

Jacek Trznadel

"Sztuka pisarska Marii Dąbrowskiej",
Włodzimierz Maciąg, Kraków 1955,
Wydawnictwo Literackie, s. 206, 2
nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 47/2, 602-610

1956

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.

Włodzimierz Maciąg, SZTUKA PISARSKA MARII DĄBROWSKIEJ. Kraków 1955. Wydawnictwo Literackie, s. 206, 2 nlb.

Są pisarze, którzy wypełniają ważne luki wewnątrz pewnych prądów, nasycają bogactwo ich wyrazu, uzupełniają listę nazwisk tworzących prąd artystyczny. A są też tacy, których twórczość sama wystarcza za osobny, odrębny problem w historii literatury, jest zjawiskiem, przynosi pewne nowe jakości, tworzy nowe gatunki. Twórczość Marii Dąbrowskiej należy niewątpliwie do tego drugiego rzędu. Stanowi osobną jakość w historii rozwoju naszej prozy i jej gatunków oraz w specyfice poznanych przez pisarkę obszarów rzeczywistości. Toteż krytyk piszący o Dąbrowskiej podejmuje ambitne zadanie — dać książkę o pryncypiach, rzeczach zasadniczych, pochwycić nieprzemijającą jakość, wyznaczyć właściwe miejsce na tle całego rozwoju literackiego, określić inność i oryginalność.

Jakie dzieła Dąbrowskiej składają się na żywy obraz jej twórczości? Trzeba się zgodzić z Włodzimierzem Maciągiem, który w recenzowanej tu książce pisze, że do wojny są to zasadniczo trzy książki: *Uśmiech dzieciństwa*, *Ludzie stamtąd*, *Noce i dnie*. *Gwiazda zaranna* ukazała się już po wydaniu pracy Maciąga, nie została więc objęta przezeń analizą krytyczną. Niewątpliwie jednak tworzy ona co najmniej czwartą wybitną pozycję pisarską Dąbrowskiej, ważne ogniwo jej literackiego rozwoju. Z tak pojętego dzieła pisarki wynika w pewnym sensie struktura książki Maciąga. Jeśli pominąć krótki zbiorek wspomnień zawartych w *Uśmiechu dzieciństwa* — tom już świetny, choć debiutancki, dopiero z a p o w i a d a j ą c y przyszły talent prozatorski Dąbrowskiej — i wydaną niedawno *Gwiazdę zaranną*, za interesowania krytyka musiały się skupić przede wszystkim, i słusznie, na tomie nowel *Ludzie stamtąd* i na wielkim dziele powieściowym *Noce i dnie*. Stąd sądzę, że wolno analizę tych dwu pozycji uważać za zasadniczą prezentację metody krytycznej Maciąga i za syntezę jego poglądów na temat twórczości Marii Dąbrowskiej.

Kłopoty wokół słowa realizm nie skończą się dopóty, dopóki będzie się rozwijać nasza humanistyczna wrażliwość, głębsze i bogatsze pojmowanie sztuki i literatury. Nie skończą się również tak długo, jak długo nie zrozumiemy, że jeśli pragniemy używać tego słowa w stosunku do więcej niż jednej bardziej zwartej formacji literackiej, to jedynym walorem niewymiennym, który rozsądnie można zachować, jest pojęcie, że za zasadniczą cechą utworu określanego jako realistyczny uważamy prawdziwość jego wartości poznawczych. Wymienne natomiast okazać się muszą i środki artystyczne — dla jednej formacji warunkujące, w naszym pojęciu, realizm, a dla drugiej nie warunkujące — wymienne muszą być także zawarte w dziele literackim elementy rzeczywistości, w stosunku do których sprawdzamy wartości poznawcze tego dzieła. Inaczej mówiąc, realizm pewnych zjawisk sztuki symbolistycznej nie będzie np. polegał na sprawdzalności elementów rzeczywistości składających obrazy tej sztuki, lecz na historycznej sprawdzalności i jasności uczuć utworów te wypełniających. W tym sensie realistyczny dla mnie jest nie tylko wiersz Rimbauda *Ręce Joanny Marii*, ale i jego *Sezon w piekle*, prawdziwe — nie tylko erotyki Leśmiana, lecz także wiele spośród jego utworów mitologizujących. Używając przenośni z arsenału pojęć dostęp-

nych dla ucznia szóstej klasy — badamy realizm, wartości poznawcze, nie w stosunku do treści, lecz w stosunku do tematu utworu. Staje się to możliwe przy bardzo giętkim i dialektycznym stosowaniu pojęć, jest natomiast mocno utrudnione wszędzie tam, gdzie borykamy się z wytworzonymi przez siebie czy przez całe nastawienie literackie poetykami normatywnymi.

