

Adela Pryszczewska-Kozołub

Autobiografizm w prozie międzywojennej

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 8, 151-158

2001

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.

Adela PRYSZCZEWSKA-KOZOŁUB

Autobiografizm w prozie międzywojennej

Zagadnienie autobiografizmu w literaturze przeżywa w ostatnich latach widoczny renesans¹. Jest to swoistego rodzaju reakcja na egocentryczny model interpretacji i badań literackich. O ile w pierwszej połowie XX wieku obowiązywała dość ściśle przestrzegana zasada, wedle której badacz zawieszał pytanie o związek dzieła z rzeczywistością autora, zwłaszcza z jego osobistymi przeżyciami, o tyle teraz jest odwrotnie. Bada się coraz częściej dzieło literackie jako bezpośrednie odautorskie zwierzenie lub zbliżoną doń autokreację, jak określa Jerzy Jarzębski². Wydarzenia z życia pisarza, jego doświadczenia osobiste, zawsze przenikały do literatury, ulegając w obszarze prozy w ciągu wieków różnorodnym przeobrażeniom. Pisarz wyzyskuje często czyjąś biografię i ją czyni główną osią narracji lub opowiada dzieje własne, epizody własnej biografii przetwarza, modyfikuje, porządkuje i układa w spójną całość.

W literackiej tradycji bardzo często spotykamy utwory, które są w sposób widoczny nasycone materiałem autobiograficznym. Najważniejszym gatunkiem takiej literatury jest niewątpliwie powieść autobiograficzna, jedna z wielu form literatury dokumentu osobistego. Istnieje ona wedle ustaleń autorów³ *Słownika gatunków literackich* dzięki zawarciu między pisarzem i czytelnikiem tzw. paktu autobiograficznego. Ten termin francuskiego uczonego, Philippe Lejeune'a, określa wprowadzenie swoistych zabiegów mówiących o prawdziwości przekazywanych informacji. Pakt powieściowy natomiast umożliwia wprowadzenie do opowiadanej biografii elementów fikcji fabularnej. Oba sposoby i typy narracji często się na siebie nakładają, krzyżują się i wzajemnie uzupełniają.

Zadaniem, jakie stawia autor powieści biograficznej, jest opowiadanie swojej własnej historii. Czyni to poprzez zebranie różnych elementów życia osobistego i złożenia ich

¹ M.in. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31 – 49; M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987; M. Dąbrowski, *Autobiografizm — kłeska czy szansa literatury?*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 1 (przedruk [w:] idem: *Literatura polska 1945 – 1995*, Warszawa 1997, pod zmienionym tytułem: *Zagadnienia autobiografizmu*, s. 181 – 196); G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1; L.A. Renza, *Wyobrażenia stawia veto; teoria autobiografii*, ibidem; J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, ibidem; J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i strategia artystyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

² J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

³ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999.

w spójną całość. Autobiografia jest więc jednym ze środków, które umożliwiają poznanie samego siebie, dzięki prześledzeniu, przypomnieniu i odczytaniu własnego życia. Trafnie określił istotę autobiografii Georges Gusdorf: „Autobiografia jest drugim odczytaniem doświadczenia, prawdziwszym niż pierwsze, ponieważ polega na jego uświadomieniu”⁴.

