

Krystyna Jakowska

Pierwiastki baśniowe w międzywojennej powieści rodzinnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 66/1, 45-59

1975

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.

KRYSTYNA JAKOWSKA

PIERWIASTKI BAŚNIOWE
W MIĘDZYWOJENNEJ POWIEŚCI RODZINNEJ

Mitologie rodzinne są w dzisiejszej polskiej powieści odmianą gatunkową dojrzałą. Znaczy to nie tylko, że w jej obrębie powstawały wybitne książki, ale również że uległa ona skonwencjonalizowaniu, co widać choćby w ilości „rodziny mitów”. Obok powieści Hanny Malewskiej, Teodora Parnickiego, Andrzeja Kijowskiego, Tadeusza Nowaka cieszą się popularnością tematycznie podobne książki Wojciecha Myśliwskiego czy Bernarda Sztajnerta. O tym, że nie tylko temat jest wspólny, ale i podobna struktura, świadczy — we wszystkich tych na chybił trafił przywołanych przykładach — obecność mitologizującej stylizacji, w każdym z nich innej, bo na innym wzorcu opartej. W przypadku wspomnianego tematu stylizatorstwo to ma strukturalną motywację, której świadoma była np. Malewska, umieszczając w tytule swej językowo niemal eseistycznej, z zamierzenia zatem poprzez język nie mitologizującej książki słowo „apokryf”.

Początków tej odmiany gatunkowej szukać należy w dwudziestoleciu międzywojennym. W związku z ówczesnym renesansem autobiografii zaczęły wówczas powstawać powieściowe kryptoautobiografie, których status teoretyczny nie jest jeszcze opracowany, ale które można określić po prostu jako rodzaj powieści z kluczem. Ówczesny odbiorca wiedział — rzadko z sygnałów w tekście, częściej skądinąd — że ma do czynienia z zamaskowaną autobiografią, tak też go czytał. Jeśli zaś nie działo się tak we wszystkich przypadkach, to obecny czytelnik, dysponujący wiedzą choćby z zakresu szkoły średniej, owe teksty w ten właśnie sposób odbiera, zawierając z autorem „pakt o autobiografii”¹ — mimo braku istotnych, niekiedy nawet jakichkolwiek, sygnałów autobiografizmu². Do

¹ Autobiografię jako rodzaj czytania raczej niż jako rodzaj pisania traktuje np. Ph. Lejeune w szkicu *Le Pacte autobiographique* („Poétique” 1973, nr 14).

² O wyznacznikach autobiografizmu w powieści zob. H. Markiewicz, rec.: Z. Uniłowski, *Dwadzieścia lat życia*. „Twórczość” 1948, z. 2, s. 100.

takich książek należą trzy wczesne powieści Marii Kuncewiczowej (*Twarz mężczyzny, Przymierze z dzieckiem, Cudzoziemka*), *Niedobra miłość* Zofii Nałkowskiej, *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej, *Wędrownica* Joanny Ewy Szelburg-Zarembiny, *Uśmiech i Zmory* Emila Zegadłowicza, proza Brunona Schulza czy Zbigniewa Uniłowskiego. Wyczerpanie listy nie jest zresztą celem tego szkicu. Już z powyższego zestawienia widać, że utwory te są różnorodne i że znalezienie dla nich wspólnych rysów formalnych jest niemożliwe. Nie mając własnego stylu gatunkowego nie stanowią grupy, którą warto by wyodrębnić. Po cóż więc to robimy?

Otóż geneza współczesnej nam mitologizującej kryptoautobiografii może — jak się zdaje — być związana ze szczególną grupą spośród wymienionych kryptoautobiografii dwudziestolecia. Z tą mianowicie, która tematem swym dotykała źródeł osobowości twórcy. A więc nie jego perypetii wieku młodzieńczego czy dojrzałego, lecz najbliższego nie-„ja” dla osoby autora: jego rodziców. Ta grupa powieści była bowiem ze zrozumiałych względów mitologizowana. Nie tylko dlatego, że przywoływała nie historię autora, lecz prehistorię; przede wszystkim dlatego, że była to prehistoria budząca szczególne emocje. Stąd szczególny język — język baśni. Poza powieściami totalnie zmitologizowanymi będą nas interesowały siłą rzeczy również i „realistyczne” powieści — takie, w których autobiograficzny temat również sięga początków istnienia autora-bohatera, zgodnie jednak z usankcjonowaną w realizmie hierarchią wartości nie może stać w centrum problematyki. Bywa on jednak — choć w stopniu nieporównanie słabszym — wyrażany językiem baśni nawet wtedy, gdy poetyka całości dzieła jest owej stylistyce najzupełniej obca, jak w powieściach Kuncewiczowej czy Dąbrowskiej. Szkic niniejszy nie ma na celu analizowania wszystkich dokonań tego typu. Będzie nam chodziło o pokazanie sposobów, jakimi baśń organizuje całość powieści lub współtworzy ją z innymi poetykami.

Słowa „baśń” użyliśmy tu nie w najwęższym genologicznie sensie, lecz dla oznaczenia wszelkich struktur językowych (od stylistycznych po fabularne), które jak baśń funkcjonują³. Baśnią w tym rozumieniu będzie więc — obok baśni *stricto sensu* — mit grecki, zdesakralizowany i pełniący jedynie funkcję estetyczną, będzie nią także epos, którego elementy wprowadzone do powieści służą niczemu innemu również, jak

³ Funkcje baśni rozumiem tu tak, jak proponował M. Lüthi (*Style gatunkowe*. Przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 287): „baśń [...] odsuwa rzeczy w przynoszący swobodę dystans”, postać zaś „dzięki wyniesieniu w promienistą sferę królewską zostaje przeniesiona ze związków realnej codzienności w izolującą dal. [...] baśń pozwala na swobodne spojrzenie z odległego dystansu na akcję, która — realizowana przez wyraziście zarysowane energiczne postacie — rozwija się w zamkniętą, sensowną całość”.