Myślę, że książka Maciąga ukazuje dosyć wyraźnie trudności nie tylko wartościowania, ale i właściwego, rzetelnego opisu dzieła literackiego w jego najbardziej istotnych elementach, jeśli zachowane zostają skostnienia normatywne, jeśli mieszamy pojęcia kryteriów między różnymi w specyficie zjawiskami literackimi, jeśli nie umiemy wyznaczyć bezbłędnie, co jest właściwym polem obserwacyjnym pisarza w stosunku do rzeczywistości. Inaczej mówiąc: widzimy tutaj wszystkie trudności z zawężonym pojmowaniem wartości poznawczych utworu. Trudności i błędy stąd wynikłe nie są oczywiście wyłączną własnością Maciąga. Nie róbnymy wrażenia, że wskazujemy palcem jednego winnego — każdy z nas ma grzechy na sumieniu. Rozumie się, nie powinno to zmieniać obiektywności poszczególnych sądów. Tworzy się bowiem niepokojące i paradoksalne zjawisko: wiele książek jest spóźnionych już w chwili swego pisania, nie mówiąc o momencie druku.

Prawie na wstępie swojej analizy *Ludzi stamtąd* Maciąg polemizuje ze znaną przedmową pisarki do drugiego wydania tej książki. Skądinąd wiadomo, że w wypadku twórczości Dąbrowskiej mamy istotnie do czynienia z pewną niewspółmiernością między ideologiczną i filozoficzno-estetyczną świadomością pisarki a obiektywną wymową jej dzieł. Dlatego jeśli zajmiemy się na chwilę owym cytatem z przedmowy i podjętą z nim polemiką Maciąga, to nie w celu przeprowadzenia dowodu z a Dąbrowską. Być może, iż cytaty ten po wyprowadzeniu szerszych wniosków, uzyskanych przez porównanie z innymi poglądami estetycznymi i filozoficznymi pisarki, okazałyby się istotnie niesłuszny. Jednak w świetle tego, jak go pojmuje i jak z nim polemizuje Maciąg, trzeba się wypowiedzieć przeciw Maciągowi. Co więcej, można stwierdzić, że w oderwaniu od innych kontekstów cytaty ten trafnie ujmują specyfikę *Ludzi stamtąd*, a zarazem zasadniczą pomyłkę Maciąga w interpretacji tej książki.

Zacytujmy Maciąga: „We wspomnianej przedmowie znajdziemy słowa: »Jednym z tych (dezorientujących) podejść było traktowanie *Ludzi stamtąd* przez niektórych krytyków jako książki o chłopach. Wybór środowiska jest zawsze w dziele sztuki pretekstem — choć jest i nieodzownym warunkiem — do wyrażenia treści estetycznej ogólnoludzkiej«. Ani z tą, ani z kilkoma innymi tezami przedmowy nie można się zgodzić. *Ludzie stamtąd* są właśnie dlatego książką tak głęboką i cenną, że mówią prawdę o warunkach życia bezrolnych pracowników folwarcznych, że mówią prawdę o człowieku, jakiego te warunki stworzyły“ (s. 42; podkreśl. — J. T.).

Rezultatem socjologicznego stosunku Maciąga do tej książki będzie, z jednej strony, niezrozumienie istotnego jej tematu, z drugiej — w konsekwencji — zastosowanie niewłaściwych kryteriów i niewłaściwych narzędzi, czyli niewłaściwych metod analizy. Bo to przecież fałsz, że wartość książki Dąbrowskiej polega przede wszystkim na tym, iż mówi prawdę o życiu robotników folwarcznych na początku stulecia. Jest to raczej — powtórzmy za Dąbrowską — nieodzowny warunek dla wyrażenia pewnych treści

estetycznych i filozoficznych, dla wyrażenia pewnych wartości humanistycznych, będących w najściślejszym powiązaniu z tematem, ale nie stanowiących tylko wartości w stosunku do treści utworów nadrzędnej (jak bywa w każdym utworze literackim), lecz będących, w myśl zamiarów pisarki i obiektywnie, istotnym tematem utworów. To wypadłoby o wiele jaśniej, gdyby Maciąg szerzej uwzględnił kontekst literacki i ideologiczny, w którym tworzy Dąbrowska. Dla pisarza mieszczańskiego, ograniczonego ostrą cenzurą klasową i nie mającego bynajmniej zamiaru dawania agitek na temat np. nędzy chłopskiej, słowo ogólnoludzki może oznaczać reakcyjne odejście w krąg problemów pozornych, nie posiadających żadnej doniosłości społecznej (doniosłość społeczna — termin ten rozumiem szeroko; np. bardziej doniosła społecznie może być ludowość estetyki utworu w konsekwencjach rozwoju frontu ideologicznego literatury, niż agitacyjne wnioski treściowe) lub też może stanowić łatwiejszy, a czasem jedyny pomost do przechodzenia na pozycje obiektywnie postępowe, wartościowe, cenne w rozwoju literatury.