Tradycyjna forma autobiografii jest usytuowana między dwoma skrajnymi biegunami: opowiadaniem w trzeciej osobie a czystym monologiem. Pisarze, unikając pisania wprost o sobie, ukrywając swoje „ja”, stosują narrację w trzeciej osobie, zacierając w ten sposób autentyczność wydarzeń. Sprawy osobiste powierza się tu zaimkowi „on”, który ze względu na swój obiektywizm czyni je bardziej trwałymi. Natomiast w monologu czystym akcent postawiony jest na „ja”, a nie na zdarzeniu. W ten sposób podkreślenie „ja” wzmacnia interesy trzeciej osoby, która na pozór jest nieobecna. Według Ireny Furnal⁵ opowieść w pierwszej osobie ma stosunkowo największe pozory autentyczności, ponieważ wzbudza większe zaufanie czytelnika. Dzieje się tak dlatego, że przeżycia samego autora, jego życie wewnętrzne, intymne, ukazane w sposób bezpośredni, budzi ufność u odbiorcy utworu. Należy więc narrację w pierwszej i trzeciej osobie, „autentyczność” i „literackość”, traktować na równi jako konwencję literacką. Małgorzata Czermińska, rozważając zjawiska biografizmu, wprowadza termin: „postawa autobiograficzna”. Występuje ona wtedy, gdy istnieje wyraźna relacja między dziełem autora a jego biografią, która funkcjonuje jako (często wrywkowe i chaotyczne) źródło wiadomości o rzeczywistym autorze. Warunkiem zaistnienia postawy autobiograficznej jest „[...] minimum rozpoznawalności podobieństwa albo niepodobieństwa nacechowane autentycznością”⁶. Przez podobieństwo należy rozumieć pozatekstowy punkt odniesienia, czyli biografię autora, która znajduje odzwierciedlenie w dziele literackim. Podstawowe znaczenie ma w tym wypadku samo rozpoznanie podobieństwa, a nie dokładna zgodność z prawdą. Odpowiedzią odbiorcy na postawę autobiograficzną wpisaną w dzieło jest poszukiwanie pozatekstowych informacji o autorze. Czytelnik posiada wiele różnorodnych możliwości rozpoznania tego podobieństwa. Dużą rolę odgrywa tu przede wszystkim zespół wiadomości o autorze zawartych w słownikach pisarzy, w informatorach, szkicach biograficznych, często umieszczonych na okładce, obwolucie czy we wstępie do utworu informacje o biografii pisarza, jego wypowiedzi odautorskie, wywiady, odpowiedzi na ankiety. W sytuacji, gdy pisarz żyje, może sam tworzyć i kontrolować ów zbiór wiadomości, który funkcjonuje we współczesnej mu świadomości społecznej. Może sam udzielać wiadomości o swoim pisarstwie, może weryfikować wiadomości o sobie zgłaszane przez kogoś innego. Czytelnik może na wieczorze autorskim zadać pytanie dotyczące interesujących go faktów z życia pisarza, krytyk może przeprowadzić wywiad na temat biografii pisarza i ogłosić go w prasie.

Autobiografizm w prozie polskiej wciąż się potęguje, zataczając coraz szersze kręgi. Szczególnie owocny dla rozwoju powieści autobiograficznej w naszym kraju jest okres po I wojnie światowej. Inwazja biografizmu w prozie łączy się wówczas ściśle z dominacją ogólnych tendencji indywidualistycznych w literaturze, z dążeniami dokumentarskimi, z wpływem psychoanalizy, reportażu, literatury faktu. Pojawiają się „stricte” autobiograficzne teksty, ogłaszane przez pisarzy, powieści zawierające w większym lub mniejszym

⁴ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia...*

⁵ I. Furnal, *Zapatrzeni w siebie*, „Przemiany” 1971, nr 8.

⁶ M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studium o narracji*, pod red. J. Błońskiego, St. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa 1982, s. 226.

stopniu pierwiastki z życiorysów autorów. Bardzo często do powieści autobiograficznej przenikają tylko niektóre epizody z biografii autora, eksponowane obok innych spraw. Częstym zjawiskiem jest odwoływanie się pisarzy, zarówno dojrzałych, jak i debiutujących, do wspomnień z okresu dzieciństwa i młodości. Motywy autobiograficzne są niezwykle żywotne i popularne w literaturze międzywojennej. Niesłabnące powodzenie utworów „zaświadczonych życiem” wypływa już z samej istoty biografizmu, który jest przede wszystkim skierowany na poznanie człowieka, czyni go przedmiotem obserwacji i analizy, pozwala na lepsze zrozumienie jego losu. Prezentuje więc wartości uniwersalne, ponadczasowe, zawsze trwałe. Inwazja prozy autobiograficznej w dwudziestolecie międzywojennym jest również wyrazem niezwyklej popularności i zapotrzebowania na utwory będące odbiciem rzeczywistych przeżyć pisarza.

