

# Mirosława Puchalska

---

"Żeromski i naturalizm", Artur  
Hutnikiewicz, redaktor Naukowy  
Halina Turska, Toruń 1956,  
Państwowe Wydawnictwo Naukowe,  
Towarzystwo Naukowe w Toruniu... :  
[recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 49/1, 306-318

---

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

tycznych: Józefa i Kamila („rola“ Kamila rozłożona została właściwie na dwie postacie: Kamila i Ludwika), tj. w kontraście między bohaterem, który odnosi w życiu zwycięstwo dzięki dobrym cechom swego charakteru i został przedstawiony czytelnikom jako wzór postępowania, a osobą, której złe cechy charakteru oraz brak wytrwałości mogą doprowadzić do katastrofy życiowej uczciwego człowieka. Na tym schemacie („czarny charakter“ oraz dwaj bohaterowie uczciwi: praktyczny i niepraktyczny) zbudowanych jest wiele powieści Bałuckiego.

Na końcu trzy drobiazgi: 1) Martuszewski błędnie podaje (t. 1, s. 268) tytuł krytykowanej przez Bałuckiego powieści Jana Kantego Turskiego (*Wielkie nadzieje* zamiast *Wielkie początki*). 2) Jędrzejczyk tytuł powieści *Młodzi i starzy* uparcie zmienia na *Starzy i młodzi* (t. 6, s. 224—225). 3) Sławińska pisze (t. 12, s. 293), że Bałucki przed r. 1868 był również autorem tomiku poezji. W rzeczywistości pierwszy i jedyny tomik poezji wydał autor *Przebudzonych* dopiero w roku 1874.

Oceniając edycję w całości, trzeba podkreślić jej sumienne przygotowanie od strony naukowej, słabsze natomiast od strony redakcyjnej (błędów drukarskich i drobnych usterek trochę tu za dużo).

Janusz Maciejewski

Artur Hutnikiewicz, ŻEROMSKI I NATURALIZM. (Redaktor naukowy: Halina Turska). Toruń 1956. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 207, 1 nrb. Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego. Tom 6 — zeszyt 1.

Oczywistość związków autora *Popiołów* z naturalizmem dostrzegalna była już dla eseistów współczesnych pisarzowi, dla Brzozowskiego, Matuszewskiego, Irzykowskiego; badacze profesjonalni, jak Kleiner, Drozdowicz-Jurgielewiczowa, Adamczewski, nieraz obierali ją jako punkt wyjścia swych rozważań nad Żeromskim, zaś liczne prace lat ostatnich (tom IBL-u<sup>1</sup>, studia Wyki<sup>2</sup> i Markiewicza<sup>3</sup>, echa publikacji *Grzechu* i *Dzienników*) nie tylko oczywistości tej nie omijały, ale nawet — w sytuacjach pod różnymi względami kłopotliwych — przywoływały ją niezmiernie często, akcentując jednocześnie formułę generalną „Żeromski — realista“. Jednakże wskutek panującej wieloznaczności terminologicznej zagadnienie domagało się pilnie osobnego i dokładnego rozpatrzenia. Zarówno zresztą dla dobra studiów nad tym autorem, jak i dla dobra całego okresu literackiego, do którego przynależał<sup>4</sup>. Przy takich roztrząsaniach ogólniejszych

<sup>1</sup> Stefan Żeromski. [Praca zbiorowa pod redakcją Ewy Korzeniewskiej]. Warszawa 1951.

<sup>2</sup> K. Wyka: *Zarys współczesnej literatury polskiej*. [Maszynopis powielony]. Kraków 1951. — *Szkice literackie i artystyczne*. T. 1. Kraków 1956.

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *Prus i Żeromski*. Rozprawy i szkice literackie. Warszawa 1954.

<sup>4</sup> Por. H. Markiewicz, *Spór o naturalizm*. Nowa Kultura, VII, 1956, nry 13, 14, 16. Przedruk w książce: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957.

Żeromski mógł stanowić przykład dogodny właśnie przez to, że — z jednej strony — istniały już fragmentaryczne, ale dość obfite charakterystyki tzw. elementów naturalistycznych jego twórczości, a z drugiej strony — należy on do tych nielicznych pisarzy, którzy doczekali się obszernej nowej syntezy. Jak dalece jest ona w stanie spełnić rolę wspólnej płaszczyzny interpretacyjnej dla owych rozproszonych opisów, pobudzić do ich kierunkowego uzupełnienia i ulepszenia? Badacz pokrewieństw między Żeromskim a naturalizmem nie mógł uchylić się przed postawieniem sobie tego atrakcyjnego, ale trudnego pytania. Trudnego, gdyż problemy dynamiki rozwojowej prądów artystycznych oraz wzajemnego stosunku poetyki historycznej i indywiduálności twórczej nie znajdują, jak dotąd, wyczerpującego opracowania w nowszej nauce o literaturze; na Zachodzie — z przyczyny ogólnego kryzysu syntezy literackiej, u nas — także i z powodu braku możliwości uprawiania w minionym okresie szerzej zorganizowanego opisu form literackich. Napisana jeszcze w tym niesprzyjającym klimacie, rozprawa Artura Hutnikiewicza z właściwą jej dociekliwością przyjmuje na siebie metodologiczne konsekwencje tak bogatego w problemy tematu.

Książka składa się z dwóch w zasadzie części. Pierwsza, jednorozdziałowa, pt. *Żeromski wobec teorii i praktyki pisarskiej naturalizmu*, zajmuje się świadomością estetyczną Żeromskiego, głównie jej wczesnym, młodzieńczym stadium. Część druga, dwurozdziałowa, pt. *Elementy naturalistyczne w twórczości Żeromskiego*, obejmuje „opis i interpretację artystyczno-ideową“ całokształtu twórczości pisarza w aspekcie analizy kolejno wymienianych cech naturalistycznych oraz omówienie „dynamiki wzrostu i regresu“ poszczególnych elementów naturalizmu w różnych okresach rozwoju pisarstwa Żeromskiego. Obszerność partii opisowych, poruszających kwestie nieknięte nieraz przez dotychczasową literaturę przedmiotu, wprawia w kłopot recenzenta, który — aby dokładniej ocenić te fragmenty książki — musiałby przeprowadzić równorzędną autorskiej, kilkuletnią zapewne pracę weryfikacyjną. W tej sytuacji rozsądniej może będzie wysunąć tutaj kryteria bardziej generalne, usprawiedliwione zresztą wspomnianymi przed chwilą metodologicznymi aspektami przedmiotu.

