

Magdalena Popiel

"Powieści o «wieku nerwowym»", Krystyna Kłosińska, Katowice 1988 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 81/2, 388-392

1990

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zwiedzałem w sierpniu 1989 w Krakowie wystawę *Żydzi polscy*. Zapamiętałem cytaty widniejące na ścianie jednej z sal wystawowych: „Bądź ostrożny w nauce, bo błąd w nauce to więcej niż grzech” (*Talmud*, Awot 4,16). Wpisuję tę sentencję Rymkiewiczowi do jego romantycznego sztambucha. Ale jest to również *memento* dla mnie, bym pamiętał o moich dotychczasowych błędach i o tych, które może popełniłem, omawiając tak interesującą i pobudzającą do dalszych badań książkę, jaką jest *Żmut*.

Wrzesień 1989

Zbigniew Jerzy Nowak

Krystyna Kłosińska, POWIEŚCI O „WIEKU NERWOWYM”. Katowice 1988. Wydawnictwo „Śląsk”, ss. 252.

Książka Krystyny Kłosińskiej ujawnia z całą wyrazistością istnienie w polskiej literaturze fenomenu, który autorka nazywa powieściami o „wieku nerwowym”. Zjawisko to, traktowane dotąd raczej marginalnie¹, okazało się przy bliższym oglądzie na tyle ważne i atrakcyjne, iż w pełni usprawiedliwia poświęcenie mu osobnego monograficznego studium.

O randze wyniku badań autorki przesądza fakt wyodrębnienia grupy utworów, która okazuje się jednym z istotnych ogniw procesu historycznoliterackiego. Wprowadzenie tego składnika w formie spójnej i uporządkowanej do pełnego napięcia i sprzeczności obrazu przemian polskiej literatury końca XIX w. trzeba uznać za bardzo owocne naświetlenie problemu intrygującego od dawna historyków literatury.

Praca zmierza do opisanego zespołu powieści połączonych ze sobą różnorodnymi więzami. Wybór padł na następujące utwory: Leo Belmonta *W wieku nerwowym* (1890), Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1890), Ignacego Dąbrowskiego *Śmierć. Studium* (1893), Elizy Orzeszkowej *Dwa bieguny* (1893) i *Ad astra* (1904). Kryteria, które zadecydowały o takim wyborze, obejmowały zarówno sferę tematu, jak i konstrukcji: wszystkie te utwory podejmują temat neurozy i są zarazem powieściami z narracją w pierwszej osobie.

Perspektywa przyjęta przez autorkę jest różna od tej, jaką stwarzałby interesujący skądinąd temat: neuroza w literaturze polskiej końca XIX wieku. Skłaniałby on do znacznego poszerzenia obszaru penetracji, w tym także w obrębie prozy (m.in. o ciekawą pod tym względem *Fin-de-siècle'istkę* Zapolskiej). Wymagałby również w sposób bardziej stanowczy otworzenia horyzontu historycznego, tak w stronę romantyzmu, jak i modernizmu oraz epoki późniejszej.

Książka Kłosińskiej ma jasną i precyzyjną kompozycję: do sformułowania zasadniczych tez zbliża się stopniowo, przyjmując optyki coraz bardziej wyostające obraz. Punktem wyjścia jest osadzenie powieści o „wieku nerwowym” w całości problematyki cywilizacji końca w. XIX: z tej perspektywy Kłosińska przedstawia zarys przedfreudowskich teorii nerwic. Definicji nerwowości, jej przyczyn i skutków poszukuje w koncepcjach ówczesnych autorytetów: Deschamps, Krafft-Ebinga, Mantegazzy, Lombrosa i innych. Teorie te konstatując pojawienie się nowej choroby wieku różnie lokują jej źródła: w sferze fizjologii, psychologii lub socjologii. Szczególnie ta ostatnia propozycja, inspirowana myślą pozytywi-

¹ Wyjątek stanowi tu prekursorski artykuł H. Markiewicza *Bezdogmatowcy i melancholicy* (w: *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Warszawa 1977).

styczną, odegrała ważną rolę. Popularną wówczas tezę ujął lapidarnie w swym studium *U wrót obłędu* Alexandre Cullere w zdaniu: „historia obłędu jest zarazem historią cywilizacji” (cyt. na s. 32). Ten ścisły związek pomiędzy kondycją psychiczną społeczeństwa (całości lub elity) a przemianami cywilizacji europejskiej bywał jednak różnie interpretowany. Ujawnienie samej zależności było zgodne z zasadami pozytywistycznego determinizmu, gdy tymczasem stwierdzenie choroby stawało w stan oskarżenia lansowany przez myśl pozytywistyczną postęp cywilizacji drugiej połowy XIX wieku. Daje to autorce okazję do następującego uogólnienia: „teoretycy nerwicy wywodząc się z pozytywizmu uczestniczyli zarazem w buncie przeciwko niemu” (s. 39). (Przy czym zastrzeżenie badaczki określające ich antypozytywizm jako nie w pełni uświadomiony i zarazem wynikający z niekonsekwencji wymagałoby szerszej argumentacji.)

