

Krystyna Jakowska

Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/3, 61-94

1992

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

NATURALIZM W POLSKIEJ POWIEŚCI MIĘDZYWOJENNEJ

Uwagi wstępne

Jeśli będziemy rozumieć naturalizm szeroko, jako nakaz najrzetelniejszego mimetyzmu, bynajmniej nie ograniczony do doktryny Zoli, to wpływ jego na polską powieść XX-wieczną opisano już dokładnie — co zresztą nie znaczy, że wyraźnie sformułowano tezę o tym wpływie. Ale w końcu to właśnie potrzeba mimetycznie rozumianej prawdy przeobraziła powieść na przełomie wieków, nadając jej kształt powieści młodopolskiej¹, z jej sposobem opowiadania, kompozycją i — co więcej — z repertuarem różnorodnych „mimetyzmów formalnych”, które odmieniały jej wygląd od początków wieku po dzień dzisiejszy. Zaobserwowano najsluszniej, że formy te uległy alienacji i — dawno oderwane od jakiegokolwiek prądu — stały się dziedzictwem powszechnym². Dotyczy to, jak sądzę, wszystkich tych form powieściowych, które — zrodzone z „naturalistycznej” pasji autentyczności — posłużyły się wszelkimi Nieliterackimi a pisanymi formami wyrazu: dziennikiem, listem, pamiętnikiem, autobiografią, sprawozdaniem, reportażem. Problematyki wpływu tych form na powieść międzywojenną nie da się rozważyć w tym artykule, zresztą i nie trzeba, skoro raz oderwane od prądu, wiodą swój żywot na tyle samoistnie, że wchodzą bez trudu również w całości niewerystyczne. Co więcej, można mieć wątpliwości co do trafności identyfikowania najbardziej choćby radykalnego mimetyzmu z naturalizmem; toteż w tym artykule zajmiemy się inspiracją naturalizmem rozumianym wężiej — historycznie.

Doprowadzając swą analizę występowania naturalistycznych tendencji w literaturze polskiej do okresu Młodej Polski Janina Kulczycka-Saloni wyraziła w 1984 r. sąd, że „badacze powieści następnego półwiecza nie powinni zagubić tego wątku”³. Był to jednak wątek podejmowany. Pierwszy o tej inspiracji pisał Henryk Markiewicz, traktując naturalizm międzywojenny jako

¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969.

² Zob. A. Z. Makowiecki, *Inspiracje naturalistyczne w prozie Młodej Polski*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria 3. Wrocław 1984.

³ J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli*. Wrocław 1984, s. 286. Zob. też te same autorki *Recepcja naturalizmu w literaturze rosyjskiej i w literaturze polskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 1.

„ważny, choć uboczny nurt literatury”, reprezentowany przez Boguszewską, Gojawczyńską, Górską i Uniłowskiego; wyróżnił też „naturalizm żyjący niesamodzielnie, wcielony w obcą sobie poetykę ekspresjonizmu (Kaden) lub realizmu socjalistycznego (*Oblicze dnia* Wasilewskiej)”⁴. Po 30 latach od wydania tego sądu uderza jego — poświadczona wieloma badaniami — trafność. Dotyczy to zarówno wyróżnienia neonaturalizmu samoistnego i podporządkowanego ekspresjonizmowi (ten ostatni dostrzegła wprawdzie krytyka międzywojenna, ale nauka dotąd tego nie opisała), jak i rozszerzenia naturalistycznego dziedzictwa na powieści nie tylko autorów z grupy Przedmieście. Napomykano później przygodnie o tym, że warto badać dalsze losy naturalizmu — aż do czasu wydania książki Danuty Knysz-Rudzkiej *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”* (1972), w której autorka dokonała analizy funkcjonowania naturalizmu w świadomości i praktyce literackiej lat trzydziestych⁵. Właściwym przedmiotem badań Knysz-Rudzkiej były tu programy literackie, a przede wszystkim program grupy Przedmieście; na temat jego praktycznej realizacji napisała niewiele, nisko też literaturę Przedmieścia oceniła. Chęć zdyskredytowania estetycznego grupy Przedmieście widać zresztą w całej książce. Także i program grupy autorka uważa za wtórny, mniej — niż analogiczny we Francji — „demaskatorski” (choć, moim zdaniem, to akurat trudno uznać za zarzut serio), ponadto zaś przypisuje tym prawdziwym społecznikom cele, które pomniejszają moralną wartość ich programowego wystąpienia.

Według Danuty Knysz-Rudzkiej programy Przedmieścia miały mu zapewnić efektowne wejście na scenę życia literackiego i — przede wszystkim — społecznego lat trzydziestych. Była to opinia krzywdząca i dla Boguszewskiej, i dla Górskiej. W późniejszym o parę lat artykule *Losy naturalizmu w XX wieku* Knysz-Rudzka dotknęła szerszej widzianej tradycji naturalizmu, analizując te aspekty kompozycji i języka powieści XX-wiecznej, które mogły powstać z inspiracji naturalizmu⁶; nie wychodziła tu zresztą wyraźnie poza ustalenia dokonane wcześniej przez Michała Głowińskiego. Referowanie bogatych w ustalenia prac Knysz-Rudzkiej i polemika z nimi nie miałyby tutaj sensu; będę się do nich odwoływała w trakcie analiz powieści należących do społecznego skrzydła neonaturalizmu — bo tylko o tych Knysz-Rudzka pisze. Tego samego przedmiotu dotyczy też krótki szkic Adeli Pryszczewskiej-Kozołub — pełen zresztą dowolności w przypisywaniu takich czy innych powieściowych cech naturalizmowi⁷.

⁴ H. Markiewicz, *Spór o naturalizm*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 210–211.

⁵ D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”*. (*Z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX*). Wrocław 1972. Dalej do pracy tej odsyłać będzie skrót KR. Ponadto stosuje się tu następujące skróty: B = J. Brzoza, *Co to jest autentyzm*. „Marchoń” 1938, wrzesień. — H = P. Hostowiec [J. Stempowski], *Eseje dla Kasandry*. Paryż 1961. — K = J. Kurek, *Grypa szaleje w Naprawie*. Kraków 1954. — W = K. Wyka, *Książki o wsi*. W: *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*. Warszawa 1974. Liczba po skrócie wskazuje stronę.

⁶ D. Knysz-Rudzka, *Losy naturalizmu w XX wieku*. W zbiorze: *Tradycje i nowatorstwo literatur słowiańskich*. Warszawa 1976.

⁷ A. Pryszczewska-Kozołub, *Zapóżyczenia i kontynuacje naturalistyczne w polskiej prozie środowiskowej okresu międzywojennego*. W zbiorze: *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi*. Warszawa–Toruń 1988.

Warto dodać, że w coraz powszechniejszej w latach osiemdziesiątych refleksji na temat cech i istoty naturalizmu liczne są prace, które uzasadniają to, co było dotąd intuicyjne i dowolne: rozszerzenie zakresu terminu „naturalizm” z tylko XIX-wiecznego na również XX-wieczny. Uzasadniają tym samym prawomocność terminu „neonaturalizm”. Należy do nich przede wszystkim praca Yves’a Chevrela, który proponuje źródeł naturalizmu szukać nie tyle w estetyce, ile w sytuacji „socjohistorycznej” i wynikających z niej nowych funkcjach literatury i pisarza⁸. Bardzo to przekonujące i zgodne z naszym intuicyjnym przeświadczeniem, iż było to raczej nieświadome pokrewieństwo literatury lat trzydziestych i końca XIX w. niż świadomie podejmowana tradycja. Neonaturalizm polski lat trzydziestych winien być traktowany jako część zjawiska ogólnoświatowego. Ów światowy neonaturalizm też nie ma w nauce polskiej najlepszej opinii: Alina Brodzka pisząc o zasadniczych kierunkach rozwoju prozy XX-wiecznej nazywa powieści Lemmoniera i Fal-lady „zgalwanizowanym studium naturalistycznym” i przeciwstawia je „rzeczy-wistym perspektywom XX-wiecznej prozy realistycznej”⁹. Podobnie sceptycznie odnosi się do możliwości estetycznych inspiracji naturalistycznej Michał Głowiński, pisząc:

Poglądy Zoli [mowa o *roman expérimental* i o powieści-dokumencie ludzkim] ogłądane w perspektywie historycznej w pełni wykazały swą nieprzystosowalność do powieściowej materii¹⁰.

Podobne sądy, dokładniej jeszcze uargumentowane, odnaleźć można we współczesnych amerykańskich pracach dotyczących zarówno naturalizmu XIX-wiecznego, jak i jego XX-wiecznej kontynuacji. Donald Pizer rozumie naturalizm XIX-wieczny jako jedno tylko ogniwo w łańcuchu wielu epok, które prezentowały irracjonalizm człowieka, jego okrucieństwo, a zarazem wszelkie ograniczenie jego rozumu i woli¹¹. W literaturze amerykańskiej Pizer odnajduje swoisty rytm pojawiania się tak rozumianego naturalizmu – wczesne lata trzydzieste byłyby pierwszą falą po naturalizmie XIX-wiecznym. Sąd Pizera o genezie neonaturalizmu amerykańskiego chcę pokazać bliżej, tak zdaje się być ciekawy i trafny:

Neonaturalistyczna literatura lat trzydziestych ma swe źródło w warunkach społecznych tego dziesięciolecia i w prądach intelektualnych i literaturze dziesięciolecia poprzedniego. J. T. Farrel, J. Dos Passos i J. Steinbeck nie zwracali się po inspirację do XIX-wiecznego naturalizmu, tylko w literaturze lat dwudziestych znajdowali myśli o życiu i literaturze, które pomagały im wyjaśnić i wyrazić oczywiście nadchodzący kryzys systemu amerykańskiego w latach trzydziestych. [...] Powrót naturalistycznych tematów w literaturze lat trzydziestych jest zwykle wiązany z wpływem myśli Marksa i Freuda. Marksizm, podobnie jak spenceryzm w latach dziewięćdziesiątych w. XIX, ujawnił brak znaczenia indywiduum w procesie (dawniej ewolucyjnym, dziś ekonomicznym), którego indywiduum jest częścią; freudyzm, podobnie jak atawizm w latach dziewięćdziesiątych w. XIX, kładł nacisk na obecność w podświadomości ludzkiej – panującej nad nią przeszłości. [...] W rzeczywistości jednak podstawowe wyobrażenia Farrela, Dos Passosa i Steinbecka zostały ukształtowane mniej przez te ab-

⁸ Y. Chevrel, *Realizm / Naturalizm: czy warto wznawiać spór?* W zbiorze: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3.

⁹ A. Brodzka, *Kierunki przeobrażeń XX-wiecznej prozy powieściowej*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965.

¹⁰ M. Głowiński, *Dokument jako powieść*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982.

¹¹ D. Pizer, *Twentieth-Century American Literary Naturalism. An Interpretation*. South Illinois University Press, 1983.

strakcyjne idee deterministyczne, bardziej zaś przez ich literacki wyraz w takich powieściach lat trzydziestych, jak *Ulisses* Joyce'a, *Winesburg-Ohio* Sherwood Andersona, *Tragedia amerykańska* T. Dreisera. W tych utworach powieściopisarze lat trzydziestych znaleźli poruszającą formę dla odtworzenia tematu obecnego w marksizmie i freudyzmie – że życie tworzy tragiczne granice dla indywidualnej wolności, wzrostu i szczęścia. [...] Także kryzys życia społecznego Ameryki lat dwudziestych spowodował nowy rozkwit powieści naturalistycznej. [...] „Nowy rozkwit” implikuje nie tylko powtórzenie, ale i jakiś stopień innowacji. Ważnym polem innowacji była forma naturalistycznej powieści lat trzydziestych¹².

Zarówno Donald Pizer, jak i June Howard¹³ dają przy tym ciekawe charakterystyki powieści naturalistycznej. Mogą się one stać inspiracją również dla nas, bo odrębność propozycji amerykańskich badaczy pochodzi nie tyle z różnicy materiału, ile z odmienności sposobu widzenia. Okazjonalnie – a bardzo ciekawie – napisała o powieści naturalistycznej Teresa Walas w swojej książce o dekadentyzmie¹⁴.

Naturalizm w programach pisarskich dwudziestolecia

Powieściopisarze dwudziestolecia w swych programowych wystąpieniach na naturalizm powoływali się rzadko. Nic dziwnego, że nikt nie przywoływał nazwiska Zoli w antynaturalistycznych latach dwudziestych. Jednakże nawet mimo powrotu „szarego człowieka” jako jednego z ważniejszych tematów powieściowych lat trzydziestych prawodawcy powieści tych czasów także wyjątkowo tylko sięgali wprost do dziedzictwa Zoli i nieczęsto wypowiadali słowo „naturalizm”. Do takich rzadkich świadectw należy w r. 1933 manifestacyjne odwoływanie się do naturalizmu przez redaktorów tomu *Przedmieście*, w latach 1936–1937 program i niektóre akcje literackie miesięcznika „Studio”, łącznie z poprzedzającym te akcje artykułem Nałkowskiej *Pisana rzeczywistość*, w r. 1938 zaś sformułowany przez Jana Brzozę program „autentyzmu” powieściowego.

Wydaje się jednak, że jakkolwiek redaktor „Studia”, Bogusław Kuczyński, oraz Jan Brzoza programy swoje redagowali w różnym czasie i każdy we własnym imieniu, to nie bez znaczenia jest fakt, że obaj mieli niegdyś związek z *Przedmieściem*; w przypadku Kuczyńskiego dość pośredni, bo przez Nałkowską, w przypadku Brzozy bezpośredni: grupa wylansowała go jako pisarza. Dlatego nie można się tu dopatrywać trzech różnych programów. Wyrastają one z jednego pnia.

Program *Przedmieścia* był już wielokrotnie referowany¹⁵; również jego relacja do naturalizmu Zoli stała się przedmiotem uwagi badaczy – przywołały więc tylko punkty dojścia. Na program *Przedmieścia* składają się: artykuł Jerzego Kornackiego *Cele Przedmieścia*, przedmowa Haliny Kraheleskiej do zbiorowego tomu¹⁶, dedykacja Zoli na powieści *Jadą wozy z cegłą* pióra Boguszewskiej i Kornackiego, wreszcie zapiski obojga tych pisarzy zebrane w to-

¹² *Ibidem*, s. 13.

¹³ J. Howard, *Form and History in American Literary Naturalism*. University Caroline Press, 1985.

¹⁴ T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*. Kraków 1986.

¹⁵ Zob. Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentalnej*. (Podróż – powieść – reportaż). Toruń 1966.

¹⁶ J. Kornacki, *Cele Przedmieścia*. „Epoka” 1933, nr 45. – H. Kraheleska, *Przedmowa*. W zbiorze: *Przedmieście*. Warszawa 1934..

mie *Zielone lato 1934*. Program ten zinterpretowała Danuta Knysz-Rudzka jako podjęcie jednego tylko z dwóch haseł Zoli: mianowicie scjentyzmu. Ów scjentyzm zresztą wini autorka za wszelkie grzechy literackiej praktyki Przedmieścia (KR 117); niezbyt fortunnie, bo, jak wiadomo, nie ma w ogóle ścisłej zależności między artykułowanym programem a praktyką, a już z całą pewnością nie ma tu zależności genetycznej. Ów Zolowski scjentyzm jest zresztą w programie Przedmieścia mniej odważny. Knysz-Rudzka słusznie obserwuje tu rozbieżność:

Zolowskie prawa dziedziczności i determinacja środowiskowa tracą ostrość, zacierają się w bliżej nie określonym programie naukowego obserwowania życia nizin społecznych. Populiści nie wierzą już w możliwość naukowego obiektywizmu literatury [...]. [KR 118]

Dlaczego jednak upatrywać w tym sceptycyzmie słabej strony Przedmieścia? Słabością byłoby podjęcie złudzeń Zoli. Drugiego z haseł Zoli: eksperymentu — program Przedmieścia nie uwzględniał.

Neonaturalizm populistów doprowadzał do ostateczności wypełnienie pierwszego nakazu metody naturalistycznej — obserwacji, unikając zresztą wielkich tematów Zoli, jak wojsko, rząd, giełda, kopalnia węgla, hale paryskie czy wielkie magazyny handlowe. Dla grupy „Przedmieście” pozostawała „odwieczna fascynacja przedmieść” [...]. [KR 119].