Po ukazaniu się *Strachów* Marii Ukniewskiej, *Dziewcząt z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej, *Zaklętych rewirów* Henryka Worcella, jak i *Nieba w płomieniach* Jana Parandowskiego krytyka literacka zwróciła uwagę przede wszystkim na autobiografizm tych utworów, na ich związek z autentycznymi wydarzeniami. Na temat autobiograficznego charakteru swych powieści wypowiadali się niejednokrotnie również sami pisarze, czyniąc to w sposób mniej lub bardziej wyczerpujący, zależnie od tego, w jakim stopniu chcieli ujawnić fakty ze swego życia odzwierciedlone w powieściach.

Dla pełniejszego zrozumienia najlepszej powieści Gojawiczyńskiej, *Dziewcząt z Nowolipek*, a także niektórych innych jej utworów, przydatny okazuje się właśnie autobiografizm i tzw. literatura wspomnieniowa. Idzie o liczne w okresie międzywojennym książki wysnute z własnych wspomnień, inspirowane własną biografją, tą już zamkniętą bezpowrotnie i odtwarzaną z rozmaitych powodów, ale zawsze z nie dającym się ukryć odcieniem żalu za uciekającą młodością. I. Fik, poszukując genezy ogromnego zainteresowania się pisarza tematyką własnego dzieciństwa i młodości, tak pisał: „Gdyby szukać przyczyn tego zwrotu ku własnej przeszłości, można by wymienić wszystkie te powody, które działają przy ożywieniu literatury historycznej. Najważniejsza z nich to chęć ucieczki od bieżącego życia do spokojnej oazy minionych lat młodości. Jako odrębne przyczyny podać można ogólne tendencje dokumentarskie i rewelacyjny rozwój psychologii, ukazującej m.in. nowe perspektywy w patrzeniu na dziecko i okres dzieciństwa. Psychoanaliza zwróciła zwłaszcza uwagę na okres dojrzewania seksualnego, toteż ten okres życia jest ulubionym przedmiotem dociekań i odkryć”⁷. W tym historycznoliterackim uogólnieniu mieści się Gojawiczyńska jako autorka *Dziewcząt*, a oprócz niej Jan Parandowski jako twórca *Nieba w płomieniach* — Maria Dąbrowska autorka *Uśmiechu dzieciństwa*, Juliusz Kaden-Bandrowski, autor cyklu zapoczątkowanego *Miastem mojej matki*, Emil Zegadłowicz twórca *Żywota Mikołaja Srebrempisanego*. Do tego rodzaju literatury nawiązał w pewnym stopniu Michał Rusinek *Burzą nad brukiem*, a oprócz niego Jerzy Bandrowski (*Wieś mojej matki*), Zygmunt Nowakowski (*Przylądek dobrej nadziei i Rubikon*) oraz inni. Autobiografizm tej literatury to poszukiwanie swoistej prawdy artystycznej w ścisłym związku z prawdą życiową, to próba powrotu, cofnięcia się do źródeł kształtowania się osobowości ludzkiej i podjęcie trudu dotarcia do czynników i okoliczności kształtujących tę osobowość.

