

Grażyna Borkowska

"Problemy literatury polskiej okresu
pozytywizmu", seria III, pod red.
Edmunda Jankowskiego i Janiny
Kulczyckiej-Saloni, przy współudziale
Ewy Pieńkowskiej-Rohozińskiej...:
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/1, 362-370

1987

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.

dzieł Berenta *Próchno* to *Edelfäule* (u Kleinerja *Moder*); *Nurt* — *Die Strömung* (tytuły *Oziminy* i *Zywych kamieni* przełożone tak jak u Kleinerja). Wśród dzieł Reymonta: *Pielgrzymka do Jasnej Góry* nazwana *Wallfahrt nach Jasna Góra*; *Fermenty* — *Die Herrin*; *Insurrekcja* — *Revolution und Freiheit 1794 in Polen*.

Tłumaczenia tytułów dzieł Wyspiańskiego są następujące: *Królowa Korony Polskiej* — *Polnische Königin*; *Kłątwa* — *Die Fluch*; *Skatka* — *Kleinfelsen*. Tłumaczenia tytułów dzieł Rostworowskiego: *Pod górę* — *Bergan*; *Zmartwychwstanie* — *Die Auferstehung*; jego trylogia dramatyczna: *Die Überraschung*, *Die Übersiedlung*, *Am Ziel*. Rittnera *W małym domku* — *Das kleine Heim*; Nowaczyńskiego *Car Dymitr* — *Der Usurpator*. Rydla *Jeńcy* nazwani (w liczbie pojedynczej) *Der Kriegsgefangene*. Tłumacząc tytuły na język niemiecki ujawnił Miązek tendencję do opuszczania rodzajników, częstszego, niż zwykle to przyjęte. Zdarza się, iż tytuł wymienia po polsku jedynie, nie przekładając go na niemiecki, np. Wyspiańskiego *Warszawianka*, Perzyńskiego *Aszantka*.

Książka ta wprawdzie nie przynosi rewelacji naukowych w stosunku do aktualnego stanu wiedzy w Polsce, jednakże cudzoziemcom uczącym się o polskiej literaturze może oddać usługi — mimo wykazanych usterek, błędów w proporcjach i opuszczeń.

Jerzy Starnawski

PROBLEMY LITERATURY POLSKIEJ OKRESU POZYTYWIZMU. Seria III. Pod redakcją Edmunda Jankowskiego i Janiny Kulczyckiej-Saloni. Przy współudziale Ewy Pieńkowskiej-Rohozińskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 336.

Trzeci tom *Problemów literatury polskiej okresu pozytywizmu* jest w zasadzie pozycją monograficzną. To nie *silva rerum*, ale przemyślany zbiór studiów oraz rozpraw poświęconych jednej kwestii — polskiemu naturalizmowi i jego związkom z analogicznymi prądami płynącymi przez literaturę europejską.

Odwoływanie się do szerokiego kontekstu kulturowego, a przede wszystkim refleksja nad adaptacją doktryny Zoli i jej twórczym przekształcaniem w warunkach polskich, stanowi tu obiecujący i tylko częściowo spełniony postulat metodologiczny. Nie należy przy tym sądzić, iż omawiana książka, zainspirowana poniekąd międzynarodowymi pracami związanymi z sukcesywnie wydawaną *Historią porównawczą literatur w językach europejskich*, przedstawia sobą dzieło myśli komparatystycznej. W niniejszym tomie nie znajdziemy ani jednej rozprawy ściśle porównawczej. Nie ma tu także badań nad recepcją pisarzy obcojęzycznych.