Sądzę, że to drugie zachodzi w przypadku *Ludzi stamtąd*. Dlatego chyba trafiają w próżnię procesy dowodowe Włodzimierza Maciąga wokół pytań: czy są tu ukazane akcenty buntu, czy ich nie ma, czy są prawdziwe realia, czy też zaistniały tu jakieś pomyłki? Wynikły z tego następujące schematy w analizie opowiadań: tragiczne lub optymistyczne rozwiązanie fabuły, duże sprawy lub małe sprawy, społeczne obiektywne lub subiektywne rozwiązanie tragizmu. Zobaczmy, jak dalece te schematy okazują się bezsilne w rozwiązaniu podstawowych problemów estetycznych i filozoficznych *Ludzi stamtąd*. Tak na przykład analizuje Maciąg opowiadanie *Szklane konie*: „pokazuje [ono], że plaga pijaństwa wśród robotników folwarcznych nie jest wynikiem skłonności »naturalnej« w tym kierunku — przeciwnie — to warunki pracy Pietrka Paterki, pańskiego stangreta, rozwijają w nim tę skłonność i dopiero wtedy się ona pojawia, kiedy Pietrek zastąpi ojca na koźle“ (s. 46).

Jest to zapewne prawda, widać to w opowiadaniu Dąbrowskiej, i analiza podobna może by nam wystarczyć, gdyby w utworze nie chodziło o coś zupełnie innego. Rzecz bowiem nie wygląda tak, jak pisze Maciąg:

„Opowiadanie *Szklane konie* pokazuje historię alkoholizmu dwu pokoleń Paterków. Jest to jedyny utwór w tomie, którego temat jest w pewnym sensie problemowo zawężony, pisarka nie daje tu pełnego, tak u niej zazwyczaj bogatego obrazu ludzkiej indywidualności, ale obydwie postaci, ojca i syna, pokazuje w zwierciadle ich alkoholizmu [...]. Protest przeciwko picciu wypełnił tak dokładnie całą problematykę, że zubożył sylwetki postaci, zubożył obraz ich życia“ (s. 72—73).

Dąbrowskiej pewnie nigdy nie śniło się, by pisać utwory, które miały być pamfletem przeciwalkoholowym, protestem przeciw picciu. Wybrany przykład pokazuje, do jakiej naiwności potrafi doprowadzić krytyka niesłuszna metoda. Bo przecież alkoholizm Paterków jest tylko świadectwem beznadziejności ich życia, szerzej — beznadziejności życia klasy, jaką reprezentują. Ujawnia humanistyczne wyczulenie pisarki na niedolę i bezsens umysłowej vegetacji. To jeszcze nie wszystko. *Szklane konie* to nie tylko pomysł sklejający nowelę w całość. To jednocześnie wielka metafora. Metafora ludowego marzenia, wznoszącego się z beznadziejności i zwierzęcości

bytu, jakiś chłopski odpowiednik inteligenckiego marzenia Baryki — „szklanych domów“. A więc i wiara w pełnowartościowość, w szeroką skalę uczuć ludu, a więc i pokazanie jego tęsknoty, a więc pośrednio i apel, potrzeba, aby to marzenie mogło stać się rzeczywistością.

Maciąg, idąc za kluczowym wnioskiem Kazimierza Wyki, zauważa fakt, że nowele te pisane są ze szczególnego stanowiska — mają dać pełen głos tendencjom i myślom bohaterów, ich niekłamane ludowemu wyrazowi — i pisze o tym w związku z analizą metody artystycznej nowel. Nie akcentuje jednak tej sprawy dostatecznie silnie, nie pokazuje jej na tle porównawczym, gubi fakt, że to m. in. wyznacza nieprzemijającą wartość *Ludzi stamtąd* w historii naszej literatury. Jeśli przyjąć, że zjawisko mowy pozornie zależnej lub zbliżanie się do jej granic, przesycaenie sposobu widzenia świata osobowością bohatera — jest cechą prozy nowszej, już na ogół dwudziestowiecznej, to zbiór Dąbrowskiej stanowi w naszej literaturze pierwszy o tej skali artystycznej wyraz psychiki i myśli, uczuć i marzeń ludowego bohatera. I w tym właśnie sensie na pewno najbardziej waży w dziejach literatury dwudziestolecia, choć nie była to doraźna literatura-agitka lub przede wszystkim ostry protest przeciw wyzyskowi, skierowany w burżuazyjne państwo.

