

Artur Hutnikiewicz

Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 56/1, 163-183

1965

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.

ARTUR HUTNIKIEWICZ

PROBLEMATYKA FORM KOMPOZYCYJNYCH
W SZTUCE PISARSKIEJ ŻEROMSKIEGO

1

Pojawienie się Żeromskiego w piśmiennictwie polskim stało się ewenementem od pierwszej chwili. Siła i niezwykłość tej nie znanej dotąd światu literackiemu indywidualności pisarskiej były tak bezsporne, że zgoda panowała w tej kwestii niemal powszechna — krytyków, pisarzy i czytelników. Najdobitniej i poniekąd autorytatywnie wyraziła tę powszechną opinię Eliza Orzeszkowa, gdy w liście do Jana Karłowicza, przepraszając go za opóźnienie zwrotu pożyczonych jej opowiadań Żeromskiego, pisała z entuzjazmem:

Są w tej książce rzeczy nie tylko piękne, ale wprost przepyszne, jest nie tylko talent, ale miejscami prawdziwe mistrzostwo pióra. Wdzięczną jestem Panu za możliwość poznania tej pierwszorzędnej zdolności pisarskiej¹.

Jednomysłność w uznaniu dla świetności zjawiska nie przeszkodziła przecież wysunięciu już wówczas wobec sztuki tego pisarza dość istotnych zastrzeżeń. Dotyczyły klimatu, atmosfery, postawy wobec świata, tego swoistego widzenia i odczuwania rzeczy, które stanowiły w tej twórczości największą nowość. Wśród spraw kontrowersyjnych problemy kompozycji przyciągnęły od początku szczególniejszą uwagę, wysuwając się — w miarę rozwoju sztuki pisarskiej Żeromskiego i pojawiania się utworów w zamyśle swym i zakroju coraz bardziej ambitnych — na pierwszy plan, jako zagadnienie, którego niepodobna było wyminąć, które ustawicznie niepokoiło i domagało się wytłumaczenia. Ten świetny pisarz, niezrównany stylista i wielki, wspaniały talent liryczny, zdawał się jak gdyby absolutnie nie rozumieć i nie uznawać zasad i konieczności kompozycji literackiej. Było oczywiste dla wszystkich, że autor *Popiołów* komponuje inaczej. Ale w wyjaśnieniu tej sprawy głosy i opinie krytyków i history-

¹ E. Orzeszkowa, *Listy*. T. 2, cz. 1. Warszawa—Grodno 1938, s. 110.

ków literatury jednomyślne nie były. Dla jednych Żeromski komponował swe utwory ewidentnie źle, dla innych tylko odmiennie, swoiście, indywidualnie, jakby na własne potrzeby i cele stwarzał odrębny typ i gatunek kompozycji pisarskiej.

Recenzent „Przeglądu Powszechnego”, ks. Jan Pawelski, omawiając *Utwory powieściowe* i przyznając ich autorowi wysokie rozumienie życia i sztuki, subtelność w odtwarzaniu piękna natury, talent refleksyjny i analityczną umiejętność chwywania wiotkich i przelotnych odruchów psychicznych, podkreślał jednocześnie wielkie zaniedbanie spraw kompozycji. Uzasadniał to swoje spostrzeżenie krytyczne przykładem opowieści *O żołnierzu tułaczku*, której część pierwsza, jako opis niewątpliwie udatna, rozsadza w istocie kompozycję całości. Autora pochłonęły szczegóły, dał się im bez reszty zagarnąć, nie zważając na konieczność racjonalnego wyważenia proporcji dzieła².

Zastrzeżenia tego rodzaju mnożyć się wydatnie poczęły, w miarę jak rosnący w znaczenie autor od miniatur literackich śmiało przechodził do coraz bardziej rozległych struktur formalnych. Tak się wydawało, jakby pisarz wbrew przestrogom i pouczeniom krytyków i recenzentów wciąż nie potrafił substancji treściowej dzieła zorganizować umiejętnie w spójną jedność. Nie potrafił, nie chciał lub nie przywiązywał do tego szczególnej wagi.

Jako technik artystyczny — pisał Teodor Jeske-Choiński na marginesie *Ludzi bezdomnych* — nie panuje Żeromski dotąd nad formą powieściową, co nie powinno nikogo zadziwić. *Bezdomni ludzie* [!] bowiem są jego pierwszą większą kompozycją. Inaczej buduje się nowelę, a inaczej powieść³.

Ale lata następne i późniejsze dzieła nic w tym zakresie nie zmieniły. „Brak ześrodkowania się”, brak umiaru, perspektywy, anarchia, rzeczy mało ważne na pierwszym planie, charaktery wewnętrznie same w sobie skłócone i rozbite na izolowane akty psychiczne — oto tylko niektóre z rejestru grzechów, jaki pod wrażeniem *Popiołów* zestawiał Wilhelm Feldman⁴. Podtrzymali te zarzuty wszyscy nieomal krytycy pisarza.

Autor *Bezdomnych* źle buduje swoje powieści — takie jest zdanie ogółu — pisał Tadeusz Gałęcki (Andrzej Strug) w jednym z pierwszych syntetycznych studiów o Żeromskim — [...] buduje je niepraktycznie. Jest zawiłym w przeprowadzaniu głównej myśli, często gubi, a raczej przerywa wątek, umieszcza

² Zob. J. Pawelski, rec. *Utworów powieściowych* w: „Przegląd Powszechny” 1899, t. 62, s. 422 n.

³ T. Jeske-Choiński, rec. *Ludzi bezdomnych* w: „Kurier Warszawski” 1900, nr 47.

⁴ Por. W. Feldman, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*. Warszawa 1905.

całe epizody i długie opisy niczym nie związane z osnową opowiadania i męczy czytelnika, zmuszając go do odszukiwania głównej idei wśród tysiąca szczegółów.

Promień i Bezdomni pod względem formy to już nie powieść — to rodzaj bezładnych pamiętników, pisanych przez kogoś wyłącznie dla siebie samego⁵.

Najgorętsze w tym względzie zastrzeżenia obudziły *Popioły*, „to kalekie dzieło niewymownego geniuszu” — jak je określił sprawozdawca „Chimery” — geniusza, którego

talent cały jest źle nastawiony i chroma na swych przeciągniętych lub niedociągniętych strunach i na tych, które mało kto rozumie, i na tych, bardzo nieraz prostych i zasadniczych, których w sobie znaleźć nie może⁶.

Ten przedziwny geniusz nie potrafi nauczyć się pisania powieści, wykazuje absolutną niemoc naśladowczą, ponieważ rąbanie dróg własnych przychodzi mu o wiele łatwiej niż zrudne terminowanie w szkole pisarzy. Powstaje w rezultacie twór chaotyczny, w którym wyraża autor i przedstawia wszystko, co przeżył, odpłacając tę całkowitość wypowiedzenia totalnym zniszczeniem i destrukcją wiązań budowy.

I tak już do końca tej twórczości. Zupełna nieomal eliminacja intelektu na rzecz żywiołu uczuciowego, niczym nie usprawiedliwione dowolności, doskonale fragmenty przy całkowitym prawie zlekceważeniu logiki wewnętrznej dzieła, jakieś niepojęte w swym nieumotywowaniu sploty przypadków, ucieczki, rozstania, kryminalne awantury. I wszystko to bardzo często w jednej powieści, w tym skoncentrowaniu dowolności i licencji pisarskich trudne istotnie do aprobaty⁷.

A oto *Uroda życia*. Piękne i wstrząsające karty, ale —

częściej niestety, szczególnie w drugim tomie spisuje autor rejestrowo wszystko, co mu zmęczona myśl podsunie, i snują się anegdoty bez końca, zaprawione oryginalną, ale nie zawsze piękną frazeologią, naszpikowane materiałem słowniczym nie zawsze szczęśliwie wynalezionym⁸.

Większy tu zamęt kompozycji niż w *Popiołach* i *Dziejach grzechu*.

Krytyka nowsza i historiografia literacka podtrzymała na ogół wszystkie te obiekcje.

Fabuły takich powieści, jak *Dzieje grzechu*, *Ludzie bezdomni*, są albo szare i symplistyczne, albo zupełnie roztrzęsione [...].

