

Krystyna Jakowska

Juliusz Kaden-Bandrowski wobec narracji młodopolskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 53-74

1978

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

JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI WOBEC NARRACJI MŁODOPOLSKIEJ

Stawiając powyższe zagadnienie mamy cel dwojaki: z jednej strony zyskamy może bliższy pogląd na to, co dla języka Kadena charakterystyczne, z drugiej strony znajomość przemian prozy Kadenowskiej pozwoli nam na wgląd w pasjonującą problematykę powolnych zmian gatunkowych powieści polskiej na przełomie okresów modernizmu i dwudziestolecia. Ten drugi aspekt będzie dla nas ważniejszy.

Ograniczmy od razu zasięg naszych obserwacji: ponieważ mamy do czynienia z dwoma przynajmniej rodzajami opowiadania u Kadena, wyeliminujemy narrację pierwszoosobową. Jest jej u Kadena mniej niż trzecioosobowej, ponadto przynosi własną problematykę — stąd zarówno *Miasto mojej matki*, *W cieniu zapomnianej olszyny*, jak i niektóre opowiadania innych tomów będziemy mogli skonfrontować jedynie z podobnymi formami w epoce poprzedniej. Przyjrzyjmy się zatem narracji trzecioosobowej, właściwej części nowelistyki Kadena i wszystkim jego dużym powieściom.

Pisarstwo Kadena jak nikt inny nadaje się do badania losów powieściowego wzorca młodopolskiego, bo jak nikt inny — ten właśnie pisarz uparcie trzymał się tego wzorca, stanowiąc jednocześnie stylistyczne *signum temporis* własnej epoki — a przynajmniej pierwszego jej dziesięciolecia. Założenie jest więc we wszystkich powieściach Kadena to samo: mamy do czynienia z trzecioosobową narracją prowadzoną z perspektywy jednego — później większej liczby mediów narracyjnych, narratorskie opowiadanie zaś jest ograniczane. Przy takim ujednoczeniu punktu wyjścia wszystkie modyfikacje muszą być wypadkowymi aktualnych dążeń pisarza (rodzaj pisanego tekstu, jego znaczeń przede wszystkim) i tego, co już jest jego dodatkiem najzupełniej dowolnym, indywidualnym. Otóż właśnie na pewnym, dość wysokim poziomie abstrakcji to, co najzupełniej indywidualne, stanowi przejaw „głębokiego stylu” epoki¹ — tak przynajmniej jest, jak sądzimy, u Kadena. Jeśli

¹ Tego m. in. dowodzi L. Doležel w książce *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto 1973), gdzie odrębne i całkowicie indywidualne rysy stylistyczne

więc warto zastanawiać się nad „młodopolszczyzną” Kadena, to nie po to, żeby zdobyć jakąś — może nieco kompromitującą — kwalifikację stylu osobowego tego pisarza, lecz jedynie żeby zobaczyć, jakim sposobem to, co w powieści młodopolskie, przekształca się w to, co charakterystyczne dla powieści dwudziestolecia. Albo inaczej: w jakim kierunku tę młodopolszczyznę modyfikowano².

Śledząc modernistyczne antecedeny poetyki Kadena natrafiamy na dwa nazwiska, wskazane już przez krytyków międzywojennych: Wacław Berent i Stefan Żeromski³. Po wojnie opracowano naukowo te filiacje⁴, doszło jeszcze nazwisko Stanisława Antoniego Muellera⁵, wreszcie przy opracowaniu wzorca powieści młodopolskiej Michał Głowiński skonfrontował z tym wzorcem powieść Kadenowską i jego to właśnie ustalenia, jako najpełniejsze, są punktem wyjścia naszych obserwacji. Powieść Kadena została przez badacza potraktowana jako przedłużenie żywota powieści młodopolskiej.

Związek [Kadena] z autorem *Próchna* ujawnia się nie tylko w płaszczyźnie stylistycznej. Kaden dokonał syntezy poetyki Berenta i poetyki Żeromskiego. Od pierwszego przejął zasadę ukazywania świata powieściowego z nieustannie zmieniającej się perspektywy, z punktu widzenia wysuwających się na plan pierwszy bohaterów. Ich wizje świata nie podlegają narracyjnej kontroli, nie są przedmiotem interpretacji. Jednakże — inaczej niż Berent — nie gromadzi Kaden tych zmiennych perspektyw na jednym niewielkim i ściśle ograniczonym wycinku czasu, ale — za przykładem Żeromskiego — traktuje powieść jako sekwencję scen rozciągniętych w czasie⁶.

Czas powieści Kadena okazuje się młodopolski w obu jego najistotniejszych cechach: w „sceniczności” narracji i w jej linearności. Powieść

prozy Čapka i Vančury służą do wyabstrahowania tego, co w narracji wspólne dla epoki. Zresztą — jak stwierdza M. R. Mayenowa (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 337) — „Ilećkoć prowadzimy analizę w niemetaforycznym języku, tylećkoć okazuje się, że oczekiwane indywidualne właściwości ukazują swoją systemową społeczną twarz”.

² Istnieje poświęcona tej problematyce praca J. Rozenała *Elementy poetyki Młodej Polski w powieściach lat 1918—1928* (w zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku*. Wrocław 1971); przynosi ona tezę o występowaniu elementów trochę arbitralnie nazwanych „młodopolskimi” w literaturze pierwszej połowy dwudziestolecia oraz analizę fabularnej i stylistycznej „młodopolszczyzny” w wybranych powieściach. Pytanie o charakter zmian w poetyce gatunku nie zostało tam postawione.

³ Na Berenta wskazał A. Grzymała-Siedlecki w artykule *Nowe nazwiska* opublikowanym w „Głosie Warszawskim” już w r. 1912 (nr 60/61), później zaś S. Piasecki (*Prosto z mostu*. Warszawa 1934, s. 90). O Żeromskim przy okazji Kadena pisał K. Irzykowski (*Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Lwów 1913).

⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, *Magnuszewski — Berent — Kaden*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961. — M. Głowiński, *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969.

⁵ Zob. M. Puchalska, *Stanisław Antoni Mueller*. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 3. Kraków 1973. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 5.

⁶ Głowiński, *op. cit.*, s. 283.

młodopolska wyeliminowała narratorskie opowiadanie (*telling*) na rzecz „scenicznego” ukazywania (*showing*) — i powieści Kadena, z których dwie pierwsze nawet chronologicznie należą do okresu Młodej Polski, podejmują ten typ narracji. Podobnie z linearnością: powszechna w powieści młodopolskiej eksploatacja mowy pozornie zależnej jako podstawowego środka opowiadania narzuciła odbiorcy konieczność potraktowania poszczególnych aktualizowanych scen jako chronologicznego przebiegu — bez możliwości wprowadzania nie motywowanych retrospekcji lub sytuacji jednoczesnych. I to odnajdujemy u Kadena — bo i on, nie opowiadając z zasady „od siebie”, przerzuca zadanie obserwacji poszczególnych scen na barki postaci, pozbawiając się tym samym możliwości elastyczniejszego operowania czasem⁷. Te ciekawe odkrycia otwierają także perspektywę na odleglejsze tradycje prozy Kadena: eliminacja autorskiego opowiadania na rzecz ukazywania ma genezę naturalistyczną. Zdaniem Głowińskiego modernistyczna geneza kształtu powieści Kadena jest tak dla nich istotna, że nawet w dojrzałych jego powieściach pisanych w latach dwudziestych (*General Barcz*, *Czarne skrzydła*) — różnice dzielące je od młodopolskiego wzorca „są [...] bardziej różnicami stopnia niż istoty”⁸, co oznacza, że Kaden w niektórych przynajmniej praktykach — wyjaskrawił jedynie tendencje młodopolskie. Natomiast za rzeczywistą próbę odejścia od tego wzorca uważa Głowiński stosowane już przez Kadena w *Prochu* (1913) podwojenie punktu widzenia — później jego zwielokrotnienie, interpretując to zjawisko jako próbę odejścia od modernistycznej homofonii⁹. Tezę o młodopolszczyźnie Kadena ostatecznie potwierdza spostrzeżenie natury historycznej:

Odejście od młodopolskiej przeszłości w latach trzydziestych występuje równocześnie ze znacznym ograniczeniem sfery wpływów Kadena¹⁰.

Najnowsze stanowisko nauki w sprawie elementów modernistycznych w twórczości Kadena przedstawiłmy tak szeroko nie po to, żeby je w całości uczynić przedmiotem polemiki. Modernistyczna geneza narracji Kadena jest niewątpliwa i cenne są spostrzeżenia szczegółowe. Z punktu widzenia naszych celów konieczne jednak staje się rozwinięcie spostrzeżeń na temat tego, co młodopolskie u Kadena być przestaje. Uprzedźmy rozważania i analizy od razu formułując tezę: istnieje taka cecha ogólna powieści Kadena (różna od „zwielokrotnienia perspektywy narracyjnej”), która, będąc odejściem od modernistycznego wzorca, stanowi zarazem *signum temporis* swojej epoki. Rzec jest związana z pytaniem, jakie

⁷ *Ibidem*, s. 174.

⁸ *Ibidem*, s. 282. Chodzi tu o zatarcie różnic między wypowiedzią narratora a wypowiedzią postaci.

⁹ *Ibidem*, s. 277. Zdaniem Puchalskiej (*op. cit.*, s. 426) już w modernistycznej prozie, bo w *Henryku Flisie* S. Muellera, spotykamy się z tym samym, uznanym przez nią za pre-Kadenowskie, zjawiskiem.

¹⁰ Głowiński, *op. cit.*, s. 283.

narzuca się nawet przy powierzchownej lekturze powieści Kadena. Jeśli mamy je traktować jako polifoniczne, należy przede wszystkim zapytać: kto w nich mówi, a jeszcze lepiej — i zgodnie ze stanem rzeczy: kto w nich wyśmiewa, oskarża i sądzi? Odpowiedź na to pytanie, które jest pytaniem zarówno o narratora jak o styl, ogólniej zaś biorąc — o retorykę Kadenowskiej narracji, powinna wskazać nam ową cechę stanowiącą *differentiam specificam* zarówno prozy Kadena jak prozy dwudziestolecia w ogóle.

Prześledźmy najpierw, jak w narracji Kadena powoli kształtowała się modernistyczna zasada scenicznego przedstawienia i jak się załamała w *Mateuszu Bigdzie* w początku lat trzydziestych. Już przed wojną Karol Wiktor Zawodziński zwrócił uwagę na to, że poetyka *Mateusza Bigdy*, różna od poetyki innych powieści Kadena, pozostaje pod wpływami realizmu¹¹. Może wobec tego, w ramach opozycji *showing—telling*, i w różnicach dzielących *Bigdę* od poprzednich powieści należy szukać „sposobu” uwolnienia się Kadena od zasad młodopolskich — i to takiego „sposobu”, który by się stał własnością czasu?

Otóż *Niezgula* (1911), pierwsza i nie doceniona chyba, tak przez autora jak i przez krytykę powieść Kadena (jest to, zwłaszcza w pierwszej części, przejmujący utwór o udrękach dzieciństwa, pokrewny nowelom z tomu *Zbytki*), stanowi jeszcze tekst w dużym stopniu „opowiedziany”. Udział narratorskiego *telling* przy jednoczesnej praktyce budowania powieści z aktualizowanych „scen” dowodzi kopiowania wzorca powieści młodopolskiej. W dobrodziejstwie inwentarza przejął tu Kaden młodopolskie kłopoty z przedstawianiem przebiegów; częste są więc *iterativa*¹² w rodzaju cytowanych:

A gdy się udał taki jasny, przezroczysty dzień, ogarniała Dema jakaś smutna wesołość [...].

Chwilami nie wiedział Dem, jak sobie radzić. Na spaceru chodzić nie cierpiał [...]. Gazet nie czytywał, bo go nudziły. [N 168]¹³

Poza utrzymaniem owej młodopolskiej zasady niejednorodności narracyjnej z przewagą „sceniczności”, obserwujemy tu także alternację mowy pozornie zależnej i form narratorskiego opowiadania. Oba te typy wypowiedzi używane są w konstruowaniu życia psychicznego postaci — i jeżeli

¹¹ K. W. Zawodziński, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*. „Przegląd Współczesny” t. 59 (1936), s. 189.

¹² O iteratiwach i ich genezie w powieści młodopolskiej szczegółowo pisze Głowiński (*op. cit.*, s. 152—153).

¹³ Zastosowano tu następujące skróty lokalizacyjne: CZ = *Czarne skrzydła*. T. 1—2. Warszawa 1937. — GB = *Generał Barcz. Powieść*. Kraków 1958. — Ł = *Łuk. Powieść współczesna*. Warszawa 1919. — MB = *Mateusz Bigda*. T. 1—3. Kraków 1965. — N = *Niezgula. Powieść*. Lwów 1911. — P = *Proch. Powieść*. Kraków 1913. Liczba po łączniku oznacza tom, liczby po przecinku — stronicę. Podkreślenia w cytatach z utworów J. Kadena - Bandrowskiego pochodzą od autorki artykułu.

przytoczenie sposobu myślenia Dema w mowie pozornie zależnej staje się źródłem metaforyki pre-Przybosiowskiej lub surrealistycznej¹⁴, to w tradycyjnych „analizach psychologicznych” metaforyka całkowicie „idzie na rachunek” narratora i ma charakter znamieny dla epoki:

Wtedy myśl sto razy ukrzyżowana, sto razy prętem bólu uderzona, uciekała na śniegi, brocząc śladami krwawiących łez. [N 108]

A więc — i generalnie biorąc, i w szczegółach stylistycznych — *Niezgula* jest typową powieścią młodopolską ze sporymi podobieństwami do techniki Żeromskiego¹⁵.

Ciekawa jest przy tym historia tytułu, który, jak wiadomo, swą obecną postać zawdzięcza autorskiej decyzji dokonanej *ex post*. Pierwotny tytuł *Tęsknota*, bardziej zresztą przylegający do dzieła, nie kłócił się z wymową powieści, w której Dem jest typowym „bohaterem prowadzącym” (medium więc nie tylko dominującym, ale i w pełni aprobowanym) — ze wszystkimi ideowymi konsekwencjami tego stanu rzeczy. Nadany później tytuł *Niezgula* dyskwalifikuje Dema, całkowicie odwracając wobec tego sens powieści — ponieważ jednak zdrady wobec Dema dopuścił się Kaden „tylko” w tytule, a Dem został „bohaterem prowadzącym” nie zmienionej poza tym powieści, wymowa ostateczna utworu zawiera sprzeczność nie do przewyciężenia. Ciekawe w tym wszystkim, że wypierając się swego bohatera Kaden wykracza poza model powieści młodopolskiej (również poza model wszelkiej logicznej wypowiedzi) i całkiem przypadkiem jego Dem staje obok takich wielkich „dwuwartościowych” kreacji literackich owego czasu jak Podfilipski czy Henryk Flis.

Zgodnie z tym, co wiemy o tendencjach epoki, *Proch* zachowując jeszcze narratorskie *telling* — zwłaszcza w ekspozycji, ekspresjonistycznie brzmiącej jak patetyczna uwertura¹⁶ — stanowi etap wydoskonalenia „sceny”. Uchwytne jest to najbardziej w sposobie kształtowania przestrzeni. Jeżeli w *Niezgule* zmiana przestrzeni była w pełni motywowana przez tradycyjnie rozbudowaną informację o bohaterze, który zmienia miejsce i w związku z tym coś nowego obserwuje, to w *Prochu* ów ele-

¹⁴ Oto antycypacja Przybosiowskiej „zasady fałszywego sprawcy”: „Droga znika mu pod nogami, jakby ktoś z tyłu stojący wyciągał ją spod niego” (N 2) i surrealizmu: „Pani Maślankowska tak opowiadała, że najprzód słowa wychodziły, a potem z tych słów pola, góry, dęby i to wszystko, co się dzieje” (N 31).

¹⁵ Niezależnie od wszystkich przywiedzionych tu podobieństw, łączących obu pisarzy dzięki podobieństwu wzorca, spotykamy w *Niezgule* właściwą Żeromskiemu praktykę paralelnego opisu „stanu duszy” postaci i odpowiednio dobranego krajobrazu.

¹⁶ Zob. P 44: „Zarysowała się straszna budowa państwa, a przez rysy i szczyrby jął lśnić i błyskać dawno tajony gniew tłumu. [...] Żyć było trudno. Ogromna wojna na brzegach państwa rębem ognia i krwi żarła od jednej strony sztandar przemocy rozesłany nad bolesną rozmaitością ujarzmionych ziem [...]. Krwawym bezustankiem zagadał bat”.

ment motywacji ulega zredukowaniu — niekiedy do zera. W *Niezgule* czytamy:

Wkrótce wywołano jego pociąg. Zerwał się i poszedł we wskazanym kierunku. Na drugiej stronie dworca, poza liniami szyn otwierała się czarna, nieskończona pustka.

Dem stanął i spojrzął na duży zegar [...]. [N 112]

W *Prochu* tymczasem na opis wędrówki Ignacego po mieście składają się pozbawione „przejsć”, a więc jakby montowane obrazy, które są czytelne tylko dzięki wprowadzonej na początku — i jedynie na początku — informacji o spacerze bohatera. W zacytowanym niżej fragmencie musimy się domyślać, że ostatnie z jego zdań odwołuje nas już do innej przestrzeni, do innego miejsca w świecie przedstawionym niż zdanie poprzedzające:

Odlepia się od muru czarna mantyla, Ojcowski baszłyk zgina się przed nią.

Proszę pana — ona mu szepcze — ja i matka.