Są natomiast współbrzmienia z Zolą w „ideowym” programie Przedmieścia:

Patrzenie i notowanie, kult pojedynczych faktów i „przyssanie się do powierzchni przedmiotów” [...] grozi przyznaniem przedmiotowości jakiegoś wymiaru irracjonalnego. Populiści polscy mistyfikują pojęcie obiektywnego widzenia świata, tworzą nowy mit egzotycznego przedmieścia i „tych ludzi”, których życzliwie obserwują z pozycji obcego. [...] gdyby tom rozpraw teoretycznych „Przedmieścia” ukazał się, musiałby brzmieć bardzo podobnie do tego tomu dzieł Zoli, który zawiera *Le Naturalisme au théâtre* i *L'Argent dans la littérature*, musiałby żywo przypominać artykuły opublikowane w *Le Roman expérimental*. [KR 122]

Wreszcie naturalizm i Zoli, i naszych populistów cechowało programowe (*nb.* wyłącznie programowe) odcięcie się od tendencji (KR 138–142).

W efekcie program grupy Przedmieście to — cytując dalej Knysz-Rudzką — „zmodyfikowany i unowocześniony skrót *Le Roman expérimental*”. Ów zaś programowy neonaturalizm to „tradycja selekcyjna, którą określają tendencje dokumentacyjne, postulaty naukowej sprawdzalności i scjentyzmu wiarygodności literatury, wreszcie położenie szczególnego nacisku na funkcje poznawcze dzieła sztuki, utożsamiane najczęściej z funkcjami czysto informacyjnymi” (KR 113). Wydaje się, że można by tu jeszcze zaakcentować szczególnie estetyzm, który cechował program Przedmieścia. Tak więc pisze Kornacki o przyczynach „fascynacji prostym człowiekiem”, która zresztą w świadomości pisarza najsilniej spokrewniła Przedmieście z Zolą:

W widokach przedmieść, w pomieszaniu groteski i melodramatu, zachwyca nas szczególnie prawda artystyczna kondycji ludzi prostych. Silniejszy od biedy [...] jest żywioł ich nadziei. Dla siebie, dla dzieci, dla jakichś wiecznych szwagrów [...]. To już inna sprawa, że przedmioty nadziei [...] są od niej brzydsze — jak trzydrzwiowa szafa, landszaft nad łóżkiem albo lustro tremo [...]. Śród tak brzydkich rzeczy [...] zachwyca [...] w ludziach takich wyraz nadziei¹⁷.

¹⁷ H. Boguszevska, J. Kornacki, *Zielone lato 1934*. Warszawa 1959, s. 163.

Ten szczególnie estetyzm cechował również postawę niektórych naturalistów francuskich. Czytamy u Goncourta:

Ale dlaczego, można by zapytać, wybierać właśnie te środowiska? Dlatego, że właśnie w nizinach, gdzie kończy się cywilizacja, zachowuje się prawdziwy charakter rzeczy, osób, języka, wszystkiego, dlatego, że malarz ma tysiąc razy więcej szans zrobienia obrazu mającego jakiś styl z zabłoconej uliczki z Saint-Honore niż z damy z półświatka... I dlaczego jeszcze? Być może także dlatego, że jestem literatem dobrze urodzonym i że lud ma dla mnie urok łądów nieznanym... [cyt. za: H 253]

Autorzy *Przedmieścia* bardzo wyraźnie oddzielali „poznanie artystyczne” od naukowego, zwłaszcza w przypadku Boguszewskiej, która, jak wynika z jej notatek w *Zielonym lecie 1934*, miała wobec badań środowiskowych duży dystans. Jej własnym „sposobem” zbierania materiałów jest rodzaj intelektualnej iluminacji: ostrość widzenia tego, o czym się ma zamiar pisać: „Bo naprawdę ostro – na wylot i dokładnie – widzi się tylko to, o czym się pisze, o czym chce się pisać”¹⁸. Dla Boguszewskiej zresztą „introspekcja jest tylko inną nazwą dla obserwacji”¹⁹. Dyskutowana w zespole *Przedmieście* książka Stanisława Rychlińskiego *Badanie środowiska* wzbudziła opinie dość krytyczne. Kornacki wspomina:

Nastrój nieufności wobec książki Rychlińskiego udzielił się wczoraj wszystkim zebranych. Nałkowska raz jeszcze okazała ulubione zdanie, że tworzy, jak Bóg, z niczego – co jest przecież nieprawdą. Degal dalej upierał się, że z badania środowisk obcych pochodzeniowo mogą co najwyżej reportaże wyniknąć. Kowalski nieufnie poprosił o tę książkę do siebie, do domu [...] ²⁰.

Na zebraniu zespołu 6 X 1934 Kowalski książkę Rychlińskiego bardzo skrytykował – twierdząc, że badania wsi, dokonywane przez profesora, księdza i nauczyciela winny być przeciwstawione badaniu wsi przez samych chłopów²¹. Tu widzimy, jak bardzo szeroko – zwłaszcza u Boguszewskiej – rozumiany był w *Przedmieściu* naturalistyczny postulat obserwacji; to rozumienie naturalistycznej obserwacji, bliskie Irzykowskiemu, Gruszeckiej czy Stempowskiemu, w praktyce literackiej Boguszewskiej zaowocowało bardzo wybitnymi tekstami (zwłaszcza *Ci ludzie*), których odkrywczość psychologiczna i społeczna nie da się wytłumaczyć, jako rezultat teoretycznie przyjętej przez *Przedmieście* metody badań środowiskowych.

Właściwie na tym należałoby zakończyć referowanie międzywojennych programów odwołujących się do naturalizmu. Nigdzie więcej bowiem naturalizmu Zoli nie wspominano. Były jednak programy, których pominąć nie można, bo w nich inspirację naturalistyczną odczytujemy *ex post*; o funkcjonowaniu naturalizmu jako żywej tradycji te programy mogą świadczyć tylko pośrednio.

Jeden z nich zrodził się ze znanego artykułu Nałkowskiej *Pisana rzeczywistość*²². Wspominamy go tutaj jako źródło programu Bogusława Kuczyńskiego, redagującego – przy udziale Nałkowskiej i w 10 lat po jej artykule – pismo

¹⁸ *Ibidem*, s. 214–215.

¹⁹ *Ibidem*, s. 257.

²⁰ *Ibidem*, s. 212.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 226.

²² Z. Nałkowska, *Pisana rzeczywistość*. „Wiadomości Literackie” 1926, nry 51–52. Program ten i polemiki, które wywołał, referuje Niedzielski (*op. cit.*, s. 116–126).

„Studio”²³. W pierwszym numerze „Studia” odnajdujemy program autentyczności „ludzkiego dokumentu”, sformułowany przez Kuczyńskiego bez powoływania się na Zolę (o którego istnieniu mógł nie wiedzieć; dla Nałkowskiej źródłem inspiracji był Proust). Program ów nie był jednorodny; pominiemy tu ten jego element, który by można nazwać personalistycznym, a który polegał na poszukiwaniu „prawdy osoby” w jej intymności, a zatem i w izolacji od środowiska. Z naturalizmem Zoli łączy jednak program Kuczyńskiego wiara w poznawcze możliwości dokumentu – jeszcze silniej wyartykułowana niż u Nałkowskiej:

Źródeł do tego poznania będziemy szukać nie tylko w twórczości ściśle artystycznej. Zwrócimy się także do surowców literackich: do listów, pamiętników, zapisków, do wypowiedzi czasami jedynych i do druku nie przeznaczonych, w których można znaleźć tak rzadkie dokumenty „stanu człowieczego” w jego możliwie niezachwianej autentyczności²⁴.

„Studio” daje się analizować jako naturalistyczna całość: w programie, realizacjach i w krytyce. Naturalistyczne bywają kryteria ocen – bywają, bo „dyżurny” krytyk pisma, Alfred Łaszewski, ma kryteria zgoła inne, jak np. w ocenie *Strzępów meldunków* Składkowskiego:

Te „wyznania”, których wartością jest niekontrolowana i niczym nie zahamowana jawność, stanowią jedyny w swoim rodzaju dokument ludzki. [...] Wywleczona na jaw sprawa między dwoma ludźmi wstrząsa dokumentarną rzeczywistością²⁵.

Bez precedensu – choć bardzo w realizacji nieciekawym – jest zabieg, jakiemu poddaje swój dopiero co drukowany tekst *Dwoje ludzi* Wanda Melcer: oto do poszczególnych zdań dopisuje komentarze, tłumacząc ich wygląd i przy okazji odsłaniając ich autobiograficzne korzenie. Drukowane były w „Studiu” także teksty „spowiedzi” (jak nazywał Kuczyński zbierane przez siebie prywatne wyznania); wszystkie ciekawe w swojej oryginalności, a zarazem unaoczniające, jak różnorodny może być materiał, ów „surowiec”, przez Kuczyńskiego traktowany już jak literatura.

Program „Studia” jest możliwie najwęższym i najciaśniejszym wykorzystaniem hipotetycznie wiązanej tu z naturalizmem inspiracji. Pod tym względem jest spokojniejszy z rozległymi i długotrwałymi bataliami o „literaturę faktu”, które tu pominiemy, ponieważ są już dobrze znane²⁶.

Cały blok programów posługujących się terminem „autentyzm” – zwłaszcza jeśli chodzi o prozę – zdradza analogię z naturalizmem. Jest to jednak, jak się zdaje, tylko analogia, dziedzictwo pośrednie i nieświadome. Stefan Kołaczkowski jako redaktor „Marchoła” opatrzył drukowany w tym piśmie program Brzozy następującym trafnym komentarzem:

Dla każdego rozumiejącego istotę sztuki jest rzeczą oczywistą, że autentyzm jest nieporozumieniem. [...] Ale nieporozumienia są nieraz ważkimi faktami społecznymi i mają swe głębsze źródła. [...] Żarliwość obrońców autentyzmu, patos szczerości wprowadzają nas od razu w genezę tego prądu, tłumaczą, skąd bierze początek. Jest on protestem ludzi „z dołu” i zarazem wołaniem o prawdę, szczerłość i rzetelność w sztuce²⁷.

²³ Ukazywała się w latach 1936–1937.

²⁴ Notka redakcyjna otwierająca pierwszy numer pisma („Studio” 1936, nr 1).

²⁵ „Studio” 1936, nr 5/6.

²⁶ Zob. Niedzielski, *op. cit.*

²⁷ S. Kołaczkowski, komentarz redakcyjny do artykułu J. Brzozy *Co to jest autentyzm* („Marchoła” 1938, wrzesień).

Zgodnie z sugestią i my będziemy traktować autentyzm jako fakt społeczny raczej niż estetyczny, jako program raczej niż dokonanie — i jako sprzyjające neonaturalizmowi nastawienie: splot okoliczności gospodarczo-społeczno-estetycznych, które na nowo kazały wrócić ludziom do poglądów wyrażanych niegdyś przez naturalistów. A oto zbieżności programu autentyzmu w ujęciu Brzozy²⁸ i naturalizmu: powieść realistyczna, zdaniem pisarza —

pozbawiona była rdzenia, jakim jest prawda obiektywna. Akcja takiej powieści toczyła się zawsze jakby na peryferiach życia. Prawda bowiem, jakkolwiek wygląda, stawia ciężkie warunki. Wymaga ścisłości wprost naukowej, wymaga drobiazgowości fakturowej, buchalteryjnej. [B 57]

Następuje obrona tematów „nie do napisania” — m.in. fizjologicznych (B 58). Istnienie tutaj analogii jest dość oczywiste. Uderzająco nowa okazuje się jednak druga głęboka analogia z naturalizmem: żądanie, by autorzy portretowali człowieka zgodnie z deterministyczną koncepcją jego cech i losów; jest to determinizm raczej społeczny niż biologiczny:

Zachodzi zawsze ścisła łączność pomiędzy stosunkami międzyludzkimi, socjalnymi a przeżyciami psychicznymi danego indywiduum. Jeżeli bowiem człowiek jest stworzeniem gromadnym, podlega on prawom zależności, które zadzierzgają łańcuch jego kolei życiowych. [B 70]

Po dłuższych rozważaniach teoretycznych następuje przykład bohatera-mordecy:

Mógłby być jednak usprawiedliwiony, gdyby ktoś zechciał śledzić łańcuch jego kolei życiowych, płynących na podstawie prawa zależności. Jego rozwój psychiczny, jego koleje losu, które jednak nie były nigdy dziełem przypadku, sprawiły to, że popełnił ostatecznie mord, który też nie był dziełem przypadku. [...] Jego czyn wynikł po prostu z takiego biegu wypadków, jakie złożyły koleinę jego życia, które można by obliczyć wprost z matematyczną ścisłością i jeszcze więcej: można z pierwszego zadziergnięcia się łańcucha przewidzieć prawie jasnowidząco, że popełni on w końcu mord. Autor prowadzący swego bohatera po kartach książki [...] jest w tym wypadku jakimś allachem, który w księdze przeznaczenia napisał kismet. [B 71–72]

To analogia druga. Jest jeszcze i trzecia, wyczerpująca zarazem wszystkie postulaty Brzozy i bardzo istotna dla naturalizmu! — konieczność ścisłego opracowania przedmiotu wymaga pójścia w teren.

Autentyzm przez nałożenie obowiązku oddania wierności każdej sytuacji, przez ścisłe opisanie każdego szczegółu, przez wydobywanie prawdy artystycznej i prawdy konkretnej z całości kompozycyjnej — nakłada obowiązek przeżycia danego odcinka, który autor ma zamiar opisać. Nie może on polegać tylko na swoim talencie i na biurkowym wypracowaniu. Musi pójść w teren dla upewnienia się w swoich wątpliwościach i dla zdobycia obrazów głęboko przeżytych. [...] Autor więc będzie musiał najmować się do robót fizycznych, prac urzędniczych, iść jako ochotnik na wojny, zależnie od obranego przez siebie tematu. Każdy zaś szczegół naukowy będzie musiał doświadczyć na przykładach. [B 72]

To już Zola strywalizowany i doprowadzony do absurdu. Przede wszystkim jednak Zola nieświadomy i — zgodnie z przywołanymi wyżej intuicjami i tezami Pizera, Kołaczkowskiego, a także cytowanego przez samego Brzozę Czachowskiego — jakby przypadkowy. Nie od programów estetycznych za-

²⁸ Biorę pod uwagę to ujęcie jako najpóźniejsze i zbierające wcześniejsze postulaty autentyzmu: J. Czernika i J. E. Skińskiego.

leżny, zakotwiczony w warunkach życia, powstały, jak pisze Czachowski, „z naturalnej potrzeby”. Czy wobec tego musimy przyjąć pełną niezależność podstawowych rysów estetyki naturalizmu od dziejów estetyki w ogóle? Czy naturalizm rodzi się sam, zawsze tego samego żądając od pisarza, czy to w średniowieczu, w XIX czy XX wieku? Przypadek neonaturalizmu Brzozy jest szczególnie pouczający. Z jednej strony każe nam dostrzegać ową niezależność, z drugiej — widzieć jej granice. Bo w końcu Jan Brzoza był nie tylko nieuczonym człowiekiem, stolarzem z zawodu, ale i pisarzem, wykształconym przez Przedmieście. Pełna niezależność jest iluzją. Po prostu Zola trafił na podatny grunt.

Zachowały się wreszcie okazjonalne wypowiedzi powieściopisarzy lat trzydziestych, ujawniające wrażliwość na genetycznie naturalistyczne zasady tworenia: przede wszystkim seria porad pisarskich udzielanych przez Kadena w „Gazecie Polskiej”. Stale wyrażany tam postulat „studiowania życia w terenie”, upatrywanie wartości w „prawdziwym opisywaniu drobnej rzeczy” Irzykowski związał wprost z nazwiskami Maupassanta i Zoli (zob. B 74).

Tyle naturalistycznie brzmiących postulatów w programach prozatorskich dwudziestolecia. Niewiele — ale bardzo wiele, jak na liczbę tych programów. Warto zwrócić uwagę, że spośród najistotniejszych komponentów naturalizmu podejmowano postulaty dokumentaryzmu i ścisłej obserwacji w terenie, pomijając naturalistyczne koncepcje determinacji ludzkiego losu. Jak zobaczymy, inaczej było w praktyce powieściowej, gdzie bynajmniej tego aspektu postawy naturalistycznej nie lekceważono. Zanim jednak dotrzemy do zawartej w tekstach „podświadomości” literackiej, należałoby przyjrzeć się, jak funkcjonował naturalizm w najbardziej wysublimowanej świadomości literackiej czasu.

Naturalizm w krytyce międzywojennej

Pytanie, które sobie stawiamy, brzmi: czy krytyka międzywojenna ma świadomość żywotności tradycji naturalizmu — czy nie. I jak tę tradycję ocenia. Pytanie takie już postawiono; w r. 1972 Knysz-Rudzka w cytowanej tu książce szukała na nie odpowiedzi analizując programy i krytykę międzywojenną. Pragniemy poszerzyć zakres jej obserwacji o kilka ważnych artykułów (m.in. Anieli Gruszeckiej i Jerzego Stempowskiego), a co za tym idzie — zmodyfikować sąd o całkowitym odrzuceniu tej tradycji. Okazało się bowiem, że wśród ogólnej niechęci wobec tego prądu zarysował się wówczas nurt refleksji nie tylko naturalizm doceniającej, ale odnajdującej w nim najbogatsze współcześnie źródło inspiracji.

Zanim do tego przejdziemy, dodajmy trochę obserwacji dotyczących owego trafnie zauważonego odrzucenia. Naturalizm zdaje się pozostawać na marginesie tego, co istotne w międzywojennej refleksji o powieści; przynajmniej zaś tego, co najbardziej znane. Nie potrzebuje terminu „naturalizm” Witkacy w swojej teorii powieści „metafizycznej” z lat dwudziestych, obywa się bez tej kategorii również personalistyczna krytyka powieściowa z lat trzydziestych. W ogromnej zaś liczbie artykułów i recenzji ich autorzy, pisząc o zjawiskach, które bez żadnej wątpliwości zaliczylibyśmy do neonaturalizmu, także słowa „naturalizm” nie używają. Traktują rzecz opisowo; czasem zaś, gdy chcą pochwalić, szukają określeń zastępczych: „krańcowy realizm”, „świeży realizm”,

„jędry realizm” lub „tęgi realizm” czy wreszcie „ponury realizm liryczny”²⁹ – to ostatnie najzupełniej trafnie.

Słowa „naturalizm” nie używają twórcy programów powieściowych, nawet tacy, jak Stanisław Michalski, który w r. 1927 obserwował – i postulował dalszy rozwój – rodzącą się powieść społeczną, czy Irzykowski, gdy formułował swój program literatury socjalistycznej, pod pewnym istotnym*względem (determinizm społeczny!) tak bliski naturalizmowi. Nie wspomina o naturalistycznej tradycji Stanisław Baczyński, tworząc program powieści społecznej, zgodny przecież z duchem Zoli – a już na pewno z duchem Przedmieścia³⁰. Nie widział, że podejmuje tradycje estetyki naturalistycznej, Piwiński, gdy wyżej stawiał opowiadanie w pierwszej osobie niż technikę opowiadania realizmu³¹; gdy zaś ukazał się tom *Przedmieście*, odwołujący się do naturalizmu programowo, w niektórych recenzjach, nawet tak skrupulatnych, jak Aurelego Drogoszewskiego³², słowa „naturalizm” nie wymieniono, nie padło nazwisko Zoli, tradycja pozostała nie zauważona. Tradycję naturalistyczną pomija całkowicie Rafał Blüth omawiając *Zmory Zegadłowicza*³³, a także Silvester pisząc o Boguszewskiej czy Gojawiczyńskiej – u tej ostatniej naturalistycznego dziedzictwa nie znajduje również Czachowski³⁴; słowo „naturalizm” nie pada nawet przy niemal pełnym opisie kompletu cech prądu, jeśli tekst, który je zawiera, budzi podziw krytyka³⁵.

Z drugiej strony są także liczne artykuły i recenzje, w których słowa „naturalizm” używa się jako nazwy dyskredytującej – z różnych przyczyn. Przyjrzyjmy się znaczeniom najczęściej towarzyszącym tej ogólnie ujemnej kwalifikacji. Wśród krytyków niechętnych naturalizmowi wyróżnia się Jan Lorentowicz, który naturalizm identyfikuje z drastycznością przedmiotu i sposobu wyrazu: „Przerażający naturalizm”, o którym pisze, jest tu zbieżny ze współczesnym nam potocznym rozumieniem terminu. Tak samo nieskomplikowanie i ubogo rozumie naturalizm Jerzy Andrzejewski w swym ataku na Uniłowskiego³⁶ – w ujęciach powyższych naturalizm funkcjonuje jako przezwa raczej niż nazwa; przede wszystkim wyraża dezaprobatę.

²⁹ H. Galle, rec.: J. Kornacki, *Gołębie*. „Nowa Książka” 1935, s. 260. – K. Czachowski: rec.: J. Morton, *Wawrzek, syn Wawrzyńca*. Jw., 1939, z. 4; rec.: W. Wasilewska, *Ojczyzna*. Jw., 1936, s. 348. – J. Brzękowski, rec. J. Kurek, *Grypa szaleje w Naprawie*. W: *Awangarda*. „Kultura” (Paryż) 1955, nr 7/8, s. 76. – J. Lorentowicz, rec. powieści J. Wiktora. „Nowa Książka” 1938, z. 9.

³⁰ S. Michalski, *Powieść dnia dzisiejszego*. „Młoda Myśl Ludowa” 1927, nr 1. – K. Irzykowski, *Literatura a socjalizm*. „Robotnik” 1928, nr 71. – S. Baczyński, *Świadomość społeczna w literaturze*. W: *Rzeczywistość i fikcja. Współczesna powieść polska*. Warszawa 1939. Cyt. ze zbioru: *Polska krytyka literacka 1919–1939. Materiały*. Warszawa 1966.

³¹ L. Piwiński, *Powieść polska*. „Przegląd Współczesny” 1927, nr 58.

³² „Nowa Książka” 1934, s. 176.

³³ „Verbum” 1934, z. 4.

³⁴ „Nowa Książka” 1935, s. 496.

³⁵ Oto jakie cechy dostrzega J. Iwaszkiewicz („Wiadomości Literackie” 1936, nr 5) w niesłychanie wysoko cenionym przezeń debiucie S. Krzyżewskiego *Bronka*: autentyczność, ostrość obserwacji, „bezlitosna konstrukcja obyczajowa i środowiskowa”, egzotyczne środowisko, cierpienie jednostki nieuchronnie skazanej na swój los – i genetycznie, i społecznie.

³⁶ J. Andrzejewski, *Uniłowski i Worcell*. „Prosto z mostu” 1937, nr 6, rubryka *Nowe książki*: „Jest to nadal ten sam Uniłowski, obracający się w jakże ciasnym kręgu doświadczeń naturalistycznych, zatrzymujący się wyłącznie na powierzchni zjawisk, uwikłany w brutalne obsesje [...]”.

Drastyczność – ale i dekompozycja. Ten drugi komponent znaczenia słowa „naturalizm” widzimy, również u Lorentowicza, u Breitera³⁷, opisuje zaś ową dekompozycję szerzej Czachowski, krytycznie oceniając *Wisłę Boguszewskiej* i Kornackiego³⁸ – u źródeł tej negacji leży we wszystkich przypadkach przeświadczenie, nigdzie nie werbalizowane, o wyższości tekstu „dobrze zrobionego”: zwartego i zamkniętego dzięki fabule.

Pojawiają się też zarzuty natury „światopoglądowej”: dla Leona Piwińskiego to biologizm zaciążył nad „typową pomyłką naturalizmu literackiego”, jaką byli *Starzy ludzie* Kuczyńskiego³⁹, a zwłaszcza już *Marcyna Kędziory*, gdzie

nie widzimy społeczności ludzkiej, narodowej, wyznaniowej ani nawet klasowej, tylko jakiś rezerwat dziwacznych zwierzołudów, rządzonych przez elementarne namiętności i karykaturalną mitologię religijną. Dążąc do maksymalnej wierności, doszedł autor do maksymalnej nieprawdy⁴⁰.

Uderza też w tradycję naturalistyczną Wyka, dostrzegając w niej „jeszcze jeden ciąg beznadziejności na kanwie tzw. warstw niższych”⁴¹. Zasadniczą batalię przeciw naturalizmowi przeprowadza Maria Starost w artykule pod wymownym tytułem *Sztuka czy naturalizm*. Jakkolwiek chodzi głównie o plastykę, to i powieści zarzuca się tu – bardzo zresztą efektownie – „biopsychologiczny ekshibicjonizm”⁴². Ataki na światopogląd naturalistów podejmowano z prawa i z lewa. Lewica krytykowała post-Zolowski determinizm społeczny ówczesnych powieści, widząc w nich „ohydny obraz nędzy klasy robotniczej”⁴³, prawicy nie podobał się pomniejszający obraz człowieka: „wynaturzony kierunek naturalistyczny rozsiewa wszędzie szpetne brodawki i wrzody”⁴⁴.

Pośród negatywnych ocen dziedzictwa naturalizmu dwie zdają się być godne uwagi. Podejmowanie tradycji naturalizmu uważa za anachronizm Stanisław Furmanik, bardzo rzeczowo opisując i oceniając naturalistyczną genezę *Przedmieścia*.

Powracanie do starych haseł nikomu nie przynosi ujmy i rzeczywiście stać się może w okresach „bładości i bezpłciowości artystycznej” odświeżającą zdobyczą literatury. [...] Tylko gdy kiedyś wystarczała teoretyczna recepta odtwarzania rzeczywistości takiej, jaką ona jest, widziana w naturalnych, psychologicznych trzech wymiarach, dzisiaj, po impresjonizmie i jego konsekwencjach po futurizm i konstruktywizm, formuła taka byłaby zbyt naiwna⁴⁵.

Furmanik dostrzega zatem pewną niewydolność estetyczną naturalizmu. Podobny punkt widzenia zajmuje Wyka w swym tuż powojennym sądzie o powieści Leopolda Buczkowskiego: „naturalistyczne” to dla Wyki „pozbawione konstrukcji” (czasu, wydarzeń) na skutek nadmiernego zaufania do obserwacji zmysłowo dostrzegalnych fenomenów i z tego samego powodu pozornie nie

³⁷ J. Lorentowicz, *O Ważyku*. „Nowa Książka” 1936, s. 25. – E. Breiter, *O tymczasowości chwili obecnej*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 9.

³⁸ „Nowa Książka” 1936, s. 25.

³⁹ „Rocznik Literacki” 1938.

⁴⁰ Jw., 1937, s. 88.

⁴¹ K. Wyka, rec.: B. Kuczyński, *Starzy ludzie*. „Nowa Książka” 1939, z. 1.

⁴² M. Starost, *Sztuka czy naturalizm?* „Prosto z mostu” 1937, nr 49.

⁴³ R. Szmiłowicz, *Jednostka i typ w prozie proletariackiej*. „Głos Literacki” 1929, nr 2.

⁴⁴ E. Kocówna, *Realizm i życiowa prawda*. „Prosto z mostu” 1937, nr 31.

⁴⁵ S. Furmanik, *Zespół literacki „Przedmieście”*. „Verbum” 1934, z. 2, s. 247.

interpretujące świata przedstawianego; interpretujące w rzeczywistości przez sam dobór faktów. Stąd w ostatecznej konsekwencji „ślepa uliczka niesamowitości i grozy” (W 308 – 309).

Tyle o jawnej negacji dziedzictwa naturalistycznego; dla tego typu postaw krytycznych byłyby istotne dwie cechy: po pierwsze – oddzielanie nazwy od tego, co się w niej, historycznie biorąc, kryło; to w przypadku „sptylaczcy”, redukujących prąd do najbardziej zewnętrznego przejawu. Po drugie: obciążanie nazwy negatywną wartością – to nawet u krytyków wybitnych, subtelnie opisujących kompozycyjne skutki wierności doktrynie. Dla naszych celów ważny byłby *casus* Buczkowskiego, uwidoczniający dynamikę gatunku powieściowego. To, co w oczach Wyki było – genetycznie naturalistyczną – wadą kompozycji, stało się w naszych oczach – genetycznie naturalistyczną – jej zaletą. Wystarczy przejrzeć nowe prace o prozie – ze świetną rozprawą Ryszarda Nycza *Sylwy współczesne* na czele – żeby docenić wartość „dekompozycji” *Wertepów* Buczkowskiego jako załączka tego, co nowe w XX-wiecznej prozie. Stąd wartość zdania Wyki, który tę inspirację naturalistyczną nazwał i opisał; pozostaje nam tylko przyjąć to, zmieniwszy znak wartości z ujemnego na dodatni.

Podobnie nie zestarzała się opinia Ignacego Fika i jego wnikliwy opis tendencji impresjonistycznych, w których, jak twierdził:

naturalizm, zakładając absolutny obiektywizm świata zewnętrznego, przemienia się w swe przeciwieństwo: w radykalny subiektywizm. [cyt. za: KR 190]

W sądach Wyki i Fika wystarczyłoby tylko przestawić znak wartości, aby je uznać za obowiązujące współcześnie. Przejdźmy do tych sądów krytyki międzywojennej, w których ta operacja nie byłaby potrzebna, bo ich autorzy doceniają naturalizm łącznie z jego nazwą. We wczesnych latach dwudziestych trzeba było na to dużej odwagi – na razie nikt z pisarzy nie widział w Zoli swojego mistrza, w krytyce wyraźne były neoromantyczne jeszcze sposoby widzenia świata i oceniania prozy. Toteż artykuł Irzykowskiego *Uroki naturalizmu* musiał być w r. 1922 prowokacją. Zrozumiałe też, że punktem wyjścia dla Irzykowskiego stała się obrona naturalizmu. Refleksja krytyka dotyczy możliwości estetycznych prądu. Ten punkt widzenia pozwolił na obronę skuteczną i przekonującą. Zarzut biernego kopiowania natury jest bezsensowny, bo „to się tylko tak wydaje, jakoby rzeczywistość można było kopiować niewolniczo”⁴⁶; nudna i nieudana literatura istotnie kopiuje. Ale przecież nie rzeczywistość, tylko literackie wzory! Ta wyprzedzająca pokolenia świadomość teoretyczna Irzykowskiego prowadzi go do konkluzji, która brzmi: „Naturalizm jest kopalnią kształtów”⁴⁷. Miejmy nadzieję, że i niniejsza praca przyczyni się do potwierdzenia słuszności tego zadziwiającego w 1922 r. sądu. Zakończenie artykułu jest projekcją w przyszłość: „Wierzę – pisze Irzykowski i każe to zdanie wyodrębnić w druku graficznie – że przyjdzie czas, kiedy sztuka ze zdwojonym impetem rzuci się w naturalizm, który się dopiero nadpoczął”⁴⁸. Irzykowski – inaczej niż Fik czy Wyka – nie pisze o żadnej z konkretnych technik, które można by przypisać naturalizmowi. Ale jego zdanie ma wymiar

⁴⁶ K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 5, s. 103.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 105.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 106.

ogólniejszy i większy ciężar gatunkowy. W roku 1922 nie tylko rehabilituje pogardzany i odrzucony prąd; wskazuje na tak wielkie jego możliwości odnawiania powieściowego wyrazu, jakie nauka obserwuje w kilkadziesiąt lat później.

Jeszcze w latach dwudziestych poglądy Irzykowskiego doczekały się kontynuacji. Z roku 1927 pochodzi drugi przenikliwy artykuł, podobnie wysoko oceniający możliwości inspiracyjne prądu, tym razem już konkretnie zaobserwowane i opisane na przykładzie wielkich powieści europejskich; m.in. Conrada i Prousta. W artykule *O powieści* Aniela Gruszecka, której talent krytyczny doceniono stosunkowo niedawno, dokonując uogólnionego opisu tak przecie różnych technik pisarskich, to, co wspólne, widzi w ich szczególnym obiektywizmie:

Zdobywanie obiektywizmu polegało w pierwszej linii na usunięciu wylewów sentymentalnych, moralizujących czy logizujących itd., w które obfitowała poprzednia maniera powieściowa. Usuwanie z powieści tłumaczenia się autora inaczej niż przez występujące osoby i zdarzenia, usuwanie wszelkiego skłaniania czytelnika do sympatii czy antypatii, wszelkich uwag i informacji na marginesie [...] [było to] niejako przzerzucenie logiki powieści z dziedziny zasad i tez w dziedzinę faktów. [...] Osiągnięte zupełne zniknięcie głosu autora, bezpośrednio przed czytelnikiem dziejące się przedstawienia powieści, jak najrzetelniejsza obiektywność faktów [...] wyraziły się w znanym twierdzeniu Zoli o eksperymentalności jego powieści⁴⁹.

Naturalizm to dla Gruszeckiej kontynuacja realizmu i jego obiektywizujących zasad; jej zaś opis spuścizny naturalizmu w prozie XX-wiecznej jest dokonana językiem krytyki antycypacją naszych poglądów na dzieje powieści, wyrażonych na gruncie polskim kilkadziesiąt lat później⁵⁰. W każdym razie w r. 1927 Gruszecka już widziała naturalistyczną genezę przeobrażeń XX-wiecznej prozy.

„Powrotną falą naturalizmu” nazwał Czachowski lata trzydzieste⁵¹. Naturalizm wrócił bowiem jako hasło dość może nielicznego, ale dobrze słyszalnego odłamu pisarzy powołujących się na Zolę bezpośrednio (Boguszevska i jej szkoła) albo pośrednio — poprzez podjęcie naturalistycznych w genezie haseł autentyczności (Czernik i wielu innych), dokumentaryzmu czy autobiografizmu (liczni apologeti reportażu, dokumentu, autobiografii). W tym drugim przypadku nie zawsze zdawano sobie sprawę z faktycznego ulegania inspiracji naturalistycznej; to nie autobiografiści, ale Irzykowski nazwał autobiografizm — „autonaturalizmem”⁵² i nie reportażysty, ale Fik widział naturalistyczną genezę „prozy reportażowej”⁵³.

Tak czy owak inwazja poetyk z pochodzenia — jawnie lub niejawnie — naturalistycznych odmieniła przedmiot refleksji: pisząc o naturalizmie w latach trzydziestych krytycy z reguły nie mieli na myśli problematyki ogólnego rozwoju prozy XX-wiecznej, jak jeszcze parę lat wcześniej Irzykowski lub Gruszecka, lecz przejawy nawiązań do poetyki Zoli. W rezultacie zakres obserwacji krytyki zwęził się bardzo, a wydawane naturalizmowi

⁴⁹ A. Gruszecka, *O powieści*. „Przegląd Powszechny” 1927, s. 277.

⁵⁰ Opisy Gruszeckiej dają się podporządkować takim kategoriom, jak „linearność”, „bohater prowadzący”. Zob. Głowiński, *Powieść młodopolska*.

⁵¹ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*. T. 3. Warszawa 1986.

⁵² K. Irzykowski, *Baśń o sobie samym*. „Pion” 1936, z. 34.

⁵³ I. Fik, *Obrona tradycji*. W: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1961.

oceny stały się mniej entuzjastyczne. Naturalizm widziany przez pryzmat dokonań literackich grupy Przedmieście czy pisarzy z kręgu „Studia” nie budził szczególnego zachwytu, raczej przeciwnie. Jeśli zaś wyrosło tu dzieło znakomite (wcześnie teksty Boguszewskiej), to przestawano je wiązać z naturalizmem⁵⁴.

Bywało, że programowych związków Przedmieścia z naturalizmem nie dostrzegano, bywało, że odnotowywano nie komentując. Niekiedy jednak naturalizm Przedmieścia uznawano za tradycję wartościową. Za taką uznał ją Piwiński – nie z estetycznych, lecz społecznych względów. Naturalizm rozumiał wąsko, jako „drobiazgową obserwację wybranego środowiska”⁵⁵, a opis swój zamknął konkluzją:

Tak więc powieść naturalistyczna i dokumentarna może się przyczynić do osiągnięcia bardzo doniosłych celów narodowych i społecznych⁵⁶.

Ciekawe, że Piwiński przeciwstawiał tu naturalizm Przedmieścia – reportażyowości, zgodnie z programem grupy. Podobnego przeciwstawienia dokonał Czachowski, ale – niezgodnie z autorami programu – uznał dokonania Przedmieścia nie za naturalistyczne, lecz reportażowe, reportażywością tłumacząc to, co uważał za błędy kompozycji⁵⁷. Wygląda to trochę tak, jakby w momencie zmierzchu popularności reportaży tradycję naturalizmu chciano jednak osłaniać.

Już pod koniec dwudziestolecia Ignacy Fik, wiążąc grupę Przedmieście z naturalizmem znalazł dla niej parantelę współczesną w populizmie francuskim – wątek obecnie podjęty w badaniach literackich (zob. KR). Fik zresztą nie ograniczał owego „populizmu” tylko do prozy Przedmieścia; umieszczał w tym nurcie bardzo wiele powieści drugiej połowy lat trzydziestych, a nawet stwierdził, że „w chwili obecnej na terenie powieści typ populistyczny jest panujący”⁵⁸. Dziedzictwem naturalizmu stała się więc dla Fika cała grupa powieści obyczajowych, których przedmiotem byli robotnicy, drobnomieszczanie czy bezrobotni. Obok autorów z kręgu Przedmieścia wymienia Fik nazwiska M. Grabowskiej, J. Waśniewskiego, J. Kornagi, J. Jaremskiego, G. Jareckiej, K. Muszałówny, P. Hulki-Laskowskiego, H. Drzewieckiego i W. Wasilewskiej. Fik niestety nic bliższego nie napisał o charakterze dziedzictwa naturalistycznego w prozie tych pisarzy; tyle tylko, że „Populiści są odmianą i kontynuacją dawnych naturalistów [...]”; dalej wyczytać możemy jeszcze, iż w stosunku do mieszczańskiej populistycznej prozy francuskiej nasza jest „bardziej naturalistyczna i radykalna” – zwłaszcza u autorów Przedmieścia. Ponieważ inspiracja Fika została podjęta tylko częściowo: poprzez konfrontację francuskich i polskich programów, sprawdzenie intuicji tego krytyka co do naturalizmu tekstów jest jeszcze zadaniem do spełnienia.

Pozostali krytycy lat trzydziestych inne połączenie prozy współczesnej chcieli wiązać z naturalizmem – prawda, że unikając przy tym terminu „naturalizm”;

⁵⁴ Dla K. W. Zawodzińskiego (*Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, „Przegląd Współczesny” 1936, nr 11) wszystko, co znakomite u Boguszewskiej, to „nowy rozkwit realizmu”; co zaś gorsze i pisane razem z Kornackim, to „wypaczenia doktrynalnego naturalizmu”.

⁵⁵ L. Piwiński, *Powieść*. „Rocznik Literacki” 1935, s. 94.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 97.

⁵⁷ K. Czachowski, rec.: H. Boguszevska, J. Kornacki, *Jadą wozy z ceglą*. „Nowa Książka” 1935, s. 302.

⁵⁸ I. Fik, *Proletariat w literaturze polskiej*. „Sygnały” 1938, nr 45.

woleli przywoływać tylko nazwisko Zoli. Tak więc Irzykowski pisząc o autentyzmie (reprezentowanym tu przez niego samego, Nałkowską, Skińskiego i Czernika) jako o szczególnym realizmie *à la* Zola dostrzega tradycję naturalistyczną w „chęci skonfrontowania jakichś za wysoko napiętych pretensji z tzw. rzeczywistością, z tzw. prawdą życia, chęć obniżenia tych pretensji, dostosowania do sił ludzkich”⁵⁹. Widać tu inny – obok estetycznego – biegun naturalizmu: ujęcie jak na autora *Uroków naturalizmu* dość zaskakujące. Z kolei przez Mariana Promińskiego za dziedzictwo naturalizmu uznana została „powieść reportażowa”: „młodsza siostra” powieści środowiskowej, „całkowicie wykształconej już przez mistrza Zolę”⁶⁰. Cenny artykuł Promińskiego zawiera zarys poetyki powieści reportażowej: dla nas ponadto w jakiś sposób potwierdza intuicje Fika, bo też zakresy terminów „powieść populistyczna” i „powieść reportażowa” zdają się w dużej mierze pokrywać. Obecnie najlepiej nazwać tę odmianę powieścią środowiskową.

W oczach Czachowskiego powieść tego typu również jest dziedzictwem naturalizmu, choć wpływ owego prądu, zdaniem krytyka, zmniejsza się i wyraźna jest – choć pośrednia – dezaprobata w stosunku do takiego wpływu:

Skądinąd w literaturze powojennej nader żywotne tendencje naturalistyczne są teraz hamowane, mimo udule nieraz próby o rozmaitych zresztą kierunkach, np. impresjonistycznym Poli Gojawczyńskiej, populistycznym Heleny Boguszewskiej i w ogóle zespołu „Przedmieście”, rzeczowym Z. Uniłowskiego itp. Coraz się wzmagające społeczne tętno literatury, co właśnie u naturalistów drgać się zdaje najżywiej, spokojniej, ale skuteczniej ożywia dzieła umiarkowanego realizmu⁶¹.

Niewątpliwą zasługą Czachowskiego jest odkrycie „ekspresjonistycznego naturalizmu”; dla Czachowskiego była to formuła pisarstwa Kadena⁶², dla nas – jedna z dróg, jakie ukształtował sobie naturalizm w Polsce lat trzydziestych. „Biologiczny naturalizm” jest cechą generacji Kadena, Boya, Tuwima i Nowaczyńskiego – według trafnej diagnozy Ludwika Frydego⁶³.

Recenzenci powieści środowiskowej wskazywali na naturalizm przede wszystkim jako na źródło uchybień. Bardzo rzadką świadomość wartości i żywotności tradycji naturalistycznej wykazał Edward Woroniecki, pisząc w recenzji *Żółtego domu* Grabowskiej o „odrodzeniu neonaturalizmu w powieści współczesnej”⁶⁴.

Jeśli spoza niechęci krytyków wobec dziedzictwa naturalizmu wзира zarzut konkretny, to jest nim powątpiewanie w poznawczą wartość „odpisywania z życia” (L. Piwiński), bywa ono jednak mile widziane przez czytelników (W. Kubacki) i może mieć wartości społeczne (L. Piwiński)⁶⁵. Nagromadzenie wszakże wszelkich okropności nie jest naturalizmem, lecz sensacją i histerią⁶⁶.

⁵⁹ K. Irzykowski, *Ostrożnie z autentyzmem*. „Pion” 1937, nr 37.

⁶⁰ M. Promiński, *Powieść i nowela reportażowa*. „Skamander” 1935, z. 58.

⁶¹ K. Czachowski, *Literatura polska w roku 1936*. „Nowa Książka” 1937, z. 1.

⁶² K. Czachowski, *Polska twórczość literacka w roku 1937*. Jw., 1938, z. 2.

⁶³ L. Fryde, *Trzy pokolenia*. „Pion” 1938, nr 45.

⁶⁴ E. Woroniecki, rec.: M. Grabowska, *Żółty dom*. „Nowa Książka” 1935, s. 32.

⁶⁵ L. Piwiński, rec.: Cz. Sobiesiak-Kamińska, *Kwitnące żyto*. Jw., 1938, z. 2. – W. Kubacki, rec. Jw., 1939, z. 2.

⁶⁶ K. Wyka, rec.: W. Wasilewska, *Ziemia w jarzmie*. Jw., 1938, z. 6.

Obraz dziedzictwa naturalistycznego, jaki wylania się z przeglądu owych recenzji, nie jest ani odstręczający, ani zachęcający, raczej nijaki. Jeśli coś się stylistycznie wyróżnia, to niechęć, która podyktowała Lorentowiczowi sformułowania łatwo przyswajalne potocznej świadomości. Z „trywialnym naturalizmem” i z „mechanicznymi opisami” wiąże Lorentowicz zarzut, że jest to „literatura łatwa”, pozbawiona momentu twórczego⁶⁷. Na tym tle uderza obrona naturalizmu w ówczesnej powieści, z jaką wystąpił Hieronim Michalski w r. 1939, powołując się na artykuł Irzykowskiego sprzed kilkunastu lat i powtarzając jego wywód. Dla Michalskiego „fotografia” naturalistyczna ma wartość dlatego, że prowadzi właśnie do antywerystycznego, zdeformowanego obrazu, jakiego przykładem jest choćby powieść *Starzy ludzie* Kuczyńskiego, którego Michalski uważa za „radikalnego naturalistę” i którego zdecydowanie przecenia. Dla Michalskiego wartością neonaturalizmu jest operowanie szczególnie poetyką „kąta patrzenia”⁶⁸, dzięki któremu zyskuje się dobre efekty estetyczne. Michalski pisze o „ostrym kursie antynaturalistycznym”, któremu chce się przeciwstawić, i szuka obrony naturalizmu w argumentacji dotąd bliskiej antynaturalistom. Widocznie już tak silna była przed samą wojną presja estetyki prozy „poetyckiej”. Interesujące, że i dla niej naturalizm stał się źródłem żywym.

Artykuł Michalskiego był — na mniejszą skalę — kontynuacją dodatniej waloryzacji możliwości estetycznych prądu, refleksem myśli Irzykowskiego i Gruszeckiej. Ukoronowaniem tego wątku stał się jednak w latach międzywojennych znakomity i odkrywczy artykuł Jerzego Stempowskiego z 1937 r. *Graniczne punkty sztuki u naturalistów*; „zwłaszcza dla prozy artystycznej naturalizm odegrał rolę trzęsienia ziemi, od którego liczy się nowy okres czasów” (H 247) — brzmi najwyższa z możliwych ocena inspiracyjnych możliwości prądu. Naturalizm Stempowskiego ma szczególne oblicze. Otrzepany z formułek, którymi według autora są i „naśladowanie natury”, i „szkoła dokumentu ludzkiego”, i „metoda eksperymentalna”, oderwany od posądzeń o moralizowanie, pozostaje jako nagi postulat nowego języka sztuki. Jak przedstawia się to w szczegółach? Dla Stempowskiego „jedyną receptą naturalistów, która przetrwała ich szkołę i, poprawiona przez nowych mistrzów pióra, utrzymała się do naszych czasów”, jest charakterystyczny wybór środowiska: „Naturaliści umieszczali akcje swych powieści w środowisku społecznym, na które mogli patrzeć trochę z góry na dół”. Przykłady?

Zgodnie z tą receptą Flaubert, syn lekarza, napisał powieść z życia felczera [...], Goncourt — z życia prostytutek [...], Descares — z życia podoficerów [...]. [H 165]

Wydaje się, że Stempowski zwrócił tu uwagę — jako jedyny z polskich krytyków — na ten element postawy naturalistycznej, który okazał się tak atrakcyjny w latach międzywojennych, że wytworzył powieść środowiskową.

Drugą cechą postawy naturalistycznej jest dla Stempowskiego — też przez krytyków poza Irzykowskim nie podnoszona i też uchwycona niesłychanie trafnie — postawa emocjonalna:

⁶⁷ J. Lorentowicz, *Literatura faktu*. Jw., 1937, s. 178–179. Podobny obraz wylania się z polemik literackich lat 1927–1939, dotyczących zjawisk z naturalizmem związanych pośrednio, jak reportażu, nowej rzeczowości, nowego realizmu. Zob. Niedzielski, *op. cit.*, s. 128–162.

⁶⁸ H. Michalski, *Egzotyka naturalizmu*. „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 26.

Trudno znaleźć grupę ludzi reagujących bardziej boleśnie od naturalistów na kontakt ze światem, w którym przyszło im żyć. W całej szkole panuje pod tym względem osobliwa jednostajność temperamentów [...]. Stosunek nieżyczliwy, krytyczny do opisywanych środowisk, głęboki smutek rodzący się z zetknięcia autora z jego materiałem obserwacyjnym są właściwościami charakterystycznymi dla naturalizmu. Ze szkoły naturalistycznej rozszedł się na całą literaturę ten krytycyzm i smutek [...]. [H 256]

Po tej rekonstrukcji wzoru Stempowski opisuje sposób i zasięg jego oddziaływania:

Powieść naturalistyczna obiegła cały świat [...] tworząc wszędzie rodzaj uniwersalnego języka sztuki, jaki posiadały sztuki plastyczne, ale jakiego od czasów odrodzenia, a może nawet dawniejszych, brakowało literaturze. [H 248]

Dziedzicząc po naturalizmie, powieść ówczesna owo dziedzictwo zmodyfikowała; posługując się językiem naturalizmu, przekazuje moralistyczne, obce naturalistom treści — zdaniem Stempowskiego w naturalizmie:

Zagadnienie stylu [...] znajduje się wszędzie na pierwszym planie i ta właściwość odróżnia utwory naturalistów w sposób istotny od powieści reportażowych i społecznych naszego czasu [...]. [H 258]

Gruntowne studium Stempowskiego dostarcza argumentów dla wszystkich, którzy w naturalizmie upatrywali tradycji żywej i wartościowej. Potwierdza także intuicję tych krytyków, którzy dopatrywali się w naturalizmie inspiracji dla powieści „populistycznej” (Fik) i reportażowej (Promiński). Dla nas ma ponadto wartość wzoru postępowania, utwierdzając w przekonaniu, że przede wszystkim w tekstach powieści, a nie w krytyce szukać należy przemian ważnych dla literatury:

Wystarczy porzucić literaturę manifestów i polemik, a także zbudowaną w znacznej mierze na nich historię literatury i zwrócić się do samych dzieł naturalistów. [H 253]

Toteż następnym — i ostatnim — krokiem naszych poszukiwań będzie zwrócenie się do samej powieści.

Inspiracje naturalistyczne w międzywojennej prozie powieściowej

Gdzie będziemy szukać śladów naturalizmu?

Najkrócej ujmując: będą nas interesowały takie powieści, w których — jako pewna całość, w koniecznym powiązaniu wzajemnym — znajdują się cechy naturalistycznego rozumienia człowieka i cechy estetyki naturalistycznej. Tzn. powieści, gdzie napotkamy zarówno deterministyczną, posępną koncepcję losów ludzkich, jak — najogólniej — weryzm założenia estetycznego; ten ostatni zaś z predylekcją do jakiegoś wariantu mimetyzmu formalnego („dokumentu postrzegania” zatem obok „dokumentu postrzeganego” — według zgrabnej formuły Knysz-Rudzkiej). Ten wybór jest o całą warstwę „światopoglądową” szerszy od propozycji Knysz-Rudzkiej, wydaje się jednak konieczny. Trudno odmówić racji obserwacjom Stempowskiego o „smutku” naturalistów czy formule Irzykowskiego, że dla naturalistów „rzeczywistość była systemem ran”. Tak było istotnie, tyle że nie w programach, ale w praktyce pisarskiej Zoli, Maupassanta czy naszych naturalistów. To właśnie bolesne odczuwanie świata, wyrażające się w deterministycznym spojrzeniu na ludzi,

jest w dużej mierze powodem, dla którego naturalizm w XX w. odnowiono. Toteż bliskie mi są cytowane wyżej propozycje Pizera, u którego czytamy o nowych, XX-wiecznych ideologiach, wprowadzających na miejsce dawnych, XIX-wiecznych – nowe determinizmy, też biologiczne jednak i też społeczne. Pizer ponadto zwraca uwagę, że współcześnie ów determinizm odczuwany jest jako tragiczne ograniczenie ludzkiej wolności, rozwoju i szczęścia, stąd tragiczny charakter XX-wiecznego determinizmu. Amerykańska neonaturalistyczna powieść lat trzydziestych wzięła się – zdaniem tego autora – zarówno z odziedziczonego po powieści lat dwudziestych stematyzowanego w niej przeświadczenia o osamotnieniu wrażliwej świadomości w niegościnnym świecie, jak z owych wpływów współczesnego determinizmu, jak też wreszcie z sytuacji społecznej; kryzys gospodarczy lat trzydziestych wspomógł te tendencje, stąd „nowy rozkwit” powieści naturalistycznej, odnowionej jednak w swojej formie. Pierwsza z wymienionych przez badacza przyczyn dotyczy raczej tylko powieści amerykańskiej, dwie ostatnie – również i polskiej; są one natury społecznej i historycznej; tworzą przede wszystkim postawy wobec człowieka i społeczeństwa. Nie sposób więc postaw właściwie eliminować spośród wyróżników neonaturalizmu.

Determinizm biologiczny w naturalizmie francuskim, a także i w polskim, chociażby u Dygasińskiego, z determinizmem społecznym bywał mocno spleciony, często w jednym tekście. Naturalizm polski lat trzydziestych – jakkolwiek i tu obserwujemy ów ścisły związek: w powieści Kurka *Grypa szaleje w Naprawie* czy w *Dziewczętach z Nowolipek* Gojawczyńskiej – wytworzył jednak i odrębne „szkoły” pisarskie, o różnym składzie osobowym, różnej chronologii i niejednakowym znaczeniu. Toteż determinizm biologiczny neonaturalizmu międzywojennego i takież determinizm społeczny opiszemy osobno, zdając sobie oczywiście sprawę, że dla wielu powieści rozgraniczenie to nie jest potrzebne⁶⁹.

„Biologiczne” widzenie człowieka.

Naturalizm ekspresjonizujący

Kadena-Bandrowskiego już współcześni uznali zgodnie za naturalistę: Irzykowski pisał o nim w swoich *Urokach naturalizmu*, Lorentowicz z jego okazji przypomniał romans eksperymentalny, Czachowski pisał o naturalizmie ekspresjonistycznym, Zawodziński – o naturalizmie romantycznym⁷⁰. Dzisiaj badacze są ostrożniejsi – albo nie widzą potrzeby przywoływania naturalizmu. Tak jak Czachowski kwalifikuje Kadena-Bandrowskiego Artur

⁶⁹ D. Knysz-Rudzka inspiracje naturalistyczne w latach trzydziestych widzi w trzech następujących grupach tekstów: 1) literatura populistyczna, 2) literatura proletariacka i 3) „inne” – tzn. Witkacy, Kaden, Uniłowski i ekspresjoniści, którzy pewne elementy poetyki naturalistycznej włączali w inne konteksty. W tej pracy traktujemy niektórych pisarzy owej trzeciej grupy jako reprezentantów determinizmu biologicznego, obie pierwsze grupy omawiamy łącznie jako wyraz determinizmu społecznego. Nie wyróżniamy przy tym literatury populistycznej i – odrębnie – proletariackiej, bo nie udało się to, jak dotąd, nikomu w sposób zadowalający.

⁷⁰ J. Lorentowicz, *Próba romansu eksperymentalnego*. „Nowa Książka” 1929, z. 3. – Czachowski, *Literatura polska w roku 1936*. – K. W. Zawodziński, *Naturalizm romantyczny*. W: *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, s. 193.

Hutnikiewicz, Knysz-Rudzka o tym zaledwie wspomina. Michał Sprusiński przywołuje kontekst naturalistyczny jedynie z powodu *Zawodów* — a i to incydentalnie. Tymczasem w twórczości Kadena naturalizm nie tylko wyraziście dominuje nad wszelkimi innymi typami deformacji, ale decyduje o charakterze tej twórczości w ciągu wielu lat, w których sposób pisania Kadena zmieniał się, a poetyka jego się krystalizowała. Można więc wyróżnić dwa rodzaje wykorzystywania przez Kadena inspiracji naturalistycznych i w rezultacie dwa zupełnie różne typy obrazowania, choć oba wyrastające z naturalizmu i oba zmierzające ku ekspresjonizmowi: jeden właściwy dla początków (*Zawody*), drugi dla dojrzałej twórczości.

W *Zawodach* (1911) naturalistyczny z ducha i kształtu jest opis czynności bohaterów, czyli zasadnicza materia cyklu. Cechująca narratora znajomość rzeczy budzi podziw i każe przypuszczać, że autor z notatnikiem w rękę przesiedział parę godzin obok praczki, służącej, czy — zwłaszcza — szewca, podpatrując kolejność czynności i zapisując nazwy narzędzi i materiałów pracy. Obraz zrodzony z takiej pasji dokumentacyjnej, spłaszczony, lecz fascynujący, jest naturalistyczny bez żadnej wątpliwości. Obraz ten w najciekawszych opowiadaniach cyklu przekształca się w symboliczną wizję pracy zbawiającej ludzkość. To jego ekspresjonistyczne skrzydło; nieskomplikowaną symbolikę osiąga Kaden-Bandrowski niekiedy *expressis verbis* poprzez deklaracje (*Praczka*), wzmacnia ją jednak dzięki posunięciom bardziej efektywnym i skutecznym — jak kontrastowanie brudu i czystości w *Pracze* czy aluzje do ukrzyżowania w *Szewcu*. Czy musiał być to wpływ niemieckiego ekspresjonistycznego komunizmu? Chyba niekoniecznie. Badania Pizera nad neonaturalizmem amerykańskim dowodzą, że w samym tym typie deformacji, bez uciekania się do ekspresjonizmu, są tendencje alegoryzujące. Pizer pokazuje to na przykładzie Dos Passosa. Rzecz pozostaje do zbadania.

Analiza dojrzałych powieści Kadena ujawnia dominację naturalizmu w jego pisarskiej wyobraźni: animalizm i somatyzm w rysunku ogromnej większości postaci, tak często obserwowany przez krytykę, ma swój odpowiednik w ubóstwie ich życia duchowego, całkowicie zdominowanego przez instynkty. Niemal wszystkie ideologie, które sytuują się powyżej walki o lepsze miejsce w hierarchii społecznej, są przez Kadena kompromitowane. Naturalistyczne inspiracje mają tu o wiele szerszy zasięg niż w *Zawodach*. Ów naturalistyczny wizerunek zarówno indywidualum, jak społeczeństwa ma również, choć nieporównanie niż w *Zawodach* słabsze, zwieńczenie ekspresjonistyczne: dotyczy ono już tylko ulubionej przez Kadena metafory reifikującej, dzięki której postać staje się mechanizmem. Ta reifikacja jest naturalnym przedłużeniem, oczywistą kontynuacją myśli o człowieku zdegradowanym. Naturalizm degradował do roli bestii ludzkiej, ekspresjonizm, nie rezygnując „po drodze” z metaforyki naturalistycznej — do poziomu rzeczy. *Czarne skrzydła* są ponadto jakby wyjaskrawionym *Germinalem*. Mocniejszy niż u Zoli, bo pomnożony o odrębność społeczną, jest u Kadena efekt obcości głównego bohatera, co nie pozostaje bez znaczenia w uzyskaniu efektu „*Entfremdung*” w sposobie widzenia przezeń świata, a w rezultacie — behawiorystycznej deformacji. Wyjaskrawieniu w stosunku do Zoli ulegają też poszczególne opisy: kopalnia oglądana po raz pierwszy przez Stefana w *Germinale* czytelnikowi *Czarnych skrzydeł* wydaje się słabym refleksem posępnej brzydoty kopalni oglądanej

po raz pierwszy przez Tadeusza. Warto zwrócić uwagę na to wyjaskrawienie: sygnalizuje ono, być może, pewną prawidłowość, którą uchwycono w Belgii, a która – prawdopodobnie – dotyczy całej Europy: neonaturalizm powieści belgijskiej lat trzydziestych jest w stosunku do naturalizmu XIX-wiecznego wyjaskrawieniem⁷¹.

W prozie Zegadłowicza (dotyczy to *Zmór* i późniejszych *Motorów*) obserwujemy także współistnienie naturalizmu i symbolicznej hiperbolizacji w duchu ekspresjonizmu; tu jednak, w przeciwieństwie do twórczości Kadena, to, co naturalistyczne, jest od ekspresjonistycznego oddzielone. Animalistyczny obraz nie zyskuje wymiaru metafizycznego; obserwujemy dwubiegunowość narracji. Jeden jej biegun to najjaskrawsza brzydota. Śmierć babki, pijaństwo wuja, głupota ciotki – trywialność, pospolitość, szarość otoczenia każą myśleć o naturalizmie. Drugi biegun to najjaskrawsza idealizacja. Obrońca *Zmór* mógłby się doszukać w tym duecie szczególnego mimetyzmu narracyjnego; takie widzenie rzeczy, jednocześnie hiperboliczne i dwubiegunowe, jest chyba infantylne i – być może – można je przypisać dojrzewającemu Mikołajowi. Byłoby można, gdyby nie fakt, że nierzadko przedmiotem narratorskiej idealizacji staje się sam Mikołaj. Ten brak dystansu każe odnosić całą stylistykę *Zmór* do podmiotu literackiego tekstu. Pozwala też w obrazach o charakterze naturalistycznym dopatrywać się biologicznej koncepcji człowieka, co niejednokrotnie czyniono⁷²; w świecie wyraźnie pozbawionym Boga człowiek niekiedy ma rysy zwierzęce, jest też i w swojej istocie pozbawiony człowieczeństwa. Nauczyciele wołkowiccy to sadyści i alkoholicy, babka jest alkoholiką i nimfomanką, wuj alkoholikiem i wariatem, ciotka Wilhelmina okazem piramidalnej głupoty, matka zaś – pozbawionym uczuć macierzyńskich hermafrodytą; wszystko topi się w szarej i błotnej, straszliwej aurze małego miasteczka.

Ciekawe jednak, że i po drugiej stronie, w sferze idealnej przyrody Poręby Murowanej, absolutnej idealizacji podlega właśnie to, co w człowieku jest animalne:

Idzie – młode zwierzę – z iskierką świadomości obejmującej drogę i pole, i góry – niebo, gwiazdy i wszechświat – jak ryba głębinowa rozświetla ciężki mrok tym iskrzącym światełkiem. [...] Jest w tej chwili nagą myślą globu – takie małe nic – atom – mniej niż atom – i tylko tyle, że o tym właśnie wie... lecz czy to ważne, czy to w ogóle cośkolwiek znaczy? – Jest – to jest wszystko: – jest!⁷³

Być może jest to rodzaj panteizmu, bo parokrotnie w *Zmorach* czytamy o „istotnym, właściwym, nienagannym krewieństwie i jednobrataniu z całą przyrodą: minerałami, drzewami i zwierzętami”⁷⁴; bliższa prawdy jest jednak ocena Stefana Kołaczkowskiego, który stwierdził przy okazji *Żywota Mikołaja*

⁷¹ P. Delsemme, *Tematyka i techniki pisarskie w naturalizmie belgijskim*. Tłumaczyła D. Knysz-Rudzka. „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 2.

⁷² Naturalistą nazwał Zegadłowicza L. Piwiński („Rocznik Literacki” 1935, s. 97), do epigońskiego nurtu naturalistycznego zaliczył go J. Borejsza („Sygnały” 1938), współczesny monografista lokuje *Zmory* w kontekście naturalizmu: K. Szymanowski, *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu – powieściopisarzu*. Kraków 1986, s. 94.

⁷³ E. Zegadłowicz, *Zmory*. Kraków 1957, s. 392.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 299.

Srebrmpisanego, iż „Bezideowy mistycyzm wobec wszystkiego jest tylko inną, odwróconą stroną nihilizmu”⁷⁵.

Gdy pamiętamy o całej twórczości Zegadłowicza, noszącej rysy zapamiętałego i naiwnego egocentryzmu, o jego autoreklamowych kampaniach, dwubiegunowość jego opowieści łatwo zrozumieć jako jeden z wariantów przeciwstawienia wspaniałego „siebie” odczłowieczonemu światu; gdy pamiętamy o meandrach twórczości Zegadłowicza, wówczas to, co idealne w *Zmorach*, należy traktować jako pozostałość poprzednich tomów *Żywota Mikołaja Srebrmpisanego*; dla nas istotny jest efekt: w porządku historii literatury idealizacja oddala *Zmory* od naturalizmu, tworząc odrębną wartość, która w pewnych swoich cechach przypomina komunionistyczny wariant niemieckiego ekspresjonizmu. Da się tam wyczytać miłość do wszystkich ludzi, zwłaszcza „prostych”, niechęć do instytucji itp. Jeśli więc naturalizm służy w końcu i u Zegadłowicza ekspresjonizmowi, to dzieje się to w sposób mniej bezpośredni i spójny, niż to było u Kadena.

Z biegiem lat biologiczne rozumienie człowieka u Zegadłowicza staje się coraz bardziej widoczne. Zdanie z *Pokoju dziecinnego* brzmi jak manifest fizjologizmu:

Kto nie widzi we wszelkich sztukach i tworzeniu wszelkim motoru pierwotnego: płciowości, ten patrzy na życie i przemiany spostrzegawczością sfrustrowanej małpy⁷⁶.

Cała skonfiskowana w r. 1938 powieść *Motory* jest zbiorem argumentów mających świadczyć na rzecz prymatu płci nad wszystkim innym w człowieku, zwłaszcza nad jego myślą. Teza *Motorów* dotyczy „energetycznej” roli kobiet. Pożądanie i spełnienie fizyczne powodują w mężczyźnie narodzenie się nowych możliwości. W życiu bohatera powieści wymiana takich „motorów” odbywa się co trzy lata. Powieść ilustruje tezę serią dziewięciu wątków — dziewięciu kochanek Cypriana Fałna, i koronuje ją odpowiednią historiozofią: „Cała gra dziejów idzie po linii afirmacji i negacji płciowości, pomiędzy orgazmem a ascezą rozpięta jest tkanina historii”⁷⁷. Tak w dziejach ludzkości, jak w dziejach jednostki. Generalnie chodzi „o zagadnienie energetyki seksualnej w przyrodzie”.

