy aprobacie powszechnej, realizm. Bytujący w literaturze polskiej zawsze nieco na prawach plebejusza, dzieciństwem sztuki nacechowany w powieści przedromantycznej, torujący sobie z trudem drogę poprzez labirynt konwenasu romantycznego, zapóźniony względem swych europejskich współczesników w sentymentalizmie i obciążony nauczycielstwem za pozytywizmu, wzgardzony lub wynaturzony później, zjawia się dziś przed nami w swej najbardziej ludzkiej i najpiękniejszej postaci.

Lipiec—listopad 1932

UZUPEŁNIENIE. Chronologia *Nocy i dni*: Bogumił urodził się w 1848 roku (lub rok wcześniej, w powstaniu miał 15, 16 lat), Barbara koło 1857 (miała 5 lat, gdy umarł jej ojciec, poczem matka przeniosła się do Kalińca na rok przed powstaniem). Poznanie nie zgadza się nieco z tą chronologią, gdyż ona miała mieć 25, a on 36 lat. Przyjmując pośrednią datę 1883, zimą, oświadczyły Bogumiła latem tegoż roku, umieszczamy zapowiedzi, odwiedziny matki narzeczonego i ślub na początek 1884. Jesienią umiera wuj Klemens, na wiosnę 1885 przenosiny do dworku, wycieczka do Kalińca, jesienią rodzi się Piotruś. Umiera zimą 1889, po Świętach. Na jesieni 1890 przenosiny do Serbinowa, rok później rodzi się Agnisia. Teresa umiera koło 1893. w następnym roku wiosną rodzi się Emilka, latem 1895 Tomasz. Tegoż roku na jesieni Ostrzeńska przenosi się do Bogumiłostwa, umiera latem 1898. — Akcja II tomu odbywa się między 1900 a 1902, koło 1901 r. rozmowy z p. Celiną o Przybyszewskim.



INSTYTUT
 BADAŃ LITERACKICH I Sztuki
 BIBLIOTEKA
 0-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
 Tel. 25-68-63



PRZEGLĄD WSPÓŁCZESNY

Miesięcznik

**poświęcony zagadnieniom kultury intelektualnej,
politycznej i gospodarczej w Polsce i zagranicą**

WYCHODZI ROK DWUNASTY

**WYDAWCA: DR STANISŁAW BADENI
REDAKTOR: DR STANISŁAW WĘDKIEWICZ**

PRENUMERATA KWARTALNA 10 ZŁOTYCH

PRENUMERATĘ PRZYJMUJĄ

ADMINISTRACJA „PRZEGLĄDU WSPÓŁCZESNEGO”

**KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA L. 32 — TELEF. 137-50
(KONTO CZEKOWE P. K. O. NR 401.200)**

**W WARSZAWIE KSIĘGARNIA „OSSOLINEUM”, NOWY ŚWIAT 72,
ORAZ WSZYSTKIE KSIĘGARNIE W KRAJU**

F
8078