Wypadnie przede wszystkim zacząć od pytania, jaki rodzaj procesów literackich poddaje Hutnikiewicz rozważaniom? Jego warsztat jest na ogół ukryty, praca częściej operuje językiem krytycznoliterackim aniżeli sformułowaniami ściśle scjencyficznymi. Toteż trudno np. bliżej określić podstawy typologii zależności literackich, zawartej w zapleczu doraźnie naszkicowanego (na s. 9) obrazu wpływów naturalistycznych na literaturę polską, według którego konsekwentnym realizatorem i teoretykiem naturalizmu jest u nas wyłącznie Sygietyński, w dziełach Dygasińskiego, Gruszeckiego i Dąbrowskiego „tendencje naturalistyczne doszły wyraźniej do głosu“ (s. 9), w utworach Niedźwieckiego i Zapolskiej „swoście przełamały się“, a na pisarstwo Sieroszewskiego i Orkana „wpłynęły bez wątpienia“ (s. 9). Jednakże założenia klasyfikacyjne Hutnikiewicza dadzą się wykryć w dokonanej przez niego analizie. Bierze on mianowicie pod uwagę trzy ewentualności: 1) tożsamość pozorną pewnych cech w naturalizmie i u Żeromskiego — wówczas, gdy mówi o „zbieżnościach“, „stykach“, „analogiach“; 2) tożsamość częściową — wówczas, gdy „elementom naturalistycznym“

zauważonym u twórcy *Przedwiośnia* przypisuje funkcję inną aniżeli ta, którą pełniły, jego zdaniem, u naturalistów; 3) tożsamość całkowitą pewnych elementów, tzn. również i funkcjonalną. W wypadku pierwszym związku przyczynowe, czyli konkretne wpływy naturalizmu jako zjawiska historycznego, nie istnieją; zbieżności mają charakter żywiołowy. W wypadku drugim i trzecim Hutnikiewicz mówi o wpływach — słabszych lub silniejszych. Podstawę wyodrębnienia całego zjawiska stanowi zatem pewien zespół elementów strukturalnych występujących w naturalizmie, zaś podział na owe trzy grupy zależy od stwierdzenia obecności lub nieobecności określonych faktów genetycznych oraz charakterystyki tzw. funkcji elementów strukturalnych. Hutnikiewicz wybrał więc jak najśluszniej takie podstawy klasyfikacji, które pozwoliłyby formułować możliwie dużo uogólnień historycznych, uogólnień dotyczących dynamiki zjawisk literackich. W ten sposób stworzył sobie szanse ominięcia osławionych płycizn tradycyjnej „wpływologii“, chociaż ustalając owe funkcje nie ustrzegł się pewnego aprioryzmu, wywołanego zarówno przez nacisk nieporozumień metodologicznych, panujących w epoce powstawania tej książki, jak też przez brak u nas systematycznych studiów nad historią recepcji prądów artystycznych.

Sam katalog uwzględnionych przez Hutnikiewicza „elementów naturalistycznych“ sporządzony został na bazie analizy teorii i praktyki literackiej „grupy Medanu“; za początek zjawiska uznał autor wystąpienia Taine'a w pięćdziesiątych latach XIX w., za schyłek — okolice r. 1893, daty zgonu Maupassanta, a zarazem daty ukazania się *Doktora Pascala*, ostatniej powieści cyklu *Rougon-Macquartów*. Naturalizm jako „swoista metoda i tendencja właściwa i bliska schyłkowej sztuce mieszczańskiej“ (s. 13) pojawia się w momencie, gdy sztuka ta wobec siły i rozmachu wystąpień proletariackich zaczyna „opuszczać z wolna pozycje realizmu, który staje się niebezpieczny, ponieważ odsłania prawdę położenia“ (s. 10). W latach dziewięćdziesiątych naturalizm zacznie z wolna ustępować „pierwszeństwa innym, bardziej skrajnym i radykalnym, bardziej konsekwentnym w swym antyrealizmie i antyracjonalizmie kierunkom artystycznym [...]“ (s. 13).

Szczegółowy opis cech ograniczonego w ten sposób (czy słusznie — o tym niżej) naturalizmu nie budzi na ogół większych wątpliwości. Hutnikiewicz stwierdza, że naturalizm przejął niektóre funkcje realizmu, zwłaszcza zaś ostrą krytykę panujących stosunków społecznych, nacechował ją jednak biologizmem i pesymizmem. Ukazuje też, że medańcyzy wypracowali własną poetykę, charakterystyczną przede wszystkim przez kult szczegółów i „fotograficzną“ metodę ich odtwarzania, i że posługiwali się również ulubionym kręgiem motywów. Niezbyt jasna jest tylko sprawa rzekomego idealizmu subiektywnego naturalistów (nie bez znaczenia dla charakterystyki Żeromskiego, gdyż ten właśnie czynnik uznał Hutnikiewicz za łącznik między naturalizmem a liryzmem tego pisarza). Ale pytanie, czy w ogóle mamy tutaj do czynienia z idealizmem, w szczególności zaś z idealizmem subiektywnym, jak chce Hutnikiewicz, idąc tu za znanym poglądem Burowa — należałoby poprzedzić dyskusją o sensowności i regułach używania tego rodzaju kategorii filozoficznych przy badaniu dzieła literackiego.

Katalog rozpatrywanych w książce elementów naturalistycznych warto byłoby natomiast poszerzyć o kilka czynników, charakterystycznych z pewnością dla szkoły medańskiej, a przy Żeromskim równie godnych zastanowienia, jak i poprzednio wspomniane. Przede wszystkim praca nie zajmuje się „iluzjonistycznym“ ujęciem obrazu literackiego przez naturalistów, inaczej: konsekwentnym stosowaniem przez naturalistów „werystycznej“ odmiany fikcji literackiej (określenie „weryzm“ zarezerwował Hutnikiewicz dla nieco innego zjawiska, mianowicie dla właściwej naturalistycznej postawy „weredyka“, tj. odwagi prawdomówności, naruszającej utarte konwencje obyczajowe, myślowe, estetyczne). Byłoby ciekawe stwierdzić, co pozostawało u Żeromskiego naturalistyczne wtedy, gdy porzucał ten typ fikcji.