stwarzaniu idealnego dystansu. Jedyną inną funkcją, którą można, teoretycznie biorąc, przypisać tak szeroko rozumianej baśni, jest odwrotność idealizacji: wtedy gdy przez włączenie struktur gatunkowych mitu, baśni czy eposu w całość o charakterze parodystycznym zyskuje się efekt ironii. Stałość funkcji pozwala nam więc postawić wymienione wzorce stylistyczne na jednej płaszczyźnie. Jednolite w generalnej funkcji baśni, mit czy epos mają jednak struktury gatunkowe odmienne i nieco różne stylistyczne znaczenia; struktura eposu nadaje baśniowemu dystansowi w powieści walor patetyczny, którego może nie być w dystansie stworzonym przez samą baśń. Wielkości dystansu wszakże, a co za tym idzie — i stopnia mitologizacji to nie zmienia. Z faktu różnic struktur gatunkowych wymienionych wzorców wynika jeszcze ta niewygodna konsekwencja, że w poszczególnych analizowanych utworach inne zjawiska będziemy odbierali jako stylistycznie znaczące.

Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie tylko dlatego, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *ka't'egzochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu ⁴.

Możemy bezpiecznie — i nie jako pierwsi — rozszerzyć te słowa Schulza na całą jego twórczość, możemy także, dzięki dużej samowiedzy pisarza, określić, co przez mit rozumiał. Otóż Schulzowskie rozumienie mitu było na tyle szerokie, że mało przydatne dla naszych analiz: „mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść” ⁵. Mitologizujemy, gdy nadajemy sens. Podpisując się pod dokonanymi już interpretacjami znaczeń mitów Schulzowskich rozumianych tak szeroko, postaramy się odnaleźć w twórczości pisarza mit w sensie węższym. Odnajdziemy go zaś w opowiadaniu tytułowym z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*; podobnie jak inne — jest ono autobiograficzne; uznane przez krytykę za najwybitniejsze obok *Wiosny*, jawnie przy tym demonstruje zasadę twórczości autora:

budujemy jak barbarzyńcy nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzęwiesze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii ⁶.

Dwie zasady organizują posępny świat *Sanatorium pod klepsydrą*. Jedną z nich jest sen, drugą mit. Składnik pierwszy — to współlistnienie w tym samym przedmiocie obu naraz członów opozycji: jednocześnie

⁴ B. Schulz, list do S. I. Witkiewicza. W: *Proza*. Kraków 1964, s. 683—684.

⁵ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*. W: *iw.*, s. 445.

⁶ *Ibidem*, s. 449.

więc przedmiot jest znajomy i niezajomy, umarły i żywy, dawny i te-
raźniejszy, taki i jednocześnie inny. Współlistnienie, ale i — zgodnie z lo-
giką snu — przekształcenie. Całkowicie wreszcie deformujące chronolo-
gię ukształtowanie czasu w poszczególnych sytuacjach ma swój makro-
odpowiednik w zaprzeczeniu chronologii całej fabuły: na końcu opowia-
dania wyjeżdżający bohater wciela się w niesamowitego konduktora
z obwiązany policzkiem, którego spotkał na początku opowiadania ja-
dąc do Sanatorium. Koło zostaje zamknięte, mamy formalną ilustrację
problematyki czasu, wyłożonej zresztą w utworze *explicite*.

Sposobami funkcjonowania snu w opowiadaniu nie będziemy się
dłużej zajmować, bo interesuje nas bardziej jego funkcja, a przynaj-
mniej jedna z funkcji: umożliwienie wprowadzenia — dzięki irracjonal-
izmowi snu — owych „ułamków rzeźb i posągów bogów”, które w tym
przypadku będą traktowane niemal dosłownie. Bowiem w opowiadaniu
Sanatorium pod klepsydrą (a trzeba zastrzec, że nie dzieje się tak w in-
nych opowiadaniach) mamy do czynienia z aluzją — jeśli nie do kon-
kretnego starożytnego mitu, to do konkretnych wyobrażeń starożytnej
Grecji, będących elementami mitów. Byłaby to, wedle terminologii Kon-
rada Górskiego, „reminiscencja świadoma o charakterze aluzji”⁷, przy
czym o świadomym nawiązaniu świadczyłaby ilość i ułożenie aluzyjnych
motywów. Gdy w r. 1957 Marian Promiński przypominał twórczość
Schulza, napisał o *Sanatorium pod klepsydrą* w sposób podwójnie trafny:
ocenił je jako „najpiękniejsze i najbardziej sugestywne opowiadanie
Schulza”⁸ i jako jedyny z krytyków dostrzegł owe nawiązania. *Sanato-*
rium jest stylizowane na Hades, egzystencja ojca — zgodnie z wierze-
niami starożytnych — podobna do tej, którą prowadził za życia, wresz-
cie koloryt (biel, gama szarości i czerń) odpowiada kolorytowi przypis-
ywanemu przez starożytnych podziemiom. Można tu uzupełnić spostrze-
żenia Promińskiego — po to, by uczynić je niewątpliwymi. W Tartarze
nawet liście mają kolor czarny⁹, u Schulza z czarnymi liśćmi spotykamy
się dwukrotnie¹⁰, przy czym czarne są właśnie liście lasku, z którego
wiedzie przez mostek wejście wprost do Sanatorium. A właśnie w wie-
rzeniach starożytnych prowadzi do Tartaru „wejście znajdujące się w ga-

⁷ K. Górski, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964.

⁸ M. Promiński, *Sanatorium poza Styksem*. „Życie Literackie” 1957, nr 7.

⁹ Zob. R. Graves, *Mity greckie*. Przełożył H. Krzeczowski. Warszawa 1967, s. 469.