To jest waga wiecznej kobiecości, która zbawia i wznosi: motor myśli, uczuć, pomysłów, poczynań, odkryć, wynalazków, prac, czynów, sztuki, ładu społecznego — czy chcesz twierdzić, że sprawa przyciągania i odpychania, kosmiczny ruch, ład, harmonia i kataklizmy, chemiczne życie, sympatie i antypatie związków elektronów — i tak dalej, to... — tak, chcę twierdzić: to energetyka seksualna, jej mądry dobór i odrzucenie, — więc: poza nią nic nie istnieje? — początek i koniec?⁷⁸

Cytat długi, potrzebny jednak, żeby pokazać jakość metafizycznej otoczki, w którą przystroił Zegadłowicz swoje biologiczne widzenie człowieka. Generalna kwalifikacja tego pisarza jako spóźniającego się outsidera⁷⁹ wydaje się najzupełniej trafna.

⁷⁵ S. Kołaczkowski, rec.: E. Zegadłowicz, *Żywoć Mikołaja Srebrmpisanego*. „Marchott” 1936 (wrzesień).

⁷⁶ E. Zegadłowicz, *Pokój dziecinnie*. Dramat. Gorzeń Górny 1936.

⁷⁷ E. Zegadłowicz, *Motory*. Kraków 1938, s. 272.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 103.

⁷⁹ Szymanowski, *op. cit.*, s. 320.

Interesujące, że w *Motorach* biologiczne widzenie świata zdominowało stały u Zegadłowicza ekspresjonizm. To biologizm decyduje w *Motorach* o kompozycji powieści, rodzaju jej świata przedstawianego i o jakości autorskiego filozofowania. Ekspresjonizm zaś, któremu i w *Motorach* Zegadłowicz pozostaje nadal wierny, jest jakby drugim myślowym wątkiem, widocznym tylko w oderwanych elukubracjach, przede wszystkim w ekspresjonistycznej chryztologii i typowo ekspresjonistycznym stosunku do instytucji Kościoła, a także w antymilitaryzmie; ów ekspresjonizm *Motorów* sytuowałby się zatem w pobliżu aktywistycznego wariantu prądu⁸⁰. Jest w *Motorach* tylko jeden motyw, w którym Zegadłowiczowi udało się powiązać ze sobą obie te oderwane sfery: scena, w której kazał swemu bohaterowi oglądać grafiki Geорга Grosza⁸¹. Być może *Motory* w intencji autora miały naśladować owo stopienie jaskrawego biologizmu z ekspresjonizmem, które osiągnął niemiecki grafik. Wyuzdane pozy prostytutek Grosza, cały stworzony przezeń świat potwornych mieszczań służy wprost ekspresjonistycznej moralistyce. *Motorom* daleko do tego – ale przez przywołanie Grosza zarysował Zegadłowicz możliwości, które być może w *Motorach* mogłyby zostać osiągnięte.

Inny wariant biologicznego naturalizmu stanowi proza Jalu Kurka. W momencie ukazania się powieść jego *Grypa szaleje w Naprawie* została przyporządkowana reportażowości⁸², co spowodowało, że krytyka zapomniała o fikcyjnym charakterze powieści⁸³. Ochota do jej odczytywania faktograficznego przetrwała wojnę, a nawet znalazła później pożywkę w klasowym traktowaniu literatury⁸⁴, choć oczywiście trzeba było posłuchać krytyków, którzy już po ukazaniu się książki twierdzili, że jest to odczytanie błędne.

Czytelnik nie ma obowiązku badać, czy ta *Naprawa z Grypy* zgadza się garnek w garnek, chłop w chłopa, chałupa w chałupę z *Naprawą* rzeczywistą, znajdującą się pod tym a tym stopniem szerokości geograficznej itd. Czytelnik nie ma nawet obowiązku wiedzieć, że taka *Naprawa* istnieje [...].

– pisał oburzony Irzykowski⁸⁵. Otóż powieść Kurka cechuje agresywny naturalizm – dzięki hiperbolizacji, innym rodzajom deformacji, wreszcie dzięki moralistyce, zmierzającej wprost ku ekspresjonizmowi.

Tym tropem poszła Zuzanna Rabska już w roku ukazania się powieści pisząc o „świadomie wyolbrzymionym, wyjaskrawionym i jątrzącym [...] naturalizmie”⁸⁶, najtrafniej zaś jak dotąd podjął ów trop Jerzy Lipiński w swojej recenzji z lat pięćdziesiątych, po zwięzłej analizie uznając za cechę podstawową dla światopoglądu *Grypy* pesymistyczny, irracjonalny biologizm.

Świat widziany w ten sposób to dziedzina wzajemnie się zwalczających instynktów biologicznych. Stąd także płynie dominująca rola czynników erotycznych [...] w psychice bohaterów. Apoteoza biologicznego piękna sąsiaduje ze wstrętem do jego nędzy.

⁸⁰ Zob. Zegadłowicz, *Motory*, s. 75, 274–275, 149.

⁸¹ *Ibidem*, s. 145.

⁸² *Jalu Kurek – laureat Nagrody Młodych*. „Gazeta Polska” 1935, nr z 1 II.

⁸³ Zob. np. W. Kubacki, *Powieści Jalu Kurka*. Jw., 1935, nr z 27 III.

⁸⁴ J. J. Lipski, *Z leicą po Topornej*. „Życie Literackie” 1954, nr 32.

⁸⁵ K. Irzykowski, *W obronie laureatów*. „Prosto z mostu” 1935, nr z 27 II.

⁸⁶ Z. Rabska, *Kronika literacka*. „Kurier Warszawski” 1934, nr z 18 II.

– o losie zaś bohaterów decyduje autorskie „przeświadczenie o nonsensownym bezładzie będącym zasadą świata”⁸⁷. Bardzo słusznie, także krytyk związał ów światopogląd z intencją perswazyjną powieści, nazywając ją „bezwiednym i żarliwym krzykiem protestu przeciwko nędzy człowieka sprowadzonego do roli zwierzęcia” i sugerując tym samym, że naturalistyczny biologizm obrazu w powieści Kurka nie jest tu prostym wyrazem przekonań autora; Kurek sięga po naturalizm i wyjaskrawia go po to, by biologicznym widzeniem człowieka poruszyć odbiorcę; wulgaryzmy i brutalność służą tu moralistyce podobnie jak w prozie Kadena czy w grafikach Grosza.

Zobaczmy, w jakiej mierze ów naturalistyczny światopogląd określa całość powieści *Grypa szaleje w Naprawie* i jak wpływa na jej wygląd.

Pierwszą, najbardziej zasadniczą i ogólną cechą naturalizmu tego utworu jest silniejsze, niż to było do zaobserwowania w poprzednio analizowanych powieściach, ukształtowanie przedstawionego świata jako egzotycznego. Naprawa i sąsiadujące z nią miasteczko Jordanów są egzotyczne dlatego, że jest to przestrzeń zamknięta, o której opowiada ktoś z zewnątrz; ktoś ponadto używający do opisu tego środowiska kategorii uogólniających, dla samego tego środowiska obcych, *quasi*-socjologicznych. Ów opowiadający to inteligent – a „personel” świata przedstawianego to paru inteligentów rzuconych w egzotykę i nędzę wsi Naprawa. Inteligenci-bohaterowie stanowią jedyne media narracyjne; postaci chłopów są zawsze tylko przedmiotem obserwacji, na równi z krowami, bykami i innymi mieszkańcami wsi.

Przywołane tu powody egzotyki wsi Naprawa są natury narracyjnej. Do tej samej klasy środków należy zajmowanie niekiedy przez narratora postawy oceniającej: niezwykle ważne, że w najbardziej znaczących miejscach powieści. Na początku czytamy, iż w swej nędzy i brudzie „cała Naprawa była pomyłką [...]” (K 6), koniec zaś stanowi patetyczne zdanie (*nb.* opuszczone w wydaniu powojennym): „Jeśli jest niebo, niebo jest dla Naprawy” (K 237). Trudno o bardziej dobitne świadectwo egzotyki, rozumianej jako oceniający dystans.

W takim właśnie, obcym dla narratora środowisku, króluje biologia. To biologiczne widzenie rzeczy każe brutalizować wiejską erotykę – tak przecież subtelną, gdy chodzi o odtwarzanie podobnych przeżyć inteligentów: Zeni i Zygmunta.

Maryśka, Maryśka – chrapliwie skowyczał Walek od Jantola – miętosząc w krzakach dziewczynę. Dziewczyna piszcziała dyskretnie, poddając się z lubością nieokrzesanym ruchom parobka. [K 7]

Za to kreśląc z upodobaniem rozmaite dewiacje erotyczne Kurek środowiska inteligenckiego nie pomija; obie sfery obejmuje również generalizacja: „to [...] prawo miłości panuje nad światem, myślą, ciałem i wszystkimi porywami ludzkimi” (K 85).

W portretach bohaterów ludzkich *Grypy* – już nawet niezależnie od potraktowania erotyki – najczęściej przywoływana jest fizjologia. Są tu liczne i dość rozbudowane sceny wypróżniania się (zob. np. K 19, 56, 112), są drastryczne sceny bicia, trzebienia zwierząt, przykrych przypadłości somatycznych

⁸⁷ J. Lipiński, *Powieść o braku nadziei*. „Dziś i jutro” 1954, nr 38.

(K 126); wszystko, co fizjologiczne, zajmuje Kurka, w tym zaś, co z natury najrozmaitsze, widzi przede wszystkim fizjologię.

Tendencja ta zdominowała przede wszystkim obraz, czyli podstawowy w *Grypie* środek konstruowania świata przedstawianego. Tu i ówdzie znajduje jednak wyraz w refleksji, w swoim naturalizmie anachronicznie XIX-wiecznej. Już sam pomysł wprowadzania paralelnych wątków ludzkich i zwierzęcych przypomina Dygasińskiego – choć zgodnie z charakterem perswazyjności prozy XX-wiecznej jest to paralelizm bardziej niż w XIX w. conceptualny. Owe paralelne i symultanicznie prowadzone wątki są dodatkowo związane konkluzją: „Tak ból nawiedzał dom Wojtka, po równo zwierzę, jak człowieka, po równo piekarnię, świetlicę jak oborę” (K 32, 51).

Biologizm powieści Kurka znajduje niekiedy swój wtór ekspresjonistyczny – z rzadka, ale dobitnie ironizuje Kurek na temat instytucji miejskich, a już najchętniej – pretensji europejskich miasta Jordanowa, które dorobiło się własnej strażackiej sikawki. Ślady aktywistycznych poglądów autora są tu wyraźnie widoczne. To dzięki miasteczku wieś Naprawa „styka się z władzą, z Europą i z kryminałem” (K 32); podobnej proveniencji zdaje się być apologia chłopów tylko dla ich prymitywności:

Ci właśnie chowają w sobie Polskę, ci o słomianych włosach, obtargani, rękami jedzący suche ziemniaki bez soli i krzeszący ogień krzemieniami. [K 145]

Jaką rangę ma ów ekspresjonistyczny wtór wśród znaczeń powieści? Jeśli brać pod uwagę ilość ekspresjonistycznych znaczeń – to rangę niewielką; podobnie jak nikłe są ślady metaforyki ekspresjonistycznej (dansing – K 122, czy opis maszyny – K 132). Ekspresjonistyczne znaczenia, tworzone przez te zabiegi, są nie tylko nikłe, ale pozostają jakby obok właściwych znaczeń powieści; być może pojawiają się jedynie dlatego, że były na podorędziu – świadczyłyby wtedy tylko o tym, że w połowie lat trzydziestych weszły w sferę modnych literackich ujęć, stały się dobrem powszechnym.

Jak widać, w *Grypie* naturalizm funkcjonuje inaczej niż u Kadena czy Zegadłowicza. U tych ostatnich służył mniej lub bardziej ekspresjonizmowi, intensyfikował to, co – rozumiane jako złe – miało być poddane krytyce. U Kurka naturalizm i ekspresjonizm współlistnieją wprawdzie, ale bez oczywistego związku. Sam biologiczny naturalizm natomiast zachował równie silne jak u wymienionych autorów funkcje moralistyczne, już bez żadnej ekspresjonistycznej motywacji. Egzotyczne w prymitywności i nędzy środowisko Naprawy dostępuje w ostatnich zdaniach powieści szczególnej sakralizacji. „Niebo jest dla Naprawy”. Naturalizm służy więc w *Grypie* perswazyjności: steruje uczuciami odbiorcy i budząc litość nad zwierzęcością wiejskiego bytowania tworzy pożądany przez autora układ wartości. Trochę anachroniczny charakter biologicznej wizji człowieka w tej przynajmniej powieści tłumaczy się jej jawną perswazyjnością.

Biologiczny wariant naturalizmu reprezentuje też najwcześniejsza proza Leopolda Buczkowskiego. Jego znakomita powieść *Wertepy* wyszła drukiem dopiero w r. 1947, ale jej fragment ukazał się 9 lat wcześniej⁸⁸, tak że tekst ten należy traktować jako przynależny latom trzydziestym. Ogromnie sugestywna

⁸⁸ „Sygnały” 1938, nr 13.

jest w *Wertepach* uroda świata: opisy wieczoru ze snującymi się dymami, dźwięków i zapachów usypiającej wsi – uspokajające tło dla świata ludzi, w którym wszystko, co zachodzi, jest biciem, zabijaniem, gwałtem i nieszczęściem. Tę dwubiegunowość znakomicie oddaje zaczerpnięte z folkloru motto; Wyka zaś stwierdził nadrzędność bieguna drugiego: „wystarczy przeczytać kilkanaście stron, by widzieć jaskrawo, o jakiej wizji świata mówi rzemiosło piszącego” (W 305). Malowidło Buczkowskiego jest istotnie jednolite w dobrane realioów i w smutku tonacji. Typowy obraz:

Do pełnego zmroku wisiał w powietrzu męczący upał. Muchy gziły się w brudnej chałupie, cisnąc się za jadłem atakowały usta jedzących, włożyły do paździerzastych wąsów Ćpindla, on ręką chwycił się za usta, jakby nagłym rwaniem trzonowego zęba tknięty⁸⁹.

Autor rejestruje wygląd chorej ryby, wgniecionych w błoto królików, przebieg urozmaiconych w szczegółach bójek, zabójstw czy otwierającego książkę bicia świni. A częstotliwość przywoływania owych realioów? Po rozbudowanej scenie uboju jesteśmy po paru stronicach świadkami gwałtu (s. 13), po dwóch następnych – zabijania złodzieja widłami (s. 15); opis pierwszej wariatki jest na s. 16, drugiej – na s. 19, itd.; ten początek daje dobre wyobrażenie o częstotliwości scen drastycznych. Zwykły zaś opis sytuacji codziennych jest także rejestrem realioów raczej odrażających:

Przychodzili Grzybniak z Zaserecia, stary Bant, Zarnowiecki, grali w „szubę” i doili wiśniak. Ćpindlowa spała na piecu, wystawiwszy na chałupę chude, porysowane fioletoowymi żyłami nogi. Schodzili się niekiedy chłopci, siadali na ławach gapiąc się w grę, doradzali, palili, pluli. Przychodzili pogrzać się wartownicy, posiedzieli przez północ, ploszyli pchły z cholew i suszyli papuszkę na blacie. Derkacz, ile razy zimą miał wartę, zawsze ją przesiedział u Ćpindla, ścierał buty, wydobywał onucki i stomiane wkłady; nie spiesząc się wydobywał wszy z nogawic albo dłuwał patyczkiem w zębach⁹⁰.

W interpretacji owej wyobraźni posłużymy się wczesnym sądem Wyki, który nie miał żadnych wątpliwości przypisując Buczkowskiego naturalizmowi. Dość wysoko zresztą ocenił ten „potworny dokument”, którym jest powieść Buczkowskiego w odniesieniu do wsi ze wschodnich krańców Rzeczypospolitej. Ale obok dokumentaryzmu Buczkowski – zdaniem Wyki – odziedziczył po naturalizmie także statyczność tekstu, jego antykonstrukcyjność – a to już krytyk poczytał za błąd:

Powieść Buczkowskiego stanowi bowiem zdumiewająco konsekwentny i bodaj jedyny w XX-leciu obraz skutków, do jakich prowadzi naturalistyczna obserwacja świata, kiedy natrafi na sposobny temat i podatną ku niej wyobraźnię. Nie ma w tej książce perspektywy czasu ani perspektywy wydarzeń, nie ma żadnego porządku trwającego dłużej aniżeli jeden odstępek książki. Mieszają się i kłębią ludzie, ich gesty, fragmenty przyrody, powstaje niesamowite widowisko kamyków do mozaiki rozsypanych czytelnikowi przed oczy. Buczkowski ufa jedynie temu, co mu poddadzą oczy, węch i słuch [...]. Pisze tak, jakby autor nie miał prawa posłużyć się najdrobniejszą nawet szczyptą wiedzy o świecie, prócz tej, którą dyktują mu jego oczy i uszy. Jakby nie wolno mu było nigdzie poinformować, zagaić, osądzić, naświetlić od siebie. [...] Rygory poetyzowanego naturalizmu dochodzą w tej powieści do jakiegoś ascetycznego samobójstwa. Powstaje książka pełna pozornej niewiedzy o świecie, zdana na jego gorączkowy ogląd. [W 309]

⁸⁹ L. Buczkowski, *Wertepy*. Warszawa 1957, s. 164.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 22.

Okazuje się też, że nie tylko cechy formy, cechy wyobraźni wydobywa Wyka jako naturalistyczne, choć o tych ostatnich w przypadku Buczkowskiego o wiele więcej pisze. Pisze też o „przebrzmiałych przekonaniach naturalistów o świecie ludzkim, beznadziejnie i posłusznie wtopionym w świat przyrody” (W 309). Wskazując na ten posępny determinizm ma Wyka absolutną rację. Oto wiejska miłość (przykład pierwszy z brzegu):

Dziewczęta powoli traciły głowy, zatrute samogonką, rozgrzane tańcem, dawały się wyprowadzać do komory, w ciemny kąt sieni. Bardziej wstydlive pary wybiegały pod szopę, szybko, bez jakichś tam wstępów załatwiały gorączkową potrzebę i wracały do chaty! [W 13]

Albo opis wiejskich kobiet: „Baby [...] węszyły na progach, czochrając kupry o futryny” (W 33). Wreszcie fragment jak z powieści *Grypa szaleje w Naprawie*:

Są dni, kiedy wszystko goreje zmysłowo: dziewczęta klepią się po zadach, chwytając za podbrzusza; wałachy na odległych łąkach rżą i lecą z poddartymi ogonami w zamszone kwieciami żyta, spóźnione chrabąszcze męczą się i trą na dzikich sliwach; Siorta płynie ikrą; ślimaki pęcznią; pszenica kąpie się w czerwonym zapyleniu, a kukułka oplata śladami chwiejne czuby drzew. [W 145]

Jedyny rodzaj narratorskiej wiedzy wykraczający poza obserwowanie i reżyserowanie – to taki właśnie, biologiczny komentarz, stawiający człowieka w rzędzie innych stworzeń na zasadzie absolutnej równości. Z Kurkiem spokrewnia Buczkowskiego symultанизm; ciekawe, jak „przebrzmiałe” wyobrażenia dyktują tu formę dość nową.

Owa „ślepa uliczka niesamowitości i grozy” jest – według Wyki – efektem już ekspresjonistycznym dzięki „pozornej niewiedzy” narratora (W 308); niewiedzy – dodajmy – nie przejawiającej się tylko w braku komentarza, ale sięgającej w głąb, istotniejszej: podważającej zwykłą, zdroworoządkową wiedzę o człowieku. Rezygnuje z tej wiedzy ten, kto „zdaje się wyłącznie na ogład” (W 308).

Jest to bardzo słuszna obserwacja – ale my jesteśmy bogatsi od Wyki z 1947 r. o kilkadziesiąt lat rozwoju prozy i możemy stwierdzić, że wiązanie z ekspresjonizmem powieści Buczkowskiego może być odnalezieniem cechy drugorzędnej, tym bardziej że związek z ekspresjonizmem wydobywa Wyka wyłącznie w dziedzinie kształtu stylistycznego, nie widząc go w sferze tzw. idei (*nb.* dlatego, że go tam nie ma). Tymczasem *Wertepy* współtworzą historię współczesnej powieści, stając się awangardą powieściowego kolażu (tylko na naszym gruncie, na Zachodzie wprowadzili tę technikę Joyce i Dos Passòs w latach dwudziestych). Spokrewnia to *Wertepy* ze współczesną nam prozą Różewicza i Białoszewskiego⁹¹. W *Wertepach* właśnie widząc prekursorstwo tej formy, Ryszard Nycz wymienia jej cechy: „niespójność, wieloznaczność, metafizykowość, intertekstualność”⁹²; to więc, co Wyka słusznie nazwał naturalistycznym brakiem konstrukcji, posłużyło Buczkowskiemu do otwarcia drogi nowej technice. Pozwala to sformułować sąd nieco paradoksalny: zgalwanizowany naturalizm lat trzydziestych – przy całej anachroniczności wyobrażeń o człowieku – nie był bezpłodny literacko; przeciwnie, torował

⁹¹ Zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*. Wrocław 1980.

⁹² *Ibidem*, s. 11.

drogi nowej technice. W przypadku *Wertepów* widać szczególnie wyraźnie, że nowym stało się to właśnie, co kwalifikowano jako naturalistyczne.

Szczególnie interesującym przypadkiem naturalizmu powieściowego u samego końca lat trzydziestych jest powieść Bogusława Kuczyńskiego *Starzy ludzie* – najsluszniej – zaklasyfikowana przez krytykę jako naturalistyczna⁹³. O Kuczyńskim była już mowa jako o redaktorze „Studia”, o autorze jego neonaturalistycznego programu i współautorze neonaturalistycznej zawartości. Jako autor drukowanych w „Studiu” tekstów literackich okazał się zresztą pisarzem tak niewydarzonym, że jego *Krajobraz* („Studio” 1936, nr 1 <kwiecień>) można by uznać raczej za parodię naturalizmu niż za utwór mający rzeczywiście ambicje tworzenia „dokumentów ludzkich”. Opowiadanie zawiera klasyczny dla naturalizmu obraz nędznej uliczki i coś w rodzaju skandalicznej historii jej mieszkańców. Informacje narracyjne ograniczają się do stwierdzenia, gdzie kto mieszka i kto, komu, dlaczego i jak się oddał. Dzielą tę jednostronność *Starzy ludzie*, będący jakby powieściową repliką *Krajobrazu*; czy to jednak dla samej objętości, nakazującej odmienną lekturę, czy dla innych powodów, budzą tyleż sprzeciwu, ile zainteresowania. Formuła narracyjna jest taka sama; rygorystyczny naturalizm każe obserwować rzeczy i ludzi tylko z zewnątrz, ponadto w stosunku do bohaterów powieści krąg zainteresowań narratora pozostaje identyczny jak w *Krajobrazie*: kto co powiedział, kto u kogo był, kto z kim i jak blisko przestaje. Objętość jednak narzuca konieczność tworzenia fabuły, bohaterowie zaś stają się kolejno mediami narracyjnymi. Wyzwoliły się tu zatem możliwości pośredniej interpretacji opowiadanego świata; a nawet nie tylko możliwości, ale konieczność – pytanie, w jakiej mierze przez autora sobie uświadamiane.

W tej atmosferze jak z maglą, w klimacie plotki, będącej tu stałą zasadą narracyjną – zapewne pod wpływem Nałkowskiej (choć bez właściwej pisarce motywacji) – w zgodzie zaś z doktryną neonaturalistycznej „pisanej rzeczywistości”, powstał zdumiewający obraz świata. O jego monstrualności, o szczególnej deformacji, wynikającej właśnie z konsekwentnie stosowanego naturalistycznego wyboru brzydoty pisał już Michalski⁹⁴, odnajdując w tym niejaki zalety estetyczne *Starych ludzi*. Dla nas najbardziej interesujące, że krytyk wskazał tym samym na czysto estetyczne możliwości naturalizmu, który – innymi wprawdzie drogami niż programowo „awangardowa” powieść – dążył niekiedy ku estetycznie płodnej technice deformacji. Uderzające wrażenie egzotyki środowiska płynie jednak jeszcze z innego źródła: ze sposobu interpretowania świata. Naturalizm nie pozwala Kuczyńskiemu na narratorskie interpretacje (pytanie, czy byłby do nich zdolny). Bohaterowie jednak mają czasem interpretować świat sami. Kim więc oni są? Związane z nimi wydarzenia

⁹³ Zob. o tym H. Kirchner (wstęp w: Z. Nałkowska, *Dzienniki. 1930–1932*. T. 1. Warszawa 1988, s. 28): „pisali [recenzje] [...] przeważnie rówieśnicy: m.in. Łaszowski, Putrament, Wende, Wyka, Michalski. Tytuły mówiły: *Martwe piekło*, *Grzęzawisko*, *Egzotyka naturalizmu*. [...] Mówiono o naturalizmie, o drobiazgowej rejestracji zjawisk, deformacji, krańcowym relatywizmie, choć utwór interesujący, ambitny. Zmiażdżył książkę K. Wyka, dostrzegłszy w niej naturalistyczną atomizację i psychologizm, plazmę ludzką, brak charakterów i indywidualności – jednym słowem przykładał do niej wzorzec tradycyjnej powieści. Uznał wynik ogólny za nikły i artystycznie nieaktualny”.

⁹⁴ Michalski, *Egzotyka naturalizmu*.

wskazują na wspólne tym bohaterom miejsce egzystencji: na egzystencję poza kulturą. Nie tylko poza ogólnie przyjętymi normami, ale i poza świadomością istnienia norm. W świecie *Starych ludzi* bohaterowie mordują się, gwałcą, biją, oczerniają i kradną bez cienia jakiegokolwiek refleksji. Nikomu też w tym świecie nie jest szczególnie niewygodnie. Być może kończące powieść samobójstwo jednej z głównych postaci może być uważane za rodzaj pośredniej interpretacji; chętniej jednak odbiera się je jako jeszcze jedną spośród wielu „czarnych atrakcji” powieści — jest zresztą umotywowane chorobą psychiczną bohaterki, co zmniejsza ciężar gatunkowy domniemanej interpretacji.

Przykład *Krajobrazu* i niektórych innych tekstów drukowanych przez „Studio” (zwłaszcza *Suplikacji*, będących zapisem początków listów interwencyjnych) potwierdza podejrzenie, że Kuczyńskiemu chodziło wyłącznie o odzwierciedlenie odpowiednio wymodelowanego stanu rzeczy.

Tak długo rozważaliśmy kształt narracyjny bardzo słabej powieści Kuczyńskiego, bo jest ona jednym z krańcowych punktów dojścia międzywojennego naturalizmu. Dalej w rejestrowaniu okropności pójść nie sposób — nie sposób też bardziej radykalnie odebrać powieści możliwość tworzenia znaczeń.

Naturalista Kuczyński szanuje wydarzenie — byle dość okropne — w nim jedynie widząc przedmiot literatury; zapisuje też byle jaki sąd wydany przy byle jakiej okazji. Tak absolutne zawieszenie wartościowania — przy zupełnie odrębnym widzeniu i rozumieniu świata — znajduje nieoczekiwane przedłużenie we współczesnej prozie polskiej. Nie myślę tu o takim typie prozy, który wykształcił nowe, bardzo przemyślane sposoby ukrywania autorskiej interpretacji (Borowski, Różewicz). Myślę tu o prozie, która z założenia nie interpretuje, ale zapisując „szumy, zlepy, ciągi” rzeczywistości podsuwa czytelnikowi zagadkę jej istoty. Może to zabrzmie paradoksalnie, lecz głęboka, metafizyczna proza Białoszewskiego byłaby nie do pomyślenia bez doświadczenia wyzwalającego ze wszystkich ocen naturalizmu.

Ograniczenie społeczne człowieka.

Neonaturalistyczna powieść środowiskowa

Badacze piszący dziś o neonaturalizmie polskim tylko ów społeczny wariant biorą pod uwagę; widocznie powszechne jest mniemanie, że z tradycji Zoli „polska proza dwudziestowieczna wybiera naturalizm społeczny” (KR 103), nie zaś biologiczny. Jak widzieliśmy, jest inaczej; jak zobaczymy, wariant społeczny neonaturalizmu okazuje się w inny sposób istotny dla historii literatury: wykształcił własną poetykę i dlatego został zauważony. Pozostał jednak z tą swoją poetyką wyłącznie znamieniem czasów. Przynajmniej do dziś nie doczekał się kontynuacji, inaczej niż naturalizm biologiczny, który znalazł — jak chcieliśmy pokazać — niekiedy nieuchwytny, ale zarazem istotne powiązania z estetyką prozy współczesnej.

Jakie powieści i jakich pisarzy należy tu brać pod uwagę? Piszący dziś o neonaturalizmie społecznym w powieści są zgodni — i tu już słusznie — że rozważać w tym wypadku należy nie tylko przyznających się do naturalizmu pisarzy Przedmieścia, ale i wielu innych. Zakres ten starała się sprecyzować

Knysz-Rudzka (KR 103 – 106). Szanując jej dążenie do pełni, wyeliminujemy to, co z naturalizmem ma związek nader już odległy (np. autobiografizm) czy jest zbyt mało określone (autentyzm). Wydaje się, że dla naszych celów właściwe jest przyjrzenie się grupie powieści nazywanych środowiskowymi. Zakresem szersza niż teksty „zolistów” z Przedmieścia, ta grupa powieści ostro się wyodrębnia spośród innych swoim przedmiotem i formami, przy czym zależność od naturalizmu jest powszechnie stwierdzana.

Czym jest powieść środowiskowa? Określa ją weryzm założenia i temat, jakim jest grupa ludzka, oraz – co za tym idzie – bohater zbiorowy. Powieści środowiskowe stanowią większość pisanych w dwudziestoleciu powieści społecznych. Przykładem powieści społecznych, które nie są środowiskowe, może być z jednej strony *Granica* Nałkowskiej – tyleż społeczna, co psychologiczna, posługująca się ponadto realistycznym wzorcem fabularnym indywidualnej biografii; z drugiej zaś np. *Palace Boga* Chwistka – powieść społeczna symboliczno-alegoryczna, omijająca wszystkie ograniczenia i konieczności weryzmu.

Wybór powieści środowiskowej umożliwi nam obserwację jednej konkretnej poetyki i uchroni przed błędem wyliczania cech formalnych jakoby neonaturalistycznych, właściwie zaś nie dających się przypisać żadnemu konkretnemu zespołowi tekstów (KR 104). Nie proponujemy tu nic szczególnie nowego. Powieść środowiskową za neonaturalistyczną uważano już dawno⁹⁵, ostatnio zaś postarano się znaleźć neonaturalistyczne cechy, co zresztą postulowała w swoim czasie Knysz-Rudzka⁹⁶. Pryszczewska-Kozołub odnotowała w krótkim artykule osiem takich cech⁹⁷. W ujęciu tym zabrakło jednak zarówno zdeklarowania, co przez naturalizm się rozumie, jak i opisu powieściowego neonaturalizmu – mechaniczne zestawienie dość dyskusyjnych zresztą analogii⁹⁸ takiego opisu nie zastąpi.

Nie będziemy tutaj rekonstruować poetyki międzywojennej powieści środowiskowej; rezygnując z opisu całości, postaramy się wydobyć tylko te elementy, które można wiązać z naturalizmem. Nie jest ich wiele. Są jednak decydujące. Będąc genetycznie naturalistyczne, leżą u podstaw tej odmiany gatunkowej; u podstaw, bo określają jej kształty, od naturalizmu XIX-wiecznego już bardzo odległe.

Do tych wspólnych cech należą: wybór tematu i wybór sposobu opowiadania. Powieść środowiskową wyróżnia zatem temat grupy ludzkiej; bohaterami są więc mieszkańcy małomiasteczkowego getta żydowskiego, mieszkańcy jednej z podmiejskich ulic, mieszkańcy jednej wsi, dzieci-lokatorzy strychu, mieszkańcy przedmieścia, lokatorzy pewnej kamienicy, więźniowie warszawskiego więzienia, murarze pracujący przy budowie bliżej nie określonego

⁹⁵ Zob. np. M. Stępień, *O małym realizmie młodej prozy*. W: *Czy mały realizm?* Warszawa 1967.

⁹⁶ Knysz-Rudzka, *Losy naturalizmu w XX wieku*, s. 93.