Socjologiczne rozumienie treści utworu jako jego tematu podyktowało Maciągowi takie, nieco zdziwione, wyznanie: „Bo patrzmy, co jest przedmiotem opowiadań. Miłość i ślub dworskiej służącej. Zdrada małżeńska fernalskiej żony. Pijaństwo stangreta. Epizod z wędrowniki bandosa za pracą. Trzeba na pewno wielkiej miary talentu, aby z takich spraw stworzyć pełnowartościowe obrazy artystyczne“ (s. 63).

Jeśli fabułę traktuje się w sposób nadrzędny, jako temat utworu, oczywiście tego konsekwencją musi się stać częste ustawienie analizy ideowej i artystycznej na osi badania rozwiązań fabularnych. Maciąg ustawia je wzdłuż przecięcia: optymistyczne — tragiczne. Tragiczne rozwiązanie jest według niego na ogół słuszne, gdyż nie daje złudzeń zamazujących koszmarny obraz nędzy, optymistyczne — na ogół niesłuszne. Mechaniczne stosowanie tego kryterium wiedzie znów do istotnych pomyłek. Weźmy nowelę *Pocieszenie*. Maciąg powtarza za Kierczyńską tezę, że optymistyczne zakończenie tego opowiadania zamazuje jego istotny sens, klasowy sens opowieści o owczarzu Wityku, co na śmierć się za pańskimi owcami zaharował. W opowiadaniu wygląda to, jak wiadomo, w ten sposób, że po pogrzebie Wityka nasłonecznionym gościńcem idzie wsiowy dziadek. W pewnej chwili siada on nad rowem i podziwia piękno lata i świata. Ciekawe, że ani Kierczyńska, ani Maciąg nie dostrzegli podwójnego sensu tego zakończenia. Tworzy ono istotny zgrzyt, ale nie jest to pęknięcie artystyczne, nie jest to klajster i cenzura klasowa. To świadomy zamiar autorski. Warto byłoby dojść jego znaczenia. Mieści się w nim istotna część filozofii *Ludzi stamtąd* i chyba jakaś część filozofii samej Dąbrowskiej. Nie jest to zapewne „pocieszenie“, w które w stosunku do Wityka autorka na serio wierzy, lecz bolesna drwina, ujawniająca głęboki tragizm bezpowrotnego mijania spraw. Gdyż tragiczne może być zarówno to, że po szczęściu przychodzi rozpacz, jak i to, że po takiej rozpaczcy świat może się toczyć obojętnie i radośnie. Jest to afirmacja świata — w sensie filozoficznym — podminowana głęboko tragicznością

toczącego się koła czasu, przemiennością radości i bólu. W przedstawieniu nam tej prymitywnej chłopskiej obojętności mieści się pewnie i pogląd pisarki.

Podobnego optymizmu podszytego głębokim tragizmem spraw życia można się doszukać i w innych dziełach literatury europejskiej. Klasycznym przykładem *Colas Breugnon* Rollanda, utwór promieniujący pogodą, pachnący mocnym starym winem, i jednocześnie — gdzieś w głębi — tragiczny.

W ukazanej wyżej metodzie Maciąg nie jest na szczęście do końca konsekwentny. Znajdą się w książce i wnioski przeciwne, uważające optymistyczne akcenty w świadomości czy losie bohaterów, w konstrukcji — za uprawnione lub nawet zawierające wartości poznawcze.