¹⁰ B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*. W: *Proza*, s. 314: „Uszczknąłem gałązkę z przydrożnego drzewa. Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal czarna. Była to czerń dziwnie nasycona, głęboka i dobroczynna [...]”; s. 330: „Na uwagę zasługuje zwłaszcza pewien gatunek czarnej paproci, której ogromne pęki zdobią flakony w każdym tutejszym mieszkaniu i w każdym lokalu publicznym”.

ju czarnych topoli nad rzeką Okeanos”¹¹. O asfodelach mówi się zresztą wyraźnie. Nie tylko topografia i flora — również i fauna jest charakterystyczna. Zdziwienie narratora budzi fakt, że „W pobliżu Sanatorium roi się od czarnych psów” i jego uwagę zaprzatają ich niesamowite milczące gonytwy¹², tak samo i starożytni umieszczali w swych podziemiach sfory psów, które miały gonić dusze potępionych¹³. Najbardziej zaś rozbudowana w opowiadaniu postać z *Sanatorium* jest wreszcie odpowiednikiem Cerbera:

Na tę plagę psów nie ma rady, ale po co u licha zarząd Sanatorium trzyma na łańcuchu ogromnego wilczura, straszliwą bestię, prawdziwego wilkołaka o demonicznej wprost dzikości?¹⁴

To niepełne zestawienie nie ma na celu określenia stopnia stylizacji; ma tylko nas przekonać, że istotnie dobiera się tu dla nowej całości „fragmenty rzeźb i posągów bóstw”, czyli tkwiące w naszej świadomości mitologemy. Irracjonalizm snu pozwala włączyć do nowo powstałego mitu również „fragmenty rzeźb” innego pochodzenia, związanych ze śmiercią wierzeń rodem z innych niż antyczne kultur. Tak więc aluzją do ludowych wierzeń o śmierci jest opis zmętniałego nagle lustra, w którym bohater nie może dostrzec swojego odbicia, aluzją wreszcie do śmierci „werystycznie” pojętej jest wykorzystujący potoczną wiedzę o wyglądzie nieboszczyka opis jedzącego śniadanie ojca¹⁵.

Po cóż jednak ta zadziwiająca budowla, której czar został tutaj, przy rekonstrukcji fragmentów, całkowicie zaprzepaszczony? Cytowany już krytyk, który dostrzegał związki *Sanatorium* z mitologią antyczną, nie widział w niej żadnego sensu:

Takie wizje, przejmujące i piękne, czekają na podłożenie pod nie znaczenia, na wypracowanie pojęć „to *Ethos*”, a wtedy nie będą się już gubić w rzeczach przypadkowych¹⁶.

Głos Promińskiego nie był odosobniony. „Świat wyobraźni Schulza jest bezprzedmiotowy” — pisał Stefan Napierski¹⁷, podobnie Emil Breiter: „Odległość, która dzieli Schulza od naszych spraw, trosk i niepokojów, wydaje się nieskończona”¹⁸. Że w stosunku do całości dorobku Schulza była to pomyłka, świadczą choćby interpretacje Artura San-

¹¹ Graves, *op. cit.*, s. 119.

¹² Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, s. 334.

¹³ Graves, *op. cit.*, s. 122.

¹⁴ Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, s. 334.

¹⁵ *Ibidem*, s. 320, 318.

¹⁶ M. Promiński, *Mity codzienności*. „Sygnały” 1938, nr 40 (podkreśl. K. J.).

¹⁷ S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*. „Ateneum” 1939, nr 1.

¹⁸ E. Breiter, „*Sanatorium pod klepsydrą*”. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23.

dauera¹⁹; że była to również pomyłka w stosunku do opowiadania *Sanatorium pod klepsydrą*, postaramy się pokazać.

Wystarczy wziąć pod uwagę fabułę tego opowiadania, by zdecydować, że aluzja do wierzeń starożytnych nie ogranicza się do stworzenia sugestii podziemi. Bohater jedzie do przebywającego w Sanatorium ojca, chcąc uczestniczyć w przywróceniu go do życia, ale w wyniku nacechowanego dużym napięciem dramatycznym konfliktu ze stróżującym psem-człowiekiem — ucieka, pozostawiając ojca na łasce rozwścieczonej bestii. Sam motyw zejścia żywego bohatera do Hadesu jest częsty w mitologii²⁰, motyw zaś obłaskawiania czy też zwyciężania Cerbera również zdarza się niejednokrotnie, np. w mitach o Teuzuszu, Orfeuszu lub Heraklesie. We wszystkich tych mitach Cerber zostaje w jakiś sposób pokonany — i zawsze w jednym celu: uratowania z Tartaru dusz, często dusz osób kochanych. W tym kontekście fabuła *Sanatorium pod klepsydrą* nie jest pozbawiona znaczenia! Żywe dla Schulza musiało być to wszystko, co znajduje u genezy mitów Bronisław Malinowski:

Mit [...] nie jest wyrozumowaną odpowiedzią na zagadkę, lecz wyraźnym aktem wiary, zrodzonym z najgłębiej instynktownej i emocjonalnej reakcji na najgroźniejsze i najbardziej uparcie powracające myśli²¹.

U podstaw prywatnego mitu Schulza stała miłość do zmarłego ojca i niezgoda na jego śmierć, a kształt ostateczny owego mitu wyraża — przeciwnie niż u starożytnych, od których zaczerpnięto mitologemy — rezygnację. Uciekając z Sanatorium bohater zmuszony jest szukać ratunku w myślach, „że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go już to właściwie nie dosięga”²². Antyczny w proveniencji pomysł obdarowania ojca połowicznym życiem przypomina tu w swych funkcjach fragment *Odysei*:

moje myśli walczyły z pragnieniem, by uścisnąć duszę mojej matki nieboszczki. Trzykroć biegłem do niej, gnany popędem serca, trzykroć umykało mi z rąk coś, co było podobne do cienia lub snu. Coraz ostrzejszy ból narastał w piersi²³.

Sanatorium pod klepsydrą jest, jak widać, wyrazem odwiecznej egzystencjalnej problematyki. Ciekawe, że poprzez irracjonalizm poetyki przejawia się postawa właśnie racjonalistyczna, w całej swej trzeźwości i smutku.

¹⁹ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. W: B. Schulz, *Proza*. Kraków 1973.