Śpiew, dym i fetor oprzędły szczelnie brudną jaskinię. [P 116]

Pierwsze dwa zdania przywołują widziany przez Ignacego obraz ulicy, ostatnie zaś — restauracji. Narrator jednak milknie, tekst staje się zagęszczony, po kadenowsku — i po berentowsku — ciemny. W stosunku jednak do późniejszych powieści: *Czarnych skrzydeł* i nawet *Generala Barcza*, montaż ów przebiega o tyle nieśmiało, że często napotykamy graficzne wyróżnienia w tekście, tam gdzie wyeliminowano narratorskie informacje. A więc Kaden np. operuje linią z przerywników, gdy następuje zmiana podmiotu widzącego (P 41), lub odstępem, gdy chce oznaczyć zmianę czasu i miejsca przedstawianego — przy zachowaniu tego samego podmiotu (P 49). To niezdecydowanie widoczne jest także w często występującej formie narratorskiego (bo pozbawionego postaciowych mediów) opowiadania, które nie robi jednak wrażenia regularnego *telling*, odznacza się bowiem brakiem ciągłości narracji. Pomiedzy poszczególnymi akapitami (a jest ich, drobnych, wiele) z reguły brak syntaktycznych łączników i choć w sumie składają się one na obraz całej sytuacji, to zespolenie elementów tego obrazu musi być dziełem odbiorcy. Np. na dziesięć akapitów ze s. 490 (fragment epilogu) tylko w jednym odnajdujemy wskaźnik zespolenia („Tymczasem”). Nie jest to wynalazek nowy w praktyce Kadena, w *Niezgule* obserwujemy także ten typ narracji, jednak w *Prochu* jest on eksploatowany szerzej, potęgując młodopolskie w swej istocie dążenie do „sceniczności”.

Na szczególną uwagę zasługuje ta sama problematyka narracyjna w *Luku* (1919): dochodzi tu bowiem do wytworzenia tej perspektywy narracyjnej, która stanie się cechą dojrzałej twórczości Kadena.

Generalnie biorąc *Luk* zachowuje zarówno zasadę *telling* jak *showing*, ale pole działalności narratora jest już bardzo ograniczone wskutek prze-

miennego *point of view* postaci, przy czym technika montażu została doprowadzona do perfekcji. W obrębie stronicy czy dwóch punkt widzenia zmienia się niekiedy parokrotnie (np. na s. 140—141 opowiada się z punktów widzenia kolejno: Smolarskiego, Maryśki i Karowskiego), i jest to traktowane jako rzecz zupełnie naturalna, nie wymagająca żadnych usprawiedliwień — ani w postaci informacji narratora, ani nawet znaków graficznych. W *Łuku* obserwujemy już więc „miękki” montaż, który ma dwie przynajmniej ważne konsekwencje: odbiera czytelnikowi kontrolę nad logiką i porządkiem powiązań poszczególnych aktualizacji oraz wzmacnia odczucie absolutnego „teraz”, bo unaocznienia są utrzymane w czasie terażniejszym, narracje o postawach postaci w formach iteratywnych (jeszcze relikwyt młodopolski), a przebiegi już nie są w narracji re-spektowane (co zresztą dotyczy tylko mikroelementów powieści, bo makrochronologia istnieje wyznaczona przez zmiany w postawie Maryśki). Wydaje się, że owo „teraz”, będące w późniejszym okresie pisarstwa Żeromskiego zasadą jego twórczości¹⁷, u Kadena jest zasadą o wiele bardziej czytelną. Kaden poszedł dalej niż Żeromski, nie ma u niego owych „Po kilku dniach” czy „Minęło parę miesięcy”. Kadenowska technika montażu aktualizowanych scen jest identyczna z techniką filmu; to filmowa narracja obywatela się bez motywowania porządku filmowych sekwencji i to filmowy odbiorca sam sobie buduje makrochronologię, u Kadena z powieści na powieść coraz mniej ważną i coraz bardziej lekceważoną — dla tych samych przyczyn co u Żeromskiego, ale może w większym stopniu. *Łuk* reprezentuje tu coś pośredniego pomiędzy żelazną jeszcze, opartą na

¹⁷ Zob. M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu. (Z problemów poetyki Żeromskiego)*. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1. Ciekawy opis i interpretację tych zjawisk u Kadena odnajdujemy w pracy L. Żbikowskiej *Z zagadnień struktury „Łuku” Juliusza Kadena-Bandrowskiego* („Prace Humanistyczne Rzeszowskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1970, z. 1, s. 321): „Poszczególne wypadki i sceny montowane są na pozór mechanicznie, nie tyle w oparciu o ich wewnętrzną logikę, kolejność czasową i dyspozycje psychiczne bohaterów, ile przede wszystkim o to, aby stanowiły przekonujący materiał egzemplifikacyjny dla apriorycznych założeń i przekonań społeczno-politycznych pisarza” oraz (s. 324): „Zdarza się również często w powieści, że narrator pomija całkowitym milczeniem czas trwania niektórych wydarzeń, zawiesza je niejako w próżni chronologicznej i historycznej, bagatelizując odległość tygodni, a nawet miesięcy między poszczególnymi wypadkami lub przełomowymi momentami w życiu bohaterów [...]. Otóż czas kalendarza i zegara nie pełni chyba w *Łuku* istotnej funkcji strukturalnej. Wzajemna relacja między poszczególnymi ogniwami akcji nie wynika z istniejących między nimi odległości chronologicznych ani też nie jest przez nie uwarunkowana. Czas, który w *Łuku* faktycznie istnieje i wywiera wpływ na kształtowanie fabuły, jest po prostu czasem wojny [...]. Zarówno więc w pierwszym jak i ostatnim roku zawieruchy wojennej ma on tę samą siłę ciśnienia na psychikę człowieka, te same znamiona tymczasowości i gorączkowego tempa życia, tę samą moc niszczącą i zarazem życiotwórczą. Stąd obojętność i pewna beztroska narratora przy ścisłym ustalaniu dat i określaniu kalendarzowego porządku wydarzeń”.

biografii konstrukcją czasu w *Niezgule* a bezkształtem czy — ściślej — niejasną konstrukcją czasu w *Generale Barczu*.

Generał Barcz i *Czarne skrzydła* (pierwodruki: 1922 i 1925) to powieści, które od *Łuku* dzieli jedynie stopień uwolnienia się od kłopotliwych iteratiwów — młodopolskiego sposobu przedstawiania przebiegów. Rola odbiorcy w tych powieściach stała się z konieczności bardziej aktywna. Do obu tych utworów można by zastosować słowa Dąbrowskiej wypowiedziane o *Generale Barczu*: „W ostatniej swej powieści J. K.-B. wyzbył się prawie zupełnie elementu opowiadawczego”¹⁸, do obu tych powieści też w znacznym stopniu stosują się znane odkrycia Dawida Hopensztanda¹⁹. Ciekawe, że pomijanie narratorskiej opowieści o przebiegach pomiędzy kolejnymi aktualizacjami, jedyna istotna cecha, która różni te utwory od *Łuku* — będąc zaledwie dalszym krokiem w wydoskonaleniu techniki *showing*, sprawia na odbiorcy wrażenie całkowitej zmiany jakościowej. Wspiera jeszcze tę odrębność *Barcza* i *Czarnych skrzydeł* eliminowanie opowiadania z tak, wydawałoby się, „narratorskiej” formy jak *inquit*. Króluje cytat słów, myśli — szerzej — świadomości postaci. W efekcie do *Łuku* nikt nie miał takich pretensji, jakie miewano do *Barcza* i *Czarnych skrzydeł*: „O czym Tadeusz mówi z Dusiem, tego nikt nie zrozumie, bo to tak jak w *Barczu*: skróty — wielokropki...”²⁰

Przy tym wszystkim dziwić musi powstała po *Barczu*, a przed książkowym wydaniem *Czarnych skrzydeł* pierwsza redakcja tej ostatniej powieści. Pisał o niej Hopensztand, że wyszła jakby spod pióra Perzyńskiego. Cała bowiem ewolucja Kadena przygotowywała, jak widzieliśmy, nie ów pierwszy, ale właśnie dojrzały wariant *Czarnych skrzydeł*. Próba powrotu do „realistycznego” *telling*, nieudana i zarzucona, jest zagadkowa i nie tłumaczy się ani uprzednio wytworzonymi „sposobami” pisarskimi Kadena, ani dążeniami czasu.

Odejście od „sceny” w stronę realistycznego tradycyjnego opowiadania, czyli powrót do kreacji wszechwiedzącego narratora jest natomiast zrozumiałe w *Mateuszu Bigdzie* (1933) — pierwszej powieści, w której Kadena rezygnuje z dalszego wykształcania „sceny” i, respektując jeszcze wzorzec prozy młodopolskiej, powraca do form „przedwczorajszych”: realizmu XIX-wiecznego. Jest to zarazem, jak wiadomo, jego powieść — spośród zachowanych w całości — ostatnia. Początek lat trzydziestych, kiedy powstawał *Bigda*, jako czas nawoływania o realizm uzasadnia w pełni to załamanie kierunku dotychczasowej ewolucji Kadena. Już nawet w przereklamowaniu *Generała Barcza*, pod koniec lat dwudziestych, wyraźna jest tendencja autora do zastępowania cytatu świadomości postaci w formach

¹⁸ M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*. T. 2. Kraków 1964, s. 423.

¹⁹ D. Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*. Wilno 1937, s. 394.