Wady Ewy ukrył autor po kątach powieści, raczej aby się zabezpieczyć przeciw ewentualnym zarzutom nieprawdopodobieństwa, niż aby uzupełnić całość kształt charakteru [...]. Cały monolog wewnętrzny Ewy jest sfalszowany, sfał-

⁵ T. Gałęcki, *Stefan Żeromski. Charakterystyki literackie*. Lwów 1902, s. 6, 10.

⁶ Włast [M. Komornicka], rec. *Popiołów* w: „Chimera” 1905, t. 9, s. 344 n.

⁷ Por. T. Sobolewski, rec. *Dziejów grzechu* w: „Ateneum Polskie” 1908, t. 1, nr 3.

⁸ A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w powieści*. „Przegląd Powszechny” 1917, t. 135, s. 101.

szowane są stopień i jakość jej uświadomień, sfalszowane jest więc znaczenie społeczne jej duszy i znaczenie jej losów w biegu świata.

To Irzykowski⁹.

[Nie ma] ani jednej powieści Żeromskiego, gdzie od początku do końca mielibyśmy poczucie, że akcja logicznie i konsekwentnie idzie w jednym kierunku, że nie mogłoby się nic stać inaczej, niż się stało¹⁰.

I jak w zewnętrznym, materialnym biegu wydarzeń, tak i w perypetiach wewnętrznych darmo by tu szukać owej żelaznej konsekwencji i wynikliwości wzajemnej faktów psychologicznych, która wydaje się gwarantem prawdy ludzkiej osobowości. Tragedie, dramaty, katastrofy, szczęście i nieszczęście zjawiają się nie w wyniku sprawdzalnych i oczywistych determinant, lecz jak gdyby irracjonalnych kaprysów losu. Wystarczy „porównać przygotowanie do miłości w *Rodzinie Połanieckich* lub w *Madame Bovary* z zupełnym jego brakiem w *Nawracaniu Judasza* lub *Urodzie życia*, żeby całą różnicę między Żeromskim a tamtymi pisarzami zrozumieć”¹¹.

Krytyk znakomity, jeden z najsubtelniejszych, a wielbiciel Żeromskiego, Wacław Borowy, rozpatrując „po latach” dzieło pisarza, przypomniał znamienne jego losy wśród cudzoziemców. Okazuje się mianowicie, że dzieło to wśród obcych nigdy nie potrafiło obudzić silniejszego i trwalszego zaciekawienia. Ta wstrzemięźliwość i rezerwa nie płynęły z jakiejś obcości atmosfery, z osobliwości problemów, z owej tylekroć z naciskiem, a bezpodstawnie podkreślanej polskości tego dzieła, która czynić je rzekomo miała dla czytelników niepolskich hermetycznie zamkniętym. Borowy słusznie podkreślał:

wartości poetyckie nie znają południa i północy, a najbardziej wschodni pisarze, jak dobrze wiemy, mają entuzjastów na Zachodzie¹².

Przesłanki i motywy wstrzemięźliwości tkwiły w faktach formalnych, w tym właśnie wewnętrznym nieskoordynowaniu, które Joseph Conrad nazywał „dzikim krajobrazem” i które go skłaniało do zniechęcania swych angielskich przyjaciół, kiedy zamierzali przekładać *Dzieje grzechu* i *Popioły*.

W tym rozległym dorobku — pisał o dziele Żeromskiego znakomity polonista francuski Henri Grappin — jest całe mnóstwo stronich zachwycających. Niejedna każe myśleć o czymś w rodzaju geniuszu. Ale całość pozostawia [...]

⁹ K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Lwów 1913, s. 323, 334—345.

¹⁰ I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*. Warszawa 1929, s. 35.

¹¹ *Ibidem*, s. 37.

¹² W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1960, s. 138.

jakieś wrażenie zmieszane, jakiś niepokój. Czujemy siłę, która nie zdołała się w pełni wyrazić i nie znalazła swojej równowagi¹³.

I już całkiem jednoznacznie, bez kurtuazyjnych eufemizmów określi istotę rzeczy polonista belgijski Claude Backvis. Konstrukcja powieści Żeromskiego „jest mętna i najzupełniej arbitralna, fakty mają miejsce po to jedynie, by dać autorowi sposobność wypowiedzenia się lub wyzyskania osobistych wspomnień [...]”¹⁴. Borowy tym obiekcjom przyznawał rację. „Konstrukcja jego utworów — pisał o Żeromskim — była zawsze ich najsłabszą stroną”. „Wydaje się nieraz, jakby w Żeromskim działała instynktowo atawistyczna starszylachecka niechęć do rzemiosła [...]”¹⁵, która rujnowała architekturę wszystkich jego obszerniejszych struktur formalnych. Borowy przytaczał jako przykład niemal klasyczny *Wierną rzekę*, powieść uchodzącą powszechnie za wręcz znakomitą w swym kompozycyjnym ukształtowaniu, a która przecież, choć tak bliska doskonałości, wskutek psychologicznych niekonsekwencji fatalnie „w samym niejako kręgosłupie została zwichnięta”¹⁶.

W kilku pracach ogłoszonych po wojnie dzieło pisarza poddane ponownie szczegółowym oględzinom spotkało się z werdyktem jeszcze bardziej stanowczym i kategorycznym¹⁷. Ten znakomity skądinąd pisarz zdaje się być istotnie bardzo niefortunnym architektem swoich utworów. Jeśli jakaś powieść składa się z dwóch tomów, to możemy być pewni, że tom pierwszy będzie względnie udały, drugi prawie zawsze chybiony. Jako organizacja pisarska wybitnie wspomnieniowa, zwykł był Żeromski pisać w istocie najczęściej o tym, co sam przeżył i doznał, a że z samych tych doznań niepodobna było skonstruować całej powieści, dopełniał te niedobory materiałem zapożyczonym, którego jednak nigdy na ogół nie potrafił ugnieść i urobić w produkt całkowicie i bez ujemnych następstw zdatny do spożycia. Bez jakiegś szczególniejszej literackiej obróbki, niemal mechanicznie, wcielał w obręb swoich artystycznych konstrukcji rozważania socjologiczne, ideologiczne ekskursy, dokumenty historyczne, rozsadzając od wnętrza organiczność i spójność budowy. Bagatelizował nagminnie związki motywacyjne. Ilekroć Żeromski nie wie, jak wybrnąć z sytuacji albo jak połączyć czy też rozłączyć bohaterów, wsadza ich do powozu lub do pociągu i każe jechać. Toteż jego bohate-

¹³ „La Pologne” z 15 X 1925. Cyt. za: Borowy, *op. cit.*

¹⁴ C. Backvis, *Myśli cudzoziemca o Żeromskim*. „Przegląd Współczesny” 1936, nr 9, s. 31.

¹⁵ Borowy, *op. cit.*, s. 130, 156.

¹⁶ *Ibidem*, s. 145.

¹⁷ Zob. A. Hutnikiewicz: 1) *Forma motywacyjna w kompozycji powieści Żeromskiego*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1951, nr 3. 2) *Żeromski i naturalizm*. Toruń 1956. 3) *Stefan Żeromski*. Warszawa 1963.

rowie ustawicznie podróżują bez widocznego powodu. Ludzie będący w permanentnym ruchu muszą się oczywiście mijać i spotykać, a stąd nieoczekiwane rozstania i spotkania, niespodzianki, zaskoczenia, które ułatwiają oczywiście robotę pisarza, ale nie potrzeba wyjaśniać, jak bardzo są z natury rzeczy literacko wątpliwe.