Autobiografizm w prozie Gojawiczyńskiej miał jeszcze inny wymiar i charakter niż ten, który przed chwilą podniesiono. Otóż doświadczenia i motywy z własnego życia wię-

⁷ I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918 – 1938*, Kraków 1938, s. 149.

te są podstawowym twórczym właściwie całego dorobku prozatorskiego, także miarą jego wartości i oryginalności. Ta twórczość jest sumą własnych przeżyć i przemyśleń, interpretacją własnego losu i życia grupy społecznej, w którą autorka była wpisana. Cokolwiek by powołać jako przykład, cokolwiek by oświetlić od powszedniego dnia Śląska (*Powszedni dzień*), po tragizm mieszkańców zrujnowanej stolicy (*Stolica*), Wszystko to, co egzystuje w jej książkach, było najosobiściej doświadczone i przeżyte. Bilansując swój twórczy wysiłek, pisarka tak powiedziała: „Musiałam bardzo pracować i mój rachunek ze światem był prosty. Dziesięć książek, dwanaście tomów, jakaś tam ilość tygodniowych felietonów w ciągu tych niewielu lat od debiutu w 1933 roku po wojnę, z materiałem wyciąganym wciąż z siebie, z wewnątrz”⁸. Brzmi w tej wypowiedzi nutka żalu do losu, że tak właśnie się stało, że źródło literackich podniet i inwencji zostało ograniczone, ale w wypowiedziach autorki znaleźć można także i uprawomocnienie takiej postawy. Oto Zapolska postępowała tak samo. Napisze o niej w ten sposób: „To wszystko, co gorszyło i skłaniało do myślenia, to wszystko, i Jej osobiste życie, sprawy, przyjaźnie były dla Niej tylko materiałem twórczym”⁹. Idąc śladami Zapolskiej, biografie własną, choć mniej głośną i burzliwą, ale równie bogatą i różnorodną, uczyniła punktem wyjścia, w oparciu o nią skonstruowała wiele postaci powieściowych, fikcyjnych, bo wprowadzonych w strukturę dzieła. Odbiła się ona echem w całym niemal dorobku zarówno międzywojennym, jak i powojennym¹⁰.

Przetwarzając literacko własne doświadczenia, musiała też przyjąć pewną perspektywę, jaką to jednostkowe życie narzucało. Była to jednocześnie perspektywa grupy społecznej, z której się wywodziła, ale też sposób widzenia określony jej osobowością i uwarunkowany wewnętrznym życiem, wewnętrzną biografią kobiety bardzo dzielnej, ale najgłębiej samotnej i wrażliwej. Perspektywa pierwsza — środowiskowa, gwarantowała poczytność, ale ograniczała widzenie świata, dostosowując jego obraz i kształt do potrzeb określonej mentalności, pozbawiając go jednocześnie filozoficznej głębi i sensu społecznego. Postawa druga wspierała pierwszą i pozwalała tak ujmować świat, by stał się on przedmiotem biernego doznawania, by samym swoim autentycznym trwaniem i przebiegiem wywoływał emocje.

Przedstawiona rzeczywistość jakby wymykała się intelektualnemu rozpoznaniu i stąd zarzuty krytyki mówiące o braku szerszych horyzontów myślowych i o niewyostrzonej idei dzieł. Kierując te zastrzeżenia pod adresem nieżyjącej pisarki, nikt już chyba nie pamięta, że była ona bardziej sensualistką niż intelektualistką w tej samej mierze z wyboru, co z konieczności. Ukończywszy 4 klasy szkoły powszechnej, miała do odrobienia zbyt wiele, aby to odrobić mogła. Niedostatki wykształcenia dawały o sobie znać wyraźnie, choć skutecznie eliminuje je pisarski talent, a zaraźliwa i współczująca uczuciowość z powodzeniem łagodzi i tuszuje. Niemniej braki w wykształceniu nie tylko utrudniały Gojawiczyńskiej dostęp do literatury, ale też to pisarstwo w jakiś sposób nacechowały. Przywołajmy wzruszająco szczere wyznania autorki na ten temat: „Nie marzyłam już o nauce. Z siedmiu moich najbliższych towarzyszek, zdolnych, żywych, upartych i ambitnych, zad-

⁸ P. Gojawiczyńska, *Prawo do nauki*, [w:] *Szybko zapomniane*, Warszawa 1974, s. 118.

⁹ P. Gojawiczyńska, *Zapolska*, [w:] *Szybko zapomniane*, s. 184.