Książka zbyt jednostronnie uwzględnia również problematykę stylistyczną naturalizmu. Styl naturalistów nie był wprawdzie z pewnością zbyt zindywidualizowany, zgodnie zresztą z ich (wnikliwie przez Hutnikiewicza ukazany) „naukowym“, a nie „estetycznym“ podejściem do przedmiotu, jednakże obok słusznie wyeksponowanej w rozprawie metafory animalistycznej, bogato reprezentowany jest tam chyba epitet deprecjonujący (którego obecność wiąże się z postawą „inkwizytorskiego“ — jak to określa autor — krytycyzmu); da się także dostrzec specjalnie duży udział kolokwializmów w dialogu.

Istnieją wreszcie typowe dla naturalizmu ujęcia kompozycyjne, będące konsekwentną obsługą określonych gatunków: generalnie biorąc — gatunków fabularnych, w szczególności zaś powieści „środowiskowej“ i „powieści z tezą“.

Cenne w przedstawieniu naturalizmu przez Hutnikiewicza jest to, że w obręb owych elementów strukturalnych włącza on, poza kategoriami poetyki opisowej, także kategorie tematologii i kategorie interpretacji (dotyczące postaw filozoficznych, ideologicznych, estetycznych). To mu pozwala traktować naturalizm nie jako przypadkowe zypisko oddzielnych elementów, ale dostrzegać ich znamienne związki strukturalne, ich wewnętrzną hierarchizację. Te właśnie związki stanowią tutaj podstawę określenia funkcji charakterystycznych dla omawianej całości strukturalnej. W danym wypadku „naturalistyczność“ funkcji któregośkolwiek z czynników (lub jej brak) wydaje się zależeć od tego, czy czynnik ten podporządkowany jest w utworze „naukowej“ metodzie wykładu też w ostatniej instancji biologicznych.

Właśnie przez dostrzeżenie różnic między funkcjami właściwymi poetyce a prawami strukturalnymi zjawisk innego rzędu — mianowicie gatunkowych — doszedł autor rozprawy do wyodrębnienia w pisarstwie Stefana Żeromskiego elementów nacechowanych tylko powierzchownym podobieństwem do pewnych znamion naturalizmu. W ten sposób bowiem zinterpretował w gruncie rzeczy obecność erudycyjnych wstawek dokumentarnych w prozie historycznej autora *Popiołów*: nie utożsamiał ich — mimo dostrzeżenia zasadniczych zbieżności konstrukcyjnych — z erudycyjnymi wtrętami powieści medańczyków, podejmujących przeciwieść problematykę współczesną, ale słusznie powiązał je ze swoistymi prawami gatunkowymi powieści historycznej, prawami do naukowej niejako źródłowości. Te swoiste prawa gatunków literackich uwzględnił Hutnikiewicz także przy innej konstatacji,

tym razem negatywnej: mianowicie ze względu na przewagę małych form we wczesnej twórczości Żeromskiego nie odnalazł tam szeroko rozbudowanych partii deskryptywnych, skądinąd typowych dla naturalizmu. Należałoby może tylko zastrzec, że interpretacja taka musi brać pod uwagę również procesy odwrotne: wpływ poetyk (stylów, prądów) na rozwój owych struktur gatunkowych, z których jedne rozkwitają, inne zaś schodzą na plan drugi, a prawa rządzące nimi mają tylko względną autonomię; tak np. proza symbolistyczna przestaje eksponować ów źródłowy charakter wątków historycznych.

Szkoda przy tym, że za czynnik ograniczający sens poszukiwań znamion poetyki (naturalistycznej) uznał Hutnikiewicz wyłącznie swoiste prawa rządzące gatunkiem literackim, że praw takich nie uwzględnił również w odniesieniu do sfery tematyki i stylu. W zakresie tematyki godna byłaby zastanowienia kwestia metody opisu niektórych zjawisk patologicznych. Prawda, że temat ten na szerszą skalę wprowadzili naturaliści. Lecz w latach dziewięćdziesiątych stał się on już własnością całej literatury, która — bez względu na uprawianą przez danego pisarza poetykę — stosowała w tym wypadku „somatystyczny“ opis fizjologicznej strony zjawiska; mógł on być (i był u naturalistów) elementem panbiologicznej interpretacji przedstawionego świata, ale nie musiał pełnić tej funkcji, jeśli interpretacja taka nie przenosiła się na humanistyczną problematykę utworu. W tym aspekcie budzi wątpliwość ryczałtowe poczytanie Żeromskiemu za naturalizm niektórych opisów cierpienia fizycznego.

W zakresie stylu podobne wątpliwości rodzi sposób potraktowania w książce zagadnienia metaforyki animalistycznej. Hutnikiewicz rejestruje w ogromnym inwentarzu wszystkie odnalezione metafory animalistyczne Żeromskiego i dla całości zjawiska ma tylko jedną interpretację: metaforyka taka wyraża filozofię darwinistyczną, związana jest z naturalistyczną wizją i oceną rzeczywistości. Niewątpliwie znajdziemy taki typ metaforyki u Żeromskiego: chłop, obdzierający Winrycha „podobny [...] do dużej, szarej bestii« (*Rozdziobią nas kruki, wrony*)“ (s. 72), „»Buzia naczelnika, plugawy ryj z czyhającymi ślepiami« (*Dzieje grzechu*)“ (s. 73), oczy baronowej Halfsword „po ptasiemu drapieżne« [...] (*Zamieć*)“ (s. 73) — należą właśnie tutaj. Lecz jeśli metafory tego rodzaju występują przy temacie fizjologicznym nie podporządkowanym biologistycznej filozofii? Wówczas przecież ukazywanie tego, co przyrodnicze w człowieku — ma niejako „naturalne“ uzasadnienie! Tego rzędu jest porównanie gromady obłąkańców saragoskich do stada czających się zwierząt (*Popioły*), duszącej się w agonii Stasi Bozowskiej do „karpia polykającego powietrze“ (*Siłaczka*), czy ptasi wygląd wyniszczzonego chorobą Poziemskiego (*Promień*). Jeszcze mniej związków z naturalizmem mają metafory będące składnikiem obrazu cząstkowego, ukazujące *ad hoc*, migawkowo, skrótowo, przypadkowe podobieństwo pewnych osób czy pewnych zachowań ludzkich do świata zwierzęcego. Typowy przykład (w dalszym ciągu z rejestru Hutnikiewicza) to pan Wzorkiewicz, „szlachcic krępy, rozpęczniały w pasie, wąsaty i łysawy, z szyją tak grubą i głową tak niewielką, że cała ta kombinacja w sumie przypominała — wydrę“ (s. 72; *W siłkach niedoli*). Nie bez znaczenia jest tu zresztą (sprawa znowu nie brana pod uwagę w rozważaniach autora rozprawy) typ metaforyki: przewaga porów-