²⁰ Zob. Graves, *op. cit.*, s. 335.

²¹ Cyt. za: J. Holloway, *Pojęcie mitu w literaturze*. Przełożyła E. Muskat-Tabakowska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 269.

²² Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, s. 340.

²³ Homer, *Odyseja*. Przekład J. Parandowskiego. Warszawa 1967, s. 174.

Nie zawsze jednak mitologizacja własnej prehistorii autora jest podporządkowana tak istotnym znaczeniom. Częściej bywa — jak w przypadku *Wędrówki Joanny Szelburg-Zarembiny* — że mitologizująca stylizacja baśniowa nie służy żadnej nadrzędnej problematyce. Sam rodzaj tematyki pociąga za sobą jej stylizację, a w płaszczyźnie semantyki możemy tylko obserwować konsekwencje tego stanu rzeczy.

W *Wędrówce Joanny* historia dzieciństwa matki autorki jest zbiorem motywów baśniowych; dostrzegła to natychmiast krytyka. Recenzja Zofii Starowieyskiej-Morstinowej zawiera rejestr tych motywów²⁴, którego nie ma tu potrzeby uzupełniać. Recenzentka odnotowała również baśniową pozaczasowość utworu, zwróciła uwagę na zmieszanie poetyk baśni i realizmu.

Czy to już wszystko, co składa się na baśniowość *Wędrówki Joanny*? Stwierdzenie Morstinowej:

Nie ma w tej dziwnej książce miejsca, choć wszystkie miejscowości opisane są dokładnie, nie ma czasu, choć czas toczy się miarowo i zwykle; dzieje się ta powieść zawsze i wszędzie, choć zarazem nigdy i nigdzie²⁵.

— jeśli chcemy je przyjąć za trafne, a jest takie na pewno — wymagałoby istnienia w powieści czegoś więcej niż zbioru baśniowych motywów, bo te zostały w sposób oczywisty podporządkowane chronologii życia Joanny. Realistycznie potraktowana biografia bohaterki jest nimi od czasu do czasu, sporadycznie, inkrustowana, kompozycyjnie dominuje więc realizm, nie irracjonalizm. Musi istnieć coś, co tworzy z tych elementów całość baśni, której najistotniejsze cechy uchwyciła Morstinowa zgodnie ze współczesną teorią tego gatunku²⁶. Można by przyjąć, że rozciągnięty na przestrzeni tego tomu powieści żywot Joanny wpisany jest w całości w baśniowy topos Kopciuszka; ale to nie przesądzałoby jeszcze o baśniowości całej tej powieści.

Słusznie pisze Northrop Frye:

²⁴ Z. Starowieyska-Morstinowa. „Przegląd Powszechny” t. 206 (1935), s. 283: „Bo na tym jakimś zamyleniu prawdy i bajki, na wtopieniu świata fantazji w świat realny — polega głównie zupełnie specjalny urok tej książki. Przed zdumionymi naszymi oczyma przesuują się sceny jakby z jakiejś odwiecznej ballady, sceny z klasycznej *commedii dell'arte*. Nie brak ani scen z życia cyganów z klasycznym niedźwiedziem, ani pożaru, ani mściwej kochanki, ani zbrodniczej żony, ani szpecącej ospy, ani tańczących szczurów, ani upiornych żebraków, ani zupełnie frapujących pięknnością scen zamawiania upiorów, szatańskich obrzędów kąpielowych, ani symbolicznych scen wiązania powróżkami w noc wigilijną drzew owocowych. [...] Ten świat z *commedii dell'arte* znaleźmy z bajki i baśni, teraz wrósł nagle w świat realny, prawdziwy, zwykły i codzienny”.

²⁵ *Ibidem*, s. 284.

²⁶ Zob. Д. С. Лихачев, *Время в произведениях фольклора*. Maszynopis w Bibl. IBL.

literatura mieszczańska powtórzyła setki tysięcy razy historię Kopciuszka i [...] niemal każda książka sensacyjna jest jakimś wariantem Sinobrodego²⁷.

Cóż więc w końcu decyduje o tym, że odczytujemy czas powieści Szelburg-Zarembiny jako czas baśni lub — precyzyjniej — że całość tekstu odbieramy jako totalną baśń, jeśli rodzaj motywów decydowałby o tym tylko w części? Może sposób opowiadania, rodzaj przyjętej poetyki? To prawda, że efekt baśniowości poszczególnych wydarzeń zależy od ekspresjonistycznej poetyki narracji — jak chociażby w scenie ulatywania Bocianichy, tańca obłąkanej wujenki lub nagłego pojawienia się Wincenty. Wszystkie wymienione elementy fabularne, będąc reprezentatywne dla powieści, mogą być zarazem szkolnymi przykładami stylistyki ekspresjonizmu; a jak silna jest jej moc baśniotwórcza, niech świadczy choćby ostatnia z wymienionych sytuacji: jest ona przecież najzupełniej prawdopodobna i w dodatku pozbawiona grozy płynącej z samego tematu (co jest zresztą dość rzadkie w powieści, ale tu potrzebne, by tym silniej wskazać mitotwórczą siłę poetyki), a dzięki ekspresjonistycznemu wyeksponowaniu szczegółu wydaje się niesamowita i przejmująca:

Nagle ruszyło się coś po drugiej stronie kopca. Zza zielska i traw wysunęła się ręka z długimi, szczupłymi palcami. Poszukała w chustach dłoni Joanny. Znalazła. Przycisnęła ją mocno do ziemi²⁸.

Poetykę baśni motywuje w silniejszym jeszcze stopniu wybór medium narracyjnego, co zresztą krytyka spostrzegła już dawno. Obserwatorem ekspresjonistycznie ukształtowanych obrazów jest dziecko. Oba jednak te „baśniotwórcze” środki narracyjne „realistyczny” temat ogranicza do tego stopnia, że na ogół każdy z „baśniowych” obrazów otrzymuje troskliwą motywację realistyczną²⁹, niekiedy zaś brak tej motywacji jest maskowany behawioryzmem narracji³⁰.