¹⁰ M.in. wspomina o tym I. Nagórska we wspomnieniach pomieszczonych w „Poradniku Bibliotekarza” 1968, nr 6, s. 174 – 178, szerzej o tym w: A. Pryszczewska-Kozołub, *Pisarstwo Poli Gojawiczyńskiej*, Warszawa – Wrocław 1980.

na nie wyszła poza cztery oddziały szkoły powszechnej. Wcześniej zaczęłam pracować zarobkowo, a moje «czytanie» pozwoliło mi przejść przez różne stopnie tej zarobkowej pracy, od pomocy w sklepie — poprzez czytelnice i przedszkola — do nauczania na kursach wieczorowych i pracy w samorządzie na prowincji. Była to droga bardzo samotna. To, co przeżyłam w okresie kształtowania się, urabiania charakteru człowieka i jego stosunku do świata, zaciążyło później na moim życiu i nigdy nie dało się usunąć»¹¹.

Warto też przywołać fragment *Stolicy* jako oczywisty przykład faktu, że obcuje z dziełem Gojawiczyńskiej, dotykamy spraw własnych pisarki, obracamy się w kręgu jej osobistych, wewnętrznych stanów, mamy do czynienia z fabularyzacją i odwzorowaniem tego wszystkiego, co ją otaczało, choć realia jej własnej biografii wspomagane są niewątpliwie literacką fikcją i autorską imaginacją. O jednym z bohaterów *Stolicy*, o Boraju, będącym zresztą wyraźnym alter ego autorki, tak mówi narrator: „Nie widział wówczas strat, widział zwycięstwo. Nie myślał, jakim kosztem to się dzieje. Już wówczas stał w miejscu, talent jego nie rozwijał się i nie bogacił, wciąż czerpał środki tylko z siebie»¹². Zakładając uprawnienie badacza do poszukiwania analogii między pisarką a jej bohaterem (z powodu wielu faktów zbieżnych, dających się opisać relacji między rzeczywistością obiektywną a rzeczywistością powieściową, np. praca w sejmiku powiatowym itp.), potraktować można ów fragment powieści jako literacką transpozycję własnej biografii, literacko nacechowane zwierzenia z własnych dramatów, klęsk i niepowodzeń.

Perspektywa biograficzna, jaką wobec świata Gojawiczyńska przyjęła i jaka się w jej twórczości objawiła, wpłynęła niewątpliwie na zawężenia pola obserwacji. Tematy jej książek i pierwowzory literackich postaci zamknięte były w dość wąskim kręgu środowiska i świata dostępnego jej własnym doświadczeniom. Biograficzna perspektywa zadecydowała także o tym, że Gojawiczyńska musiała zaakceptować, niejako a priori, „programową nieinterpretacyjność»¹³ ukazanych zdarzeń. Rzeczywistość świata przedstawionego została tak skonstruowana, że narrator wstrzymuje się od komentarzy na temat bohaterów, spraw i problemów w tym świecie obecnych, swoją wszechwiedzą pomniejsza i ogranicza do poziomu postaci zaludniającej powieściową scenę, ale jednocześnie czytelnik może bez trudu określić swoje stanowisko wobec zdarzeń i ich przyczyn. Trud interpretacji rzeczywistości przerzuca pisarka na czytelnika. Stąd wynika wielokrotnie przez krytykę formułowana niewyostrzona wymowa dzieł, mało wyrazista idea, myśl przewodnia. Niesłusznie, bo bez trudu dają się odczytywać wynikające ze zdarzeń, choć nie sformułowane ostatecznie i niedopowiedziane, wnioski szczegółowe i ogólniejsze odniesienia do spraw społecznych, obyczajowych itp. Tak więc ta proza może stanowić punkt wyjścia do rozważań o kwestiach istotnych dla tamtego czasu, np. o skutkach kryzysu, o losie bezrobotnych, o nierówności startu życiowego, o ubóstwie przedmieść, o nieślubnych dzieciach.