To raczej sam wybór tematu, rozumiany jako próba systematyzacji problemów polskiego naturalizmu, odsłania fundament myślenia, zdradza jego przesłanki. Pytanie o naturalizm, o jego charakter i status w hierarchii prądów literackich dowodzi, że dotychczasowe definicje są niewystarczające, że być może wymagają one modyfikacji, że przeoczono w nich istotne cechy kierunku traktowanego poza Polską, we Francji na przykład, znacznie szerzej i z większą estymą, której nie tłumaczy do końca uznanie dla geniuszu Zoli. Naturalizm oglądany przez pryzmat francuskiej bądź niemieckiej historii literatury jawi się jako prąd żywy, prowokujący do interesujących rozważań wykraczających poza kwestie *stricto* literackie; to zjawisko z pogranicza estetyki, socjologii kultury, filozofii twórczości; przejaw jednoczesnej demokratyzacji i komercjalizacji świata sztuki; sygnał informujący o tworzeniu się nowego modelu komunikacji literackiej, w którym związki czytelników z pisarzami i ich dziełami urzeczywistniają się dzięki prawom rynku, reklamie, pie-

nią dżom; gdzie nie mówi się już o misji, lecz o zawodzie, i gdzie twórczą intuicję zastąpiono wiedzą pozytywną.

Nie przesądzając na razie, czy owa socjologiczno-komunikacyjna perspektywa znajdzie zastosowanie na gruncie polskim, zauważmy, iż otwarcie tomu rozprawą Yves'a Chevrela, profesora uniwersytetu w Nantes, jest czymś więcej niż gestem kurtuazji; to przede wszystkim wskazanie ważnego źródła inspiracji: rodzimej względem naturalizmu (francuskiej więc), a zarazem nietradycyjnej i wiele zapowiadającej praktyki badawczej.

Na pytanie postawione w tytule pracy (publikowanej w oryginale i — obok — w przekładzie Katarzyny Bartkiewicz): *Realizm/naturalizm: czy warto wznawiać spór?* — odpowiada Chevrel tylko pośrednio, opatrując swe stanowisko licznymi zastrzeżeniami. Francuski badacz rekonstruuje pięć różnych definicji ujmujących wzajemne relacje pomiędzy realizmem a naturalizmem. Pierwsze stanowisko, wywiedzione z tradycji Auerbachowskiej, przeciwstawia literaturę realistyczną, tj. dążącą do oddania całej rzeczywistości, literaturze idealistycznej — skłonnej do pewnych retuszy. W tej perspektywie naturalizm zajmuje miejsce tendencji skrajnej, stając się czymś w rodzaju hiperrealizmu. Stanowisko drugie, również transhistoryczne, traktuje realizm jako sygnał niewystarczalności dotychczasowych technik pisarskich i zapowiedź literackiej rewolucji. Naturalizm, jak chce np. Dilthey, to schyłkowy etap danej epoki, agonia stylów, gatunków i form. Ujęcie trzecie uznaje realizm za kierunek historyczny, następujący po romantyzmie i obejmujący zjawiska literackie drugiej połowy XIX wieku. Według zwolenników tej definicji (a moglibyśmy zaliczyć do ich grona chyba także Henryka Markiewicza) naturalizm stanowi schyłkową postać realizmu, przykład wyjaskrawienia jego cech oraz zasad twórczych.

Chevrel prezentuje następnie dwie próby rozdzielenia łączonych zazwyczaj zjawisk literackich. Jedną podjęta krytyka marksistowska, drugą — współcześni germaniści, którzy około roku 1880 umieszczają cezurę pomiędzy tzw. realizmem mieszczańskim a niemiecką odmianą naturalizmu. Zachowując pewną rezerwę wobec ostatnich pomysłów interpretacyjnych, zreferowanych, jak się zdaje, mało precyzyjnie (stosunek lewicy literackiej do naturalizmu był chyba znacznie bardziej różnicowany), francuski gość przyznaje, że w zasadzie każda definicja — w mniejszym lub większym stopniu — utrzymuje swe racje, dowodząc niemożności rozwikłania sporu na gruncie terminologicznym.

Porzucając tę drogę, przechodzi Chevrel do wskazania istotnych wyznaczników naturalizmu; takich, których nie dzieli on z jakkolwiek rozumianą doktryną realistyczną. Specyfiki kierunku szuka autor nie w tekstach, bądź nie tylko w nich, lecz (i to pomysł rewelacyjny, bez precedensu, jeśli chodzi o pozytywistyczną epokę) w przestrzeni komunikacyjnej, w relacjach łączących publiczność literacką, dzieło i autora, w nowym — jakże odmiennym od romantycznego — etosie pisarza. Naturalista — powiada Chevrel — to człowiek nadchodzących czasów. Nie wieszcz, profeta, szaleniec czy samotnik, lecz rzemieślnik, handlowiec i przedsiębiorca zorientowany w prawach rynku, chwytach reklamy, popycie i podaży. Następuje desakralizacja społecznej funkcji pisarza, co zdaniem Chevrela nie oznacza komercjalizacji literatury. Znajomość „ekonomii zawodu” ma pomagać w utrzymaniu niezależności, służąc materialnemu okrzepnięciu.