Już w samym sposobie sprobematyzowania XIX-wiecznych koncepcji nerwic ujawniła autorka istotny nurt swoich zainteresowań. Problem pogranicza dwóch epok pozytywizmu i modernizmu jest niewątpliwie najbardziej interesującym dylematem, jaki rodzi się w związku z pojawieniem się powieści o „wieku nerwowym”. Pytania o to, w jakim stopniu utwory te były odbiciem wirażu, na którym znalazła się ówczesna kultura, oraz jaki był ich udział w narodzinach nowego typu powieści, należą do fundamentalnych. Stąd też kolejny rozdział książki poświęcony głosom krytyki literackiej przełomu wieków o owych utworach został skomponowany jako opis poszukiwania języka zdolnego nazwać to nowe zjawisko. Przywoływany wówczas najczęściej kontekst gatunkowy, choć często nie nazwany wprost, stanowiła powieść psychologiczna. Konsekwencje takiego wyboru widoczne były, zdaniem Kłosińskiej, w sformułowaniu całościowej problematyki utworu. Autorka dostrzega tu możliwość następującej typologii ówczesnych sposobów czytania: powieść jako *quasi*-dokument, powieść jako kompilacja i powieść jako spowiedź. Przy czym ten ostatni rodzaj lektury uznaje za typowo modernistyczny, odpowiadający ekspresyjnej koncepcji literatury. W każdym wypadku decydującą rolę w kształtowaniu wariantów odbioru odgrywała interpretacja kreacji bohatera.

Nowy typ bohatera był właśnie w oczach krytyki główną motywacją zastosowania pierwszoosobowej narracji. Jednakże możliwości funkcjonalne tego rodzaju narracji oceniano w dość umiarkowany sposób. Trafnie przywołuje tu Kłosińska charakterystyczną wypowiedź Matuszewskiego, mówiącą o ułomności narracji w pierwszej osobie w zestawieniu z trzecioosobową: jest to relacja między jednostronnością a pełnią, „szkicowością” a „plastycznością”. Idealem nowej prozy byłoby zatem harmonijne połączenie monologu bohatera z „wszechwiedzącym komentarzem narratora powieści auktorialnej” (s. 64).

Tę pierwszą część książki, w znacznej mierze relacjonującą i syntetyzującą, kończy Kłosińska rozdziałem poświęconym narratorowi. Idzie tu śladem badaczy prozy przełomu wieków, borykających się z zagadnieniem granic przenikalności „wypowiedzi autora” i „wypowiedzi bohatera”, które w wypadku narracji w pierwszej osobie nabiera szczególnej ostrości.

Druga część pracy jest własnym, oryginalnym spojrzeniem autorki na powieść o „wieku nerwowym” i składa się z rozdziałów zajmujących się kolejno analizą oraz interpretacją narracji i fabuły wybranych utworów. Kłosińska przekonuje, iż płodny poznawczo jest zabieg dokonania opisu narracji jako „spektaklu autokomunikacyjnego”. Sam termin, chyba niezbyt szczęśliwy, skierowuje uwagę czytelnika na bardzo interesujący problem. W utworach tych wypowiedź głównego bohatera, która tworzy trzon narracji, może być traktowana jako dramatyczna próba „oswojenia” własnej wyjątkowości i odrębności. Nerwowość staje się wówczas maską, pożądanie — na przemian chęcią wejścia w normę i odpychania jej. Niepowodzenia bohatera — zdaniem badaczki — wynikają z braku samoakceptacji, ciągłej niezgody na siebie. Sceptycyzm, nadmierna i bezpłodna skłonność do auto-

analizy, niestałość emocjonalna to główne cechy, które uniemożliwiają mu przyjęcie reguł gry społecznej. Neuroza staje się w takiej sytuacji ucieczką i głównym usprawiedliwieniem wątpliwych etycznie wyborów bohatera. Sądzę, że dla pełności wywodu interesująco prowadzona charakterystyka mogła zostać wzbogacona o jeszcze jeden istotny wątek: wątek tragizmu. Z zarysowanej w rozdziale III osobowości bohatera powieści o „wieku nerwowym” wynika, że posiada on pewne zadatki na bycie postacią tragiczną, jednak nigdy się nią nie staje. To zagadnienie niedopełnionej czy fałszywej tragiczności nabiera szczególnej wagi wobec zestawienia „nerwowców” z bohaterami powieści modernistycznych.