Przytoczone przykładowo osądy dają miarę krytycyzmu, z jakim się spotykały — i spotykają aż po ostatnie czasy — kompozycyjne uzdolnienia twórcy *Popiołów*. Podkreślając trwałość owych zastrzeżeń niepodobna jednocześnie przeoczyć, że paralelnie do owych głosów krytycznych od pierwszego wystąpienia towarzyszyły tej twórczości opinie całkowicie odmienne, usiłujące niejako poczynania Żeromskiego usprawiedliwić. Główny wątek obrony sprowadzał się do motywowania pozornych uchybień kompozycyjnych swoistą koniecznością wewnętrzną, wynikającą z absolutnie nowej i oryginalnej indywidualności tego dzieła, które ze względu na swą organiczną odmiennność domagało się stanowczego odrzucenia zbanalizowanych rzekomo i nie przydatnych konwencji konstrukcyjnych. Ze szczególnym upodobaniem podkreślano zwłaszcza nastrojowość, liryczność, jako rys dominujący dzieł Żeromskiego i sięgając po analogię w dziedzinę muzyki, dopatrywano się w owej nastrojowości generalnej zasady oraz zwornika kompozycyjnego, który luźno i pozornie niespoiste motywy wiąże przecież w jeden artystyczny organizm. Żeromski rozbija powieść na szereg obrazów „pozornie niezależnych, które łączą się ze sobą nie zewnętrznym zetknięciem, ale ukrytymi węzłami idealnej harmonii”⁴⁸. Każde jego dzieło to poniekąd niezwykle wyrefinowany w swej formalnej strukturze „utwór muzyczny”.

Jeśli zwykłą powieść można by przyrównać do kompozycji muzycznej odegranej na jednym instrumencie, to Żeromski nadał swym powieściom układ orkiestrowy, każdemu nastrojowi dał samodzielne, a jednocześnie z innymi brzmienie⁴⁹.

Wykrywanie rzekomych analogii muzycznych i porównywanie kompozycji pisarskich Żeromskiego do form muzycznych stało się wyjątkowo ulubionym i nieomal potocznym chwytem interpretacyjnym krytyki aprobującej.

Pragniemy — pisał Stanisław Brzozowski — aby autor opowiadał, tj. klasyfikował, porządkował, wskazywał i podpisywał, on zaś wykłina, wyczarowuje z każdej duszy, z każdego uczucia ich najistotniejszą muzykę i układa swoje przedziwne symfonie. Chcemy stać na zewnątrz postaci i słuchać, chcemy, by nam wyjaśniono znaczenie tego, co widzimy i słyszymy, a tu poddać się wprost potrzeba, przejść przez całą gamę wzruszeń, zostać sam na sam z dziełem i jego

⁴⁸ J. Sten, *Dusze współczesne*. Lwów 1902, s. 9.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 10.

zasadnicza treścią. To jest bowiem właściwością Żeromskiego, że obcuje się z jego dziełami bezpośrednio i wewnątrznie, jak z muzyką, lub nie zna się ich wcale²⁰.

Na impresyjny i improwizacyjny charakter twórczości Żeromskiego zwracał też uwagę Antoni Potocki, kiedy analizując *Ludzi bezdomnych* akcentował dobitnie wyjątkowość artystyczną powieści. „Jest to utwór pisany nie według zwyczajnej prozy powieściowej, narracyjnej. Jest to improwizacja obrazów przeplatana wezbraniemi duszy”, jest to powieść nastrojowa, w której „punktem osiowym kompozycji jest nie kolej i rozwój wypadków, lecz nastrój uczuciowy artysty”²¹.

Potocki też jeden z pierwszych usiłował określić filiacje literackie tej metody komponowania i związać ją z analogicznymi jakoby zjawiskami pisarskimi na Zachodzie i w Polsce, wskazywał na praktykę Goncourtów, Maeterlincka, Ibsena, Hamsuna, Strindberga i Przybyszewskiego.

Ta krytyka aprobująca polemizowała przede wszystkim z zarzutem generalnym, jaki Żeromskiemu stawiano: bezładu i niewydolności kompozycyjnej.

To nie jest zła kompozycja, jak mniemają niektórzy — pisał Ignacy Matuszewski w swoim obszernym studium o *Popiołach* — to tylko odmienna forma kompozycji, przystosowana do specjalnych warunków twórczości²².

I zupełnie podobnie stawiał zagadnienie w polemice z Feldmanem Tadeusz Pini. Kompozycja powieści Żeromskiego, pozornie zła, jest w istocie tylko niezwykła. Jej „urywkowość jest nieodzownym wynikiem organizacji twórczej pisarza, metodą jedynie dla niego dobrą, bo odpowiadającą właściwościom jego talentu”²³. Żeromski „wytworzył nową, własną formę, w której pierwiastki opisowe zlały się w organiczną całość z uczuciowymi, lirycznymi”²⁴. Liryzm jest rozstrzygającym czynnikiem sztuki tego pisarza, on determinuje układ i organizację całości. *Popioły* „to nie płynąca równo i poważnie epepeja, lecz burzliwa symfonia, pełna wstrząsających rozdźwięków, które autor gwałtem niemal spaja w harmonijne akordy”²⁵.

Wśród głosów biorących w obronę Żeromskiego prawdziwym zaskoczeniem stało się wystąpienie Irzykowskiego, który omawiając *Walkę*

²⁰ S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*. Warszawa 1905.

²¹ A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903, s. 246, 249.

²² I. Matuszewski, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*. Warszawa b.r., s. 36.

²³ T. Pini, W. Feldman: *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1904, s. 718.

²⁴ Matuszewski, *op. cit.*, s. 21.

²⁵ *Ibidem*, s. 35.

z *szatanem* dokonywał nieoczekiwanego zwrotu w swoim dotąd pełnym zasadniczych zastrzeżeń stanowisku.

[Kto] raz poznał i ocenił Żeromskiego jako fenomen poetycki — pisał autor *Pałuby* — nie może już mówić o udaniu się lub nieudaniu poszczególnych utworów. Rodzaj powieści taki, jaki uprawia Żeromski, osobliwie nadaje się do tego, by on się w niej wyraził, bo też on i tę formę dla siebie przystosował. Mówiono nieraz o wadliwej kompozycji jego poszczególnych powieści. Zarzut ten okazuje się dziwnie szkolarskim; może go stawiać chyba cudzoziemiec, czytający jedną książkę tego autora, ale nie Polak, znający całą jego twórczość²⁶.

W najnowszej krytyce i historiografii literackiej pojawił się nowy argument, mający uzasadnić ostatecznie i poza wszelką dyskusją prawo pisarza do kompozycyjnej swobody i wynalazczości. Polemizując z książką *Żeromski i naturalizm*, w której podkreślono destrukcyjny dla kompozycji powieściowych pisarza przerost materiałów dokumentarnych i publicystycznych, Stanisław Eile przywołał przykład praktyki literackiej Tomasza Manna i Romain Rollanda, u których dyskusje zajmują „wiele miejsca”²⁷.

Nowa ta argumentacja w obronie pozycji autora *Ludzi bezdomnych* jeszcze wyraźniej wystąpiła w sprawozdaniu Samuela Sandlera z książki o *Stefanie Żeromskim*. Krytyk postawił sprawę bardzo zasadniczo, zarzucając wywodom monografisty niesłuszną postawę metodologiczną, „stosowanie kryteriów i miar właściwych tylko dla werystycznej powieści epickiej XIX wieku. Za mało zwracamy uwagi — cytujemy dalej Sandlera — na różnicowanie się i odmienność typów powieści i w ogóle na ewolucję prozy. Ocenia się ją często według kryteriów i miar do niej nie przystających [...]”. Ale konsekwentnym „neglizowaniem rozmaitego typu konwencji, symboliki, wielkiej metafory itp. można przekreślić całą wielką literaturę XX wieku”²⁸.

To ostatnie ostrzeżenie jest szczególnie znamienne, bo zawiera się w nim *implicite* próba przyporządkowania Żeromskiego do rzędu wielkich nowatorów prozy dwudziestowiecznej. Bez ogródek i bez niedomówień uczynił to ostatecznie w roku jubileuszowym Jan Zygmunt Jakubowski:

Krytyka wytykała [Żeromskiemu] często „luźność” struktury powieściowej, liczne dygresje, nadmiar liryzmu. Powtarzała niejednokrotnie zarzuty na temat „złej kompozycji”. Było to w istocie nieporozumienie. Stefan Żeromski zapo-

²⁶ K. Irzykowski, *Trylogia Żeromskiego*. „Kurier Lwowski” 1920, nr 158.

²⁷ S. Eile, *Krzywdy Żeromskiego*. „Życie Literackie” 1957, nr 44. Por. też A. Hutnikiewicz, *Żeromski „pokrzywdzony”?* „Życie Literackie” 1957, nr 51/52.