Formułuje dalej francuski badacz bardzo wiele interesujących spostrzeżeń na temat nauki, która — jak rozumiem — pełni wobec naturalistycznej praktyki powieściowej rolę dyskursu modelowego, pozwalając ukryć punkt obserwacji i zamaskować autorską obecność. Objaśnia analityczne skłonności naturalistów, prowadzące wprost do technik impresjonistycznych; poświęca sporo uwagi typowym bohaterom epoki. Odkrywa w powieści eksperymentalnej orientację „logocentryczną” (tj. zainteresowaną racjonalnymi, poznawczymi i kształcącymi funkcjami

literackiej wypowiedzi) przeciwstawioną mitotwórczym właściwościom słowa. Szuka nowych źródeł narracyjnej wiarygodności.

Wszystkie te kwestie pobudzają do refleksji, prowokują niecierpliwie rzucane pytania: czy nauką, wiedzą pozytywną nie usiłowano zastąpić romantycznej charyzmy? Czy nie dokonywano więc nowej sakralizacji sztuki? Czy tą drogą nie obdarzano autorytetem jej adeptów? I dalej: czy zabieganie o czytelnika, traktowanego zgodnie z zasadą „klient, nasz pan”, nie oznaczało schlebienia gustom publicznym; uległości, w której grzęzła wewnętrzna swoboda — warunek dojrzałej twórczości? Dlaczego właściwie naturaliści ukrywali się w „przezroczystych” strukturach językowych swoich utworów, w ich „czyste” referencjalności? Czy analityczne własności prozy tego okresu miały także służyć zmyleniu czytelnika, odwróceniu jego uwagi od podmiotu dzieła? Dlaczego naturaliści bali się prawdy, światła skierowanego prosto w twarz? Rozprawa Chevreila podsuwa cząstkowe rozwiązania.

Naturaliści wywodzili się z niższych warstw społecznych; pisanie — chciałoby się rzec: umiejętne pisanie — stanowi drogę awansu, aktywnego uczestnictwa w kulturze, ale uczestnictwa w pewnym sensie anonimowego, polegającego na czasowym przynajmniej przemilczeniu niektórych elementów własnej biografii. Daje to małą przewagę strategiczną: publiczność ulega magii literatury, zanim pozna autora; później, kiedy pisarz staje się idolem, reszta okazuje się nieważna. Tego rodzaju wyjaśnienie współgra z obserwacjami na temat typowych bohaterów francuskiej powieści naturalistycznej, aktorów bądź lekarzy, ludzi poszukujących tożsamości biologicznej, genetycznej i osobowościowej, kulturowej. Postaci powieściowe odzwierciedlają rozterki autorów, szukających dla siebie nowego miejsca w społeczeństwie.

Trzeba wreszcie postawić pytanie ostatnie, najbardziej niezręczne: dlaczego naturalizm, kierunek, zdawałoby się, wyjątkowo dobrze zakorzeniony w epoce, tak prędko kończy swój żywot? (Przypomnijmy, że o regresie kierunku świadczy już ankieta Jules'a Hureta, opublikowana w roku 1891.) Tekst Chevreila podsuwa pewne sugestie. Naturalizm to — jak widzieliśmy — budowla wzniesiona na grząskim gruncie, pozbawiona faktycznych podstaw. Doktryna Zoli i jej kontynuacje stanowiły od początku przejaw „falszywej świadomości”. Stąd sprzeczności (pomiędzy społecznymi ambicjami twórców a ideą narracji bezpodmiotowej, komercjalizacją a niezależnością, deklarowanymi a rzeczywistymi funkcjami wiedzy naukowej, itd.) i stąd rychły upadek.