Maciąg stawia w swojej książce — i słusznie — taki problem (już przy *Ludziach stamtąd*), jak nieufność pisarki do postępu procesu historycznego, jak płynąca stąd kreacja człowieka małego, ofiarnego, głęboko moralnego, chociaż szamoczącego się, zaplątanego w owe właśnie niezrozumiałe sprzeczności historyczne swego czasu. Będzie to i Bogumił, i Barbara w *Nocach i dniach*, będzie to Łohojski w *Trzeciej jesieni*. Można aktualnie polemizować z takim stanowiskiem, jak czyni to Maciąg w jednym z ostatnich artykułów, ale nie trudno zaobserwować, że Dąbrowska w żadnej bodaj ze swoich tak kreowanych postaci nie schodzi poniżej naszych możliwości afirmowania subiektywnej godności ludzkiej swych bohaterów. Jest zawsze taki punkt krytyczny, w którym sąd obiektywny ma moc rugowania osobistych zalet subiektywnych, jakimi został bohater obdarzony. Wikłając swoich bohaterów w historyczne sprzeczności, Dąbrowska jednak nigdy nie każe nam owego punktu przekraczać i w tym żywa wartość, w tym humanistyczny, postępowy walor jej prozy. Można uznać niewystarczalność takiego programu, ale nie należy obniżać wartości tkwiących w moralnej kreacji życia psychologicznego bohaterów. Myślę o interpretacji noweli *Zegar z kukułką* z tomu *Ludzie stamtąd*. Występuje w niej ksiądz — leczący ziołami, opiekun parafii, wsiowy półświęty, ledwo ukształcony, chłopski altruista. Bardzo piękna postać, głęboko tragiczna. Maciąg uznaje to opowiadanie za ideologicznie poplątane: „pisarka nie umiała znaleźć konsekwentnej linii obrony jego [księdza] ludzkiej wartości, jego ludzkiej godności“ (s. 49). Zauważmy, że postawiono problem na głowie, ponieważ ta wartość nie została przez pisarkę zakwestionowana. Maciąg jednak łączy tutaj swoją obiektywną ocenę fiaska działalności tego człowieka (ideologiczna dezaprobata) z oceną jego postaci pod względem estetyczno-moralnym: „Ksiądz nie odmawia nikomu. Potrafi rozdać wszystko — do ostatniego grosza. Ale jednocześnie — sam ma bardzo niewiele. Pisarka chciała, aby ksiądz był ubogi, jest to jeden z motywów zbliżenia go czytelnikowi. I tak pisarka zgubiła się w sprzecznościach. Ksiądz chce pomagać wiedzą lekarską — nie ma jej, chce pomagać pieniędzmi — sam jest ubogi. Zostaje mu tylko dobra intencja, dobra wola. A to jest jednak zbyt mało dla obrony jego ludzkiej wartości“ (s. 50). Cytat mówi za siebie.

Tych kilka wybranych przykładów wskazuje, jak nietrafne kryterium prowadzi do wybrania złych metod analizy, a w konsekwencji do pominięcia, niezrozumienia zasadniczych cech analizowanego utworu. Bo skądinąd znajdujemy w pracy Maciąga rozsiane tu i ówdzie załączki słusznych linii, po których powinna pójść analiza. Są to i uwagi o rzetelności w stosunku do

świata, który pisarka obserwuje i w imieniu którego zabiera głos (s. 64), i rozwinięcie w związku z tym analizy metody narracyjnej (choć rażą nas tu często mylne wnioski). Chodzi o to, że Maciąg traktuje te rzeczy trochę jako uzupełnienie, dopowiedzenie. I tak na przykład, jeśli sprawy psychologii bohaterów są dla sztuki Dąbrowskiej elementem zasadniczym, to u Maciąga znajdziemy niejednokrotnie sformułowania świadczące, że uważa on je za dopełnienie, „wzbogacenie“. W pewnej formie powtarza tu w analizie krytycznej nasz stosunek do literatury schematycznej, kiedy to usiłowano ją ratować „wzbogacając“ o psychologię. Cytując Maciąga: „Obdarzenie postaci utworu ludzkimi, humanistycznymi cechami charakteru wzbogaca ich psychologiczne sylwetki o całe obszary uczuć i wzruszeń — ludzkich pragnień i nadziei, a tym samym jest wzbogaceniem prawdy o człowieku, wzbogaceniem realizmu“ (s. 54).

Noce i dnie są największą i najwybitniejszą powieścią epicką o tematyce prawie współczesnej na tle naszej prozy XX wieku. Sformułowanie nieścisle: są jedyną wielką powieścią epicką. To jedyna powieść traktująca o czasach niezbyt odległych, prawie współczesnych, ocierających się o pałace problemy aktualne w tak szeroki epicki sposób. Dlatego, jak sądzę, problematyka badawcza *Nocy i dni* powinna być warunkowana przede wszystkim szukaniem odpowiedzi na następujące pytania: jaka postawa filozoficzna uczyniła możliwym pokuszenie się o taką syntezę, o danie na pełny epicki sposób genealogii przynajmniej kilku najistotniejszych problemów społecznych? Na czym polega specyfika gatunku prozy Dąbrowskiej na tle rozwoju formy powieściowej w dwudziestolecie? W jakim stosunku poznawczym jest dzieło Dąbrowskiej do innych najwybitniejszych powieści okresu, sumujących podobne doświadczenia historyczne? Jaki jest jej zakres ideologiczny?

Pełniej zdołał Maciąg odpowiedzieć w zasadzie tylko na następujące spośród pytań: jaki jest zakres horyzontów ideowych powieści? Jaką wiedzę o procesach społecznych znajdziemy na jej kartach? W stosunku do utworu stawiającego także wielkie problemy społeczne — problem wyradzania się i degeneracji całej klasy, zagadnienie jej przemian — owa wzbogacona metoda socjologiczna, której w zasadzie Maciąg używa, wzbudza mniej zastrzeżeń w wynikach przeprowadzonych analiz. Maciąg słusznie rozkłada na elementy składowe — najczęściej według sylwetek bohaterów — podstawowe procesy nurtujące życie warstwy społecznej w przedstawionym przez pisarkę okresie, wykazuje ich historyczną trafność. Niestety, duża część tych wywodów — sprawdzających rzetelność materiału poznawczego powieści także i w konstrukcji artystycznej, *recte*: fabularnej — wałęsa się trochę beładnie po książce, nie podporządkowana ogólniejszej koncepcji, bardzo opisowa. Wymagałaby uprecyzjowania i silniejszego podkreślenia analiza wartościująca i porównująca dwie części powieści, nastęrczające dość różnorodnie wnioski interpretacyjne. Cezurę między nimi wyznacza pojawienie się Sniadowskiego, dorastanie Agnieszki; a w gruncie rzeczy leży ona chyba gdzieś między trzecim i ostatnim tomem powieści. Jest to owo pojawienie się — jak nazywa go Maciąg — bohatera z programem historycznym, pragnącego przyczynić się do uruchomienia wielkich sił historycznych (bohatera, jak dziś wiemy, określonego ideologicznie prawicą PPS i pseudoniepodległościową frazeologią późniejszego obozu sanacji), czy też reformistycznego bohatera określonego programem kooperacji (Sniadowski — Agnieszka). Problem interpretacyjny

jest wyraźny: nastąpiło czy nie nastąpiło w powieści naruszenie realizmu? Od którego miejsca poczynając i w jakich zmianach struktury artystycznej ewentualnie się ono wyraziło? Jest u Maciąga zdanie, które trafnie chwyta sens problematyki z tego zakresu. Niestety, wywód ten nie uległ szerszemu rozbudowaniu, potrzebne wnioski zostały rozsiane wśród innych analiz, i nie zsyntetyzowane. Słowem — nie postawiono wystarczająco mocno owego problemu zasadniczego. Zdanie wspomniane brzmi:

„Końcowe rozdziały *Nocy i dni* zahaczają już o sprawy i postaci, wobec których pisarka zaczyna tracić obiektywny dystans epika. Kiedy pojawia się sprawa organizacji wojskowych tworzonych przez Śniadowskiego, pisarkę pociąga osobista sympatia, która tym partiom wielkiej powieści odbiera walor realistycznej prawdy“ (s. 145—146).

Jak się zdaje, nie tyle o ową sympatię tu chodzi, lecz raczej o jej wpływ na strukturę artystyczną powieści. Sympatia do wielu postaci z pokolenia rodziców Agnieszki — w pierwszych tomach powieści nie mać obrazu owego nieubłaganego procesu odchodzenia, degeneracji klasy. Degenerację klasy można opisać tragicznie (choćby Aleksy Tołstoj w *Drodze przez mękę*) lub z ową dozą sentymentu i sympatii, pod którą odczuwamy kryjący się aspekt tragiczny. Chodzi więc o inne słowo, które trafnie zjawia się u Maciąga, lecz którego nie próbuje on obudować szerszą dokumentacją: „obiektywny dystans epika“.

Chodzi o to, że przekazanie czytelnikowi w pierwszych tomach powieści całej sumy sympatii, jaką pisarka obdarza odchodzący świat, nie przesłania nam obiektywnej wymowy sądu, jaką jednocześnie nieubłagana rzetelność realisty o tym świecie dyktuje. Inaczej w końcowych partiach powieści. Wprawdzie do końca pozostanie Dąbrowska wierną obiektywnej wymowie faktów, nie zmieni na jotę ani historycznej, ani moralnej, ani psychologicznej prawdziwości przeżyć i działania bohaterów z programem (termin Maciąga) — spod znaku kooperatyizmu (Agnieszka) czy prawicy PPS (Śniadowski). Skonfrontuje ich postawę z postawą lewicy (przemówienie Wieczorka na zebraniu młodzieży w Lozannie). W końcowych partiach jednak (i zasadniczo słuszne jest spostrzeżenie Maciąga), używając metafory autora pracy tu omawianej, metafory odnoszącej się do struktury artystycznej, pisarka traci ów „epicki dystans“. Powiedzmy jaśniej: przy sympatiach do subiektywnej treści przeżyć swych bohaterów — nie jest zdolna do obiektywnej negacji ich postawy, co wyphywało z kolei z ówczesnej postawy ideowej Marii Dąbrowskiej. Ale nie jest zdolna także i do czego innego, i to nie zostało u Maciąga dostatecznie silnie dopowiedziane, choć zasadnicze wnioski krytyk przygotował. Maciąg stawia mianowicie pytanie, dlaczego Dąbrowska tak niechętnie ukazywała w swej twórczości okres dwudziestolecia. I odpowiada: „pisarska czujność była na tyle silna, że nie pozwalała — pod groźbą odstąpienia od realizmu — widzieć bohaterów w ludziach kontynuujących linię ideową Śniadowskiego, Orłowicza czy nawet Agnieszki“ (s. 145).