nań, i to w dalekim stopniu zdyskursywizowanych; takie ujęcie zmierza na ogół do akcentowania umownego, akcydentalnego charakteru owych animalistycznych odniesień. Wreszcie najmniej sensowne jest rozpatrywanie naturalistycznej funkcji takiej metaforyki, która została zbanalizowana przez język potoczny (lokaj „tęgi jak byk“ (s. 73) — z *Zamieci*, Świerkowska kochająca „jak wierne zwierzę“ (s. 72) — z *Oko za oko*). Oczywiście na tle tych uwag nieporozumieniem wydaje się, nie nowa zresztą w literaturoznawstwie, klasyfikacja tematyczna metafor: o ile można pojąć cel zgrupowania metafor z dziedziny płazów i gadów (w związku z deprecjonującą na ogół wymową metafory naturalistów), o tyle wyodrębnienie metafor ornitologicznych może co najwyżej charakteryzować indywidualne nawyki wyobraźni Żeromskiego.

Niezależnie jednak od tego, czy mniej, czy też więcej zjawisk *quasi-naturalistycznych* da się wyodrębnić drogą eliminacji tych, które są względnie autonomiczne wobec stylów, prądów, poetyk — zasadniczym problemem jest rozstrzygnięcie przynależności elementów stylowo reprezentatywnych, orzeczenie, czy te właśnie elementy mają w twórczości autora *Szyfowych prac* proveniencję naturalistyczną i czy pełnią one funkcję taką, jaką pełniły u naturalistów. Jakie możliwości wyboru hipotez roboczych uwzględnia w tym zakresie rozprawa? Hutnikiewicz bierze pod uwagę istotne tutaj znaczenie kontekstu, w którym elementy zbieżne z naturalistycznymi występują u Żeromskiego. Ale nie zawsze przestrzega chyba tego rodzaju konfrontacji i nie zawsze uwzględnia ją dostatecznie szeroko.

Kontekst ten charakteryzuje badacz globalnie jako realistyczny. Wspomina wprawdzie o elementach ekspresjonizmu i symbolizmu oraz „swoistej romantyki“ (s. 190), lecz w toku analizy zajmuje się wyłącznie alternatywą „realizm — naturalizm“. Wydaje się, że już takie wyeliminowanie z pola uwagi części składników synkretycznej poetyki Żeromskiego odbiło się na pochoptnym podporządkowaniu jedynie jego naturalizmowi tych technik pomocniczych, które — jak impresjonistyczna metoda opisu krajobrazu i „komentarz liryczno-nastrojowy“ (sformułowanie Wyki) stosowane były przez najrozmaitszych pisarzy tej epoki. Niezmiernie wnikliwie uwydatnia Hutnikiewicz podobieństwa atmosfery wczesnych utworów Żeromskiego z ponurym tonem inkwizytorskiej zjadliwości panującym u naturalistów. Lecz czy zjawisko to było u autora *Godziny* jednolite? Wprawdzie dyskusja nad takimi kategoriami estetycznymi, jak „nastrój“, „atmosfera“, „koloryt“, oznaczanymi nieostrą terminologią, musi odbywać się na płaszczyźnie wymiany intuicji — jednakże warto chyba rozważyć, czy rozbudowa, a przez to i usamodzielnienie się fragmentów nastrojowo-lirycznych w utworach tzw. drugiego okresu twórczości, przy równoczesnym (zasygnalizowanym skrupulatnie przez Hutnikiewicza) zjawisku osłabnięcia krytyki społecznej, nie wpływa na modyfikację nastroju utworów z tego okresu. „Tonacja beznadziei“ (s. 183) nie jest tu przecież nadal — jeśli występuje — charakterystycznym dla naturalizmu wyraźnym napiętnowaniem brzydoty i płaskości życia; częściej przypomina ona jakiś nieokreślony — że posłużymy się słowami Staffa — „złowieszczy lament dzikich trwóg“, „obłąd rozpaczy rozjuszonej“<sup>5</sup>, bardziej ogólnie odzwierciedlając klimat umysłowy epoki, klimat pesymizmu, fatalizmu,

<sup>5</sup> L. Staff, *Sny o potędze*. Warszawa 1901, s. 71.

a niekiedy i relatywizmu moralnego, wspólny całej sztuce modernistycznej. To, co dla okresu pierwszego było istotnie zaledwie „nalotem“ (s. 160), zaczyna teraz przeważać. Ten klimat ewokują zresztą emocjonalnie także wspomniane przez Hutnikiewicza dysonanse kompozycyjne (zrywanie akcji itp.), z pochodzenia, jak i z konwencji użycia bliższe chyba ekspresjonizmowi aniżeli naturalizmowi.

Alternatywa „realizm — naturalizm“ wydaje się nie dla wszystkich okoliczności płodna także i z tego względu, że sprecyzowana została tutaj bliżej tylko od strony ideologicznej. Wprawdzie w tym zakresie Hutnikiewicz daleki jest od wulgarnego pojmowania naturalizmu wyłącznie jako przeciwieństwa realizmu (tu — determinizm fatalistyczny, tam — materialistyczny, tu — biologiczna koncepcja człowieka, tam — koncepcja społeczna, tu — wyłączenie pesymizmu i negacji, tam — możliwość optymistycznego pozytywu itd.), docenia bowiem wagę komplikacji, jakich temu przeciwstawieniu przysparza ogromna, wspólna naturalizmowi i realizmowi, dziedzina krytyki społeczeństwa burżuazyjnego. Lecz zaciążyła na pracy dwuznaczność pojęcia „realizm“, oznaczającego tu wymiennie albo pewien kanon wartości literackich (głównie poznawczych), albo też historyczny prąd literacki, wyposażony we własną poetykę. Wprawdzie stwierdzenie, że jakiś element naturalistyczny „pełni funkcję realistyczną“ rezerwuje autor na ogół dla wspomnianej tutaj charakterystyki ideowo-światopoglądowej, ale posługuje się nim także wówczas, gdy chodzi o elementy bardzo pośrednio zaangażowane ideologicznie, bądź wówczas, gdy wyrażają one ową wspólną obu poetykom postawę społecznego krytycyzmu.