Wydaje się, że w przypadku naturalizmu owo trwałe zakorzenienie literatury w materii życia, uzależnienie jej od mechanizmów finansowych, politycznych i społecznych narzucało oczywiste uproszczenia, w sposób mimowolny krępowało twórców oraz ich zdolności samokrytyczne. Stanisław Brzozowski pisał o kulturze francuskiej drugiej połowy w. XIX: „Sztuka staje się formą świadomości towarzyszącej życiu, które nie jest jej dziełem, nie jest od niej zależne. [...] Artysta bierze udział w życiu, które nim włada. Nie może on zmienić życia, nie może on zmienić faktu, że przepływa ono i przez jego wnętrze — beztęczowym potokiem, ciężką i nudną falą powszedniości. Jego psychika, jego konkretne wzruszenia, pożądania, uczucia, całe jego konkretne ja wytwarzane są przez proces, któremu podlega on tylko, lecz który mu jest zasadniczo obcy. Życie jest zależnością od czegoś, co nie wytrzymuje miary świadomości, którą samo wytwarza. Świadomość nie czuje się na siłach nic zmienić. Już nie roi romantycznych snów o swojej wszechwładzy, przeciwnie, czuje, że to obce jej, pogardzane przez nią życie, ma ją w swej mocy, tworzy jej podłoże, że tkwi ona w nim mocnymi korzeniami. Jej marzenia, sny odrywają się od życiowego pnia, wypływają ku słonecznej powierzchni, ale to ich wyzwolenie — to śmierć, korzenie życia pozostają w tym samym grząskim ile”¹.

¹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Kraków 1983. Reprint wyd. 2: Lwów 1910, s. 333—334.

Chevrel woli mówić o aktywach naturalistycznej koncepcji sztuki, o twórczej przemianie wzorców romantycznych, o nadziejach podsuwanych przez naukę; niemniej jednak dostrzega kontradykcyjny w swej istocie charakter doktryny Zoli, o którym autor *Legendy Młodej Polski* pisał, iż „zadowolenie klasyfikatora i architekta” pozwala mu znosić zastaną rzeczywistość². W perspektywie przyjętej przez Chevrela owa kontradykcyjność potwierdza rozmach naturalistycznych zamierzeń, które wykraczają poza literaturę, poza sztukę; uczestniczą więc w życiu, ale nie — jak chciał Brzozowski — siłą bezwładu, lecz na mocy poczynionych założeń, próbując godzić sprzeczne cele, wartości i interesy.

Kończową wątpliwość artykułuje Chevrel następująco: „czy można zdefiniować naturalizm poprzez charakterystyczny sposób pisania [*écriture*], styl, użycie języka?” (s. 47). Ten nagły i nieprzewidziany powrót do pytań ściśle literackich wydaje się swego rodzaju rejteradą. Buntujemy się, by po chwili przyznać autorowi słusność. Socjohistoryczna geneza naturalizmu wyjaśnia pierwszą jego fazę, nie mówi natomiast nic o XX-wiecznych kontynuacjach doktryny Zoli. Zmiana perspektywy — przejście do zagadnień językowych — pozwala dostrzec drugą, trzecią i kolejną generację tzw. naturalistów, tzn. pisarzy, którzy z różnych powodów i dla różnych celów posługują się technikami post-Zołowskimi.

Ciekawa, pobudzająca do myślenia rozprawa Chevrela, jak najślusniej umieszczona na początku tomu, w szczególny sposób oświetla inne prace. I tak np. wyraźna, a też narastająca w miarę upływu lat, niechęć Sienkiewicza do naturalizmu, zrekonstruowana subtelnie przez Tadeusza Bujnickiego w artykule: *Między naturalizmem a powieścią historyczną. (Z problemów świadomości pisarskiej Sienkiewicza)* ujawnia swe ideologiczne tło. Zachowawcze poglądy autora *Trylogii* przesądzały o jego stosunku do naturalistycznej doktryny, a także poniekąd o wyborze określonych konwencji gatunkowych. Zauważmy bowiem, że w sytuacji poddania prozy współczesnej wpływom Zoli „powieści historycznej przypada rola *antidotum* przeciw niebezpieczeństwom naturalizmu, przede wszystkim dlatego, że ten rodzaj powieści jest nosicielem ważnego przesłania patriotycznego i obrazem uwznioślonej heroiki przeszłości. Jest uformowaniem konserwatywnego ideału narodowego. Dlatego pozostaje w sprzeczności z opartą na darwinowskich koncepcjach walki o byt powieścią naturalistyczną” (s. 111).