Podobnie jak większość autobiograficznej prozy książki Gojawiczyńskiej miały pewną misję do spełnienia, odgrywały w swoim czasie rolę niejako interwencyjną¹⁴, coś chciały ulepszyć, naprawić, do kogoś zaapelować, kogoś wzruszyć. Ich autobiografizm miał zaświadczyć o prawdziwości opisywanych zdarzeń, a przedmiotowy opis miał lite-

¹¹ P. Gojawiczyńska, *Prawo do nauki*, op. cit., s. 116 – 117.

¹² P. Gojawiczyńska, *Stolica*, Warszawa 1964, s. 63 – 64.

¹³ Formuła S. Pietraszki, którą podjął J. Pluta w książce pt. *Okruchy epopei. Proza H. Worcella*, Wrocław 1974.

¹⁴ Zcb. K. Jakowska, *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992.

racko zobiektywizować autentyczne sytuacje społeczno-obyczajowe, psychologiczne. W ten sposób „zatajone pamiętniki bohaterów”, jak nazywano powieści o takiej konstrukcji w okresie Młodej Polski, stały się pełnoprawną literaturą o określonych funkcjach: artystycznej, poznawczej i społecznej. *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej stanowią jedną z najwartościowszych pozycji powieściowych w prozie autobiograficznej dwudziestolecia międzywojennego. Sprawia to liryczny klimat utworu, który przenika do głębi całą powieść, oraz tematyka wzięta z życia przeciętnego człowieka. Gojawiczyńska osiągnęła w tej powieści pełnię rozwoju artystycznego.

Również po ukazaniu się *Strachów* krytycy wskazywali na wiele elementów autobiograficznych utworu¹⁵. Niektórzy wręcz uznawali, iż Ukniewska niemal dosłownie przenieśli w powieści rzeczywiste fakty ze swej biografii. Tezę o autobiograficzności *Strachów* opierali głównie na informacjach pozatekstowych. Wiadomo bowiem, że autorka była rzeczywiście tancerką, że podobnie jak powieściowa Teresa z trudem pięła się po szczeblach kariery artystycznej. Proza Marii Ukniewskiej prezentuje przede wszystkim wartości poznawcze, dokumentarne. W *Strachach* pisarka wiernie, z pasją demaskatorską, przedstawiła życie aktorek i tancerek teatrzyków rewiowych. Powieść powstała na tle wspomnień Ukniewskiej z lat spędzonych przez nią samą na scenach i jest napisana z dużym emocjonalnym zaangażowaniem i szczerością. Cieszy się popularnością przede wszystkim dzięki egzotyce tematyki wziętej z życia, budzącej ciekawość czytelników.

Henryk Worcell, którego debiut wywołał w latach trzydziestych największą chyba sensację, często i chętnie wypowiadał się na temat autobiograficznego charakteru *Zaklętych rewirów*. Czynił to w różnego rodzaju ankietach redakcyjnych, w listach i wspomnieniach, w reportażach, felietonach i esejach, w notach wstępnych do utworu, wreszcie w opowieściach i wyznaniach autobiograficznych. We wszystkich wypowiedziach pisarz powtarzał, że *Zaklęte rewiry* są oparte w dużej mierze na faktach z jego życiorysu, szczególnie z okresu jego pracy kelnerskiej w krakowskim „Grandzie”. W wywiadzie udzielonym przez Worcella w roku 1937, tuż po ukazaniu się powieści, czytamy: „Wszystko co tam napisałem, jest prawdziwe. Nie starałem się specjalnie podpatrywać faktów czy ludzi, pisałem jakby pod dyktando tego, co zaobserwowałem przez tyle lat. Ciągłe stykanie się z tymi rzeczami sprawiło, że miałem je wciąż w pamięci”¹⁶.

J. Pluta odczytał *Zaklęte rewiry* jako swoisty dokument, jako opowieść naocznego świadka i aktywnego uczestnika. Również kompozycja *Zaklętych rewirów* jest autobiograficzna. Badacz wskazywał też na autentyczne realia *Zaklętych rewirów*, które są tak sugestywne, że po ukazaniu się powieści traktowano ją „niemal dosłownie — jako opis autentycznych wydarzeń”. „Analogie między quasi-biografią Romana Boryczki w *Zaklętych rewirach* — czytamy dalej u Pluty — a biografią kelnerską Worcella są tak znaczne, iż bez interpretacyjnego większego ryzyka można przyjąć, iż Roman Boryczko to alter ego autora”¹⁷. Powieść kelnerska Henryka Worcella, oparta w dużej mierze na faktach z jego życiorysu, jest utworem o dużych wartościach poznawczych i dokumentalnych. Sukces powieści gwarantuje sensacyjny, autobiograficzny charakter fabuły oraz egzotyka tematyki. W *Zaklętych rewirach* dostrzegamy znaczny udział elementów naturalistycznych. Poetyka

¹⁵ M.in. J. Lorentowicz, *Ukniewska Maria*, „Strachy”, „Nowa Książka” 1938, z. 9; J. Dąbrowski, „Robotnik” 1938, nr 16.

¹⁶ S. Szurlejówna, *Tajemnice „Zaklętych rewirów”*. Wywiad z Henrykiem Worcellem, „Jutro” 1937, nr 89.

¹⁷ J. Pluta, op. cit., s. 35.

naturalistyczna spełnia tu określoną funkcję. Wzbogaca ideę utworu i jest formą buntu przeciwko rzeczywistości. W powieści ukazane są perypetie bohatera utworu, który, aby przejść przez cały rytuał wtajemniczenia kelnerskiego, musi przeżyć najbardziej gorzkie i brutalne doświadczenia.

Niebo w płomieniach Jana Parandowskiego jest niewątpliwie również powieścią biograficzną, osnutą na tle wspomnień pisarza z okresu dzieciństwa i młodości. Krytycy, omawiając problem fikcji i rzeczywistości w powieści, zwracali uwagę przede wszystkim na autobiograficzne inspiracje utworu, na jego związek z rzeczywistymi wydarzeniami, na autentyczny obraz lwowskiego środowiska społecznego oraz na rzeczywiste postacie utworu. Swą tezę o autobiograficzności *Nieba w płomieniach* opierali przede wszystkim na informacjach zaczerpniętych z biografii pisarza. Wiadomo, iż Parandowski urodził się we Lwowie przed I wojną światową, że uczęszczał w rodzinnym mieście do gimnazjum, że był bardzo mocno emocjonalnie związany ze środowiskiem kulturalnym, w którym dojrzewał i które uformowało jego osobowość. Na podstawie tych faktów oraz powieści, której realia pozwalają wyłonić wiele elementów zbieżnych z biografią pisarza, krytyka wnioskowała, że Parandowski pisał przede wszystkim o sobie, o swoim dzieciństwie i młodości. Jest w tym rozumowaniu wiele słuszności, bowiem sam autor przyznał, iż powieść jego została nasycona wspomnieniami z lat młodości. W roku 1972, po otrzymaniu korekty nowego wydania *Nieba w płomieniach*, pisarz zanotował: „Jestem głęboko poruszony. Zatrzymują mnie poszczególne stronice, nawet zdania, zwroty... I raz po raz wkrada się osobiste wzruszenie. Najczęściej przynosi je widok miasta, lecz i smak własnej młodości. Uśmiech lat bujnych i szczęśliwych... Pisałem to blisko czterdzieści lat temu, oczywiście wszystko było żywe i świeże w pamięci, która dziś staje się bezradna wobec zapomnianych ulic, domów, imion i niepodobna jej dopomóc przechadzka, do jakiej wtedy łatwo było uciec [...]. Spod przyćmionej pamięci tym piękniej wylaniają się obrazy. Cudowny dar tęsknoty”¹⁸. *Niebo w płomieniach* Jana Parandowskiego to jedna z najlepszych pozycji powieściowych dwudziestolecia międzywojennego. Parandowski — znawca i miłośnik antyku, intelektualista, przedstawił w tym utworze proces dojrzewania młodego chłopca, jego bunt religijny i związane z tym zmiany w jego psychice. Powieść, osnuta na tle wspomnień pisarza z okresu dzieciństwa i młodości, stanowi doskonale studium psychiki młodego człowieka przeżywającego rozterki religijne. Także świetny styl powieści świadczy o wysokiej kulturze literackiej Parandowskiego.

Dla prozy lat trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego, w tym również dla prozy autobiograficznej, znamienne było przesunięcie problematyki literackiej w kierunku życia codziennego, obecność niekonwencjonalnych treści czerpanych z reguły przez pisarza z własnych doświadczeń i obserwacji, odejście od tematów tradycyjnych. Proza autobiograficzna odkryła nowe tematy z życia ludzi z tzw. nizin społecznych, dotąd wstydliwie przemilczane w literaturze, sprawiła, że stały się one od tej pory równouprawnione, a nawet dość wyraźnie eksponowane. Uzwyklenie fabuły powieści, wyzyskanie autentycznych materiałów życiowych jako tworzywa literackiego, poznawczy i badawczy stosunek pisarza do rzeczywistości odzwierciedlonej w utworach stanowią o wartości tej prozy.

Wykorzystanie przez pisarzy w utworach motywów autobiograficznych, przetworzonych literacko, rozszerzyło krąg podejmowanych tematów o te fakty, które pochodziły z konkretnych obserwacji. Powieści tego typu ukazywały autentyczne obrazy środowisk

¹⁸ J. Parandowski, *Luźne kartki*, „Za i przeciw” 1972, nr 52.

zawodowych i społecznych w pewien sposób egzotyczne (np. środowisko kelnerów, tancerek, przestępców itp.), co stanowiło novum w literaturze. Czytelników fascynowała egzotyka tematyki tych utworów, stanowiących rolę przewodnika po nieznannej rzeczywistości. Postawienie znaku równości pomiędzy powieścią a życiem gwarantowało poczytność i aktualność książek tego typu. Dowodem popularności omawianych utworów jest ich kilkakrotne wznawianie oraz ekranizacje.

Literacka transformacja elementów autobiograficznych w fikcję oraz odejście od tematów tradycyjnych w literaturze spowodowało konieczność odnowienia dotychczasowych schematów konstrukcji powieści. Nastąpiło odejście od wyjątkowych fabuł i osobliwych bohaterów, modyfikacja narracji, odkonwencjonalizowanie tematyki, wyzyskiwanie własnej biografii pisarzy (całej biografii lub fragmentu) jako tworzywa literackiego.

Duża ilość powieści autobiograficznych powstających w dwudziestoleciu międzywojennym¹⁹ dowodzi wielkiego zapotrzebowania na utwory zaświadczone „życiem”, będące rzeczywistym odbiciem przeżyć autora. Sensacyjna fabuła tych powieści, autentyczne obrazy środowisk zawodowych i społecznych, ich egzotyka, biografie pisarzy, niezwykle i niekonwencjonalne, znajdujące odbicie w tych powieściach, spowodowały, że utwory te cieszyły się olbrzymią popularnością, często stawały się bestsellerami. Rozszerzenie zakresu penetracji artystycznej o nowe rejony, przedstawienie życia ludzi pracy przez pisarzy, którzy wyszli z tych środowisk, jest najważniejszym osiągnięciem międzywojennej prozy autobiograficznej.

¹⁹ J. Skwarek dokonała zestawienia w obszernej tabeli ponad 50 tytułów powieści z lat 1918 – 1939 „czytanych jako autobiograficzne”. Nie znalazły się w tym zestawieniu książki P. Gojawiczyńskiej i H. Worcella (I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm. Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1986).