Wydaje się, że najistotniejszą z cech baśniowości tekstu jest stała tendencja do stwarzania krańcowych sytuacji psychicznych i do wszelkich krańcowości w ogóle. Mógłby tu paść zarzut, że w teorii baśni brak

²⁷ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Przełożyła E. Muskat-Tabakowska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.

²⁸ E. Szelburg-Zarembina, *Wędrówka Joanny*. Warszawa 1965, s. 157.

²⁹ Tak więc obraz Bocianichy-czarownicy motywowany jest o parę zdań później realistycznie — wiatrem (*ibidem*, s. 22): „Ale już Bocianicha roztworzyła ręce: jej gruba, siwa chustka z czarnymi frędzlami wydeła się na wietrze w olbrzymie ptaszyskowe skrzydła. Stara przykurczyła się i podskoczyła w górę. Porwał ją wiatr za te skrzydła i tak w oczach Joanny wpadła w rozchwieirutane sosny, pomiędzy rozwrzeszczane, latające ptaki”.

³⁰ Np. opis narratorski Wincenty, biorącej udział w pogrzebie Celestyna, ukazuje piękno jej postaci i twarzy, behawiorystycznie zaś potraktowany opis reakcji ludzi implikuje zbrodniczość jej charakteru.

takiej kategorii; istotnie, czyż jednak intuicyjnie nie odczuwamy krańcowości w postawach bohaterów i w sytuacjach jako oczywistej konsekwencji najdalej posuniętego skonwencjonalizowania gatunku? *Wędrówka Joanny* jest baśnią, bo jeśli Wincenta jest kochanką, to ma kochanków sześciu. Jeśli odczuwa wyrzuty sumienia, to porzuciwszy wszystko wędruje jako żebraczka w pyłe drogi i z różańcami na piersi. Jeśli Krystyna ma poczucie doznanej krzywdy, to podpala; jeśli wujenka nie nawidzi, to morduje. Jeśli Joanna na początku jest sierotą, to zupełnie opuszczona ugina się pod nieprawdopodobną ilością cierpienia i pracy, jeśli znajduje miłość, to w postaci najidealniejszej. Odbiera się to jak baśń. „Bajki ludowe stanowią po prostu abstrakcyjne wzorce opowieści” — pisze Northrop Frye.

Bajka ludowa interesuje pisarzy z tych samych powodów, dla których martwa natura interesuje malarzy — ponieważ ilustruje ona podstawowe zasady narracyjne³¹.

Tworząc swoją baśń Szelburg-Zarembina nadaje biografii matki walar niewzruszalności wzorca; sankcjonuje tę biografię odwołując się do toposów tkwiących głęboko w świadomości zbiorowej³², wznosi ją do poziomu niemal religijnego przez przywołanie zabiegów magicznych i rytuałów zaczerpniętych z wierzeń ludowych, a potraktowanych z wielką dbałością o zachowanie szczegółu i pietyzmem³³. To wszystko wyrosło na pewno z pobudek emocjonalnych podobnej natury jak u Schulza i podobnie jak u tego pisarza jest konsekwencją autobiografizmu. Zostało opowiedziane po to, by stworzyć „mityczne podglebie” dla owej rodzącej się — na ostatniej stronie i w ostatnim zdaniu — córki Joanny (skądinąd wiadomo, że dla samej autorki powieści).

Zastanawiające, jak zgodnie poetyka baśni, decydując o strukturze całości powieści, współistnieje z weryzmem psychologiczno-obyczajowym szczegółowych spostrzeżeń i jak często ów weryzm grawituje ku ekspresjonizmowi, tworząc baśń groźną i okrutną. Wydaje się, że w układzie tych elementów *Wędrówka Joanny* jest odpowiednikiem dylogii Zegadłowicza (*Uśmiech* i *Zmory*). Nie jest bowiem trafne odczytywanie obu tych — tak różnych — tomów Zegadłowicza tylko w kategoriach liryzmu (*Uśmiech*) i naturalistycznej brutalności (*Zmory*), jak się to na ogół czyni. Ta kryptoautobiografia jest również baśnią, tylko w stopniu słabszym niż u Szelburg-Zarembiny. Jedynym, ale za to bardzo silnym czyn-

³¹ Frye, *op. cit.*, s. 29.

³² O elemencie baśniowym w twórczości Sienkiewicza czy Żukrowskiego zob. R. Wojciechowski, wstęp do wyboru: *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. Zebrał i spisał K. W. Wójcicki, Warszawa 1972.

³³ Zob. Szelburg-Zarembina, *op. cit.*, s. 31, 22, 142.

nikiem baśniotwórczym jest traktowanie całego powieściowego świata jako podporządkowanego z jednej strony siłom absolutnego zła, z drugiej zaś — absolutnego dobra. Mikołaj, mały „autobohater” Zegadłowicza oscyluje wciąż między świętością ojca a złem wcielonym w całą resztę otoczenia, przy czym te wartości w sposób naiwny (baśniowy właśnie?) totalnie obejmują wszelkie sfery: od moralnej po wizualną. Ta cecha *Zmór* została dostrzeżona przez Kazimierza Wykę³⁴, wydaje się jednak, że można jej przypisać inne funkcje i nie czyniąc z niej zarzutu pisarzowi przyjąć ją jako cechę gatunkową. Od kryptoautobiografii nie należy oczekiwać prawdopodobieństwa, jest ona prywatnym mitem. W przypadku Mikołaja dobra siła zwyciężyła złe moce. Nic dziwnego, jeśli

Z dłoni, położonej na głowie chłopca, przelewał się prawie dotykalnie wyczuwany strumień ciepłoty błogosławiącej, dobrej ludzkiej życzliwości, prawdy najautentyczniejszej.

— lub też:

Przedtem stuknęli się kieliszkami — cieniutki szklany dźwięk przeszył serca promienną strzałą — w ułamku sekundy okrążył wszechświat i wrócił, i zamieszkał w oczach: pojaśniały i stały się widzące: że ojciec, że syn³⁵.