Już w tym momencie, u progu pozytywistycznej epoki, rysują się naturalistyczne paradoksy — atrakcyjność powszechnie przejmowanych technik pisarskich przy wyraźnym dystansowaniu się od światopoglądowych założeń kierunku. Paradoksy te dotyczą także twórczości Sienkiewicza, który akceptuje niektóre elementy naturalistycznej teorii, np. koncepcję dokumentu ludzkiego. Wydaje się przy tym, iż uderzające okrucieństwo Sienkiewiczowskich opisów odsyła raczej — jak postuluje Janina Kulczycka-Saloni — do psychopatologii twórczości niż do doktryny, a też powieściowych realizacji Emila Zoli³. Związki z naturalizmem są tu raczej przypadkowe i poza nimi należy szukać drastycznych gustów i upodobań polskiego noblisty. Sienkiewiczowska recepcja naturalizmu pokazuje jasno, że odczytanie typowe dla odbiorcy preferującego wartości konserwatywne oddziela światopoglądową podstawę doktryny oraz jej społeczne implikacje od problemów wyztałtowych, jak i to, że jądro naturalistycznej teorii pełni często funkcje ideologiczne, dzieląc publiczność literacką (czytaj: naród) na wrogie obozy, zróżnicowane nie tylko pod względem upodobań estetycznych.

„Zideologizowanemu” pojęciu naturalizmu bliska jest także rozprawa Ewy

² *Ibidem*, s. 340.

³ J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*. Wrocław 1974, s. 293.

Ihnatowicz *Rozumienie i ocena naturalizmu w „Tygodniku Ilustrowanym” za redakcją Jenikego*, gdzie autorka konstatuje, iż jedno z najpopularniejszych czasopism epoki, wysokonakładowy (jak na owe czasy) „Tygodnik Ilustrowany”, kształtuje ambiwalentny obraz omawianego kierunku literackiego, głosząc opinie „pełne rezerwy, ale nie do końca negatywne” (s. 169). Czy mogło być inaczej? — pytamy. Czy ten ostrożnie wyważony przez Jenikego „złoty środek” prasy pozytywistycznej mógł wyrażać sądy bardziej zdecydowane? Musiano stawiać sobie pytanie, czy drastyczna strona naturalizmu nie odstraszy czytelników, szczególnie tych na prowincji (a dzięki badaniom Janusza Kosteckiego wiemy, że było ich wielu). Poza tym doktryna naturalistyczna, a jeszcze bardziej podległa jej wpływom praktyka powieściowa, nie mieściły się w profilu pisma nastawionego na patriotyczną edukację w imię zgody, harmonii, społecznego consensusu.

Artykuł Ihnatowicz pozwala uchwycić prasową strategię „oswajania”, która sprawia, że chociaż opinie na temat zolizmu były zgodne z tym, co pisała ówczesna polska krytyka literacka, to jednak znaczenie kierunku „Tygodnik” umiejętnie pomniejsza, sugerując, iż zjawisko to w niewielkim stopniu dotyczy rodzimej kultury. Strategia „oswajania” ma też drugą stronę — mimo wszelkich zastrzeżeń, ostrożności i rezerwy lata rzetelnej informacji prasowej robią swoje: „Tygodnik” kształtuje własny obraz naturalizmu, przyznając mu także „zalety i niewątpliwe osiągnięcia”. Zwycięża więc ostatecznie naczelna dewiza pisma: umiarkowanie, wyważenie racji, bezpieczna równowaga.