Toteż nie przekonywa naturalistyczna kwalifikacja niektórych cech pisarstwa Żeromskiego. Tak np. jego ironię w całości przyporządkowuje Hutnikiewicz naturalizmowi. Czy jest to uprawnione wobec tej odmiany ironii, która towarzyszy narracji dotyczącej bohaterów pozytywnych? Znowu dysponujemy jedynie możliwościami impresyjnej dyskusji o kategoriach estetycznych, lecz wypadek wydaje się zbyt znamienny, aby z niej zrezygnować. Czyż zatem ów dystans sympatyczny, współczujący, który wytwarza aura leciutkiej — „przyjacielskiej“, chciałoby się powiedzieć — drwiny wokół postaci Judyma, Nienaskiego, Przełęckiego czy Dyzia, można utożsamiać z kostyczną, demaskatorską (i niewątpliwie naturalistyczną z ducha) ironią opowiadania o perypetiach Adasia Wawelskiego? Ostrze tamtej, zsubiektywizowanej ironii, skierowane było przecież nie przeciw bohaterowi, lecz od strony bohatera w stronę świata, z którym on walczył; jeśli ironia ta demaskowała coś w samym bohaterze, to co najwyżej jego utopizm, naiwność, swoistą donkiszoterię. Odpowiednika tej sfery zagadnień nie znajdziemy, oczywiście, u medańczyków.

Bardziej trudny jest problem naturalistycznego charakteru dokumentaryzmu Żeromskiego. Tylko na jednym odcinku budzą się tu zdecydowane zastrzeżenia. Mianowicie obok postawy „rzeczowej“ argumentacji (obfitość faktów, realiów, skłonność do obszernych opisów), obok fotorejestracyjnych znamion techniki opisu (struktura wyliczeniowa, eksponowanie wtretów erudycyjnych) Hutnikiewicz włącza do tego zespołu zjawisk także publicystyczne modyfikacje prozy powieściowej (często, choć nie zawsze, dygre-



syjne wobec podstawowego wątku). Mniejsza już, że owa „publicystyczność“ nie ujawnia się prawie w praktyce literackiej szkoły Medanu, jeśli schyłkową twórczość Zoli umieścimy poza granicami tej szkoły. Chodzi raczej o to, że cecha ta występuje w różnych uwikłaniach na terenie wielu poetyk. U Żeromskiego łączy się ona z obecnością utopii społecznej, pozytywnego programu, który w tym wypadku poczytywany jest zresztą powszechnie za składnik realizmu.

Natomiast realistycznej kwalifikacji pozostałych elementów dokumentaryzmu Żeromskiego można zarzucić nie tyle merytoryczną niesłuszność, ile niedostatek uzasadnienia. Problem polega na rozstrzygnięciu, czy między opisem naturalistycznym i realistycznym istnieją różnice strukturalne, czy też wspomniany wyżej typ opisu wspólny jest może realizmowi i naturalizmowi, a o jego konkretnym przyporządkowaniu decydują jakieś inne czynniki. Hutnikiewicz opowiada się za różnicami strukturalnymi, lecz kryteria przezeń podane nie są dość selektywne.

Jednym z nich ma być brak typizacji opisu u naturalistów. Pojęcie typizacji obciążone u nas ostatnio balastem wieloznaczności już w odniesieniu do większych całości obrazowych aniżeli opis — jeszcze bardziej niejasne wydaje się tutaj. Chodzi bowiem nie o postaci i ich losy, których stopień typowości można próbować określać na tle procesu historycznego, ale o cechy rzeczy, terenu, czynności, wyglądu człowieka, a więc o sferę zjawisk analogicznych do przedmiotu obrazowania w plastyce. Autor rozprawy mimowoli wskazuje na tę analogię, gdy zaczyna mówić o kwestii „malarzkości“ opisu realistycznego i o dyskursywno-inwentaryzacyjnym charakterze opisu naturalistycznego. Nie rozstrzyga jednak oczywiście, jak ma się owa „malarzskość“ do typizacji. Rozważania na temat „subiektywnego“ doboru „nie istotnych, lecz przypadkowych [...] cech rzeczywistości“ (s. 59) w opisie impresjonistycznym, którym posługują się naturaliści (dodajmy: jednak „malarzskim“!), są zbyt ogólnikowe, aby wyjaśnić, jak dalece adekwatne może być tutaj pojęcie „typizacji“.

Bardziej konkretne zastrzeżenia wysunąć można przeciw drugiemu kryterium rozróżnienia obu typów opisu. Jest nim celowość pedanterii opisu u realistów (uzasadnienie jej wpływem na przebieg akcji, na charakterystykę bohatera lub tp.), a brak takiej celowości w opisie naturalistycznym. Przykłady zgromadzone przez Hutnikiewicza nie są tu dość przekonujące. Drobiazgowy opis stroju Lucjana de Rubempré jest realistyczny, gdyż znamionuje wagę, jaką do owych drobiazgów przywiązywano w świecie jego podbojów salonowych. Zgoda, lecz analogiczną funkcję można byłoby przecież przypisać, uznanym za naturalistyczne dłużyzny, opisom towarów w *Au bonheur des dames*, innego zaś typu uzasadnienie — sytuacyjne — znaleźć dla opisów Rzymu zwiedzanego przez księdza Froment, Rzymu oglądanego wszakże okiem turysty. Podobnie i w przypadku wielu ewentualnie naturalistycznych opisów u Żeromskiego. Opis antykwariatu w *Promieniu* istotnie niewiele posuwa akcję, lecz atmosferę tego sklepu ukazuje znakomicie. Konwencji takiego celebrowania wyliczeń zbiorów antykwarycznych poddaje się zresztą literatura często; dość wspomnieć France'a i Tuwima. Tak samo jest z deskryptywistycznym fragmentem dotyczącym trofeów wojennych w *Popiotach*. Zaś przesadne uszczegółowienie opisu ze względu na osobę ogląda-

jąca, to znowu sprawa sławetnej wieży ariańskiej. Nie zapominajmy, że Nienaski kontempluje ją, opętany przez swą „rabies architektoniczną“<sup>6</sup>, i to opętany do tego stopnia, że na restaurację wieży wydaje całą nagrodę. Zatem nie tyle (bądź — nie tylko) w pytaniu o motywację kompozycyjną opisu jako całości, ile w samej technice opisu trzeba byłoby szukać jego naturalistycznej indywidualizacji. Nie dałoby się tego zapewne dokonać bez szczegółowej analizy wzajemnego stosunku występujących tu struktur narracyjnych i związku (lub braku związku) określonej w ten sposób metody narracji z ujęciem „wnętrza“ postaci przez naturalistów.

Na marginesie tych rozważań o tzw. funkcji realistycznej elementów nie-realistycznych warto byłoby wreszcie poruszyć w formie propozycji kwestię możliwości stylizacji. Przywykło się mówić o stylizacji tylko w wypadku wykorzystywania przez pisarzy tradycji przeszłości, a nie poetyk współczesnych tym pisarzom, gdyż zbyt mało na ogół wiemy o etapach kształtowania się świadomości literackiej w obrębie poszczególnych epok. Przy autorze *Dzienników* rozporządzamy jednak pewnym materiałem. Hutnikiewicz cytuje np. znany fragment listu z r. 1892, wskazujący, że Żeromski traktował naturalistyczną metodę ujmowania miłości jako wyraz przeżyć „wszelkich Płoszowskich naszego czasu“ (s. 27). Czy nie powinno to nas uczynić czujnymi na funkcję części naturalistycznych obrazów w *Dziejach grzechu*, w niektórych opowiadaniach? Wydaje się, że w nowszej prozie, gdzie ingerencja narratora usuwa się w cień i gdzie dochodzą do głosu wszelkie metody charakterystyki pośredniej, może wśród nich być miejsce również na aluzje typu stylizacyjnego, odwołujące się (w celu wytworzenia określonego klimatu) do obiegowych już i uznanych konwencji rozumienia pewnych środków wyrazu.

Sprawa ostatnia szczególnie jasno uzmysławia to, co zresztą narzucało się przy poprzednich uwikłaniach interpretacji „funkcjonalizującej“: potrzebę konfrontacji z kontekstem literackim epoki i wsparcia hipotez na temat wpływów faktami z zakresu genezy zjawiska. Hutnikiewicz w pierwszym rozdziale swojej książki gromadzi na podstawie sugestywnego tekstu *Dzienników* sporo materiałów dopuszczających dużą możliwość wpływów naturalizmu francuskiego na Żeromskiego. Nie poprzestaje tu na subiektywnych deklaracjach pisarza, który w wielu wypadkach pragnął wzorować się na szkole Zoli; bierze także pod uwagę obiektywne „przesłanki ideowego zbliżenia“ (s. 207). Stwierdza, że rodzaj wiedzy społecznej twórcy *Dzienników*, jego osobiste doświadczenia życiowe (warunki bytu, przeżycia erotyczne, choroby, znajomość określonych środowisk, poczucie deklasacji społecznej), a również charakter i upodobania (sensualna wrażliwość, dyspozycje intelektualno-scjentyficzne, kostyczność) stworzyły zespół warunków sprzyjających pojawieniu się takich przesłanek. Wśród nich kluczowe było upatrywanie istoty życia społecznego w bezwzględnej, darwinistycznie rozumianej walce o byt, a w związku z tym biologiczne, somatystyczne traktowanie jednostki ludzkiej. Negatywny a zarazem pesymistyczny stosunek młodego Żeromskiego do niesprawiedliwego urzędnictwa świata opierał się na współczuciu dla uciskanych i na krytyce warstw panujących; obficie i zjadliwie wypowiadał się

<sup>6</sup> S. Żeromski, *Walka z szatanem*. Cz. 1: *Nawracanie Judasza*. Warszawa 1954, s. 86.

autor dziennika na temat kleru i mieszczaństwa, szczególnie zaś na temat jego obyczajowości. Ta wielostronna zbieżność poglądów Żeromskiego ze sferą zainteresowań naturalistów mogła skłonić go do entuzjazmu wobec ich najogólniejszych założeń estetycznych, wobec ich ideału sztuki moralnie promykującej.

Hutnikiewicz jednak konstruuje ów dwugłos młodego pisarza i naturalizmu w swoistej próżni literackiej. Nie komunikuje nam takich faktów z zakresu świadomości estetycznej Żeromskiego, które jego entuzjazm niejako dopingowały (np. jego stosunek do pozytywizmu — rzecz ważna w świetle polskiej recepcji Medanu). Zwłaszcza zaś nie charakteryzuje, choćby skrótowo, tych momentów ówczesnego etapu rozwojowego prozy polskiej, które mogły wpłynąć na to, że Żeromski bardziej lub mniej świadomie skłaniał się ku aprobacie jednych cech naturalizmu, inne modyfikował, a po jeszcze inne zgoła nie sięgał. Dopiero taki rzut oka na presję „zastanej“ tradycji literackiej mogłoby pozwolić odróżnić wpływy od żywiołowych zbieżności. A przecież twórczość naturalistów francuskich jest tylko jedną z wielu determinant poetyki autora *Syzyfowych prac*; spójrzmy na indeks osobowy *Dzienników*, spójrzmy na pozycje wyliczone w pracy Borowego *Żeromski i świat książek*<sup>7</sup>.

Lecz tutaj wysunąć trzeba od razu problem przez Hutnikiewicza nie podjęty: możliwość zapożyczeń pośrednich. Książka lokalizuje źródła wpływów naturalistycznych wyłącznie w młodzieńczym okresie życia pisarza, w okresie kształtowania się zrębów jego indywidualności artystycznej. Licząc się z ciągłością tych wpływów u autora *Popiołów* — jako zjawisko całościowe i w gruncie rzeczy jednokrotne ujmuje także ich genezę. Ta generalna tendencja rozprawy jest czymś niewątpliwie cennym na tle powszechnej u nas ostatnio praktyki dezintegracji niektórych zjawisk literackich przy ich opisie — dla wykazania, często *par force*, ich złe pojętej „dynamiczności“. Jednakże zbyt sztywne potraktowanie tej zdrowej koncepcji spowodowało luki w wywodach Hutnikiewicza. Sam autor pod koniec rozdziału pierwszego wspomina o stopniowej przemianie gustów i poglądów Żeromskiego na naturalizm, zaś cały prawie rozdział trzeci poświęca prześledzeniu modyfikacji praktyki literackiej w tym zakresie. Tymczasem zaś umieszczając genezę wpływów naturalistycznych wyłącznie w latach osiemdziesiątych, może wyjaśnić na tej podstawie co najwyżej pewien *constans*, zachowany mimo owych modyfikacji. Toteż jeśli wyróżnia trzy momenty genezy: doświadczenie życiowe, wiedzę społeczną oraz dyspozycje psychiczne pisarza, tylko te ostatnie są momentem względnie niezmiennym. Pasja intelektualna Żeromskiego i jego zamięłowania polihistoryczne mogą więc np. mieć znaczenie dla obecności erudycyjnych wstawek zarówno we wczesnym opowiadaniu *O żołnierzu tułaczku*, jak i w schyłkowym *Wietrze od morza*. Natomiast ani doświadczenia życiowe dwudziestoletniego autora *Dzienników*, ani tym bardziej jego ówczesna wiedza społeczna nie wystarczają dla wyjaśnienia całego procesu fluktuacji elementów naturalizmu w jego twórczości. Toteż kierunek tego procesu naświetlić mogą chyba już nie medańscy, ale Gorki, Andrejew, Tolstoj, ale Ibsen i Hauptmann, ale Orkan, Reymont, Sieroszew-