W tej stylistyce legendy dokonuje się realizacja mitu będącego ostatecznym sensem książki, a zarazem klasycznego motywu baśniowego: walki dwóch osamotnionych bohaterów przeciwko złemu światu, przy czym jeden z owych bohaterów jest wtajemniczającym, drugi adeptem. „Mik — mój drogi — źle z nami — wdarło się ludzkie pospolicenie pomiędzy nas [...]”³⁶. Nie tylko stylistyka i topika wszelkich pozytywów w *Zmorach*, ale i prolog tej powieści, rysujący dla Wołkowic i ich spraw perspektywę kosmiczną (w duchu iście ekspresjonistycznym), podtytuł wreszcie: *Kronika z zamierzchłej przeszłości*, nadają problematyce utworu cechę pewnej ponadczasowości. Negatyw jednak, owo „ludzkie pospolicenie”, jest u Zegadłowicza tak silnie zaakcentowany, że naturalistyczno-ekspresjonistyczną stylistyką i fizjologizmem tematyki przysłonił krytyce sens baśniowy. Tworząc swoją baśń, Zegadłowicz stworzył koszmar po to, by swemu ojcu dać siłę jego zwalczania — poprzez zwycięstwo moralne syna.

³⁴ K. Wyka (rec.: E. Zegadłowicz, *Żywoć Mikołaja Srebrmpisanego. Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*. „Droga” 1935, nr 11) wskazuje uderzającą podział na „czarne” i „białe” charaktery, podział, który nie pozwala — z powodu swego nieprawdopodobieństwa — przyznać *Zmorom* wartości bezwzględnej: „Skoro głęboko wierzy się w zło i chamstwo człowieka, nie widzimy żadnego powodu, dlaczego inni ludzie (ojciec, matka, sam Mikołaj) mają być z tego wyłączeni”.

³⁵ E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*. Kraków 1957, s. 78, 80.

³⁶ *Ibidem*, s. 78.

Baśń, jak widzieliśmy, kojarzyła się dobrze z poetyką ekspresjonizmu i naturalizmu. Z chwilą wkroczenia na grunt powieści realistycznej poetyka baśni wydaje się trudniejsza do wprowadzenia, jeśli nie niemożliwa. Toteż *Nocy i dni* baśń zdominować nie mogła; nie znaczy to jednak, by jej nie było w tej powieści wcale. Można jej szukać w sensie ostatecznym utworu, jak to czyni Charles Hyart, dopatrując się podobieństw *Nocy i dni* do epepei ludowych gloryfikujących bohatera³⁷; tym podobieństwom — w dziedzinie zhierarchizowania postaci, proporcji narracji i komentarza, podporządkowania opisowości fabule i żywego wycucia konkretności — poświęcony jest cały szkic Hyarta i wystarczy, jeśli się tu na niego powołamy; warto by jednak podnieść, że badacz ten dostrzega również podobieństwa — choć ich bliżej nie rozpatruje — do „eposu” rozumianego nie w tak wąskim genologicznie znaczeniu.

Z pewnością epitet ten [tj. „epicki”] może mieć znaczenie bardzo ogólne, wskazujące na specjalną podniosłość tonu, którym opowiada się o zdarzeniach niezwykłych³⁸.

Według Hyarta również i to szersze znaczenie przymiotnika „epicki” można zastosować do *Nocy i dni*. Jest to zastanawiająco sprzeczne i z odczuciem „realizmu” tej powieści, i z naszą wiedzą o uniemożliwiającej podniosłość stylu „niezauważalności” narratora³⁹. Dysponujemy wreszcie wypowiedzią samej autorki świadcząca o programie narratorskiej nieingerencji, nawet pośredniej: Dąbrowska stwierdza, że jej domeną jest „organizowanie faktów konkretnych tak, aby ich konstrukcja nie jak o nie chcący ujawniła cały podziemny nurt rzeczywistości niematerialnej”⁴⁰. Czyżby krytyk się mylił? Ową „podniosłość tonu” i „szeroki powiew” widzi w niektórych fragmentach akcji (np. bombardowanie

³⁷ Ch. Hyart, *Faktura epicka „Nocy i dni”*. W zbiorze: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 1963, s. 107: „Maria Dąbrowska skomponowała *Noce i dni* według zasad, które podświadomie wykorzystują środki stosowane przez autorów epepei »ludowych«. Bez trudu można odnaleźć w jej dziele podstawowy schemat, na którym została zbudowana *Odyseja* lub *Pieśń o Rolandzie*. Występują tu te same motywy twórcze, które wiodą do gloryfikacji bohatera. Z pewnością przeminięło wiele wieków, bohater został sprowadzony na ziemię, a w miejsce kontaktów z bogami czy aniołami styka się z codzienną rzeczywistością dwudziestego wieku. Jego postawa pozostała heroiczna w tym rozumieniu, że został stworzony przez autora wedle zasad ogólnoludzkich, które można odnaleźć pod wszystkimi szerokościami geograficznymi, gdziekolwiek tylko ludzie opiewali chwałę najlepszych spośród siebie”.

³⁸ *Ibidem*, s. 100.

³⁹ Tę niezauważalność i jej granice analizuje dokładnie J. Sławiński w artykule *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej* (w: jw.).

⁴⁰ *Święty ogień. Kartki z dziennika Marii Dąbrowskiej*. „Literatura” 1973, nr 16; podkreśl. K. J.

i ucieczka z Kalińca), ale w ustaleniu owej podniosłości odwołuje się do nie skonkretyzowanych paralel z literaturą antyczną. Nie jest to chyba wystarczający argument. Zdaje się, że tak szeroko rozumianej epickości *Nocy i dni* szukać należy w warstwie stylistycznej tekstu, bo właśnie tu jest ona niewątpliwa.