Naturalizm uładzony, „przebrany”, opatrzone komentarzem, lub po prostu nieco już przestarzały i zdezaktualizowany, mógł zaistnieć w środowisku prowincjonalnym. Píše o tym przekonująco w artykule *Recepcja naturalizmu w ośrodku kaliskim* Edward Polanowski. Miast skandalizujących powieści miejscowe gazety publikowały smutne opowiadania autorów z kręgu Zoli, okazjonalne wzmianki informujące o nowej doktrynie literackiej, czasami zaś recenzje „modnych” książek. Znacznie istotniejszą rolę w recepcji naturalizmu — to rzecz ciekawa — odegrał kaliski teatr, wystawiając w pierwszych latach naszego stulecia sztuki Hauptmanna, Sudermanna, Ibsena, Zapolskiej. To rozpoznanie Polanowskiego nieco zaskakuje: wydaje się bowiem, że naturalizm na scenie był bardziej drastyczny od tego, co proponowała powieść, że argumentując *ad oculos*, mocniej atakował widza. Być może jednak sama instytucja teatru, uwolniona od obligacji ciążących na literaturze, swobodniejsza więc, wolała szokować niż oswajać, bojąc się przede wszystkim obojętności.

Czterej pisarze doczekali się w niniejszym tomie osobnych rozpraw analizujących ich związki z naturalizmem: Konopnicka, Zapolska, Berent i Gojawiczyńska. Już samo wyliczenie nazwisk autorów należących do różnych epok literackich i reprezentujących zróżnicowany poziom artystyczny wskazuje na pewien fenomen naturalizmu (polskiego naturalizmu), odżywającego z łatwością w twórczości kolejnych popowstaniowych generacji. Ten późniejszy naturalizm, przesunięty w czasie o pokolenie lub pokolenia, pozwala mówić tylko o niektórych elementach doktryny, przede wszystkim o jej aspektach technicznych, odnoszących się do konstrukcji powieści, a także o jakichś ogólnych zbieżnościach światopoglądowych tradycyjnie kojarzonych z zolizmem (determinizm, pesymizm, biologizm, itd.). Naturalizm „pierwotny” daje, jak wolno przypuszczać, szersze możliwości interpretacyjne, prowadzące ku rekonstrukcji nowego rozumienia literatury, społecznych funkcji pisarza, jego — odmiennie teraz pojmowanych — relacji z czytelnikiem.

Rozprawy Barbary Bobrowskiej (*Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*) i Ewy Warzenicy-Zalewskiej (*Naturalizm francuski i polskie tradycje literackie w twórczości Zapolskiej lat 1875—1886*) z jednej strony oraz prace Jerzego Pászka (*Berent i naturalizm*), a także Danuty Knysz-Rudzkiej (*W cieniu naturalizmu Zoli, czyli o twórczości Poli Gojawiczyńskiej*) z drugiej — nie podtrzymują tego

ważnego, jak się zdaje, rozróżnienia. We wszystkich czterech ujęciach (może z wyjątkiem wstępnych fragmentów rozprawy Warzenicy-Zalewskiej, próbującej wyłuskać psychospołeczny fenomen „twórczości kobiecej”) dominuje ściśle literacki punkt widzenia, zawężający interesujące nas zjawiska do określonych i na ogół łatwo rozpoznawalnych technik pisarskich. Zagubiono gdzieś szansę podsuniętą przez Chevrela, poniechano badań wykraczających poza literaturę, poszukiwań lokujących naturalizm pośród nowych mechanizmów kulturowych i nowych warunków społecznych.

Ujednoczenie metody prowadzi niekiedy do paradoksalnych wniosków. Patrząc na twórczość wymienionych pisarzy tylko z perspektywy poetyki, zauważamy, iż tak na dobrą sprawę konsekwentnymi naturalistami byli dopiero pisarze drugiej i trzeciej generacji. Zapolska i Konopnicka odwoływały się do wcześniejszych romantycznych wzorów fabularnych oraz klisz językowych, pożytkując w ten sposób dokonania literackie poprzedniej epoki. Pisarze młodopolscy natomiast z dużo większą swobodą posługiwali się elementami artystycznej doktryny Zoli, wykorzystując je zreżymie do realizacji własnych zamierzeń.

O tej przyswajalności, warunkowanej przede wszystkim zbieżnościami światopoglądowymi, pisało wielu badaczy, m.in. Kazimierz Wyka i Michał Głowiński. Andrzej Z. