

Seweryna Wysłouch

Tadeusz Kudliński - zapomniany teoretyk symultanizmu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (53), 118-125

1980

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.

ściowego wzorca świata i od indukcyjnego modelu wiedzy o tym świecie kultury na rzecz zwrotu ku jakościowym typom analiz, indeterministycznemu, rzadziej probabilistycznemu, a coraz częściej — posybilistycznemu rozumieniu kultury i rzeczywistości kulturalnej.

Andrzej Tyszka

Tadeusz Kudliński — zapomniany teoretyk symultanizmu

Termin symultaneizm (symultanizm) nie pojawia się w międzywojennych omówieniach twórczości Joyce'a i Dos Passosa. Prawdopodobnie na gruncie polskim pierwszy posłużył się nim Leon Pomirowski omawiając w 1933 r. *Wygnańców Ewy Tadeusza Kudlińskiego*:

„Opis ten, na podobieństwo prób Dos Passosa i Joyce'a, wyraża się w wieloplanowości ujęcia. Chcąc uzmysłwić reakcję otaczającej rzeczywistości na różne odmiany psychiki i losu ludzkiego, Kudliński organizuje jednocześnie («symultaneizm») szereg wątków powieściowych, które wzajemnie się przeplatają, ale z których każdy stanowi w pewnym sensie fabularną całość. Pisarz czyni to z konsekwencją, swobodą narracyjną i tak przenikliwym wyczuciem kontrastu i paralelizmu poszczególnych przeznaczeń, że doprowadza różnorodny chór głosów życiowych do jednolitego brzmienia”¹ (podkr. S.W.).

Kudliński wyznał, że był zaskoczony takim użyciem terminu. Analiza Pomirowskiego skłoniła go do przemyśleń, w wyniku których nie tylko zaakceptował sam termin, ale potraktował symultaneizm jako program literacki, który starał się spopularyzować w artykułach teoretycznych i zrealizować w cyklu powieści historycznych pt. *Rumieńce wolności* (1937) i *Uroki* (1938). Niewątpliwie więc autorowi *Wygnańców Ewy* zawdzięczamy, że termin „symultaneizm” stał się popularny w latach trzydziestych, chociaż używany był prawie wyłącznie w odniesieniu do twórczości tego pisarza (jedynie L. Piwiński użył go w charakterystyce *Grupy...* J. Kurka, a sam Kudliński w recenzji *Pawich piór* L. Kruczkowskiego). Nawet Ignacy Fik, który nie był entuzjastą „eksperymentów technicz-

¹ L. Pomirowski: *Nowa literatura w nowej Polsce*. Warszawa 1933, s. 198—199.

nych”, omawiając polską prozę międzywojenną zjawisko symultanimizmu odnotował, a nawet wysoko ocenił:

„symultaneizm (wprowadzenie kilku wątków równocześnie) i wyobraźniowa konstrukcja czasu — staną się prawdopodobnie trwałymi zdobyczami budowy artystycznej”².

Kudliński, który zawsze podkreślał, że jego program w sposób naturalny wyniknął z praktyki pisarskiej, jest autorem dwóch obszernych artykułów teoretycznych na temat symultanimizmu w prozie: *Symultaneizm — nowy styl?* (1934) oraz *Za kulisami powieści* (1937—1938)³. Artykuły te, dziś zupełnie zapomniane, ciekawe są z wielu względów. Jako dokument świadomości literackiej epoki, jako konsekwentnie opracowany i zrealizowany w praktyce literacki program powieściopisarski — jeden z nielicznych w międzywojennym dwudziestoleciu.