²⁸ S. Sandler, A. Hutnikiewicz: *Stefan Żeromski*. „Nowe Książki” 1961, nr 8.

wiada bowiem w dziejach polskiej powieści nowe tendencje, które wystąpiły również w rozwoju powieści europejskiej. Można je ukazać na przykładzie francuskim, obserwując drogę ewolucji powieści od Balzaka poprzez Gustawa Flauberta, André Gide'a i Marcellego Prousta do Camusa. Była to droga od tradycji powieści realistycznej, utrwalonej wielkimi dziełami Balzaka i Stendhala, do powieści nowoczesnej, która rozbiła tradycyjne kształty powieści dziewiętnastowiecznej i stała się jakby traktatem psychologicznym i filozoficzno-moralnym o luźnej konstrukcji²⁹.

Tak więc spór trwa. Ukazują się aż po ostatnie czasy publikacje krytyczne, zajmujące w interesującym nas przedmiocie diametralnie przeciwne stanowiska. Niefortunny architekt własnych utworów — czy nowator, prekursor? Zagadnienie jest więc otwarte i warto się pokusić, aby je rozstrzygnąć. Stawiamy zatem tezę, że wiązanie Żeromskiego z nowatorskimi tendencjami formalno-konstrukcyjnymi w powieściopisarstwie współczesnym i przypisywanie mu w tym zakresie świadomego współuczestnictwa jest nieporozumieniem merytorycznym i zabiegiem metodologicznie chybionym. Ale teza tego rodzaju domaga się choćby próby udowodnienia.

2

Pierwsza sprawa, która musi tu być jasno postawiona, to kwestia, czy istnienie pewnych określonych tendencji formalnych w literaturze danej epoki może być uznane samo w sobie za wystarczającą rację do związania czyjejs twórczości z owymi inklinacjami i skłonnościami czasu na podstawie powierzchownych jedynie i pozornych zbieżności. W kwestii tej odpowiedź może być tylko jedna: nie ma jakichś bezwzględnych i absolutnych determinant, które by określały stanowczo sztukę artysty. Pisarz może być uległy wobec żądań i propozycji swojego czasu, ale nie musi. Jest suwerenny i wolny. Na tej właśnie zasadzie całkowitej wolności mogły w dobie Prousta i Joyce'a powstać *Saga rodu Forsytów* Galsworthy'ego i *Noce i dnie* Dąbrowskiej, w dobie Eliota i poetyki Paula Valéry, awangardy i nadrealistów — *Kwiaty polskie* Tuwima. We wszystkich tych wypadkach, a przykłady można by obficie pomnożyć, twórcy owych dzieł posłużyli się formą literacką ewidentnie „niewspółczesną”, konwencjonalną, bądź zgoła od dziesięcioleci już „martwą”, osiągając efekty literackie o wysokiej artystycznej wartości. Jeśli w dziejach literatury działa jakieś prawo determinizmu, to wpływów tego prawa szukać by należało raczej w sferze problematyki i ideologii, co jest zupełnie zrozumiałe, jeśli sobie uprzytomnimy fakt niezaprzeczalny,

²⁹ J. Z. Jakubowski, *Żeromski — pisarz żywy*. „Polonistyka” 1964, nr 1, s. 10.

że literatura jest zawsze w jakimś sensie spotęgowaną świadomością swojej epoki. W minimalnym natomiast stopniu zdaje się dotyczyć ów determinizm sprawy w sztuce najistotniejszej, która rozstrzyga w ostatecznej instancji o formacie utworu w skali wartości: jego artystycznej organizacji. Ta jest sprawą niczym nie przesądzonego wyboru, jest zasługą artysty, który *flat ubi vult*.

Dzieje literatury, oglądane przez kolektywistyczne okulary historii, są całkowicie apragmatyczne. Środowisko, rasa, stopień kultury i oświaty, moment dziejowy i tym podobne przez pozytywistów wielbione deterministyczne »czynniki« rozstrzygają o pospólnych i pospolitych cechach dzieła, charakteryzują największego geniusza na równi z ostatnim grafomanem [...]. Nie mają natomiast wpływu na to, co w dziele najważniejsze: na jego wartość artystyczną. Ta zależy tylko od jednostki twórczej, jest jej niezaprzeczoną własnością i zdobyczą, w żaden związek przyczynowy ani też w jakąkolwiek konstrukcję historyczną ująć się nie da³⁰.

Sprawa druga, którą trzeba jasno postawić: nie ma nowatorstwa nieświadomego. Nowatorstwo jest świadomym poszukiwaniem. Wynika z poczucia niewystarczalności środków, które pisarz zastaje, przynosi satysfakcję zwycięskiego opanowania trudności poprzez odnalezienie formy, której się szukało. Jest zawsze, z natury rzeczy, działaniem zamierzonym i nakierowanym na wyraźnie zdefiniowany i określony cel. Kto by sądził inaczej, upodabniałby literaturę do szamaństwa i magii, przywołując demoniczne siły, kierujące jakoby piórem pisarza poza racjonalną kontrolą. Toteż Romain Rolland, na którego powołują się apologeti Żeromskiego i którego twórczość powieściowa leży poniekąd na linii ewolucyjnej prozy dwudziestowiecznej, na długo przed napisaniem swoich dzieł najgłośniejszych miał już wypracowaną, z inspiracji symbolistów, Wagnera i Baudelaire'owskiej „korespondencji sztuk” się wywodzącą, własną koncepcję nowej formy pisarskiej, powieści muzycznej, poematu muzycznego³¹. Marcel Proust poświęcił ostatecznej redakcji swego dzieła siedemnaście lat, szukając owej formy nieodwołalnej, która miała mu posłużyć do wyrażenia nowej, rewolucyjnej koncepcji czasu i do eksploatacji najtajniejszych pokładów psychiki ludzkiej w zakresie nigdy dotąd przez literaturę nie osiąganym. Joyce na dwadzieścia lat przed opublikowaniem *Ulisses*a ma już niemal gotowe, całkowicie przemyślane i ujęte w racjonalny wywód estetyczne *credo*. Owe dwadzieścia lat wypełnione są weryfikowaniem teorii: wszystkie napisane w tym okresie utwory są

³⁰ E. Kucharski, *Teoria literatury a metoda badań literackich*. W: *Księga referatów Zjazdu Naukowego imienia Ignacego Krasickiego*. Lwów 1936, s. 335—336.

³¹ Z. Karczewska-Markiewicz, *Struktura „Jana Krzysztofa”*. Wrocław 1963, s. 20 n.

przygotowaniem, są to „prolegomena do arcydzieła”, które miało być ostateczną i już w pełni doskonałą realizacją teoretycznej koncepcji³². Cała twórczość Gide'a jest świadomym poszukiwaniem i stawianiem ustawicznie odmiennych propozycji formalnych w imię nieosiągalnego ideału szczerości. *Pałuba* Irzykowskiego jest produktem swoistej estetycznej nadświadomości, jest eksperymentem, w którym nie ma nic z intuicji i spontaniczności, wszystko przemyślane jest aż do najdrobniejszego szczegółu i po wielokroć poddane sprawdzającej kontroli. Witkiewicz jest nierównie bardziej fascynujący w swej teorii niż w jej literackim, praktycznym zastosowaniu.

Jeśli przyjąć te dwie — w naszym rozumieniu — oczywistości, że literatura jest dziedziną zasadniczo wolną od jakichś bezwzględnie działających determinizmów zewnętrznych, a wszelkie nowatorstwo jest działaniem świadomym, to przyjdzie stwierdzić, że sam fakt współistnienia czyjejs twórczości z określonymi tendencjami artystycznymi nie przesądza jednoznacznie jej charakteru, że formalne analogie mogą się okazać pozorne, domniemane zbieżności mogą mieć swoje motywacje w przesłankach nic z owymi generalnymi czy reprezentatywnymi tendencjami okresu nie mających wspólnego. Sam więc fakt, że autor *Popiołów* tworzył w okresie, w którym rozpoczęło się na szeroką skalę łamanie dziewiętnastowiecznych konwencji powieściowych, nie ma istotnego znaczenia dla interesującej nas tu sprawy. Trzeba by wprawdzie udowodnić, że indywidualne znamiona prozy Żeromskiego są rzeczywiście jednorodne w swej genezie i w swej istocie z propozycjami nowatorów XX stulecia, że jego literackie usiłowania zmierzały w identycznym z nimi kierunku i do tych samych dążyły celów oraz że były to zabiegi w pełni świadome. Ale weryfikacji tego typu nikt dotychczas nie przeprowadził. Krytycy i historycy literatury, którzy skłonni są dopatrywać się w Żeromskim znamion nowatorstwa, poprzestają niemal z reguły na tym ogólnym stwierdzeniu, bez poparcia go jakimś ewidentnym dowodem prawdy. Tymczasem dzieło Żeromskiego, jeśli je poddać dokładniejszej penetracji, dostarcza dowodów na coś wręcz przeciwnego.

Analiza ewolucji prozy współczesnej wykracza oczywiście poza zakres niniejszej pracy, ale zgódźmy się ogólnie, że rewolucyjność tej prozy to przede wszystkim: zrelatywizowany w myśl sugestii fizyki współczesnej i filozofii, Einsteina i Bergsona, czas powieściowy, subiektywny, uniwersalny, wielopłaszczyznowy, sprowadzający przeszłość, teraźniejszość

³² Zob. E. Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*. Warszawa 1962, s. 35 n. Przykładem wysokiej świadomości teoretycznej mogą być też poglądy na temat nowej powieści R. Musila. Zob. w tej kwestii: M. Kofta, *Zur Ästhetik des modernen Romans bei Robert Musil*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 6, z. 2 (1964).

i przyszłość do swoistej jednoczesności i beczasowości; to absolutna, totalna dezintegracja osobowości ludzkiej i zastąpienie ściśle określonego charakteru nieustającym w przepływie strumieniem świadomości, pozbawionym cesur monologiem wewnętrznym; to likwidacja przestrzeni jako naturalistycznie pojętego teatru zdarzeń i zastąpienie jej środowiskiem najzupełniej umownym, symbolicznym lub sprowadzonym do subiektywnej projekcji podmiotu opowiadającego; to przekreślenie staroświeckiego, romantycznego deskryptywizmu, skierowanego głównie na przyrodę, na pejzaż; to niezwykła dynamizacja i spotęgowanie funkcyjności dialogu, w którym każde słowo obciążone jest aktywnie działającym znaczeniem; to wreszcie polimorfizm strukturalny, rozpęknięcie form tradycyjnych, eliminacja realistycznie i iluzjonistycznie pojmowanej fabuły, intrygi, akcji, anegdoty na rzecz ciągów zdarzeń najzupełniej symbolicznych i form podawczych metrykalnie innowacyjnych — dyskusji, rozprawy, publicystyki, eseju.

Jeśli przyjrzeć się z kolei dziełu Żeromskiego — nietrudno stwierdzić, że dzieło to nie wykazuje w żadnym zakresie jakiegokolwiek zbieżności czy solidarności z owymi generalnymi wyznacznikami prozy współczesnej. Jego czas jest najzupełniej tradycyjny, konwencjonalny, obiektywny, sukcesywny, uznaje kategorie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości: jego charaktery są pojęte całkowicie werystycznie, bohaterowie opisani aż do przesady dokładnie, od stóp do głowy, uwarunkowani społecznie, ukazani przez gesty, zachowania, reakcje, prawie nigdy za pomocą analizy psychologicznej, która jest dominującą niemal bez ograniczeń formą podawczą nowoczesności, a której Żeromski właściwie nie zna; jego przestrzeń jest konkretna, realna, trójwymiarowa, statyczna, nasycona bogactwem egzystujących w niej, naturalistycznie niemal odtworzonych przedmiotów; jego pejzaże ujawniają wszelkie znamiona marzycielskiego krajobrazu romantycznego i są na tle dwudziestowiecznego cywilizacjonizmu i niechęci do natury symptomatem *sui generis* „zapóźnienia” literackiego; dialog jego powieści, rozgadany, rozwlekły, sztuczny i pretensjonalny, słabo osadzony w kontekście sytuacyjnym i w strukturze psychologicznej partnerów, jest wyraźnym zaprzeczeniem funkcjonalności; wreszcie podstawowym założeniem kompozycyjnym jego konstrukcji powieściowych jest ciekawa intryga, posuwająca się bardzo często aż do „chwytów” technicznych sensacyjnego nieomal romansu przygód, a więc fabuła pojęta najzupełniej tradycyjnie, dziewiętnastowiecznie. Z domniemanego nowatorstwa, które stawia rzekomo Żeromskiego w szeregu prekursorów nowoczesności, pozostają więc jedynie owe wtręty publicystyczne i dyskusyjne, ale nie potrzeba odwoływać się dla ich wytłumaczenia aż do doświadczeń współczesnej prozy, dają się wyjaśnić o wiele prościej.

Tak zatem „nowatorstwo” Żeromskiego przy bliższym rozpoznaniu okazuje się złudzeniem, wynikającym z pozornych, powierzchownych podobieństw, oraz czymś całkowicie odmiennym od świadomej opozycji wobec norm i rygorów poetyki konwencjonalnej. Ze nie mogło być inaczej, o tym świadczy absolutny brak w wypowiedziach i w pismach Żeromskiego jakichkolwiek śladów świadomości nowatorskiej. Był aż po schyłek twórczości tradycjonalistą. Pierwszy chrzest w latach terminowania pisarskiego przeszedł w szkole literackiej wielkich realistów w. XIX: Prusa, Sienkiewicza, Tołstoja, Turgieniewa, Dostojewskiego. Rzecz przy tym znamienna, że najbliższy wśród nich prozie współczesnej Dostojewski, ukazujący psychikę ludzką w stanie totalnej niemal dezintegracji i chaosu sił przeciwstawnych, był mu najbardziej wewnątrznie obcy. Później — przez czas niedługi zająć go zdołała grupa pisarzy naturalistów z kręgu oddziaływań Emila Zoli. W latach 1909—1912 zetknął się bezpośrednio z literaturą francuską, ale jego upodobania okazały się dość tradycyjne i tkwiące głęboko w klimacie powieściopisarstwa dziewiętnastowiecznego, w klimacie sztuki Balzaka, Stendhala, Flauberta, braci Goncourt. I tak już zostało do końca: Flaubert jako najwyższa miara artyzmu, jako najgenialniejszy i najbystrzejszy obserwator dziejów człowieczych, jego psychologia literacka jako ostateczna granica doskonałości, którą osiągnąć może pisarz w docieraniu do najgłębszych pokładów świadomości i podświadomości człowieka. W swoich pismach publicystycznych Żeromski daje co prawda całe rejestry nazwisk pisarzy, których czyta się w Polsce lub których należałoby literaturze polskiej przyswoić, wymienia wśród nich Rollanda, Prousta, Duhamela, Martin du Gard i Radigueta, Rimbauda, Claudela i Apollinaire’a, ale nazwiska te wymieniane są jak gdyby na zasadzie lojalności i obowiązku. W istocie jedynymi twórcami, których wpływ liczy się rzeczywiście w przekonaniu Żeromskiego w powieści naszej, pozostają nadal Stendhal i Flaubert, „mistrz wszechczasów w rzemiośle pisarskim”; oni jedni wywarli jakoby wpływ rzeczywisty i wydatny „na konstrukcję i fakturę twórczości prozaików polskich”³³.

Ten tradycjonalizm estetyczny, a nawet swoista podejrzliwość wobec tendencji nowatorskich z lat przedwojnia niepodległości ujawniły się szczególnie znamienne w piśmie publicystycznym *Snobizm i postęp*, w którym poświęcono wiele uwagi sprawie nowatorstwa. Żeromski przyznaje oczywiście literaturze prawo do poszukiwań; zajęcie innego stanowiska byłoby przecież dla każdego artysty, z natury rzeczy, niemożliwością.

³³ S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*. W: *Dzieła*. Pod redakcją S. Pigonia, [Dział] IV, t. 2 Warszawa 1963, s. 124.

Istotna sztuka — pisał więc Żeromski — jest wiekuistym nowatorstwem, funkcją nie ustającego nigdy postępu³⁴.

Ale werdykt ostateczny wypadł przecież dla nowatorów bardzo ujemnie, nowatorstwo futurystów, o których głównie w piśmie tym się mówi, poza nielicznymi wyjątkami w postaci utworów wyrosłych z wewnętrznej, autentycznej pasji poszukiwania, przedstawiło się Żeromskiemu jako zakłamana mistyfikacja, produkt jałowego snobizmu.

Niedawny autor *Róży* — pisał w związku z tym wystąpieniem Żeromskiego anonimowy recenzent „Kultury Robotniczej” — zestarzał się i pozostał gdzieś daleko w tyle. Zrodziły się nowe prądy artystyczne i literackie, a nade wszystko przyszyły przepotężne — ogromem swym nieskończenie przewyższające wszystko dotychczasowe — wstrząśnienia społeczne [...].

Ale dla Żeromskiego

nie ma nigdzie (nie tylko w Polsce, której literatura jest teraz rzeczywiście szczególnie uboga) nowych kierunków literackich, jest tylko „snobizm”, nowa moda zamiast pocziwych starych kontuszów i łbów podgolonych³⁵.

Jeśli pominąć pewną trochę demagogiczną przesadę sformułowań, wynikłą z polemicznego ferworu, przyjdzie tę ocenę postawy pisarza wobec problemów nowatorstwa literackiego uznać za trafną. Żeromski był twórcą przynależnym do epoki minionej, był ostatnim wielkim i znakomitym jej przedstawicielem. Zamykał, a nie otwierał. Ideałom swej pisarskiej młodości i swoim młodzieńczym literackim umiłowanym pozostał wierny. Wykształcony i uformowany w kręgu bezpośredniego jeszcze oddziaływania wielkiej dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, nie odczuwał potrzeby nowatorstwa i wcale go nie szukał. To, w czym niektórzy z krytyków dopatrywali się i dopatrują swoistego prekursorstwa, ów dyskurs *quasi*-eseistyczny, pozbawiony zresztą finezji intelektualnej współczesnej powieści filozoficznej, on sam uważał za największą skazę na swoim dziele. Najautorytatywniej określił swój stosunek do spraw formy pisarskiej i do swoich własnych w tym zakresie poczynań, gdy sporządzał niejako bilans strat i osiągnięć literackich w zdaniu tylko-kroć cytowanym przy najrozmaitszych okazjach, a odnoszącym się przecież do tego właśnie, co się od konwencji w jego dziele odchyła:

Rysowałem wielokrotnie fikcyjne postaci [...] patriotów i [...] zrzeczenie się dóbr na rzecz ludu propagowałem wytrwale przez całe życie — psując do gruntu jaką taką wartość artystyczną swych pisanin³⁶.

³⁴ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*. Warszawa—Kraków 1926, s. 23.

³⁵ Rec. *Snobizmu i postępu* w: „Kultura Robotnicza” 1923, nr. 6. W dziale: *Książki i czasopisma*.

³⁶ S. Żeromski, *Bicze z piasku*. Warszawa—Kraków 1929, s. 45. Podkreślenie A. H.

„Psując” — a więc nie taki był jego własny ideał pisarski. Nie było w nim żadnego świadomego dążenia do stwarzania nowego typu kompozycji powieściowej — były tylko próby uporania się z problematyką tak rozległą i tak skomplikowaną, że wymagała umiejętności organizowania przekraczających skalę jego własnych uzdolnień, próby kończące się przeto w poczuciu samego autora niepowodzeniem artystycznym niemal z reguły.

3

Ale spójrzmy na sprawę kompozycji z innego jeszcze punktu widzenia. Czy kompozycja jest w polimorficznym organizmie dzieła jednym z tych elementów i aspektów jego morfologicznego ukształtowania, które mogą podlegać ewolucji, jak wiersz, jak styl, jak budowa zewnętrzna, zależnym od niczym nie ograniczonej woli i skłonności artysty — czy też jest układem w swej istocie nietykalnym, niezmiennym, jak w organizmie żywym system krążenia, który pod grozą katastrofy nie może ulec zachwianiu, innymi słowy: czymś czego dzieło domaga się z samej swej istoty i wewnętrznej natury jako niezbędnego warunku swego istnienia. Otóż wypowiedzi teoretyków różnych czasów i okresów są na ogół dość zgodne.

Utwór literacki musi posiadać wewnętrzną pragmatykę, opartą na zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności, niezależnie od tego, czy autor przedstawia to, co jest lub bywa w doświadczeniu, czy to, co tylko możliwe, czy to wreszcie, co zgoła niemożliwe w świecie rzeczywistym³⁷.

To Arystoteles. Zdefiniowane przez niego pojęcie kompozycji jako układu hierarchicznego i wewnętrznie zgodnego, opartego na zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności, okazało się właściwie nie do zakwestionowania. Nowoczesna teoria literatury wypowiada się w terminach, których semantyczna ścisłość jest bardziej precyzyjna, ale powtarza w istocie nietykalną formułę poetyki Arystotelesowskiej. Pierwszym prawem kompozycji jest jedność. U podstawy każdego dzieła sztuki leży konstytutywne założenie, że dzieło to wyrasta z jednej, ściśle określonej intencji i odpowiednio do niej powinno działać³⁸. Jednolitość architektoniczna utworu jest pierwszym postulatem i normą sztuki pisarskiej. Osiąga się ją przez organiczne podporządkowanie wielości elementów głównej idei. Żadna sytuacja, choćby najdoskonalej artystycznie przedstawiona, nie może być usprawiedliwiona, jeśli się nie legitymuje dostateczną racją swego istnienia³⁹. Dzieło sztuki, w którym pisarz przed-

³⁷ Z. Szm y d t o w a, *Problemy poetyki Arystotelesa*. Warszawa 1937, s. 18. Odbitka z „Marchołta” 1937, z. 4.

³⁸ Zob. R. L e h m a n n, *Deutsche Poetik*. München 1903, s. 109.

³⁹ Zob. H. K e i t e r, T. K e l l e n, *Der Roman*. Essen-Ruhr 1912, s. 269.

stawia złożone i związane wewnętrznie zjawiska życia, prezentuje się również jako całość złożona, której poszczególne elementy ukazane są we wzajemnych stosunkach⁴⁰.

W utworze artystycznym każdy pierwiastek nabiera właściwego sensu i znaczenia, żyje w odpowiedni sposób i działa tylko w związku z innymi i przez ten związek, wszystkie części zestrzelają się we wspólnym dążeniu, zmierzają do zbiorowego celu. [...] Im zależność i powiązanie ściślejsze — tym dzieło nosi wyższe piętno sztuki.

Od umiejętnego ujawnienia, podkreślenia nieraz niesłychanie subtelnej skali podporządkowań zależy jasność utworu. Składniki panujące, dominanty, ustalają właściwy punkt widzenia, nadają wymiary głębi utworowi, zmuszają do odpowiedniego podziału zainteresowań i bronią dzieło przed dowolnością interpretacji [...] ⁴¹.

Elementem, który gwarantuje ową postulowaną i konieczną jedność zestroju, jest kompozycja.

Kompozycja jest czymś, co przenika każdy bez wyjątku czynnik dzieła: tematykę, motywy, postaci, zdarzenia, styl i język. Co więcej, dzięki niej w ogóle dzieło istnieje, ona nadaje mu zamierzony kształt i wyraz, sprawia, że jest takie, a nie inne. Można by nawet rzec, że od niej zależy wszystko⁴².

Nasuwa się z kolei pytanie, jakie konkretne warunki spełniać powinna kompozycja, by zapewnić utworowi ową doskonałą organiczną spójność, jakiego typu stosunki między poszczególnymi elementami składowymi utworu stwarzają ową pożądaną jedność zestroju. Rozmaici teoretycy literatury różnie tę rzecz ujmują, ale są to różnice nie tyle merytoryczne, ile terminologiczne. W istocie rzeczy zagadnienie kompozycji sprowadza się do trzech warunków, których pełna realizacja staje się w naturalny sposób synonimem artystycznej doskonałości. A więc: postulatu selekcji i umiaru, tj. wprowadzania w obręb zestroju tylko takich treści, które są konieczne ze względu na założony cel, i do przyznawania poszczególnym elementom składowym utworu tylko takiej pozycji, jaka im się należy ze względu na ich semantyczne znaczenie w planie całości; do postulatu motywacji kompozycyjnej, tj. wiązania występujących w utworze treści przedstawionych na zasadzie przyczynowo-skutkowej wynikliwości, konsekwencji przedmiotowej i niesprzeczności, co zapewnia dziełu logikę wewnętrzną i artystyczną prawdziwość; wreszcie do postulatu swoistej celowości układu, tj. takiego ukształtowania kom-

⁴⁰ Zob. Л. Тимофеев, *Стих и проза*. Москва 1935, s. 81—82.

⁴¹ K. Wóycicki, *Jedność stylowa utworu poetyckiego*. W pracy zbiorowej: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. T. 1. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1960, s. 245, 251.

⁴² M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. W: *Teoria badań literackich w Polsce*, t. 2, s. 86.

pozycyjnego, które by gwarantowało skuteczność społeczną dzieła poprzez zdolność intelektualnego i emocjonalnego angażowania odbiorcy⁴³.

Tak rozumiana kompozycja jest pojęciem jednoznacznym, którego istota jest absolutnie niezależna od zmieniającego się czasu, mody, prądów literackich, poetyk i literackich programów. Jeśli niekiedy, w konkretnych analizach, a nie w wypowiedziach teoretycznych, spotkać się można z pewną wieloznacznością w tym zakresie, to wynika ona najczęściej i nieomal z reguły ze swoistej niedbałości oraz nieprecyzyjności semantycznej polonistycznego języka naukowego, z mieszania spraw i problemów w istocie różnych, kompozycji *sensu stricto* z zagadnieniem czysto technicznych innowacji strukturalnych, stylistycznych, z transponowaniem chwytów estetyki filmowej na grunt literatury, rozmaitego rodzaju inwersji, przesunięć planów czasowych, jednym słowem — zabiegów, które z właściwą kompozycją mają związek ledwie pośredni i o tyle tylko, o ile każda forma i każdy element dzieła pozostaje względem innych w jakimś stosunku. W istocie jednak ład, umiar, hierarchiczne rozplanowanie elementów składowych, logika zestroju, dynamika wewnętrzna układu, sprzyjająca osiągnięciu postulowanych przez artystę celów — wydają się koniecznością, której zlekceważyć i anulować nie można, czymś, co obowiązuje każde dzieło bez względu na poetykę, w jakiej zostało napisane, i na morfologiczne odrębności gatunku. Kompozycja jako wykładnik organiczności zestroju jest konstytutywną formą jego istnienia, jest czymś, czego zawsze i w każdej okoliczności domaga się natura przedmiotu. Jakikolwiek podważenie jednego z owych trzech wymienionych aspektów układu kompozycyjnego daje natychmiast o sobie znać w postaci swoistego zakłócenia i zamętu w percepcji dzieła, w trudności odbioru, w poczuciu ciemności, niejasności, nieprawdopodobieństwa, zachwiania wewnętrznej równowagi ustroju, a w ostatecznej konsekwencji — umniejszenia jego estetycznej wartości.

Kompozycja literacka nie jest zatem sprawą niczym nie ograniczonej wolności artysty, który zestawia elementy dowolnie i wedle subiektywnego upodobania, lecz jest koniecznością, jest przymusem i ograniczeniem, narzuconym przez naturę przedmiotu. Decyduje o tym po pierwsze: racjonalizm dzieła, jego intelektualna geneza. Literatura nie jest produktem ani tzw. natchnienia, ani boskiej inspiracji, ani sił demonicznych, lecz skomplikowanych operacji mózgowych. Stąd prawa myśli są zarazem prawami literatury. Dzieło sztuki literackiej jest z samej swej istoty tworem sensownym. Wszystko, co w nim wyrażone, dochodzi do głosu „poprzez świat myśli” i podlega „ze strony twórcy opanowaniu

⁴³ Zob. E. Kucharski, *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Dobrzyckiego*. Poznań 1928. I odtwórka. — S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 393 n.

i rozumnej selekcji, owej czołowej czynności artysty w procesie twórczym, wymagającym z jego strony nieustannych decyzji w zakresie wyboru i doboru treści, sposobów ich ujęcia i wyrażania”⁴⁴. Można by powiedzieć, że im większy jest udział świadomości w pracy pisarza, tym doskonalszy efekt. Natomiast wszelkie naruszenie konsekwencji i umiaru w planie racjonalnym dzieła stanowi w każdym wypadku „najpoważniejszy mankament kompozycyjny utworu literackiego”, prowadzący w wypadku skrajnym do całkowitego nawet unicestwienia artystycznej, a zatem i społecznej jego wartości⁴⁵. Kto podważa ten aksjomat, kto zakłada absolutną wolność pisarza i jego rzekome prawo do całkowitego nawet ignorowania związków logicznych i norm języka, ten likwiduje literaturę. Kompozycja literacka, a ściślej mówiąc — motywacja kompozycyjna jako formatorka organicznego związku znaczeń i przedstawień w obrębie dzieła, podlegająca tym samym prawom i niebezpieczeństwom co myśl ludzka w dochodzeniu prawd rozumowych, jest aspektem dzieła z samej swej istoty stałym i niezmiennym, nie podlegającym żadnym dowolnym eksperymentom⁴⁶.

Po drugie: decydujące znaczenie dla nietykalności owej immanentnej normy kompozycyjnej ma również czas jako elementarna forma istnienia dzieł literackich. Czas narzuca postulat powściągliwości i ograniczenia, selekcji i hierarchii, rozwijania poszczególnych elementów wedle ich funkcyjnej ważności. Kompozycja jest wypadkową ścierania się dwu przeciwstawnych dążeń: twórczego pędu do wyładowania energii i nakazu powściągliwości, podyktowanego strukturalno-czasową naturą dzieła⁴⁷.

I wreszcie po trzecie: finalne zorientowanie utworu literackiego. Dzieło literackie jest *sui generis* komunikatem, który, jeśli ma być zrozumiany przez czytelnika, musi się liczyć z psychologicznymi prawami procesu percepcyjnego. Tę postulowaną wydolność impresywną dzieła w stosunku do odbiorcy gwarantuje logiczna, jasna i dynamiczna kompozycja, organizująca zawartość treściową zgodnie z założeniem formatywnym utworu, tj. wysuwająca na czoło elementy o szczególnej dla wyrażenia intencji funkcjonalności, formująca je w związki i zależności o przejrzystym i zrozumiałym dla odbiorcy układzie, wreszcie poprzez odpowiednie ukształtowanie dynamiczne gwarantująca dziełu siłę wyrazu⁴⁸.

⁴⁴ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 41.

⁴⁵ J. Trzynadłowski, *Z zagadnień teorii motywacji*. „Prace Polonistyczne” seria XIV (1960), s. 192 n.

⁴⁶ Por. E. Kucharski, *Czynniki logiczne sztuki literackiej*. „Przegląd Filozoficzny” 1936, s. 463.

⁴⁷ Zob. Kucharski, *Kompozycja literacka*, s. 8 n.

⁴⁸ Zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 42, 394—395. — Trzynadłowski, *op. cit.*, s. 196—197.

Tak pojęta kompozycja jest fundamentalnym i nietykalnym prawem wszelkiej artystycznej konstrukcji. Zlekceważenie tego prawa przemienia utwór literacki w konglomerat treściowy wewnątrznie rozpieczętowany, ciemny, niezrozumiały, literacko martwy, pozbawiony artystycznej i społecznej wartości. Oczywiście nie każde konkretne dzieło ową całkowitą doskonałość ukształtowania kompozycyjnego osiąga, ale to już sprawa zupełnie inna.

4

Przechodząc ponownie do głównego przedmiotu naszych rozważań przyjdzie zatem stwierdzić, że usprawiedliwianie niedomagań kompozycyjnych sztuki pisarskiej Żeromskiego rzekomym jego prekursorstwem w stosunku do dróg rozwojowych prozy współczesnej jest postępowaniem dowolnym i nieuzasadnionym z dwu co najmniej względów. Po pierwsze dlatego, że twórczość tego pisarza mieści się cała w konwencji realistycznej, a zatem może i powinna być opisywana, klasyfikowana i wartościowana tylko według kryteriów stosowanych wobec powieściopisarstwa nawiązującego świadomie do kanonu Balzakowskiego i Flaubertowskiego. Po drugie, niezależnie od tego, jak byśmy określili stanowisko tego pisarza wobec eksperymentalnych tendencji literatury dwudziestowiecznej, problemy kompozycji wchodzić tu w rachubę nie mogą, ponieważ żadna poetyka i żaden program literacki nie są zdolne i w mocy anulować racjonalnego charakteru sztuki pisarskiej i zawiesić tych praw logicznego myślenia, które rządzą literaturą.

Tak więc zarzuty dotyczące ukształtowania kompozycyjnego utworów Żeromskiego zachowują pełne i nieprzedawnione znaczenie. W związku z tym wyłaniają się dwa zagadnienia: jakie były przyczyny porażek artystycznych tego pisarza oraz w jakim zakresie porażki owe modyfikują ogólną ocenę jego pisarskiego dorobku i wazą na ostatecznym określeniu jego pozycji w dziejach piśmiennictwa polskiego.

Jeśli idzie o zagadnienie pierwsze, stwierdzić należy, że przyczyny były różne i że było ich wiele. A więc — autobiograficzność i wspomnieniowość tej twórczości. Żeromski opanowywał twórczo tylko to, co sam poznał i przeżył. Jego twórczość jest w istocie jakby rozpisany na cpowiadania, na powieści i na dramaty dziennikiem intymnym. Dostrzegł to już Borowy:

Kiedy się odczytuje jego książki wszystkie po kolei, ma się nade wszystko to wrażenie ogromnego pamiętnika⁴⁹.

Wynikały stąd dwojakie następstwa. Pierwsze to swoista bezradność wobec materiału genetycznie inorodnego, bezradność wyrażająca się

⁴⁹ Borowy, *op. cit.*, s. 64.

w swoistej biernej zależności od niego, w niemożności twórczego opanowania, przetrwania i zupełnego literacko zasymilowania. Stąd w konsekwencji owe niedostatki kompozycyjne, przerosty nie przefiltrowanego twórczo surowca, dłużyzny, treści intelektualne i ideowe niezintegrowane z osobniczo-psychiczną indywidualnością literackich postaci i nie wmontowane organicznie w dialektykę rozwoju przedstawionych wydarzeń. Drugie to niezdolność do pisarskiego opanowania bogatszych i rozleglejszych struktur formalnych.

Żeromski jest świetnym nowelistą, tj. twórcą momentów — mniejszym powieściopisarzem, tj. konstruktorem i logikiem życia, puszczonego na dalszy a konsekwentny ciąg⁵⁰.

Struktura powieści Żeromskiego wykazuje wszelkie znamiona owego luźnego gatunku, w którym po raz pierwszy ostrzył on i zaprawiał swe pióro: zamiast ciągłości zdarzeń — niespoiste fragmenty, jakby karty dziennika, które pisze i dorzuca wciąż życie, nie dbając o to, w jakim racjonalnym stosunku pozostaje stronica dziś napisana do napisanej wczoraj. Żeromski mógł w istocie każdej chwili dopisać na żądanie wydawcy każdą ilość rozdziałów dla dopełnienia wymaganej objętości utworu. Proces tworzenia kontrolowany był tu zatem świadomością artystyczną w sposób bardzo wydatnie ograniczony.

Przyczyna druga kompozycyjnego amorfizmu dzieł Żeromskiego to niewydolność wyobraźni. Żeromski był typem pisarza wybitnie aimaginatywnego: potrafił z fenomenalnym weryzmem i artystyczną sugestywnością to jedynie odtwarzać, co przeszło przez filtr jego osobistych, bezpośrednich doświadczeń. Ze względu na swą osobniczą konstytucję psychofizyczną i typ talentu był więc skazany niejako przez naturę na ustawiczne eksploatowanie złóż i pokładów własnej pamięci. Gdy mu to nie wystarczało ze względu na cel, jaki pragnął osiągnąć, gdy zmuszony był sięgać po materiał egzystujący poza owym kręgiem przeżyć podmiotowych, wskutek braku wyobraźni nie był na ogół zdolny do przełamania dystansu między sobą a tym obcym mu wewnątrznie tworzywem, traktował je skrótowo, schematycznie, uciekał się do suchej, prostej relacji — a jednocześnie, świadomy swojej w tym zakresie niewydolności, chronił się w regiony tematyczne bliskie mu uczuciowo, rozwijając ponad miarę i w sprzeczności z formatywnym założeniem utworu fragmenty dzieła, w których czuł się mocny, gdzie miał własny materiał.

Przewaga żywiołu emocyjnego to dalsza przyczyna swoistej aformii w sztuce tego pisarza. Jako osobowość psychiczna o zdecydowanej przewadze czynników emotywno-sensorycznych nad racjonalnymi, Żeromski

⁵⁰ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], rec. *Urody życia* w: „Museion” 1912, nr 8.

niedostatecznie się kontrolował. Był z organicznego, wewnętrznego popędu i impulsu lirykiem, subiektywistą, dążył do jak najpełniejszego wypowiedzenia siebie przede wszystkim. Jeśli go jakieś zjawisko uczuciowo „zahaczało”, poświęcał mu więcej uwagi, niż na to zasługiwało i niżby wypadalo z planu całości. Stąd opisowe przerosty, partie liryczne, stąd swoisty stylistyczny ekstremizm i chęć wypisania się literackiego, prowadząca do wybujałości treściowych bardzo często zupełnie nie usprawiedliwionych wewnętrzną koniecznością pomysłu.

I wreszcie źródło równie istotne owych skaz kompozycyjnych to niedostateczność pisarskiego wysiłku. Twórczość to spontaniczna, żywiołowa i o zastanawiająco, mimo wszystko, krótkim oddechu. Stąd tomy lepsze i gorsze, rozdziały wypieszczone — i wyraźnie niedopracowane. Stąd uciekanie się do banalnych i literacko raczej niezbyt wybrednych schematów fabularnych literatury sensacyjnej i rozrywkowej — nagle, nieoczekiwane przemiany losu, awantury, ucieczki, rozjazdy i wymijania się partnerów w najbardziej niewłaściwych momentach, cudowne, zbawienne niespodzianki i uśmiechy fortuny. Są to ułatwienia konstrukcyjno-kompozycyjne, które wiarygodności utworów nie pomnażają, a z nowatorstwem *sensu stricto* nic nie mają wspólnego. Są to stereotypy konstrukcyjne o bardzo wiekowej genealogii i mocno w swej ekspresywnej wartości ograniczone.

Pytanie drugie: jaki wpływ mogą mieć na ogólną ocenę Żeromskiego stwierdzone tu oczywiste niedomagania jego sztuki pisarskiej? Wpływ niewątpliwie istotny. Ten znakomity pisarz nie był twórcą arcydzieł. Wychodził obronną ręką w formach strukturalnie niewielkich, w nowelach, w opowiadaniach. Ale wszystkie niemal jego większe powieści są kompozycyjnie zwichnięte. Jeśli jedynie *Szyzyfowym pracom* i *Wiernej rzece* przyznaje się w tym zakresie względną poprawność ukształtowania, to przede wszystkim dlatego, że pierwsza z tych powieści jest utworem autobiograficznym, w którym z uwagi na naturę przedmiotu autor czuł się wyjątkowo pewnie i dobrze, druga jest właściwie opowiadaniem.

Bronić Żeromskiego, tuszować słabości jego pisarskiego warsztatu rzeekomymi analogiami, nie ma zatem potrzeby. Jest to pisarz zbyt wielki, by wymagał stosowania jakiejś taksy ulgowej. Urzekające na swój sposób może być przecież dzieło, któremu bardzo daleko do klasycznej doskonałości. Rozchwianie kompozycji można zrekompenzować wielkością i doniosłością problemów, jakie autor stawia, stopniem osobistego zaangażowania, które się udziela, urodą języka, pięknem poszczególnych fragmentów.