²⁰ S. Kołaczkowski, rec. *Czarnych skrzydeł*. „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 1, s. 217.

nieporządnym, anakolutycznym — formami poprawnie i konwencjonalnie zbudowanymi; co więcej, widać tam również tendencję do rozbudowywania czy wręcz przywracania *inquit*²¹. Otóż w *Bigdzie* z powrotem wprowadza się do narracji zarzucone przedtem *verba sentiendi* i *verba dicendi* („Zdawało się Zuzannie”; M-1, 57), trafiają się tam elementy oceniającej relacji narratorskiej, zupełnie obce dojrzałej praktyce Kadena, właściwe natomiast wczesnym jego powieściom — takie zdanie z *Bigdy*, jak cytowane niżej, mogłoby się znaleźć w *Niezgule*, nigdy w *Barczu* czy *Czarnych skrzydłach*:

Niesporo było jednemu i drugiemu. Nie byli to zaprawdę marzyciele, wszelkie zaś efekciarstwo liryczne było im zawsze obce. Niemniej przeto myśleli kiedyś obaj, jak to będzie, gdy nastanie wreszcie dzień przełomowy. [M-3, 261]²²

Powrót do dawniejszych konwencji opowiadania widać w *Bigdzie* także w sposobie cytowania wypowiedzi i świadomości postaci — obok mowy pozornie zależnej obserwujemy tu spory udział dialogów przytaczanych *in extenso*, całkiem niezależnych, niekiedy długich i oczyszczonych z właściwego dla Kadena, metaforycznego *inquit* (np. M-1, 193 i 194). Konsekwencje tego „realistycznego” sposobu opowiadania są jednak — z punktu widzenia znaczeń powieści — dosyć nikłe, bo w gruncie rzeczy ustępuje ono ilościowo dawnemu sposobowi „przedstawienia” — tyle że ułatwia może niekiedy percepcję utworu. Melanż techniki „Kadenowskiej” z tradycyjną nie wyszedł *Bigdzie* na dobre. Jest to powieść narracyjnie „nija-ka”, nie ma w niej świeżości odkrycia, jakim w dziedzinie narracji były *Barcz* i *Czarne skrzydła*²³. Zerwanie z Kadenowskim wariantem prozy młodopolskiej odbyło się — jeżeli się w ogóle odbyło — mechanicznie i dla historii powieści polskiej bezpłodnie. Typ narracji reprezentowany przez *Bigdę* nie został podjęty; powieść ta znalazła wprawdzie licznych pobratymców w po-Kadenowskich powieściach, których autorzy „obłaskawiali” technikę Kadena za pomocą mieszania jej z tym czy owym, byle tradycyjnym. Ale jak tamte powieści, *Bigda* sam już jest jakby „po-Kadenowski”. I jeżeli mamy szukać tego, co w technice Kadena pociągnęło naśladowców, co zatem było właściwe „głębokiemu stylowi” epoki międzywojennej, musimy się zwrócić do powieści właśnie bardziej młodopolskich niż sama powieść młodopolska: do *Barcza* i *Czarnych skrzydeł*. Jak widać, konwencjonalna „realistyczna” narracja nie stała się — przynajmniej w przypadku Kadena — czynnikiem odnawiającym prozę lat trzydziestych, nie miała

²¹ Zob. *Nota wydawcy*. W: GB.

²² Zob. też np. M-3, 265.

²³ K. W. Zawodziński (*Blaski i cienie realizmu powieści w latach ostatnich*. W: *Opowieści o powieści*. Kraków 1963, s. 302) inaczej ocenia *Bigdę*: „Trzeba podkreślić znacznie większą czytelność i jasność tej powieści w porównaniu choćby do *Generała Barcza*. Jest to jakby skutek zmienionych tendencji gustu literackiego, zmiany dominanty estetycznej, przełomu dwóch epok literatury wyznaczonego przeze mnie na około 1928 r.”

sił na zastąpienie wzorca młodopolskiego. W samym tym wzorcu były owe siły. Spójrzmy jeszcze raz na „młodopolszczyznę” Kadena, tym razem w niej samej tylko szukając tego, co nowe.

Otóż już w *Łuku*, a tym bardziej w *Barczu* i *Lenorze* doszło do takiego spotęgowania „sceniczności”, że stała się ona — w pewnej przynajmniej mierze — swoim zaprzeczeniem.

„Filmowa” sprawność montażu aktualizowanych „scen”, równoznaczna u Kadena — jak widzieliśmy wyżej — ze sprawnością montażu odrębnych punktów widzenia, powinna by już całkiem przechylić szalę na rzecz *showing*, gdyby nie to, że wyrzucony już z *Łuku*, a tym bardziej z *Generała Barcza* i *Czarnych skrzydeł* narrator autorski wraca innymi drzwiami, z nieco zmienioną twarzą. Chodzi o to, że brak tradycyjnych porządków w opowiadaniu kieruje uwagę na podmiot reżyserujący. Porządek upływającego czasu lub porządek przyczynowego wynikania, które umożliwiły dyskurs wszechwiedzącemu narratorowi realizmu — znikły. Ale pojawił się porządek narzucony przez prawa podmiotowego kojarzenia, który każe nam inaczej personifikować opowiadającego, niekoniecznie słabiej²⁴ (intensywność odczuwania podmiotu wypowiedzi przez odbiorcę zależy chyba od sposobu czytania i niepodobna jej zmierzyć). Co więcej, okazało się, że ów podmiot reżyserujący ma u Kadena niekiedy wyraźnie językowe rysy podmiotu opowiadającego. Nie należy rozumieć powyższego jako tezy, iż Kaden utrzymuje powieść w poetyce gawędy czy narracji wypowiedzawczej. Jest jednak faktem, że u Kadena dwukrotnie przy szczegółowych analizach stwierdzono ślady tej poetyki. Ten nie podjęty wątek badawczy wydaje się szczególnie cenny i wart bliższego rozpatrzenia, bo jak nigdzie indziej widać tu moment, w którym poetyka młodopolska przekroczyła swe własne granice. Ostatecznie już *exit author* — ale pojawił się gawędziarz. A może, żeby nie przywoływać niepotrzebnie całego gatunku, sformułujmy ostrożniej: pojawił się ktoś opowiadający „od siebie”, i to mową żywą.

Fakt, że ów wyczuwalny w kompozycji narracji podmiot reżyserujący ma zupełnie wyraźne rysy podmiotu opowiadającego, zauważył Dawid Hopensztand, skoro w wulgaryzmach mowy żywej upatrywał gawędowości — jednego z trzech komponentów stylistyki *Czarnych skrzydeł*.

Przed przejściem do spraw *stricte* stylistycznych należy tu jednak

²⁴ Zob. Żbikowska, op. cit., s. 325: „Ulubionym [...] i często stosowanym przez pisarza zabiegiem kompozycyjnym jest łączenie klamrą syntaktyczną wewnętrznych monologów postaci z wyraziście zarysowanymi sytuacjami dialogowymi, co nieraz sprawia wrażenie przypadkowych skojarzeń myślowych, właściwych nie tyle dla powieści, ile dla konstrukcji gawędowej”. W charakterze przykładu cytuje badaczka fragment: „Doszedł do tego, że sprawił sobie podobiznę Wodza jako niezawodne lekarstwo na swe zmartwienia miłosne. Wygłosił też przed Maryską pewnego wieczoru cichą, skupioną przemowę, w której nazwał Piłsudskiego wcieleniem się Narodu w jednego człowieka” [Ł 28].

zwrócić uwagę na specyficzną cechę narracji Kadena — taką cechę, która w ogóle umożliwia mówienie o stylu tej narracji. Otóż — jak już zaobserwowano —

Kaden jeszcze radykalniej niż jego poprzednicy znosi bariery pomiędzy językiem narracji a językiem bohaterów. Oddziaływania są dwustronne, słowo narratora staje się jeszcze bardziej kolokwialne, zaś język postaci — bardziej zdobniczy, wymyślniejszy w swej metaforyce²⁵.

Dotykamy tu istotnej bardzo sprawy z dziedziny historii gatunku powieściowego, stopniowego zacierania się granicy pomiędzy tym, co jest wypowiedzią postaci, a tym, co narratorskie. Cechę tę badacze zgodnie uważają za modernistyczną²⁶. Dobrze byłoby więc przyrzeć się dokładniej, na czym może polegać Kadenowska radykalność w jej potraktowaniu; zwłaszcza że jest to cecha odziedziczona przez większą część polskich powieści międzywojennych²⁷.

Przede wszystkim należy zwrócić się do tekstów: okazuje się, że tak owo upodobnienie wypowiedzi narratorskiej do cytatu, jak odwrotnie: cytatu do wypowiedzi, odbywało się, podobnie jak wykształcanie „sceny”, etapami. W *Niezgule* wypowiedzi Dema, cytowane zresztą niekiedy nawet w mowie niezależnej, są stylizowane, prywatne — w odróżnieniu od nie nacechowanych z reguły stylistycznie, a więc bezosobowych kwestii narratora²⁸. Na zatarcie się tego wyraźnego w *Niezgule* dwugłosu wpływa stosowana dość szeroko mowa pozornie zależna, dzięki której — co jest oczywiste — narrator posługuje się kategoriami wyobraźni i języka Dema. Już w *Prochu* natomiast obserwujemy inwazję potoczności w obręb tego, co bezsprzecznie narratorskie: „podpalił wrzucone tam graty” (P 31) lub: „mówił Jan, gmerając w dalszych szufladach” (P 31). Ciekawe, że choć nie są to w żadnym wypadku elementy mowy pozornie zależnej, zostały jednak upodobnione w kształcie do sposobu

²⁵ Głowiński, *Powieść młodopolska*, s. 282.

²⁶ Opisuje ją też H. Markiewicz („*Ludzie bezdomni*”. W: *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Warszawa 1954). — Problematyce tej poświęca studium Doleżel (op. cit.), w niej upatrując cechy charakterystycznej dla prozy czeskiej początku wieku.

²⁷ W świetle książki Doleżela (op. cit.) trzeba za mylne uznać sądy S. Burkota, który w artykule *Psychologia behawiorystyczna a proza współczesna* („*Ruch Literacki*” 1974, z. 4) zatarcie granic między wypowiedzią narratorską a wypowiedzią postaci w polskiej prozie międzywojennej przypisuje wpływowi behawioryzmu lub neobehawioryzmu — co więcej dostrzega to zjawisko jedynie w twórczości „zwolenników autentyzmu” w „prozie środowiskowej”; musiało to być jednak zjawisko szersze: czym bowiem tłumaczyć owo zatarcie granic wypowiedzi narratora i postaci w takich tekstach, jak *Cudzoziemka* czy *Niedobra miłość*? Trafniej byłoby założyć, że opisywana przez Burkota zasada jest dziedzictwem przejętym z zasobu powieściowych środków modernizmu.

²⁸ Oto charakterystyczne dla *Niezguly* przykłady nie nacechowanego *inquit*: „krzyknęła”, „pomyślała pani Demowa”, „westchnęła pani Demowa” (N 9).

wypowiadania się obu braci, dostosowane do ich psychicznej sytuacji po śmierci ojca, do ich wreszcie stosunku wobec spuścizny po ojcu. Stąd też i rodzaj używanej tu, dyskredytującej z lekka przedmiot, metonimii: „Scheda na ruszcie trzeszczeć poczęła, płomienie pryskać” (P 31). Tak więc elementy potoczności w narracji, służąc wprowadzić „autorskiej” interpretacji, podmiot raczej ukrywają niż ukazują, są bowiem jeszcze — jak choćby u Żeromskiego — „przezroczyste” wobec przedmiotu. Językowy kształt narracji zbyt jeszcze ściśle przylega do sytuacji, by mógł wyraziście ewokować podmiot.

Poza stylizacją na mowę potoczną *Proch* zawiera innego typu stylizację wypowiedzi narratorskiej: jest to wybujała metaforyzacja, z którą odtąd stale będziemy się spotykali w powieściach Kadena, ta, która uderzyła natychmiast krytykę i przylgnęła do Kadena etykietą *metaforitis*. Sygnalizujemy ją tylko na razie, bo nie może ona pochodzić z upodobnień narracyjnych do wypowiedzi postaci. Jest zaś w swej literackości oczywiście narratorska. Wracając wszakże do naszej problematyki: w *Prochu* obserwujemy, generalnie biorąc, silniejsze ujednoczenie stylu opowiadania niż w *Niezgule*, genezą tego stanu rzeczy jest jednak mimetyzm.

Z nowym krokiem w stronę ujednoczenia stylu spotykamy się w *Łuku*, gdzie pierwszy raz dochodzi do głosu tak charakterystyczna dla Kadena forma nacechowania stylistycznego narracji „odautorskiej”, ale — co bardzo ważne i dotychczas nie zaobserwowane przez badaczy stylu Kadena — nacechowania bez motywacji mimetycznej. Tu upatrywalibyśmy wyjścia poza praktyki młodopolskie, musimy się więc przyrzec zjawisku bliżej.

Pocałowała go w usta za tę nadmierną skromność... Więc w stronę Kałuckiego, bo był prawdziwym muzykiem, po wtóre, bo żał jej było Kałuckiego... [...] Po trzecie, ze względu na dom... [Ł 257].

Nieporządek składniowy zdarzał się często i w narracji *Prochu* — ale zawarowany był dla potrzeb przytaczania myśli i uczuć postaci. Słowem, tam gdzie mowa żywa była za sprawą mowy pozornie zależnej rodzajem cytatu świadomości postaci. Tu mamy do czynienia z formą niewątpliwie narratorską — z opowiadaniem o postępowaniu postaci. Tej właśnie formie nadaje autor w *Łuku* aintelektualny kształt. Dlaczego? Nie wiadomo. Wiadomo tylko tyle, że panująca coraz wszechwładniej mowa pozornie zależna zaczyna rządzić tam, gdzie dawniej nie zwykła, i że Kaden wypożyczył sobie jako narratorowi ludzką, ograniczoną, aintelektualną świadomość bohaterki w momencie, kiedy nie było to dyktowane ani potrzebami tejże bohaterki, ani samego przebiegu akcji. W takim zaś razie mielibyśmy do czynienia rzeczywiście z radykalniejszym niż w Młodej Polsce zatarciem granicy między tym, co należy do narratora, a co — do postaci. W przypadku *Łuku* mamy jednak jeszcze do czynienia z sytuacją, w której ową „żywą mowę” narratora można tłumaczyć za-

fascynowaniem osobą naiwnej początkowo i bardzo naturalnej bohaterki. Psychologiczne ambicje Kadena w *Łuku* są jeszcze niewątpliwe — ostatecznie pomysł powieści jest oparty na ewolucji bohaterki, i, mimo że Kadonowi, jak zawsze, chodzi przede wszystkim o wartości, te zaprzeczone przez Maryškę i te przez nią zdobyte, to rysunek psychologiczny postaci musi być z konieczności i bogaty, i staranny. Zapatrzenie się w „naturalność” bohaterki i narzucenie sobie równie „naturalnej” roli narratorskiej można by więc tłumaczyć jako bardzo już daleko posunięty, odrywający się od swego gruntu mimetyzm wobec bohaterów. Przykład jednak następnej powieści, *Generała Barcza*, wskazuje, że ta sama właśnie narratorska rola funkcjonuje u Kadena także w swojej postaci najzupełniej już oderwanej od bohatera. Poza „motywowanym” użyciem konstrukcji równoważnikowych i niepoprawnych, mowę żywą przypominających zarówno gramatycznie jak intonacyjnie (tu należą bardzo liczne fragmenty tekstu stanowiące wszelkiego typu cytaty mowy i świadomości postaci), mamy w *Barczu* użycie tych konstrukcji nie motywowane — pozbawione nawet tego cienia motywacji, jaką w *Łuku* było domniemane upodobnienie do „aintelektualnej” bohaterki. Sposób informowania czytelnika o peregrynacjach Rasińskiego po urzędach w celu wyżebrania węgla jest przykładem nie motywowanego bliżej wprowadzenia „naturalnej” czy też „mówionej” narratorskiej roli. Szybciej się tak opowiada? Oryginalniej, bo mniej „powieściowo”? Czy dynamiczniej? Hipotez może być dużo, wszystkie one leżą jednak na zewnątrz powieściowego światka, wiążą rolę narratorską bezpośrednio z decyzją autora, czynią z tej „naturalnej” roli narratorskiej element autorskiej retoryki.

Tu już zrzucić trzeba było wszelką pychę z serca... Tu już na nic nazwisko — i żadnych procentów zasługi... Sama prawda, zdrowie, trud, samo upokorzenie... Więc przypochlebne dowcipy, pieniądze, chwytkie macanie niechętnych bluz robotniczych... [GB 9]

Zdarzają się w *Barczu* także nie nacechowane stylistycznie wypowiedzi narratora, są jednak ledwie parowyrazowe i nieliczne. Stylistyczne ujednolicenie wypowiedzi narratora i postaci, o którym mowa wyżej, jest w tym utworze wsparte ujednoliceniem graficznym, nie można bowiem wyodrębnić żadnego rodzaju wypowiedzi, skoro wyodrębnia się graficznie poszczególne zdania czy nawet części zdania w oddzielne akapity, co jest praktyką stałą w *Barczu*. Brak także zróżnicowania językowych funkcji wypowiedzi narratora i wypowiedzi postaci. Wypowiedź narratora zawiera w swym kształcie stylistycznym poza funkcją informacyjną również funkcję oceniającą, a także pragmatyczną: konstruuje podmiot wypowiedzi. I tam właśnie, gdzie odbiorca nie znajduje podstaw, by za ów podmiot uznać tę czy inną postać, tam gdzie wszakże styl domaga się zindywidualizowanego podmiotu, tam właśnie ujawnia się narrator w „naturalnej” roli opowiadającego — a że nie ma on poza swym

językiem żadnych cech innych i jest wszechobecny, traktujemy go więc oczywiście jako głos autora. Autorowi także przypisuje ów specyficzny styl Hopensztand, pisząc o „pozorach daleko idących swobód postaci przy istotnym wszechwładztwie liryzmu autorskiego”; dlatego zaś można nazwać to liryzmem, że „narrator i odpowiednia »rola« autora są identyczne”²⁹. Widzimy więc, że w dojrzałych powieściach Kadena zabieg ujednoczenia stylistycznego wypowiedzi narratorskiej z wypowiedzią postaci doprowadzony został do końca, co spowodowało słyszalność autorskiego podmiotu³⁰. Widzimy, że respektowane przez Kadena z taką konsekwencją *showing* zamienia się nieoczekiwanie w *telling*³¹.

Pytając o charakter owej autorskiej roli wkraczamy już całkowicie na obszar badań Hopensztanda. Zwrócił on przede wszystkim uwagę na stylizację wypowiedzi narracyjnej u Kadena na mowę żywą. Wskazując kolejno na powtórzenia, wyodrębnianie okoliczników w osobne zdania, kompozycję gradualną, anakoluty, eliptyczność i cudzysłów intramono- logowy, w dodatku za każdym razem psychologicznie interpretując owe formy jako konsekwencje nieporządnego i kształtującego się *in statu nascendi* opowiadania³², zarysował nam w pełni portret podmiotu opo-

²⁹ Hopensztand, *op. cit.*, s. 401, 404.

³⁰ Podobne zjawisko analizuje J. Mayen (*O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław 1972, s. 120, 123) w narracji Paska; „dramatyczne” repliki dialogu zostają pod względem językowym ujednoczone i wtopione w styl i tok opowiadania, dzięki czemu narrator ani na chwilę nie „zaciera się” w świadomości odbiorcy jako podmiot mówiący. Język Paska stanowi dla Mayena najlepszy przykład literackiego zapisu mowy żywej.

³¹ Już zresztą W. Booth (*Rhetoric in Fiction*. Chicago 1961) wskazywał w swej książce, jak silnie element retoryki (*telling*) jest zrośnięty z unaocznieniem (*showing*), i badał poziomy, na których się owa retoryka ujawnia w realistycznych powieściach, od Flauberta poczynając. Nie jest to więc ostra dychotomia.

³² Powtórzenie i wyodrębnienie okolicznika przyczyny w osobne zdanie ilustruje Hopensztand (*op. cit.*, s. 383, 384) cytatem:

„Towarzysze składali grzecznie noże, brali chleb, pili piwko — a jeść wiele nie mogli. Zmarnuje się, ze stołu zejdzie, Cieplik wkroi jutro do gulaszu — a jeść nie mogli.

Z oczekiwania ważnych powiedzeń leaderowych” (CZ-1 60)

— i interpretuje jako cechy żywej mowy:

„Powtórzenie jest upewnianiem zarówno siebie, jak i audytorium, że ów dziwny [...] fakt istotnie zdarzył się [...]. To jak gdyby polemika z przeczuwaną opozycją [...].

Zaś owa kropka zamiast przecinka — to wyraz mowy *in statu nascendi*: naprzód narrator komunikuje zebrany nagi fakt; zdawałoby się, że na tym ma zamiar poprzestać. Ale nie. Teraz dopiero zaczyna głośno zastanawiać się nad przyczyną owego faktu [...]”.

Analizuje również Hopensztand zdanie następujące:

„Gdy zatrzasły się drzwi i już fuknęło auto, Kostryń z rękami na kłamce śmiejąc się jeszcze do opustoszałego pojazdu uczył, że wypełniony jest Coeurem po brzegi.

Po brzegi całego swojego życia” (CZ-1 75).

-- i tak je interpretuje:

wiadającego w *Czarnych skrzydłach* — jako narratora-anegdociarza. Według Hopensztanda ta rola podmiotu opowiadającego koresponduje u Kadena z rolą „*artifex officialis*”. Dla nas ważny jest fakt, że w odróżnieniu od tej drugiej roli, przyjmowanej przez Kadena raczej poza powieściami, bo w prozie eseizującej i w narracjach pierwszoosobowych, rola narratora-anegdociarza jest rolą nieoficjalną, prywatną; rolą opartą na stylu niskim, nieliterackim.

Z dwóch wyróżnionych przez Hopensztanda stylów narracji Kadena, „patosu” i „gawędziarskiego wulgaryzmu”, ten drugi jest o wiele ciekawszy literacko: i nowszy, i — co ważniejsze — w większym stopniu eksploatowany. Jak nawet wynika z przykładów przywiezionych przez Hopensztanda, to właśnie nieporządek mowy żywej, a nie retoryka patosu, organizuje sposób opowiadania i stanowi o językowej kompozycji narracji powieści politycznych. *Czarne skrzydła* nie różniąc się istotnie pod tym względem od *Barcza* przynoszą niezliczone przykłady specyficznych „kadenizmów” stylistycznych, z których wybieramy jeden na chybił trafił:

Zaczęli solidarnie trudną i żmudną komedię „panującej” rodziny. Więc przykładnie o wzajemnym zdrowiu, więc — może śniadanie?

Więc syn już jadł, więc ojciec — no, to zapal przynajmniej — na co syn, że wprost przeciwnie, więc poseł — nie mamy żadnych sekretów — i o wiele łagodniej mówił już do Drążka. [CZ-1 32]

Co z tego wynika? Opowiada ktoś ironizujący, może raczej — karykaturujący cytowane postacie. Interpretacja ta jest jednak nieodłączna od potocznej, „niskiej” formy referowania. Nastawienie na cudze słowo, będące (jak u Dostojewskiego) parodiowaniem owego słowa, wymaga jaskrawej intonacji parodystycznej — stąd też parodystyczne „więc” — ale owo „więc” jako zasada opowiadania ma także walor ustności, niewyrafinowania czy nieliterackości. Tu widać, że istotnie, jak chciał Bachtin, nie można żywej mowy w literaturze rozpatrywać bez uwzględnienia nastawienia podmiotu na cudze słowo. Widać, że geneza omawianej formy jest rzeczywiście dialogowa — bo parodystyczna. Widać jednak także, że parodia ta przybiera u Kadena formę mowy ustnej — i że

„Ten chwyt, niezupełnie może słusznie nazywany przez Szklowskiego *retardacją*, znacznie zaś słuszniej — *kompozycją gradualną* [...], ma również swoje całkiem naturalne uzasadnienie na gruncie żywej mowy. Skorośmy odsapnęli po szczęśliwym doprowadzeniu zdania do końca i przyszło nam na myśl jeden element owego zdania rozbudować, nic innego nam nie pozostaje [...] — aniżeli go powtórzyć”.

Podobnie interpretuje badacz zjawisko anakolutu (s. 385):

„Jest [...], rzecz prosta, następstwem tego, że w trakcie narodzin zdania, jeszcze nie bardzo wiedząc, jak tam ono w końcu wyjdzie, chętnie poświęcamy tę przeczuwaną dopiero (i trochę jako nieznośny przymus odczuwaną) konstrukcję na rzecz szeregu »pierwszych planów«. Podobnie wreszcie interpretuje elipsę, „która, jako chwyt, jest ponad wszelką wątpliwość użyciem w funkcji estetycznej zaniedbań żywej mowy”.

jeżeli przybiera ją stale, z czym rzeczywiście mamy do czynienia, to intonacja żywej, często parodystycznej, z rzadka lirycznej mowy podmiotu zaczyna być dostrzegalna w całym dziele, niezależnie od kolejnego obiektu parodii, i że ona właśnie musi być w efekcie odczuwana jako stylistyczna dominanta.

Na przykładzie *Czarnych skrzydeł* widzimy także ciekawe zjawisko zdialogizowania całej powieści. Narratorski głos wchodzi wciąż w dyskurs z postaciami, nie tylko w mikro-, ale i w makroelementach powieści. Dla porównania przyjrzyjmy się, jak wygląda sposób cytowania języka czy świadomości postaci w kolejnych powieściach Kadena, bo i tu obserwuje się ciekawą ewolucję: cytaty takie opatrzone są w *Łuku* i *Barczu* cudzysłowem³³, w *Barczu* pojawia się silniejsza niż w *Łuku* parodystyczna intonacja, w *Czarnych skrzydłach* zaś cudzysłów znika, interpretująca intonacja się wzmacnia, cytat znajduje się wszędzie — nawet w takich „metatekstowych” miejscach jak tytuły rozdziałów; takie usytuowanie cytatu nadaje mu również parodystyczną wartość, z natury rzeczy staje się ono dwupodmiotowe. Np. CZ-1 58: „Szedł [Mieniewski] coraz prędzej, aby pozbyć się towarzystwa. Obok maszerował ktoś z asysty. Ten jakiś Duś”. Rozdział nosi tytuł *Ten jakiś Duś*, a dzieli oba sformułowania zaledwie pół stronicy. Cytat języka czy świadomości postaci staje się także członem nawiązania w narracji:

Czyż nie mamy innych spraw do załatwienia?
Spraw ważniejszych było wiele. [CZ-1 55]

Przykładów nie będziemy mnożyli. Zjawisko to u Kadena pierwszy zaobserwował Irzykowski³⁴, zbadał je zaś szczegółowo Hopensztand, nazywając — za Szklowskim — kompozycją gradualną i interpretując jako składnik żywej mowy, o czym wspominaliśmy wyżej. Ten sposób cytowania języka czy świadomości postaci jest ciekawym wariantem wzajemnego odniesienia narrator—postać. Podobny zabieg występuje w *Sobowtórze* Dostojewskiego, w związku z czym Bachtin pisał o dialogiczności, „dwugłosowej arytmii w strukturze tekstu” i słusznie określił skutek: „Teren akcji jest ten sam: jedna świadomość”³⁵. W *Sobowtórze* bohater powtarza słowa narratora i ostatecznie świadomość bohatera Bachtin uznaje za ów „teren akcji”. W przypadku Kadena to narrator zawsze podejmuje słowa bohatera, co skłaniałoby do uznania, że „terenem akcji” jest świadomość narratorska.

³³ Np. Ł 257, GB 22 („Wynoszenie kubłów» było dalszym ciągiem teorii kreto-wiska...”), 38, 54.

³⁴ K. Irzykowski, *J. K. B. — demon*, „Robotnik” 1929, nr 260.

³⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 331.

Wspomnieliśmy dotychczas o jednym tylko aspekcie stylu narracji Kadena — o jej „ustności”, potoczności, zaniedbując to, co tradycyjnie uznane jest za charakterystyczne — jej metaforyzację. Tu już nie ma żadnej wątpliwości co do narratorskiej genezy tej formy, wspólnej zresztą — jak wynika z poprzednich rozważań — wypowiedziom i narratora, i postaci. Wraz z wyżej naszkicowaną „ustnością” i metaforyzacją składa się na portret podmiotu narracji Kadenowskiej, bo jest rzeczą oczywistą, że na jego rachunek musi iść zarówno to, co jest odczuwane przez odbiorcę jako stylistyczna maniera, jak i to — bardzo istotne — co przywołuje całą aksjologię podmiotu, mianowicie dowcip językowy.

Okazuje się przy bliższym oglądzie, że manieryzmy prozy Kadena wynikają z przyjętych przez niego — a awangardowych z ducha — zasad zwiększania informacyjności i jednocześnie eliptyczności narracji³⁶. Tym należy tłumaczyć stały u Kadena rodzaj metaforycznego epitetu („przerazona radość”, CZ-1 120, czy „ściska czujność”, CZ-1 71). Analogicznie ma się rzecz z podobieństwami do Berenta; poza podobieństwami wykrytymi już na różnych poziomach narracyjnych — w rodzaju metaforyki i w konstruowaniu czasoprzestrzeni³⁷ — są jeszcze wyraźne zbieżności w składni (choćby zastępowanie zdania celowego konstrukcją przyimkową³⁸); wydaje się jednak, że i tu wpłynął nadrzędny postulat zwięzłości. Ta sama dążność podyktowała charakterystyczny dla Kadena metaforyczny okolicznik („ruszył [...] krokiem poczciwości”, CZ-1 16), stąd także niesłychanie ciekawe metaforyczne formy *inquit*, właściwe dojrzałej prozie Kadena („zanucił Przeniewski”, GB 81). To, że styl Kadena odbierali współcześni jako niezrozumiałą manierę, jest po części konsekwencją faktu, że sama zasada była dla tych odbiorców nie do odczytania, nie stanowiła czegoś naturalnego³⁹. Samo już jednak stosowanie takiej zasady przez Kadena nakazuje traktować go (a jeszcze bardziej Berenta) jako wyraziciela tych prądów, które były awangardowe na początku lat dwudziestych — i to na terenie poezji.

Jak wynika z przykładów Kadenowskiej „manier”, ma ona charakter stylu nominalnego (rzeczownikowego) — otóż wydaje się, że

³⁶ Podobnie zresztą tłumaczył po części pisarza S. Papée (*Kadenizm*, „Tęcza” 1928, z. 39) atakując go za „cudeńka stylistyczne”.

³⁷ Zob. Podraza-Kwiatkowska, Kwiatkowski, *op. cit.* — Głowiński, *op. cit.*, s. 283.

³⁸ Np. Ł 48: „W wielkim zdenerwowaniu tych gorzkich postanowień”. O podobnych konstrukcjach w *Oziminie* pisze P. Hultberg w książce *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta* (Wrocław 1969, s. 166).

³⁹ Tak jak za naturalne uznawano np. zasady rządzące stylem opowiadania Żeromskiego (animalistyczną metaforykę dyktował już dawno naturalizm, hiperbolizującą metaforykę i styl — emocyjność).

interpretację nominalnego stylu *Oziminy* dokonaną przez Hultberga można by odnieść i do twórczości Kadena; ponieważ zaś jest to interpretacja wprowadzająca nas w nader istotną problematykę „sposobu komentowania”, zatrzymamy się przy niej dłużej. Otóż według Hultberga styl nominalny jest u Berenta przejawem dążenia do „obiektywizacji”, czyli do pomniejszenia wyrazistości, do zatarcia komentarza autorskiego. Aby to osiągnąć, aby stać się mniej „wszechwiedzącym”, Berent zastępuje całe zdania podrzędne — np. celowe — konstrukcjami przyimkowymi⁴⁰. Należałoby oczywiście skrupulatnie sprawdzić rozmiary podobieństwa — ale zarówno powyższy „sposób” jak i inwersja przydawek dopełniaczowych⁴¹, wspólna Kadenowi i Berentowi, uwalniają ich obu od niewygod komentowania wprost⁴². Być może, że i to leżało u podstaw Kadenowskich wyborów stylistycznych. Kaden podjąłby tu jedno z dwóch skrajnie różnych rozwiązań dylematu narracyjnego Młodej Polski, jakim było odżegnanie się od wszechwiedzy — wobec tych niezwykłości stylistycznych Berentowsko-Kadenowskich drugie skrajne rozwiązanie stanowił pastiszowy sternizm Irzykowskiego w *Pałubie*. Między tymi skrajnościami usytuowałby się typ narracji z „bohaterem prowadzącym”, charakterystyczny dla epoki. Bohater prowadzący nie ostał się w dwudziestoleciu, rozwiązanie Berentowskie podjął Kaden, rozwiązanie wybrane przez Irzykowskiego — jak zobaczymy — podjęto w dwudziestoleciu dość powszechnie (choć w tym ostatnim przypadku można chyba mówić jedynie o podobieństwie rozwiązań, nie zaś o świadomym podjęciu wzoru, bo mało kto *Pałubę* czytał ani też nie znalazła ona wśród pisarzy żadnego wyznawcy, który by jej narrację powiełał).

Na nacechowane stylistycznie formy *inquit* winniśmy zwrócić baczniejszą uwagę (jeśli jest to w ogóle możliwe w tak pobieżnym przeglądzie), bo zawierają one dużą siłę interpretacji. Cytowane sformułowanie „zanucił Przeniewski”, dzięki temu, że dotyczy faktu zwykłej, a nie śpiewanej wypowiedzi bohatera, zastępuje w pełni odnarratorskich parę zdań, zawierających dawną bezpośrednią charakterystykę psychiki postaci. Podobnie — choć tu może rzecz nie jest na pierwszy rzut oka tak oczywista — walorem komentarza odznacza się inny element Kadenowskiej stylistycznej manieri: inwersyjność szyku. Niestychanie ciekawą analizę jednego inwersyjnego wypowiedzenia u Kadena przeprowadził Wojciech Górny.

Nie wiesz? Po każdej wypłacie wyjeżdża od nas z szybu pusty wóz — Stanisław referował przedmiotowo — Kobiety znają już nasz zaprząg... [CZ-1, 15]

⁴⁰ Hultberg, *op. cit.*, s. 166.

⁴¹ *Ibidem*, s. 177.

⁴² Hultberg (*op. cit.*, s. 215) wskazuje na efekt subiektywizmu uzyskany przez samą niekonwencjonalność stylistyki; na to, że silnie wyczuwa się dzięki niej obecność autora.

Przykład ten, jak stwierdził Górny —

skłania do interpretacji, że zdanie „Stanisław referował przedmiotowo” jest raczej u wagą nawiasową na temat, jak mówił to Stanisław, niż wprowadzeniem mówiącym, kto wypowiada te słowa [...] ⁴³.

Komentarze Kadena dalekie są od nieskomplikowania tego, co się zwykle odczuwać jako komentarz, i na dwie przynajmniej konsekwencje tego stanu rzeczy trzeba zwrócić uwagę: po pierwsze — na większą literacką efektywność Kadenowskiego komentarza, trafnego w zwięzłości i niejednoznaczności w metaforyce, a więc i krótszego, i bogatszego niż tradycyjny; po wtóre — na to, że przy tak niekonwencjonalnym języku podmiot wypowiedzi staje się w większej mierze osobowością. Język jest jej znakiem, odbiorca raz po raz ma do czynienia z językowymi efektami jej starań o trafność i nowość wyrazu.

Żart czy dowcip językowy w obrębie *inquit* silniej jeszcze niż manieryzmy stylistyczne przywołuje podmiot, ewokując całą sferę wartości, całą jego „prywatną semantykę”.

Barcz rozwalił się wygodnie, Dąbrowa, jak przystało na generała, też sobie miejsca nie żałował, tak, że wcisnięty między szerokie pośladki wózków Pyć siedział mocno sprasowany, nie mogąc się nawet oprzeć. [GB 191]

Owo ironiczne „jak przystało na generała” dystansuje podmiot opowiadający wobec świadomości bohaterów, bo — jak zawsze u Kadena — czyjaś świadomość czy też, jak tu akurat, *consensus omnium* ulega karykaturze, znak negacji odczytujemy jako wartościowanie dokonane przez podmiot. Tak zresztą musimy odczytać groteskowość całej sceny. I tak jest w trzech dojrzałych powieściach Kadena. Groteskowość wygładów wsparta ironiczną intonacją opowiadania. Wydaje się, że w tym, co dotychczas o Kadenie pisano, za słabo podkreśla się walor intonacji jako środka bezpośrednio służącego retoryce. Jak dotąd, możemy powiedzieć o tej intonacji, że jej wpływ na konstrukcje gramatyczne jest równie wielki jak w mowie niepisanej, żywej — i że niekiedy bywa ironiczna, niekiedy akcentuje odrębność wartości aprobowanych przez podmiot mówiący od pseudowartości uznawanych przez postacie.

Inny żart językowy narracji Kadena pozwoli nam docenić aksjologiczną funkcję potoczności: „Poszedł do pokoju chłopców, poświęcił im trochę przykładem” (GB 42). Jest rzeczą oczywistą, że potoczna niefrasobliwość i żart zawarte w wypowiedzi narratorskiej mogą mieć — i mają — wynikający z mowy pozornie zależnej związek z charakte-

⁴³ W. Górny, *Składnia przytoczenia w języku polskim*. [Współwyd. z: A. Wierzbicka, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*]. Warszawa 1966, s. 363. Badacz ten zalicza *nb.* ową formę do form czerpanych przez literaturę z języka archaicznego czy ludowego lub mowy ustnej (rzecz jasna — w przypadku Kadena nie mamy wątpliwości co do źródła tej stylizacji).

rem postaci. Podmiot prawem mimikry upodabnia się do nich w „niskim” sposobie mówienia i w potoczności żartu. Ale przy okazji swoją opowiadawczą osobowość akcentuje, przy okazji on sam staje się „niską” postacią. Ten rodzaj żartu i — ogólniej — mówienia stanowi stylistyczne uzupełnienie „niskiego” rodzaju stylizacji uchwytnej, jak widzieliśmy, na wyższym, kompozycyjnym poziomie narracji. W większym stopniu zaś wskazuje na podmiot niż sam tylko manieryczny konceptualizm stylu, bo dodatkowo wyznacza rolę i postawę tego podmiotu, uparcie sytuującego się — jeśli nie poniżej — to na równi z odbiorcą.

Zdaje się, że potoczność ma dla Kadena ponadto funkcję weryfikowania. Żeby to stwierdzić z całą pewnością, trzeba by przeprowadzić szczegółowe badania: intuicja jednak podpowiada, że ten, kto myśli u Kadena w sposób potoczny, nie podlega autorskiej kompromitacji (nieliczne fragmenty, gdzie cytowane są myśli Barcza). Z całą jednak pewnością mowa żywa i mowa potoczna same stają się narzędziami narratorskiej kompromitacji postaci. Tylko więc z niewielką dozą przesady można powiedzieć, że u Kadena prawda jest po stronie tego, kto posługuje się językiem potocznym i mową żywą. Jest to wyraźna nobilitacja żywej mowy, potocznej, „prywatnej wypowiedzi”. Żywa mowa jest ciągle przeciwstawiana cudzym, krytykowanym postawom czy myślom — nawet gdy pozornie sama jest cytatem. Cała zresztą cytatem być nie może. Cytatami mogą być od biedy poszczególne sformułowania, niczym cytatem nie może być intonacja: stała, żywa, potoczna intonacja, jak magnes ściągająca ku sobie wszystkie inne elementy swego stylu i grupująca je wokół abstrakcyjnej osoby podmiotu, która oczywiście abstrakcyjna być przestaje — ukonkretniona przez język, jako żywa, wartościująca, wszędzie w powieściach obecna jednostka.

Zrekapitulujmy: istnienie homofonii stylistycznej u Kadena umożliwiające jest przez radykalne i modernistyczne w genezie zatarcie granicy między wypowiedzią narratorską a cytatem mowy i świadomości postaci.

Dzięki tej homofonii stylistycznej uzyskana nadrzędność podmiotu widoczna jest: 1) w sposobie łączenia aktualizowanych „scen”, 2) w istnieniu form przywołujących „prywatną semantykę” narratora, jego system wartości. Formy te — to *inquit* i *pensat* — zarówno w „manieryczno-literackim” aspekcie stylu Kadenowskiego jak i w jego aspekcie „potocznym”.

Jakość postawy narracyjnej Kadena widoczna jest w wyborze żywej mowy i potoczności jako dominant stylistycznych, stąd „niska” rola podmiotu.

Jak widać, młodopolska „sceniczność” Kadena doprowadziła do swego zaprzeczenia, do nowego wcielenia zasady „*to tell*”; historycznie rzecz biorąc — Kaden reprezentowałby tu ostatnie wcielenie młodopolskiej ucieczki od tradycyjnej autorytatywnej auktorialności powieści realizmu

XIX-wiecznego. Dwudziestolecie, reprezentowane przez nową, gawędziarską, niską auktorialność Kadena, wyrażałoby tę ucieczkę w równej mierze co Młoda Polska ze swą kategorią bohatera prowadzącego, stanowiącego parawan dla autora. W takim jednak ujęciu nie można traktować Kadena jako pogrobowca przestarzałej poetyki. W swej niskiej gawędziarsko-anegdotycznej roli pisarskiej jest już kimś od poetyki młodopolskiej, z jej rolami pisarskimi, całkiem różnym; tak jak różna jest od młodopolskich form i całkiem nowa — nie motywowana bezpośrednio przez świat powieściowy stylizacja wypowiedzi narracyjnej.

W świetle powyższego polifoniczność Kadena zaczyna się wydawać wątpliwa: ponad i poza wymieniającymi się perspektywami postaci — co jest rzeczywiście techniką polifoniczną — rysuje się nadrzędna, narratorska homofonia o własnym wyrazie stylistycznym⁴⁴. Ta nowa auktorialność mniej jest u Kadena wyczuwalna niż np. u Nałkowskiej, gdzie

⁴⁴ obrońca polifoniczności powieści Kadena mógłby tu przytoczyć obserwacje Bachtina nad stylem Dostojewskiego; istotnie — to, co Bachtin traktuje ostatecznie jako brak stylu u Dostojewskiego, żywo przypomina to, co wyżej staramy się przedstawiać jako styl podmiotowy Kadena: jednorodność wypowiedzi narracyjnej i wypowiedzi postaci, przede wszystkim zaś podmiotowe zdystansowanie się wobec głosu postaci — zob. Bachtin, *op. cit.*, s. 378: „Mówiąc ogólnie, narracja obraca się między dwoma krańcami: między słowem oschłym, informacyjnym, protokolarnym, niczego nie obrazującym — a słowem bohatera. Jednakże tam, gdzie narracja kieruje się w stronę bohatera, używa ona jego słów z przesuniętym lub zgoła zmienionym akcentem (zaczepnym, polemicznym, ironicznym), w wyjątkowych tylko wypadkach dążąc do jednoakcentowego z nim zbliżenia”. Dalej przytacza Bachtin przykłady tytułów rozdziałów *Braci Karamazow* — tytuły, których brzmienie jest cytatem słów postaci! Cytatem oczywiście przepojonym jakąś krytyczną intencją autorską, tak jak to było u Kadena! Wydawałoby się, że Kaden musi być — w rozumieniu Bachtinowskim — polifoniczny, Bachtin bowiem nie zwraca jakby uwagi na te stylistyczne właściwości dzieła Dostojewskiego, które, naszym zdaniem, tej autentycznej, wewnętrznej polifoniczności zaprzeczają. Jak się jednak okazuje, sygnałów tego stylu jest u Dostojewskiego mało; w najdojrzałszych jego dziełach prawie nie ma interpretacji podmiotowej. I jeżeli Bachtin stwierdza wyraźnie (s. 378): „Homofonicznie pojęta jedność stylu w powieściach Dostojewskiego nie istnieje”, to ma rację nie dlatego, żeby słowo narratorskie nie definiujące bohatera z zewnątrz, lecz tylko się do niego zwracające, nie mogło mieć dostatecznej siły interpretacyjnej (s. 379) — ale dlatego, że wobec ogólnie nie nacechowanych form *inquit* elementy owego homofonicznego stylu są u Dostojewskiego bardzo nieliczne. Dostojewski w swych na ogół nie nacechowanych stylistycznie formach *inquit* (zob. np. *Bracia Karamazow*, Warszawa 1959, s. 312) nie podstawia wciąż swym postaciom krzywego zwierciadła, jak to czyni Kaden. Głos podmiotu u Kadena ma więc charakter bardziej interpretacyjny, a z kolei stosunki między bohaterami są mniej skomplikowane — i stokroć mniejszą rolę w budowie ideowych znaczeń powieści gra Kadenowski dialog postaci (choć jego rola techniczna pozostaje duża).

narrator zyskuje byt osobowy. Gdy się nie pamięta o interpretacyjnej funkcji stylistyki Kadena, o jakości jego składni i leksyki, słowem: gdy się zwraca uwagę na pozorną wszechwładzę postaci — powieść Kadena można jeszcze uznać za polifoniczną powieść personalną. Ale cały nasz dowód miał na celu zasygnalizowanie pewnej panującej tu autorskiej homofonii i wskazanie — może jeszcze arbitralne — na to, że jakość tego autorskiego głosu jest także charakterystyczna dla jego epoki.