Kudliński uświadamiał sobie, że celem pisarstwa jest komunikowanie czytelnikowi określonych treści i tematów, ale w procesie twórczym ulegają one zawsze *artystycznej deformacji*. W tym sensie nawet autentycy są konstruktywistami. Kudliński był przekonany o doniosłej roli konstrukcji utworu i szczególnie wyczulony na problematykę kompozycji. Raził go niski poziom kultury literackiej odbiorców, którzy konwencjonalne kształtowanie fabuły uznają za naturalny bieg wydarzeń, a na kompozycję zwracają uwagę tylko wtedy, gdy jest ona zła lub gdy zaskakuje nowością. Świadomość artystycznej deformacji rzeczywistości, konwencjonalności chwytów i roli konstrukcji utworu prowadziła do walki z nawykami czytelnika, który w trakcie lektury czeka tylko na to, by „Numa wyszła za Pompiliusza”. Symultanimizm miał być, według niego, nowym typem kompozycji „przeciwnym klasycznemu układowi”. Aby wyjaśnić czytelnikowi jego istotę, odwoływał się do szeregu analogii: gry w szachy, malarstwa średniowiecznego, średniowiecznego teatru. Wszystkie te sztuki zakładały jednoczesne współistnienie różnych elementów. W szachach jeden gracz rozgrywa równocześnie kilka partii, w średniowiecznej plastyce historię Męki Pańskiej przedstawiano jako szereg scen umieszczonych obok siebie na jednej płaszczyźnie (np. na drzwiach), a w teatrze współistniało kilka obocznych miejsc gry i akcja przenosiła się na oczach widza z jednego miejsca na inne. Stąd generalny wniosek:

² I. Fik: *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1961, s. 452. Termin „symultaneizm” zapisany został w zniekształconej postaci, tego typu pomyłek jest w książce Fika sporo.

³ *Symultaneizm — nowy styl?* „Zet” 1934 nr 16, s. 4; *Za kulisami powieści*. „Przegląd Współczesny” 1937 nr 12 i 1938 nr 1 (w 1938 r. ukazała się nadbitka z „Przeglądu...”, skąd pochodzą zamieszczone niżej cytaty). Dużo materiału przynoszą również wywiady: *Z kuchni pisarskiej*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1938 nr 34; A. Jesionowski: *Tajemnice twórczości. Tadeusz Kudliński*. „Prosto z mostu” 1936 nr 51, s. 5; Jul. Mier: *Rozmowa z autorem «Rumieńców wolności»*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936 nr 182, s. 5.

„W tym określeniu *jednoczesności* i *oboczności* kryje się istota symultaneizmu (...) (Za *kulisami...*, s. 3).

Niemniej autor główny nacisk kładzie nie na problem jednoczesności, lecz na *oboczność* elementów. W opisie średniowiecznej symultanicznej sceny Kudliński akcentuje fakt istnienia obok siebie różnych miejsc gry i przenoszenie się akcji na oczach widza z jednego miejsca na drugie. Jednocześnie istnieje więc tylko przestrzeń, natomiast wydarzenia rozgrywają się kolejno. A przecież nie zawsze tak było. Średniowieczny teatr angielski znał majsjony ruchome (*pageants*), które ciągnęły korowodem przez miasto i na każdym z majsjonów aktorzy grali swoje kwestie. Grali więc jednocześnie przed zmieniającą się stale publicznością⁴. Ekspozowanie „oboczności” kosztem „jednoczesności” jeszcze wyraźniej zaznaczyło się w podanym przez Kudlińskiego przykładzie z malarstwa. Historia Męki Pańskiej „wyrzeźbiona czy namalowana jako szereg kolejnych scen, umieszczonych obok siebie na jednej płaszczyźnie (...)” według terminologii historyków sztuki nie będzie jeszcze obrazem symultanicznym, ponieważ nie wystarczy umieszczenie scen „obok siebie”, trzeba je wkomponować w panoramę: pejzaż lub architekturę, aby stanowiły nie cykl scen, lecz jednolitą całość kompozycyjną⁵. Przykład Pasji symptomatyczny jest również z tego względu, że w historii sztuki symultanim rozumiany jest w sposób swoisty: jako jednoczesne ukazywanie wydarzeń odległych w czasie. „Symultaniczne” są więc panoramy ukazujące Pasję czy dzieje życia poszczególnych świętych, ale panoramy przedstawiające wydarzenia, które mogły rozgrywać się równocześnie, jak np. prace górników w kopalni czy zabawy dziecięce (*Zabawy dziecięce* Piotra Bruegela Starszego), określane są w pracach historyków sztuki jako „wielosceniczne, chociaż nie symultaniczne”⁶. Przykłady symultanimizmu w malarstwie ciekawe są nie ze względu na analogie z literaturą, ale ze względu na różnice. Średniowieczne historie Męki Pańskiej — odwołując się do wiedzy odbiorcy — ukazują wydarzenia rozgrywające się w przeciągu określonego czasu (panorama Memlinga z Turynu i panorama toruńska z kościoła św. Jakuba ukazują wydarzenia z ostatniego tygodnia życia Chrystusa: od wjazdu do Jerozolimy do Wniebowstąpienia) i, co ciekawsze, wydarzenia te są *sukcesywnie uporządkowane*. Poszczególne sceny z życia Chrystusa tworzą linię ciągłą (na panoramie Memlinga i na panoramie toruńskiej biegnie ona