Obserwujemy więc zbieżności w stylistyce zakończeń — rozdziałów w *Nocach i dniach*, pieśni w *Odysei*. I jedne, i drugie rozpoczynają się często od słów: „Tak tedy...”, „Tak więc...” i „Tak...”; słów pełniących zatem jednocześnie dwie funkcje: nawiązania do treści akapitu poprzedniego, a zarazem zaakcentowania czegoś dodatkowego — np.

Tak mówiła Atena, on zaś słuchał z radością w sercu.

I wierne przymierze między dwiema stronami położyła Pallas Atena, córka Dzeusa Egidodzierzcy, z postawy i głosu podobna do Mentora. [*Odyseja*, zakończenie pieśni 24]

Tak tedy odjechała — uśmiech, pogoda i czar, co zagościły przelotnie pod dachem pełnym trosk, tęsknoty i niepokoju. [*Noce i dni*, zakończenie rozdz. 4]⁴¹

Warto dodać, że niekiedy u Dąbrowskiej funkcję takiego nawiązania pełni „i”:

Świat jest taki piękny — myślała patrząc na niego — że i bez tak zwanej miłości można być na nim szczęśliwą. I czuła, że ma o czym dźwigać się i piąć w górę⁴².

Nie jest to jednak tylko stylizacja składniowa ani tym mniej — leksykalna. To przede wszystkim intonacja i tempo: w zakońzeniach pieśni i rozdziałów melodia się obniża, tempo słabnie; dopiero intonacyjna kadencja w połączeniu z pewnym stereotypem stylistycznym staje się tym elementem, który odczuwamy w *Nocach i dniach* jako stylizację według antycznego wzorca lub — lepiej — jako stylizację według wzorca literatury wielkiej. Pisząc o charakterystycznej melodii pewnych określonych „miejsz” w utworze, Lucylla Pszczołowska stwierdza:

Istnieje, jak się wydaje, szczególne nacechowanie intonacji i tempa „absolutnego początku” utworu literackiego, intonacji początku rozdziału, końca rozdziału. Zapewne genetycznie jest ono w jakimś stopniu związane ze stereotypowym doбором oraz układem wstępnych i zamykających słów, ale działa zupełnie samodzielnie, motywując się tylko względami kompozycyjnymi⁴³.

W przypadku *Nocy i dni* widzimy jakby nawrót do genezy, bo — jak w literaturze antycznej — intonacja nie wyabstrahowała się jeszcze z frazeologicznych uwikłań. Stąd iluzja szacowności i wielkości, którą

⁴¹ Homer, *op. cit.*, s. 354. — M. Dąbrowska, *Noce i dni*. T. 1. Warszawa 1963, s. 35. — Por. również zakończenie pieśni 12, 14, 19 i 20 oraz rozdz. 12 i 18.

⁴² Dąbrowska, *op. cit.*, s. 124; por. również zakończenie rozdz. 8.

⁴³ L. Pszczołowska, *O zjawiskach parazytyka w utworach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 146.

język tworzy na użytek tematu⁴⁴. O czym bowiem może nas przekonać stosowanie tego zabiegu? Znowu o tym samym co w przypadkach Schulza, Szelburg-Zarembiny czy Zegadłowicza: że temat wymaga mitologizacji i że można ją osiągnąć zarówno przez nawiązanie do mitu jak i przez stylizację — totalną lub częściową — utworu na baśń, mit, epos. A także, że motyw, zdaniem Hyarta nakazujący Dąbrowskiej „opiewać chwałę bohatera” w podobny sposób, jak to czyni np. autor *Odysei* lub *Pieśni o Rolandzie* jest tym samym, który Schulzowi nakazał wprowadzić do powieści mit, a Szelburg-Zarembinie czy Zegadłowiczowi — baśń. Jest to potrzeba literackiego wyrazu dla najgłębszych osobistych emocji związanych z własnym początkiem. W tym sensie — paradoksalnie rzecz biorąc — epickość Dąbrowskiej (w rozumieniu Hyarta) jest w istocie rzeczą jej liryzmem. Dąbrowska, odznaczająca się wysoką świadomością pisarską, zdawała sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie konieczność autobiograficznego liryzmu stanowiła dla realistycznego sposobu jej pisanania:

Nigdy wobec niczego nie miałam tego poczucia fiaska co wobec tego zamierzenia [tj. *Nocy i dni*]. Nie czuję się na siłach. Człowiek siebie widzi tylko od wewnątrz, innych tylko od zewnątrz, dlatego do twórczości epickiej nie może mieszać siebie i swoich przeżyć, bo to wymaga lirycznego traktowania rzeczy — ja zaś to czynię⁴⁵.

— ale w tym wypadku miała na myśli introspekcje Agnisi. Czy odczuwała zaś liryczność swej stylizacji? Nie wiadomo. Tymczasem owa stylizacja spowodowała, że realistyczne, pozbawione, jak można sądzić, idealizujących retuszów postacie Bogumiła i Barbary są nie tylko bohaterami przyziemnej historii. Ich życie nie jest przypadkowe; są bohaterami epepei, osiągnęli wielkość. Można by zaryzykować twierdzenie, że wielkość stwarzana przez sankcję wzorca, przez jego wysokość lub tylko powszechność, jest zawsze udziałem głównego bohatera kryptoautobiografii, a co za tym idzie — również i dziedzictwem jej autora.

Sprawdza się to i w przypadku *Cudzoziemki* Kuncewiczowej, utworu traktowanego najczęściej jako psychologiczny dokument, ćwiczenie na temat Adlera czy Freuda. W tej znakomitej książce rzeczywiście wszystko służy werystycznie potraktowanemu portretowi psychologicznemu bohaterki — matki autorki; w ostatecznym sensie powieści nie sposób się dopatrzeć ani narratorskiej krytyki, ani idealizacji tej postaci. A przecież są tam nieliczne fragmenty, w których rzecz się opowiada jak baśń

⁴⁴ Silne, lecz jedynie intonacyjne nacechowanie zakończeń rozdziałów obserwujemy sporadycznie w analizowanych tu powieściach. Wydaje się natomiast, że spośród funkcjonujących obecnie gatunków tylko w baśni stereotyp intonacyjno-frazeologiczny stosowany jest na „absolutnym końcu”.