Nie o dwudziestolecie jednak w tym cytacie mi chodzi. Rzecz w tym, że Dąbrowska nie jest także zdolna w *Nocach i dniach* do obiektywnej afirmacji w materiale artystycznym postawy wymienionych postaci — choćby tylko programu Agnieszki, która reprezentuje przecieź w jakimś stopniu własną postawę autorki. Dowody przedstawione tu przez Maciąga są przekonujące. Najważniejszy — brak zakończenia linii ewolucji ideowej Agnieszki.

Wiąże się z tym inna sprawa, której już u Maciąga zabrakło. Jeśli mówić o załamywaniu się epiki, zjawisko to trzeba widzieć także w owym zakończeniu utworu na „głucho, w byle jakim miejscu, ze znakiem zapytania nad obiektywnym sądem pisarki o bohaterach prowadzących zasadniczą akcję końcowych partii powieści (ani afirmacja, ani negacja). Epika oznacza historię zamkniętą. Opiewa procesy, które zakończyły się już w czasie historycznym lub nad którymi zamknął się krąg osądu ideowego i moralnego autora. *Noce i dnie* kończą się „głucho, kończą się kanonadą wielkiej wojny. Tak więc przynajmniej na jednej z zasadniczych linii charakteryzujących spojrzenie epickie — mamy do czynienia z załamaniem.

Maciąg analizuje artystyczne różnice między poszczególnymi partiami powieści przede wszystkim z punktu widzenia poznawczo-socjologicznego — przedstawienie różnic w konstrukcji powieści między światem przedimperialistycznym a komplikacją świata w okresie imperializmu. W ten sposób wymyka mu się w pewnym sensie problem tych różnic artystycznych, które są uwarunkowane zmianą stosunku pisarki do przedstawianych spraw na linii epickiego spojrzenia na losy ludzkie. Oczywiście twierdzenie to uznamy za słuszne, jeśli zgodzimy się, że spojrzenie epickie jest związane najściślej z oceną — z zamkniętym kręgiem ocen filozoficznych i moralnych, ideologicznych. Tymczasem Maciąg chyba nieprecyzyjnie próbuje określić epickość utworu Dąbrowskiej: „pisarka opowiada o wszystkim z opanowaniem i spokojem, jak gdyby sprawy te działy się tak dawno, że zatraciły już w dużym stopniu swój drażniący zapach aktualności. Wydarzenia biegają i zmieniają się, czas mija i w jego perspektywie sprawy, którymi żyją Niechcicowie, zmniejszają swoje wymiary. Małżeństwo, śmierć, przeprowadzka stają się ważne dopiero wtedy, gdy nakładają się jedno na drugie, gdy gromadzą się w jakieś większe, wieloletnie procesy życiowe“ (s. 153).

Tylko przez kilka tomów swojej powieści posiadała Dąbrowska postawę warunkującą pełne stworzenie epiki, jeśli przyjmiemy, że właściwość tę charakteryzuje zasadnicza zgodność historycznej oceny pisarza z obiektywną prawdą historyczną, brak zasadniczego rozdwojenia między własnymi sympatiami i ocenami klasowymi a prawdą historii, a także wewnętrzna zgodność sądu na przedstawiane procesy i kreacje postępowania bohaterów.

Z pytań postawionych na wstępie oceny analizy *Nocy i dni* wyczerpałem pytania dotyczące: 1) postawy filozoficznej warunkującej epikę, 2) treści poznawczej i ideologicznej powieści. Pozostają jeszcze przynajmniej dwa. Przypomnijmy je: na czym polega specyfika gatunku prozy Dąbrowskiej na tle rozwoju formy powieściowej w dwudziestolecie? W jakim stosunku poznawczym jest dzieło Dąbrowskiej do innych wybitnych powieści ukazujących ten sam okres historyczny?

Nie tutaj miejsce na udzielenie wyczerpujących odpowiedzi i nie wystarczy do tego moje przygotowanie w studiach nad Dąbrowską. Wydaje się wszelako, że warto by ryzykować pewne linie zasadniczych poszukiwań. Po pierwsze więc — czy rzeczywiście powieść Dąbrowskiej mieści się w granicach artystycznych doświadczeń największych szesnastowiecznych klasyków realizmu krytycznego, jak to się często twierdzi? Maciąg próbuje robić pewien wyłom w tym twierdzeniu, utrzymując, i słusznie, że tylko dwa pierwsze tomy powieści można by odnieść do „powieści środowiskowo-obyczajowej typu prusowskiego“, następne zaś tomy określa „nowoczesnym terminem kry-

tycznym jako powieść-panoramę“. Dowód polega na wykazaniu zasadniczych różnic w budowie fabularnej, w ilości postaci. Maciąg pisze o takiej różnicy jak komplikacja toku fabularnego i wielopłaszczyznowość dziania się spraw w tomach końcowych — w stosunku do spokojnego toku narracji i dziania się wydarzeń w tomach wstępnych, stanowiących jedynie dzieje Bogumiła i Barbary. Zdaje mi się jednak, że byłoby to dopiero wstęp do analizy. Miałbym do zasugerowania następujące problemy: czy metoda budowy obrazu artystycznego, widzenia obrazu świata poprzez indywidualność bohaterów, stopniowanie napięcia uczuciowego — już w pierwszych tomach nie zawiera istotnych różnic w stosunku do — ujmując najogólniej — prusowskiego typu powieści? Wydaje mi się, że tak. I jakkolwiek nasuwają się nam liczne podobieństwa, uderza także w pewnym stopniu tradycjonalizm artystyczny tej prozy, to jednak już na pierwszy rzut oka można w niej odróżnić prozę nowoczesną, opartą na nowoczesnym modelu wzruszeniowym. Rzeczą nie napisanego jeszcze studium o Dąbrowskiej byłoby skrupulatne oddzielenie od siebie tych dwu sposobów widzenia artystycznego, pokazanie na materiale dowodowym, jak zaplatają się i na czym oba sposoby polegają — tradycyjny i nowoczesny.

Sprawa chyba upraszcza się w tomach następnych, gdzie wyraźnie przeważa nowoczesny sposób kształtowania prozy, także i od strony fabularno-konstrukcyjnej. Ale w stosunku do tych partii powieści nie rezygnowałbym tak łatwo jak Maciąg z wykazania ich istotnych związków z żywymi w dziele Dąbrowskiej doświadczeniami artystycznymi realistów zeszłowiecznej powieści mieszczańskiej.

Jeśli idzie o pytanie ostatnie, wydaje mi się, że rację mają krytycy, którzy twierdzą, iż *Noce i dnie* stanowią w naszej literaturze najbogatszy realistyczny obraz tej epoki. Oczywiście, twierdzenie tego typu powinno obfitować w załączniki i materiał dowodowo-porównawczy, którego należałoby właśnie oczekiwać od studium krytycznego na temat twórczości Dąbrowskiej. Tymczasem zasadniczo problem ten w ogóle nie został postawiony.

Pytania te i pretensje nasuwają się czytelnikowi książki Maciąga z tym większą siłą, że twórczość Dąbrowskiej — po okresie długotrwałego powojennego milczenia pisarki — stała się znów problemem pasjonującym, na pewno jednym z centralnych problemów naszej współczesnej literatury. Tymczasem niesposób ustalić właściwego stosunku do jej utworów ostatniej doby — bez właściwej oceny całej twórczości. Wydaje się bowiem, że pisarka ta — w silniejszym stopniu niż wielu pisarzy starszego pokolenia — reprezentuje, przy określonym procesie rozwoju swej prozy, jedną z zasadniczych postaw filozoficznej i estetycznej. Może na tym tle właściwiej zrozumielibyśmy jej nieufność do wielkiego programu i działania historycznego w dobie obecnej, jej miłość do pracy, do prostego, szarego człowieka. A może przy tych elementach zasadniczo niezmiennych, choć pewnie modyfikujących w jakiś sposób swą treść wewnętrzną, pojęlibyśmy i doniosłość faktu, że oto *Trzecia jesień* i *Na wsi wesele* po raz pierwszy reprezentują rzetelność realisty w stosunku do chwili całkowicie pisarce współczesnej, po raz pierwszy kreują bohatera i sprawy zanurzone w żywej materii współczesnego życia — przy osiągnięciu tak wybitnego poziomu artystycznego. Ale to już wykracza poza ramy i cele niniejszego omówienia.

Jacek Trznadel