⁹⁷ Pryszczewska-Kozołub, *op. cit.*

⁹⁸ Trudno o powieściach wymienionych w artykule (*ibidem*, s. 155) pisać, że stanowiły „nurt inspirowany naturalistyczną tradycją badań i studiów nad środowiskiem”; Ukniewska, Worcell czy Uniłowski mogli nawet o takich badaniach ani o naturalizmie nie słyszeć – cóż dopiero mówić o inspiracji! Motywu „miasta-molocha” też się tam trudno dopatrzeć, zwłaszcza np. u Boguszewskiej. Nie widać też impresjonizmu w języku tych pisarzy – a już na pewno nie można z impresjonizmem identyfikować np. animalistycznych porównań; itp.

gmachu, grupa mieszkających po sąsiedzku dziewcząt, personel i wychowankowie pewnego domu dziecka, lokatorzy piwnicy i inni. Jak widać, są to grupy związane wspólnym miejscem zamieszkania lub pracy. W jednym przypadku (Wasilewskiej *Oblicze dnia*) tematem powieści jest grupa pozbawiona jakichkolwiek powiązań przestrzennych, grupa w sensie symbolicznym: całe pokolenie biedoty miejskiej, które w pewnej, symultanicznie uchwyconej przez powieść chwili, poczęło się, w innej się urodziło, w jeszcze innej poszło do szkoły, itp. Tu więc przestrzenną zastąpiła więc temporalna, przynajmniej w początkowej partii powieści, gdy bohaterowie się jeszcze nie znają.

Prawie zawsze grupa będąca tematem powieści środowiskowej jest moralnie i materialnie zagrożona. Temat ten jest nowy tylko w perspektywie długiego trwania gatunku. Pojawił się w naturalizmie XIX-wiecznym, gdzie jakoś nie wytworzył żadnych form fabularnych nowych, mieszcząc się w tradycyjnej kompozycji jednowątkowej fabuły⁹⁹. Niektóre powieści lat trzydziestych podjęły ten dawny wzorzec pisania o środowisku. Jest to powieść środowiskowa tylko po części; należą tu takie utwory, jak *Ziemia Elżbiety* Gojawiczyńskiej, *Zakłęte rewiry* Worcella, *Strachy* Ukniewskiej czy *Start Edmunda Sulimy* Nowakowskiego. Temat nie zdołał ukształtować żadnej nowej formy, tak przemożny okazał się wzór powieści XIX-wiecznej, z biografią bohatera na pierwszym planie i ze środowiskiem w tle.

Temat powieści środowiskowej *sensu stricto* stworzył bohatera zbiorowego i wszystkie kompozycyjne konsekwencje jego występowania — zwłaszcza symultanim i szczególne uporządkowania przestrzenne.

Druga wspólna cecha dotyczy głębokich analogii w postawie podmiotu i narracyjnych konsekwencji tej postawy. Twórcy powieści środowiskowej byli na ogół obrońcami praw ludzi. Temat tej powieści sprzężony był więc — zarówno w naturalizmie XIX-wiecznym, jak w latach trzydziestych XX w. — ze szczególną postawą podmiotu opowiadającego: postawą środowiskowego dystansu — opowiadał ktoś z zewnątrz środowiska, dla kogo ono samo pozostało egzotyczne. Była jednak i cała gama postaw pozytywnych: od spokojnego konstatowania wartości ujawnianych w tym środowisku, czy właśnie przez warunki społeczne zmarnowanych, po wezwanie do zmiany. Stąd druga bardzo istotna dla form powieści środowiskowej konsekwencja tematu i jego potraktowania: dystans narracyjny i perswazyjność zarazem. Ta ostatnia jest zdolna przeobrazić wszystkie możliwe formy powieściowe; w powieści środowiskowej lat trzydziestych to właśnie uczyniła — w inny sposób niż w powieści XIX-wiecznej. Perswazyjność narzuciła tekstem środowiskowym wszystkie formy uwiarygodnienia narracji — z mimetyzmami w rodzaju stylizacji dziennikowej lub reporterskiej, z autoprezentacją narratora osobowego, niekiedy z komentarzem narracyjnym. Ale narzuciła także sposoby widzenia i prezentacji „materiału” — jego widzenie sentymentalne i melodramatyczne, z silną polaryzacją dobrego i złego, z paralelizmem i kontrastem jako zasadami kompozycyjnymi. Narzuciła także kompozycję teleologiczną i finalną; narzuciła język, pełen utajonych albo jawnych emocji. Powieść perswazyjna jest subiek-

⁹⁹ Analizuję to na przykładzie powieści *Kolejarze* A. Gruszeckiego — w książce *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej* (Wrocław 1983).

tywna, osobista, gorąca i autorska. Taka jest powieść Zoli i taka — najczęściej — jest powieść środowiskowa, niezależnie od programowego „obiektywizmu” i antytendencji. Trzeba ten perswazyjny komponent poetyki powieści środowiskowej podkreślić o tyle jeszcze silniej, że nikt spośród dotychczasowych badaczy tej cechy nie zauważył.

Z drugiej strony naturalistyczne w genezie rozumienie obowiązku pisarskiego jako ścisłego, „dokumentarnego” oddawania prawdy narzuciło znów własne, wzmocnione w stosunku do naturalizmu XIX-wiecznego konsekwencje: opisową strategię narracyjną, kompozycję opartą na portretowaniu przede wszystkim przedmiotu, a nie przebiegu, tendencję do stylizacji języka i kompozycji na wzór form niefikcjonalnych — sprawozdania czy reportażu.

Powyższy wywód miał wykazać, jak dalece sam naturalistyczny temat i jego — naturalistyczne — potraktowanie wywarły wpływ na kształt neonaturalistycznej powieści środowiskowej. Panują w nauce błędne mniemania o względnej nowości tego tematu. Nic podobnego — upodlenie grup ludzkich i zgroza na widok tego nie były niczym nowym w latach trzydziestych. Nowe formy powstały, bo zmieniała się sytuacja literacka: gusty i oczekiwania czytelniczne oraz punkt wyjścia pisarzy. Cała otoczka życia literackiego Polski lat dwudziestych, oszałamiające nowością programy futuryzmu czy awangardy (a nie ominęły one przecież powieści!) odebrały przy tym twórcom powieści środowiskowej lat trzydziestych dawne przywiązania — np. do romansu jako kośćca fabuły. Uwolniły powieściopisarzy od skrępowania normami i, pośrednio, pozwalając na wszystko w dziedzinie kompozycji i narracji — wydały owoc także w postaci powieści środowiskowej.

Gdy chodzi o generalia rządzące poetyką powieści środowiskowej, warto wspomnieć o charakterze jej najlepszych dokonań. Badacze piszą o „publicystyczności” zamierzeń¹⁰⁰ i stwierdzają „interwencyjny” charakter tekstów, ale nie zwracają uwagi ani na powieści literacko najlepsze (*Ci ludzie* Boguszewskiej), ani na najbardziej charakterystyczne (*Oblicze dnia* Wasilewskiej). Otóż należałoby tu mówić o moralistyce w przypadku Boguszewskiej, o jaskrawej, nowej w formie, tendencyjności w przypadku Wasilewskiej. Wydaje się, że między tymi dwoma biegunami sytuuje się literacka przeciwieństwo, a nie publicystyczna skala autorskich postaw międzywojennej prozy środowiskowej. Ta skala wyznacza związane z powieścią środowiskową reguły perswazyjności. Wstrzeźmiwa moralistyka Boguszewskiej dyktuje jako podstawowy środek — ironię. Właśnie dzięki ironii w powieści *Ci ludzie* najmocniej widać to, co przemilczane, a co jest moralistyką społeczną płynącą ze wzorów etyki chrześcijańskiej i egalitarnej. Jest to teza o równości każdego istnienia ludzkiego. Na drugim biegunie idea walki społecznej posługuje się kontrastami bieli i czerni i jaskrawością narracyjnego komentarza.

Podobna do naturalistycznej postawa owocuje — najogólniej biorąc — wyborem podobnej do naturalistycznej narracji. Toteż znakiem pokrewieństwa jest narracyjna auktorialność. Polskie powieści środowiskowe lat trzydziestych są tak auktorialne w sposobie opowiadania, jak auktorialny — mimo częstego stosowania perspektywy personalnej — był Zola.

¹⁰⁰ O „utożsamieniu literatury z doraźną publicystyką” zob. KR 123.

postulat „bezosobowości” [...] przedłożony w znanej rozprawie Zoli *Naturalizm w teatrze* tylko na pozór skazuje na banicję auktorialnego narratora¹⁰¹.

Zwłaszcza zaś u początków i na końcu twórczości Zoli jego utwory „przekształcają się w zwykłą powieść z tezą”.

Niezależnie [...] od przerostu komentarza i wartościowania, które doprowadza ostatecznie do jawnej publicystyki, przypominającej *Martę* Orzeszkowej, auktorialny charakter powieści Zoli tkwił w samych założeniach narracji.

— precyzuje Stanisław Eile, wskazując na logiczny charakter narracyjnego wywodu pisarza¹⁰². Zacytujemy dłuższy fragment obserwacji Eilego, bo zawiera on opis trafny również i w stosunku do naszej powieści środowiskowej:

Sygnaly tych zabiegów [mowa o dydaktyzmie] są nie tylko widoczne pośrednio w strukturze świata przedstawianego, ale bez trudu można je odnaleźć w ukształtowaniu semantycznym narracji, i to nawet w powieściach uważanych za najbardziej „bezosobowe”, takich jak *Germinal*. Narrator nie tylko nie stroni od „zamykającej”, odautorskiej charakterystyki środowisk i bohaterów, [...] nie tylko typizuje postaci i ich czyny, rzutując je na własną koncepcję podłoża społecznego i osobowości ludzkiej, nie tylko tworzy materialne tło zdarzeń, które najczęściej ukazuje z perspektywy „olimpijskiej”, ale zarazem przejrzysto akcentuje założenia ideowe i odsłania przyjętą skalę wartości. Widać to chociażby w zdaniu zamykającym *Germinal*, które stanowi jakby „komentarz do komentarza”, objaśnia bowiem i tak przejrzystą symbolikę zakończenia¹⁰³.

Umożliwiający ocenę dystans narratora autorskiego, wspólny naturalizmowi XIX-wiecznemu (w jego wersji francuskiej i polskiej) i neonaturalizmowi lat trzydziestych, manifestuje się jednak w całkiem różnych formach. W wieku XIX ocenia się poprzez jawny narratorski komentarz. Tak jest choćby w prozie Zapolskiej, operującej — najprościej — oceniającym epitetem. Moralistyczna koncepcja człowieka, idealizująca naturę i tyleż deprecjonująca kulturę miejską, kryje się — np. w cyklu opowiadań *One* — w epitetach obrazujących zdrowie i chorobę, czystość i brud, nowość i zużycie. Analiza tych epitetów wydobyłaby jako efekt końcowy obok owej moralistyki także efekt obcości, egzotyki, zawsze właściwy naturalistycznej obserwacji. Zola operuje nieporównanie szerszą skalą możliwości zarówno ocen, jak i owego dystansowania; niemniej i u niego ocena poprzez epitet wydaje się środkiem dominującym. Podobnymi XIX-wiecznymi technikami posługuje się radykalne, tendencyjne skrzydło powieści środowiskowej, utwory Wasilewskiej czy Jalu Kurka. Ów efekt obcości stwarzany jest w moralistyce Boguszewskiej całkiem inaczej: przez wykorzystanie rzeczywistego, manifestującego się na płaszczyźnie świata przedstawianego, dystansu środowiskowego między grupą ludzi a inteligentem, który o niej opowiada.

Efekt zdystansowania przenosi się w środowiskowej powieści z dziedziny narracji do dziedziny kompozycji, stając się źródłem nowych, efektownych pomysłów literackich, o których w tym artykule nie będziemy bliżej mówić. Istotne może, że tu właśnie, w naturalistycznej jeszcze potrzebie egzotyki, ma swoje źródło chwytnie się technik reportażu — istotą tego gatunku jest bowiem fakt, że opowiadający przychodzi skądinąd; można by powiedzieć, że

¹⁰¹ S. Eile, *Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 69.

¹⁰² *Ibidem*, s. 91.

¹⁰³ *Ibidem*.

istotą reportażu i istotą powieści reportażowej jest zdystansowanie wobec przedmiotu. Według niektórych krytyków to samo zdystansowanie cechowało naturalizm.

Kompozycyjny kształt powieści środowiskowej jest oczywiście w swej zawartości, finalizmie, celowości, najzupełniej różny od otwarcia i nieporządku kompozycyjnego naturalizmu XIX-wiecznego. Nie można jednak nie zauważyć, że te tak odmienne jakości wyrastają ze wspólnego pnia, którym jest — różnie realizowana w różnych epokach dziejów powieści — potrzeba stworzenia wszechstronnego studium przedmiotu. Takie studium wymagało opisu wielostronnego, co u Zoli polegało na „pokazywaniu tego samego przedmiotu w różnych momentach, w różnych miejscach i przez różne sytuacje”¹⁰⁴; w powieści środowiskowej zaowocowało symultanicznie współbrzmiącymi wątkami, paralelizmami i innymi swoistościami kompozycji. Ciekawy opis analogicznych zasad kompozycyjnych w neonaturalistycznych powieściach amerykańskich przynosi książka June Howard; zdaniem tej autorki „portretowanie miejsca albo środowiska prowadzi do podobieństw w abstrakcyjnej zasadzie uporządkowania — dla wszystkich naturalistycznych powieści”¹⁰⁵.

Ważną i, jak się zdaje, nie dość docenianą cechą poetyki powieści środowiskowej jest jej skłonność do posługiwania się symbolem: nadawanie symbolicznej wartości przestrzeni lub najrozmaitszym realiom. Cecha ta łączy powieść środowiskową zarówno z XIX-wiecznym naturalizmem Zoli, jak z powieściowym naturalizmem lat trzydziestych w. XX w Ameryce¹⁰⁶. Alegoria i symbol są tu próbą wprowadzenia obserwacji społecznej lub tezy bez uciekania się do techniki jawnego komentowania — mają więc charakter perswazyjny. Rzecz nie jest jeszcze zbadana — być może pociągające byłoby zbadanie ewentualnych odmienności symboliki naszej powieści środowiskowej i symboliki Żolowskiej. Już teraz można jednak docenić uogólniającą siłę symbolu; tego nie bierze się pod uwagę, zarzucając powieści środowiskowej niechęć do uogólnień (KR 125). Nie dostrzega się także zawartych niekiedy w symbolice naturalizmu i neonaturalizmu znaczeń budzących nadzieję; chodzi o symbole związane z buntem człowieka przeciw determinizmowi — jak okno w *Dziewczętach z Nowolipek* czy wisienka w *Jadą wozy z ceglą*. Przykłady można by mnożyć. Ciekawe, że sprzeczność między posępnym determinizmem w widzeniu człowieka a optymistyczną nadzieją opartą na jego możliwościach lub choćby pragnieniach zmiany biologicznych bądź społecznych uzależnień niekiedy badacze uważają za charakterystyczną dla Zoli¹⁰⁷.

Ostatnią wspólną cechą praktyki Zoli i naszej powieści środowiskowej jest wysoka „temperatura emocjonalna” narratorskiego monologu — w sposób oczywisty zrodzona z pasji społecznej. Temperatura ta przybiera w najlepszych dokonaniach utajoną, bardziej współcześnie cenioną formę ironii; nadaje także językowi wiążącości naszych powieści środowiskowych ton osobisty — równie daleki od programowego obiektywizmu Przedmieście, jak daleka od programowego „dokumentu” była namiętność stylistyczna narratorskiego monologu w powieściach Zoli.

¹⁰⁴ Zob. Chevrel, *op. cit.*, s. 46.

¹⁰⁵ Howard, *op. cit.*, s. 148.

¹⁰⁶ Zob. Pizer, *op. cit.*, s. 15.

¹⁰⁷ O tym bliżej w cytowanej książce J. Howard.

Rezultat powyższych rozważań dałoby się wyrazić w paru zdaniach. Naturalizm jako żywa tradycja był w latach trzydziestych w programach powieściopisarzy ledwie zauważalny. W świadomości ówczesnych odbiorców funkcjonował żywiej, miał przy tym zdecydowany walor — niekiedy pozytywny, częściej negatywny. Najbogaciej odcisnął się — nie przywoływany — w pisarskiej praktyce, stając się niekiedy źródłem odnowy form powieściowych swego czasu. Nie doceniony przez współczesnych nam badaczy, okazał się jednak inspiracją w niektórych realizacjach twórczą i płodną; nie „zgalwanizowanym studium”, ale „kopalnią kształtów”.