<sup>7</sup> W. B o r o w y, *Żeromski i świat książek*. W książce: *Dziś i wczoraj*. Warszawa 1934.

ski. Czyżby znaczyło to, że należy mówić o kilku modelach naturalizmu? Względy heurystyczne, wsparte naszym doświadczeniem lat ostatnich, przestrzegalyby przed nadmiernym rozciągnięciem zakresu tego pojęcia. Lecz decyzja autora, aby oprzeć się na tradycji terminologicznej i ograniczyć rejestr cech naturalizmu do tych, które reprezentowała szkoła francuska, tylko dopóty jest słuszna, dopóki służy wyodrębnieniu zbieżności, a nie ustaleniu historycznie stwierdzalnych wpływów i zapożyczeń. W obawie przed wulgaryzatorami, pojmującymi zapożyczenia literackie jako coś, co uwłacza indywidualności wielkich twórców, a z drugiej strony jakoby neguje głębsze, społeczne prawidłowości procesów literackich — Hutnikiewicz woli na ogół wypowiadać się o zbieżnościach, ale słusznie nie unika też rozważań na temat wpływów. Tylko że pojmuje je jednostronnie — jako wpływ grupy mekańskiej.

Stwierdzenie określonych wpływów jest w badaniu literackim rzeczą trudną. Nie gwarantuje ich nawet osobista deklaracja twórcy. Spośród ewentualności rozmaitych wpływów wchodzących w grę ze względu na podobieństwa struktury i genezy zestawianych faktów trzeba wybierać ostatecznie takie, które znajdują bardziej bogate uzasadnienie biograficzne. Z uwagi na to w stosunku do niejednej sugestii książki Hutnikiewicza budzą się pytania: czy koniecznie przez mekańczyków, a nie wprost od Nietzschego pojawił się u Żeromskiego ten typ filozofii zła, który występuje np. w *Dziejach grzechu*? Czemu to Zola, a nie Przybyszewski miałby inspirować dialogi Krystyny z Czarowicem? Czy subtelnie zauważona przewaga „wojennej“ odmiany motywów patologicznych (rany bitewne, a nie obciążenia dziedziczne) nie jest po prostu wynikiem specyfiki polskiego życia i polskiej historii?

Poświadczony biograficznie żywy kontakt Żeromskiego z pisarzami para-naturalistycznymi (tym ostrożnym terminem można by objąć prekursorów i kontynuatorów grupy mekańskiej, a także nienaturalistów, na których naturalizm wpłynął podobnie jak na twórcę *Siłaczki*) sugeruje drogę transmisji nie tylko zresztą dla utworów lat dziewięćsetnych. Również i przy okresie młodzieńczym, dla którego tradycja szkoły Zoli jest ze względów chronologicznych niewątpliwie bliska, trzeba chyba mówić o poważnym prawdopodobieństwie wpływów ze strony zjawisk para-naturalistycznych. Te same *Dzienniki* wskazują, że w wielu okolicznościach Żeromski traktował jako naturalistów także Dostojewskiego i Bourgeta, że w tym sensie zachwycał się Turgieniewem, że na terenie polskim obierał mistrzem swym Dygasińskiego. Przejście nad tym do porządku dziennego poprzez wyjaśnienie, że autor dziennika mieszał terminy „realizm“ i „naturalizm“ (tak, jakby mógł on mieć naszą świadomość terminologiczną) gubi pewną część istotnej problematyki. Żeromski niewątpliwie widział podstawy wiązania tych pisarzy ze sobą i dałoby się odnaleźć je właśnie w tych cechach naturalizmu i schyłkowej odmiany realizmu, które się pokrywają. Hutnikiewicz tylko raz te sprawy sygnalizuje: kiedy uznaje za znamienne upodobanie Żeromskiego do Flauberta, a nie Balzaca czy Stendhala. Oczywiście rozważaniu para-naturalizmu w twórczości np. Gorkiego nie sprzyjała atmosfera okresu powstania książki; naturalizm nierzadko bywał wówczas obelgą. Jednakże rozważania takie mogłyby przynieść co najmniej niejedną płodną analogię. U wspomnianej grupy pisarzy powtarzają się przecież typowe związki synkretyczne określo-

nych elementów naturalizmu z elementami realizmu krytycznego, symbolizmu i neoromantyzmu. Hutnikiewicz, autor interesujących szkiców o Dygasińskim, Przybyszewskim, Kasprowiczu, miałby zapewne sporo o tym do powiedzenia.

Ograniczenie wykładu do konfrontacji wyłącznie dwóch członów: tego, co naturalistyczne u Żeromskiego, z odpowiednim wycinkiem twórczości medańczyków, sprawiło, że praca Hutnikiewicza nie obrazuje proporcji i rzeczywistego natężenia zjawiska, ale, chcąc nie chcąc, sugeruje swoisty monopol ujęć naturalistycznych. Autor deklaratywnie odcina się od takiej interpretacji, lecz w podstawowym rozdziale analitycznym nie bierze na ogół sprawy pod uwagę. A przecież warto by zastrzec, że bohater Żeromskiego to jednak przeważnie nie bohater naturalistycznego typu: to *homo socialis*, to człowiek o bogatym wnętrzu psychicznym i intelektualnym. Dla takiego bohatera miłość np. bywa nie tylko pasją biologiczną (Judym — Joasia, Borowicz — Biruta, Obarecki — Stasia). Ukazywany jest on nieraz obcą naturalistom metodą niespodzianki psychologicznej. Jeśli ginie lub przegrywa, to w konkretnym związku z biegiem historii społecznej i narodowej. Jest on wreszcie często „medium“ czy „symbolem“, a wówczas nie przystaje doń werystyczna struktura postaci. Podobnych przykładów nie wyłącznie naturalistycznego potraktowania przedmiotu dałoby się przytoczyć więcej (bohaterowie z ludu, symboliczna i alegoryczna wizja historii, obecność humoru nie tylko we wspomnieniach szkolnych, ale także w obrazach dworu szlacheckiego).

Tę jednostronność wykładu akcentuje zresztą kompozycja książki, weryfikująca systematycznie przekrój „poprzeczny“ (zbiorcze omówienie poszczególnych elementów w rozdziale drugim) przekrojem „pionowym“ (zarys chronologiczny w rozdziale trzecim), gubiąca jednakże możliwość analizy kolejnych uwikłań strukturalnych każdego elementu w różnych utworach. Taka analiza niejednokrotnie pozwoliłaby rozstrzygnąć wątpliwości interpretacji „funkcjonalizującej“; wtedy np. nie byłoby można nieco *par force* doszukiwać się psychologii typu naturalistycznego w tak dalekim od naturalizmu utworze jak *Róża*.

Konstatacje, nie uwzględniające indywidualnej hierarchii poszczególnych elementów w synkretycznej poetyce twórcy *Przedwiośnia*, musiały zważyć na dokonanej w podsumowaniu ocenie. Według niej podziela on zarówno osiągnięcia, jak i ograniczenia naturalizmu<sup>8</sup>. Jest to na pewno słuszne w odniesieniu do stosowanej przez Żeromskiego metody prowokacji emocjonalnej, metody „rozdrapywania ran“, do jego zafascynowania się ulubionymi tematami naturalistów, do dostrzegalnej nieraz absolutyzacji wymowy realiów. Lecz przecież te spośród „pasywów“ naturalizmu, które w szkole Zoli miały miejsce naczelnie (biologizm, mieszczański horyzont społeczny), u Żeromskiego odgrywają rolę akurat drugorzędną. I dla oceny „aktywów“ — nowatorstwa, będącego rezultatem naturalistycznej inspiracji, kryterium kontekstu jest zresztą niezbędne. Autor rozprawy podnosi ogólnie zasługę „odkonwen-

<sup>8</sup> Polemiczne echa tej oceny znaleźć można w artykule Stanisława Eilego pt. *Krzywda Żeromskiego* (*Życie Literackie*, VII, 1957, nr 44; replika autora w nrze 51/52) oraz w recenzji Henryka Markiewicza (zob. *Rocznik Literacki* 1956, s. 199—201).

cjonalizowania stylu i metod artystycznego wyrazu [...]“ (s. 190). Ale tylko polskie tło literackie mogłoby uwydatnić, jak doniosłe było np. u Żeromskiego odnowienie na tej drodze metaforyki. Przypomnijmy wielką metaforę patriotyzmu — mogiłę Roźniuckiego; właśnie dzięki naturalistycznemu obrazowaniu uniknięto tu presji epigońsko-romantycznego ujęcia. Rzut oka na kontekst pozwoliłby także oddać sprawiedliwość kompozycji pisarstwa Żeromskiego. Hutnikiewicz traktuje obecność dysproporcji kompozycyjnych u tego pisarza jako przyrodzony niedowład jego talentu, zestawia to zjawisko z rzekomo właściwą naturalizmowi niedbałością konstrukcji i ocenia jako „skazę [...] zamącającą czystość estetycznego rezonansu“ (s. 50). W obliczu przemian, zachodzących — począwszy właśnie od modernizmu — w sztuce nowoczesnej, interpretacja ta wydaje się dość pseudoklasyczna.

Uwagi powyższe nie zmiernie do zasadniczego umniejszenia roli naturalizmu u Żeromskiego, do rozkruszenia bloku nagromadzonych przez Hutnikiewicza obserwacji. Obserwacje te, w przeważającej części niezmiernie przenikliwe, mają w masie swoją wymowę. Chodziło tu raczej o to, aby wysunąć, gdzie się da, postulat uściślenia twierdzeń, wzbogacenia przesłanek. Chodziło też o ukazanie, jak bardzo centralne problemy udało się autorowi poruszyć, jak atrakcyjnie przedstawia się wyodrębniony przez niego materiał. (Czemu jednak pośród tego materiału nie znalazła się egzemplifikacja z *Dzienników* jako utworu literackiego?)

Rozprawa eksponuje całą niemal problematykę dyskusyjną tematu „Żeromski a naturalizm“. Dzieje się tak dlatego, że badacz nie uniknął sugestii interpretacyjnych najnowszych prac o Żeromskim, szczególnie w zakresie rozważań o genezie i funkcji elementów poetyki. Sugestie te pod niejednym względem poszerzył, przywiązując np. należną wagę do obserwacji psychologicznych oraz estetycznych *sensu stricto*. Praca, mimo kompromisowej jeszcze niekiedy frazeologii, w praktyce dokonuje też słusznej rehabilitacji samego naturalizmu. I jeśli nawet nie ze wszystkimi wnioskami klasyfikacyjnymi Hutnikiewicza można się zgodzić, jeśli braknie dla nich podbudowy w postaci badań porównawczych, będących w końcu trochę ponad siły jednej książki, to w każdym razie bez rozprawy tej nie obejdzie się nikt, kto zechciałby pokusić się o wykrycie nadal nieznaney formuły aliażu stylów, zwanego literaturą Młodej Polski.

Mirosława Puchalska

Виктор Шкловский, ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ РУССКИХ КЛАССИКОВ. О произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова. Издание второе, исправленное и дополненное. Москва 1955. Советский Писатель, s. 458, 2 nrb.

*Uwagi o prozie klasyków rosyjskich*, które osiągnęły już w ZSRR dwa wydania, są pierwszą po wojnie większą pracą teoretyczną autora *Teorii prozy*<sup>1</sup>. Na materiale prozy rosyjskiej pierwszej poł. XIX w. rozpatruje tu Szklowski problematykę głównego wątku fabularnego, który jest dla niego zasadniczym wyznacznikiem gatunku.

<sup>1</sup> В. Шкловский, *О теории прозы*. Москва 1929.