⁴ A. Nicoll: *Dzieje teatru*. Tłum. A. Dębicki. Warszawa 1974, s. 68.

⁵ Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Pod red. S. Kozakiewicza. Warszawa 1976, s. 445.

⁶ Z. Kruszelnicki: *Trzy symultaniczne panoramy w Turynie, Monachium i Toruniu*. „Teka Komisji Historii Sztuki, Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” t. 19 (Toruń) 1968 z. 3, s. 148, por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa 1976, s. 445.

od strony lewej ku prawej). W ten sposób średniowieczne obrazy za pomocą serii utrwalonych i odpowiednio uszeregowanych momentów *opowiadały* historię („maniera kontynuacyjna”), a tym samym rozwiązały na swój użytek problem sukcesywności w malarstwie, które — jak twierdził Lessing — unieruchamia czas utrwalając tylko jeden jedyny moment. Tymczasem w literaturze, predestynowanej niejako do opowiadania akcji, problem symultanimizmu polega na czymś diametralnie różnym: na przewyżczeniu sukcesywności na rzecz jednoczesności toczących się obok siebie wydarzeń. Ale czasowość i sukcesywność nie interesowały Kudlińskiego, który interpretował symultaneizm „przestrzennie”, nie „czasowo”. Bardzo wyraźnie widać to w rozważaniach o symultanimizmie w literaturze. W artykule *Za kulisami powieści* czytamy:

„Oczywiście polegać będzie ta konstrukcja na użyciu w powieści pewnej ilości scen i figur *obocznie*, a więc niezależnie od siebie, jako kilka równoważnych wątków powieściowych, które często nie spotykają się ze sobą” (*Za kulisami...*, s. 4).

Sprawa czasu w ogóle nie została tu zasygnalizowana, główny akcent spoczywa na problemach kompozycji powieściowej:

„Jest przeto symultaneizm kompozycją, układem równoległym różnorodnych elementów tematowych, w celu uzyskania jakby przekroju, płaszczyzny możliwie obszernej, która narzuca sugestię całości; tym sposobem jest więc stylem na wskroś epickim” (*Symultaneizm...*).

Przykłady podaje Kudliński z własnej twórczości; przede wszystkim odwołuje się do *Wygnańców Ewy*, „gdzie jest 10 niezależnych wątków splecionych celem ukazania w powieści różnych typów dzisiejszego życia”. Frapuje go sprawa owej niezależności i równoważności wątków. Jeśli bowiem każdy z nich jest w powieści tak samo ważny, logiczną konsekwencją wydaje się być eliminacja głównego bohatera. W istocie: powieść symultaneiczna to powieść bez bohatera; ten właśnie aspekt Kudliński wysuwa na plan pierwszy w wywiadach z 1936 r. skierowanych do szerszego kręgu odbiorców:

„W powieści moją marotą jest symultaneizm, więc oboczna wieloplanowość figur i zdarzeń połączona z wyklęciem głównego bohatera i dążeniem do uniwersalizmu środowiska” („Prosto z mostu” 1936 nr 5).

Ale eliminacja bohatera to jednocześnie eliminacja napięcia fabularnego, które trzeba zastąpić czymś równie atrakcyjnym, bogatą charakterystyką społeczeństwa.

Pojmowanie symultanimizmu jako kompozycji wieloplanowej, składającej się z szeregu niezależnych od siebie wątków przeplatanych na zasadzie kontrastu lub analogii i wykluczających głównego bohatera, pozwala zrozumieć, dlaczego Kudliński tradycję symulta-

neizmu widzi w teatrze szekspirowskim i — co bardziej szokujące — za prekursora symultanizmu uznaje Żeromskiego. *Popioły* w jego przekonaniu stanowią najbardziej żywotną tradycję powieści symultanicznej ze względu na zerwanie z XIX-wieczną kompozycją, epizodyczną budowę powieści i w dużej mierze ograniczenie roli jednostkowego bohatera. Obok Żeromskiego Kudliński wymienia jeszcze Berenta jako autora „kompozycji bez bohatera”. Powieść z jednostkowym bohaterem jest sprzeczna z uniwersalistycznym i chrześcijańskim światopoglądem. Natomiast konstrukcja symultaniczna odpowiada współczesnemu, uniwersalistycznemu pojmowaniu świata.

Szerokie możliwości stosowania techniki symultanicznej widzi Kudliński w dwóch gatunkach powieściowych: w powieści tendencyjnej i w powieści historycznej. Wielość niezależnych wątków stwarza pisarzowi okazję do gromadzenia różnorodnych argumentów popierających tezę utworu. Natomiast powieść historyczna pisana tą metodą zyskuje na szerokości spojrzenia, ukazuje nie jednostki, ale „historię samą”.

W swym pierwszym artykule z 1934 r. *Symultaneizm — nowy styl?* Kudliński zachęcał do dyskusji, dyskusja jednak rozwinęła się dopiero później, po wydaniu *Rumieńców wolności* i *Uroków*. Toczyła się dwoma torami: dotyczyła programu autora oraz jego realizacji powieściowej. Krytycy zwrócili uwagę na zbieżność koncepcji Kudlińskiego z programem unanimitizmu, na podobieństwo jego cyklu do *Ludzi dobrej woli* J. Romainsa⁷. Hieronim Michalski nawet artykuł swój zatytułował: *Polski unanimita*. W pracy *Za kulisami powieści* Kudliński przyznał, że kompozycja symultaniczna „pokrywa się” z unanimityczną, chociaż podkreślał, iż jego koncepcja narodziła się niezależnie, *Ludzi dobrej woli* nie czytał:

„uważałem mój symultaneizm za coś w rodzaju odkrycia i w tej świadomości teoretyzowałem na te tematy. Dopiero jeden z recenzentów *Rumieńców wolności* zwrócił mi życzliwie uwagę na Romainsa” (*Za kulisami...*, s. 14).

Krytycy na ogół traktowali Kudlińskiego życzliwie, stwierdzali odmienność techniki, a nawet większe walory artystyczne (Koniński). Nikt jednak nie sprecyzował, na czym miała ta odmienność polegać. Wynika ona z wyraźnie „przestrzennej” interpretacji symultaneizmu. Tak w swym programie, jak i w cyklu powieściowym Kudliński nie akcentuje równoczesności wydarzeń. Owa równoczesność jest pojmowana dość elastycznie jako równoczesność

⁷ K. L. Koniński: „Myśl Narodowa” 1937 nr 14; H. Michalski; *Polski unanimita*. „Pion” 1939 nr 7.

w ramach całej epoki historycznej obejmującej dzieje jednego pokolenia, a nie jako seria zdarzeń dziejących się w jednej chwili, w jednej godzinie, w jednym dniu. Tymczasem Jules Romains w swym ogromnym dziele (27 tomów) wiele wysiłku wkłada, by akcentować jedność czasową wydarzeń. Czas akcji poszczególnych tomów jest krótki, np. akcja tomu 1 trwa jeden dzień, a cztery pierwsze tomy obejmują łącznie niecałe 3 miesiące: od 6 października do 26 grudnia 1908 r. Narrator podaje dokładne godziny wydarzeń i pozwala obserwować różnych, nie znających się często bohaterów w tym samym momencie i w analogicznych sytuacjach (np. przy śniadaniu, obiedzie, na przyjęciu). W ten sposób zrealizowana zostaje i „jednoczesność”, i „oboczność” wydarzeń, podczas gdy w *Rumieńcach wolności* Kudlińskiego owa jednoczesność sugerowana jest czytelnikowi przez przeplot niezależnych wątków, a niekiedy poprzez motywy nie mające nic wspólnego z treścią rozdziałów, a informujące o wydarzeniach z historii europejskiej (koleje błyskawicznej kariery Napoleona Bonaparte i losy kampanii egipskiej) toczących się równoległe z wydarzeniami w kraju. Chwył ten zyskał uznanie L. Konińskiego i K. Wyki, niemniej w powojennej edycji *Rumieńców...* Kudliński motywy zlikwidował, a ich treść zreferował w jednym z rozdziałów.

Zbieżności Kudlińskiego z unanizmem dotyczą głównie filozoficznego podłoża samej koncepcji. Problematyka chrześcijańskiego uniwersalizmu, którą ma realizować symultaniczna konstrukcja, była rozwijana w wypowiedziach teoretycznych Romainsa. Romains traktował unanizmem na kształt religii współczesnej cywilizacji. Niewidoczne i dynamiczne siły wewnętrzne, wspólny życiowy pęd łączy wszelkie istnienia, a nawet martwe przedmioty: domy i ulice. Wszystko co jednostkowe zmierza do zatracenia się we wspólnej egzystencji, tworzy jeden wielki organizm — duszę miasta Paryża. Jednostka osiąga pełnię w oddaniu się owej wspólnoty (co nie przekreśla jej wolności ani możliwości rozwoju), przewycięża swoje Ja przeżywając razem z grupą, z tłumem te same spontaniczne uczucia i te same emocje. Stąd apoteoza grupy i uczuć kolektywnych, a w *Ludziach dobrej woli* ukazanie unanmistycznej duszy Paryża: wielkiej zbiorowości ludzkiej ogarniętej jednym pragnieniem: zapobiec grożącej wojnie. Można by rzec, że podobny unanmistyczny duch panuje w *Rumieńcach wolności* i *Uroках* Kudlińskiego, powieściach ukazujących przemiany narodu, gdzie wszyscy bohaterowie starają się różnymi sposobami osiągnąć ten sam cel — odzyskać utraconą niepodległość.

Hieronim Michalski prócz konstatacji o nieoryginalności koncepcji Kudlińskiego zgłosił zastrzeżenia co do zastosowania kompozycji symultanicznej (czy — jak wolał mówić — unanmistycznej) w powieściach historycznych. Według niego technika ta godzi w istotę powieści historycznej. Autor, chcąc dać panoramę epoki, przemie-

nia powieść w kronikę wydarzeń. Kronikę, na której ciąży współczesny „porządkujący” punkt widzenia niwecząc wrażenie chaosu, braku dystansu i selekcji — podstawowe efekty kompozycji symultanicznej. Rezygnacja z życia prywatnego bohaterów prowadzi z kolei do ujmowania postaci w schemacie „oficjalności”, w wyniku czego czytelnik otrzymuje nie obraz życia zbiorowości, ale schemat: abstrakcyjnie pojętą zbiorowość. Podobnego zdania był Leon Piwiński, który w „Roczniku Literackim” (1938) napisał:

„Nie przesądzając nic o samej teorii, wolno stwierdzić, że w praktyce nie dała ona przekonywających rezultatów: symultaniczny czy unanimityczny utwór Kudlińskiego nie jest ani historią, ani powieścią” (s. 89).

Symultaniczna konstrukcja powieści historycznych Kudlińskiego naraziła się więc na srogie zarzuty, w przeciwieństwie do *Wygnańców Ewy*, których kompozycję chwalono. Porażka Kudlińskiego nie oznacza jednak, że symultanimizm nie sprawdza się w powieści historycznej. Nie sprawdził się tylko sposób wykorzystania tej techniki w *Rumieńcach wolności* i *Urokach*. Autor, przedstawiając w tych powieściach rozległą epokę historyczną, koncentruje uwagę na faktach doskonale znanych czytelnikowi (np. powstanie kościuszkowskie, losy legionów). Likwiduje tym samym napięcie dramatyczne, zainteresowanie tym, co będzie dalej i stawia odbiorcę w sytuacji ucznia mającego powtórkę z historii.