⁴⁵ *Święty ogień. Kartki z dziennika Marii Dąbrowskiej.*

i w których bohaterce, zgodnie z tym gatunkiem, przydane są cechy absolutnego piękna fizycznego przy pewnej diaboliczności psychicznej. Pogłos stylistyki baśniowej w *Cudzoziemce* jest zaledwie dosłyszalny, a przecież na tyle silny, aby pozwolił kreować bohaterkę na księżniczkę z bajki. Oto cytat:

Róża postanowiła się zemścić. Na Polsce, gdzie ją nieszczęście spotkało, i na mężczyznach. Uroda błyszczała na niej wtedy jak księżęcy strój, wszyscy na ulicy odwracali głowy. Nie chciała ładnych paniczek ani potężnych starców — takiego właśnie chciała cichego, nic nie znaczącego Adama, żeby na niego zwalić swoją piękność jak miazdzący gład. Żeby nic jej nie mógł ofiarować w zamian za dar okrutny — ani rozkoszy, ni bogactwa — żeby za nic nie musiała być wdzięczna. [...] Róża umiejętnie błyskała żrenicami, spuszczała długie rzęsy, obciskała biodra w kaszmirowe *princesse'y* i oddała Adamowi swoją mściwą rękę⁴⁶.

Rzeczą pierwszej wagi jest tu jawna obecność narratora, przejawiająca się w anaforyczności i paralelizmach składni. Ta anaforyczność, organizująca zdania, a nawet całe akapity, jest nie tylko świadectwem emocji narratora. Może ona być traktowana jako element baśniowości, bo współwystępuje z innymi komponentami tego gatunku: z doborem atrybutów, z charakterystycznymi stereotypami postaci i sytuacji („Uroda błyszczała na niej wtedy jak księżęcy strój”; „Nie chciała ładnych paniczek ani potężnych starców”; itp.).

Dla ostatecznego sensu powieści figury podobne do zacytowanych nie mają większego znaczenia, bo fragmentów utrzymanych w tej stylistyce jest niewiele; zacytowane świadczą jednak o tym, że również Kuncewiczowa uległa presji tego tematu, który każe „cenić się ceną legendy”.

Wypowiedziana przez Dąbrowską potrzeba „mieszania siebie i swoich przeżyć” do epiki odczuwana była dość powszechnie w dwudziestolecie. Trudno jednak byłoby wyłączyć w tym widzieć symptom czasu, jeśli się pamięta o „lirycznej” powieści modernizmu. To tylko sposób zaspokojenia tej potrzeby wydaje się całkowicie różny od modernistycznego. Jeżeli w modernizmie wymyślano fikcyjną postać po to, aby przyjąć na siebie „ja” autora, w dwudziestolecie wymyślano nowy temat po to, aby w jego obrębie autentyczne „ja” poddać uprzedmiotowieniu. Ta różnica postępowania literackiego jest do wytłumaczenia także na gruncie rozwoju psychologii: „ja” Żeromskiego jest wundtowskie, jest bezkształtem, wiązką ocen i wrażeń, „ja” Schulza, Gombrowicza, Nałkowskiej i wielu innych stara się przyoblec w kształt — perypetie tego „przyoblekania” stanowią temat niejednej książki tego czasu i przedmiot nie-

⁴⁶ M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*. Warszawa 1970, s. 17.

jednej obsesji całego twórczego życia. Nie trzeba więc szukać fabularnych motywów freudowskich czy adlerowskich, by pokazać w literaturze zależność — lub raczej koincydencję — z naukową psychologią. Na przykładzie „kryptoautobiografii” tego czasu zaobserwowaliśmy, jak to nowe rozumienie człowieka wyraża się w nowym temacie, którym jest „powrót do źródeł”. Wybiera się epokę, w której „ja” jeszcze nie istnieje, jest zaledwie przygotowywane; pisze się o rodzicach, którzy są najbliższym nie-„ja” dla osoby twórcy i z których losów i postaw ona powstaje. Chęć reinterpretacji — przez zrozumienie początku — dalszych swych losów i postaw jest jedną z ważniejszych przyczyn, dla których powstała w dwudziestoleciu powieść mitu rodzinnego.

Forma tych powieści przynosi nową problematykę. To prawda, że — jak pisze Bolesław Faron — autobiografizm jest jedną z przyczyn wytworzenia się „alchemii gatunków literackich”, owa alchemia jednak wygląda inaczej i jest bardziej skomplikowana, niż sądzi przywoływany autor. Elementy nowe to nie tylko „przeniknięcie do powieści i noweli techniki reportażowej, publicystycznej”⁴⁷. To także mitologizacja, której nie sposób traktować jako relikwitu młodopolski. Jak widzieliśmy, mitologizacja ściśle wiąże się z pewnym powieściowym tematem, przy czym jest to temat nowy; a i sposoby wprowadzania „mitów rodzinnych” nie są właściwe modernizmowi.

Drugi zakres problematyki, który otwiera przed nami forma kryptoautobiografii, związany jest z narracją. Badacz, który zajmuje się technikami narracyjnymi w powieści lat trzydziestych, nie może przeoczyć faktu stylizacji części powieściowego dorobku tych czasów na baśń, mit czy epos, bo nawet gdy ta stylizacja jest najsłabsza, wyznacza określoną pozycję narratorowi. Nie pozostaje również bez znaczenia, że w przypadku wszystkich tych typów stylizacji wzorzec jest genetycznie związany z ustną wypowiedzią. Stanowi on więc jeszcze jeden przejaw powszechnych w owym czasie dążeń do narracji monologicznej⁴⁸.

⁴⁷ B. Faron, *Zbigniew Uniłowski*. Warszawa 1969, s. 261.

⁴⁸ Nawiązuję tu do pracy A. Flakera *O typologii powieści* („Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1).