W pełnym sprzeczności wizerunku nerwowca jest jeden rys znamieny, nie nazwany przez Kłosińską (ujmującą rzecz z innej perspektywy) wprost: jest to pewien typ egotyzmu, który nie pozwala na wyzbycie się uczucia przyjemności, jakie daje zamknięcie się w skorupie swojej interesująco skomplikowanej osobowości. Siła sugestii postaci dążących do wciągnięcia czytelnika poprzez wzbudzenie współczucia w krąg swoich pragnień, uczuć, rozczarowań jest o wiele słabsza niż w wypadku kreacji prozy modernistycznej. Tu wewnętrzne szamotania mają słodkawą posmak narcyzmu, tam bywają gorzkim przekleństwem losu.

Ma rację Kłosińska uwypuklając różnicę pomiędzy nimi, są one bowiem sygnałem ważnych przemian w strukturze światopoglądu epoki. Sądzę jednak, że nieco inaczej przebiegają linie napięć, sprzeczności i analogii. Pisze np. Kłosińska:

„Nerwowcy« z powieści o »wieku nerwowym« wykonują gesty niezadowolonia i niechęci wobec świata, ale są to zaledwie grymasy, którym brak siły i jednoznaczności, brak pewności racji, z jaką wkroczą do literatury bohaterzy modernizmu. »Nerwowcy« mówią o konieczności szczerości, ale nie bardzo wiedzą, jak tę szczerość praktykować, przeświadczeni o przestarzałości społecznych urządzeń, jeśli chcą coś reformować, to przede wszystkim siebie; są niczym lustra odbijające zewnętrzną i jednocześnie pozostają poza obszarem istotnych społecznych zmagañ. Cierpią z powodu dwuznacznego stosunku do społeczeństwa, albowiem nie zgodzili się, jak to będzie w przypadku modernistów, na popędowość swojej natury i nie odrzucili społecznych konwencji ani też nie wybrali społecznych ról, które zostały im zaofiarowane.

Inaczej zachowują się moderniści. Zaakceptują mroczną naturę swych instynktów, zgodzą się na własne »ja« i skierują swój krytycyzm i burzycielskie zamiary przeciw ograniczeniom społecznym” (s. 127).

Wydaje mi się, że sąd ten ma wartość półprawdy. Znamienne, że autorka przywołuje w dalszej części jako głos bohaterów modernistycznych wyznanie krytyka literackiego — fragment manifestu. Trudno się przecieć zgodzić, że postulaty przedstawione w *Forpocztach* przez Komornicką, Nałkowskiego i Jellentę były tożsame z rzeczywistym stanem powieści modernistycznej. Stwierdzenie, iż bohaterowie modernizmu rośli w siłę dzięki akceptacji swojej złożonej i mrocznej natury, nie trafia w sedno dramatów postaci Przybyszewskiego, Micińskiego, Berenta czy Żeromskiego. Sądzę, że ciężar winy (pojęcie „grzechu” jest, jak się zdaje, kluczowe dla konstrukcji mentalności tej epoki), jaki na nich spoczywał, w sposób fundamentalny rzutował na ich wewnętrzne zmaganie i meandryczne biografie. A zatem właśnie niezgoda z „pierwotnym »ja«” i stałe nakierowanie na siebie, ale już nie w celach hedonistyczno-cierpiętniczych, lecz autokreacyjnych, jest, według mnie, jądrem modelu osobowości tej epoki. Problem winy i odpowiedzialności kreuje sylwetkę bohatera modernistycznego.

Spośród wybranych powieści Kłosińska wyróżnia *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego i postać głównego bohatera, Józefa Rudnickiego. Szczególną pozycję tego utworu motywuje tym, iż w przeciwieństwie do pozostałych monolog bohatera nie podlega kompromitacji. Dzieje się tak dlatego, że poszukiwania przyczyn niezgody i niedopasowania wykraczają poza intymny świat jego subiektywnych przeżyć.

Dąbrowski sięga do doświadczeń, które mają wymiar pokoleniowy, bunt nie wymaga tu maski². Daje to podstawy badacze do uogólnień sytuujących utwór na przedpolu modernizmu. Wyjątkowość powieści Dąbrowskiego ma swoje źródło także w budowie utworu. Zdaniem Kłosińskiej, punkt ciężkości w stosunku do innych powieści o „wieku nerwowym” przesunął się z fabuły na narrację. Kształt monologu decydować miał bowiem o mierze jego „szczerości” i tym samym zmniejszeniu się dystansu twórcy wobec postaci. Pisząc o pozostałych powieściach badaczka poszukuje zatem narzędzi kompromitacji bohatera w warstwie fabuły. Tak powstał rozdział IV książki, zatytułowany *Głos autora. Analiza i interpretacja fabuły*.

Jest to niewątpliwie najbardziej ciekawa w pomysle i inspirująca we wnioskach część pracy. Punkt wyjścia stanowi konstatacja, iż powieść o „wieku nerwowym” zbliża się w swej strukturze fabularnej do romansu. Kłosińska rozpatruje w sposób wszechstronny motywację wyboru takiego kształtu gatunkowego: z perspektywy zarówno socjalnego przekroju odbiorców, do jakich były skierowane te pozycje (rola kobiet), jak i zakresu tematu i typu bohatera („improduktywizm”). Analiza schematu fabularnego jest nastawiona na wyodrębnienie sekwencji rozumianych jako ogniwa w ciągu relacji: główny bohater — jego partnerzy. Zwraca uwagę znamieny rozłam owego schematu na dwie prawie symetryczne połowy. W części pierwszej dają się wyróżnić następujące sekwencje: przyjazd, spotkanie, przyzwolenie, miłość, rozłąka, przynaglenie, zerwanie. W drugiej zaś: powrót, odnowienie, deprawacja. Podział ten uwidocznia drogę, jaką twórcy doprowadzali swych bezdogmatowców do bram świata wartości. Zestawienie dwóch części schematu fabularnego jest konfrontacją „logiki pożądania” i „logiki wartości”. Ta ostatnia „ma silną asercję autorską: bohater nie może zatem, zgodnie z aksjologią powieści, naruszyć równowagi w świecie, deprawacja nie może być udana. »Powieść psychologiczna« (pierwsza część) zmienia się w »powieść ideową« — powieść o wartościach” (s. 185). Sposób, w jaki ta przemiana dokonuje się w poszczególnych powieściach, ilustrują nam dokładnie analizy przebiegu sekwencji „deprawacji”. Kłosińska przekonująco dowodzi, jak język powieści — w szerokim sensie: od metafor po układ zdarzeń — staje się instrumentem sankcji autorskich. Te zaś w ostatnich partiach utworów wzmacniają swój wydzźwięk etyczny. Bohater zostaje uwikłany w sieć praw społecznych i moralnych, wobec których chciał pozostać neutralny. Jego klęska jest zarazem zwycięstwem cnót o proweniencji chrześcijańsko-pozytywistycznej, których uosobieniem są zwykle postacie kobiet. Stwarza to podstawę do umieszczenia powieści o „wieku nerwowym” w orbicie polemiki z deterministyczną koncepcją człowieka, którą toczyła literatura modernistyczna, choć na odmiennych już zasadach.

Kłosińska kończy ten rozdział i zarazem całą książkę propozycją dwojakiej lektury omawianej powieści. Pierwsza ma być oglądem tychże utworów z perspektywy teorii nerwic, druga zaś, sformułowana bardziej ogólnie, wyznacza jedynie obszar negatywny, tzn. ma to być interpretacja wyłączająca ze swego zasięgu historyczne pojęcie „nerwowości”. Pierwsza propozycja interpretacji jest zgrabnym kompozycyjnie, ramowym zamknięciem książki. Druga, mieszcząc się także w poetyce zakończenia, sięga po narzędzia mające służyć zaktualizowaniu i przybliżeniu samej problematyki neurozy. Autorka nie mówi już zatem o nerwowości w rozumieniu XIX-wiecznym, ale operuje takimi pojęciami, jak m.in.

² Chociaż nie przekonuje oczywiście argument, że „Śmierć nie znosi teatralizacji” (s. 131), nie stosuje się on zupełnie do tej epoki, która właśnie z finału życia lubiła tworzyć spektakl.

„tożsamość” czy „zakorzenie”. Próbuje zatem przełożyć problematykę powieści na socjologiczny opis pewnych uniwersalnych zachowań.

Krystyna Kłosińska wypełniła swoją książką dość istotną lukę w obrazie naszej literatury końca XIX wieku. Inspirujące studium Hneryka Markiewicza przez wiele lat musiało czekać na kontynuatora, który z równą wnikliwością i rzetelnością rozwinąłby temat powieści o „bezdogmatowcach” i „melancholikach”.

Jak zazwyczaj w przypadku ściśle wyodrębnionego przedmiotu badań, i tu powstaje uczucie pewnego niedosytu, wynikające z nadmiernej statyczności opisu. Wydaje się, iż poszerzenie niektórych zagadnień o wymiar historyczny nie spowodowałoby zamazania obrazu, czego być może obawiała się autorka, lecz właśnie uwypukliłoby rangę i oryginalność zjawiska. Szczególnie gdy samo w sobie jest ono fenomenem epoki przejściowej. Sądzę, że ten sposób widzenia powieści o „wielku nerwowym”, niewątpliwie pojawiający się w książce, ale raczej w formie pobudzających intelektualnie sygnałów, wart jest w przyszłości pełniejszego opracowania.

Magdalena Popiel

Marian Stala, METAFORA W LIRYCE MŁODEJ POLSKI. METAMORFOZY WIDZENIA POETYCKIEGO. Warszawa 1988. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 352 + errata na luźnej kartce.

Bardzo ważnym elementem tytułu książki Mariana Stali jest podtytuł, który w sposób wyraźny ogranicza pole penetracji autorskiej. Tytuł główny prowadzi nas w kierunku rozległej problematyki, obejmującej i zagadnienia metafory samej w sobie, pojmowanej historycznie i związanej także ze współczesnym stanem literatury; prowadzi nas również w kierunku syntezy poezji epoki Młodej Polski. Podtytuł zawęży te wszystkie sugestie do fenomenu świata przedstawionego w liryce okresu. Autor w *Uwagach końcowych* pisze: „Metafora jako element stylu była tu tylko punktem wyjścia, punkty dojścia znajdowały się zawsze poza metaforą” (s. 285—286). Oznacza to m.in., że Stala nie fascynuje się tu za bardzo aspektem stylistycznym uruchamiania i wprowadzania metafor do tekstów poetyckich. Jest to nieco dziwne, gdyż dwa najważniejsze rozdziały dotyczą „gier przymiotnikowych” i „gier rzeczownikowych”, czyli że Stala wychodzi z pozycji zaproponowanych w analizie metaforyki przez Christine Brooke-Rose w pracy *A Grammar of Metaphor*. Nawiązanie do Brooke-Rose jest więc tylko powierzchowne i kontakt z jej książką szybko się urywa. Jakże to ma konsekwencje dla wywodów Stal, będę się starał wyjaśnić w niniejszej recenzji.

Na początku (*Uwagi wstępne. Między teorią metafory a jej badaniem w tekście poetyckim*) autor zastanawia się nad rozległością „praktyk metaforyzacyjnych”, „biegnących od Homera po Hopkinsa, od Heraklita po Heideggera” (s. 8). Pisze o retorycznym i antyretorycznym ujmowaniu metafor w literaturze, o traktowaniu ich jako „ozdób” i nośników metafizyki. Stawia wreszcie pytanie: „Czy spojrzenie na poezję Młodej Polski z perspektywy metafory jako porządkującego aspektu może coś o tej epoce powiedzieć?” (s. 26—27). Następnie (*W poszukiwaniu młodopolskiego paradygmatu metafory*) stara się zrekonstruować świadomość metametaforyczną epoki, czyli zaznajomić nas z poglądami krytyków i pisarzy o przenośni. O metaforach wypowiediano się ówczesnie na marginesie rozważań o poezji i prozie. Tak czynili m.in. Lange, Przesmycki, Matuszewski, Porębowicz. Szczególnie dużo miejsca poświęcili problemowi metafory Leszczyński (*Harmonia słowa, Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*) oraz Irzykowski (*Zdobnictwo w poezji*). Tradycyjne stanowisko retoryczne zajmował Chmielowski w swojej *Stylistyce polskiej* (1903). Znanym wszystkim filozofem był wtedy Nietzsche, który dużo czasu