Podstawowe zarzuty wobec założeń Kudlińskiego zgłosił Stanisław Furmanik w recenzji *Uroków*⁸. Według niego istotą symultanimizmu jest teza, że nie istnieją pojedyncze, izolowane zdarzenia, następujące kolejno po sobie, lecz kompleksy zdarzeń równoczesnych, które wypełniają strumień czasu. W takim ujęciu zasada symultaneizmu jest *sprzeczna z istotą dzieła literackiego*. Dzieło ma charakter procesualny, autor posługując się językiem musi wydarzenia przedstawiać kolejno, czytelnik w takiej samej kolejności je odbiera. Ponadto psychika ludzka ujmuje fakty w sposób następczy, dopiero *ex post* ocenia je jako równoczesne.

„Jest więc po prostu fizyczną niemożliwością — konkluduje Furmanik — podawać równocześnie zdarzenia w dziele literackim. I chcąc być wiernym zasadzie, należałoby chyba na jednej stronie podawać równoległe podwójny, potrójny, wielokrotny tekst, zależnie od potrzeby, tak jak to ma miejsce w partyturze dzieła muzycznego, gdzie przebieg poszczególnych głosów brzmiących równocześnie podany jest na odrębnej dla każdego linii”.

Furmanik nie mógł wiedzieć, że taki właśnie eksperyment zrobił Jan Brzękowski w powieści *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*: podzielił stronicę książki pionowo na dwie części

⁸ S. Furmanik: «Uroki». „Gazeta Polska” 1938 nr 307, s. 3—4.

i przedstawiając intymną scenę na jednej części spisywał myśli bohaterki, na drugiej — jednocześnie myśli jej kochanka⁹. Recenzent nie negował zresztą oczywistego faktu, że istnieją wydarzenia równoczesne i że literatura musi się z nimi jakoś uporać. Twierdził nawet, że historia literatury od czasów Homera zna wiele takich rozwiązań i ich liczba jest teoretycznie nieograniczona. Jednakże rozwiązania muszą się liczyć z „naturalnymi elementami struktury utworu fabularnego”, które pisarz powinien respektować, podobnie jak muzyk musi respektować gamę dźwiękową komponując melodię w określonej tonacji.

„Kudliński forsując zasadę symultaneizmu — pisał Furmanik — nadwyreżył te naturalne ramy schematu utworu fabularnego i w rezultacie stworzył coś, co można by metaforycznie porównać do budynku, w którym wprawdzie niektóre partie muru są nawet wytapetowane, ale jako całość jest on nieskończony, nie związany z zalegającymi parcelę stosami materiału budowlanego”.

Tadeusz Kudliński pojmował symultaneizm w powieści jako *kompozycję wieloplanową bez centralnego bohatera*. To pozwala wyjaśnić, dlaczego z utworów międzywojennych — nie licząc powieści Kudlińskiego — tylko *Grypa szaleje w Naprawie* Jalu Kurka i *Pawie pióra* Kruczkowskiego miały według krytyków budowę symultaniczną. Nie mówiło się natomiast o symultanizmie w powieściach, które ukazywały szereg zdarzeń równocześnie, ale rezygnowały z szerokiej panoramy społecznej i paralelizmu niezależnych wątków, jak *Zazdrość i medycyna* czy *Ład serca*. Termin „symultaneizm” nie oznaczał więc w dwudziestoleciu jednoczesności zjawisk w ogóle, ale tylko określony typ „przestrzennej” kompozycji.

Propozycje teoretyczne autora *Wygnañców Ewy* są godnym odnotowania epizodem z dziejów powieści dwudziestolecia międzywojennego. Na tle skromnego dorobku w dziedzinie teorii prozy artykuły Tadeusza Kudlińskiego — obok prac Anieli Gruszeckiej — wyróżniają się świadomością literacką, a jego eksperymenty powieściowe wzbogacają i różnicują obraz potyczek z konwencją, awangardowej walki o nowy kształt XX-wiecznej powieści.

Seweryna Wystouch

⁹ Zwrócił mi na to uwagę R. Nycz. Powieść Brzękowskiego miała się ukazać drukiem jesienią 1939 r.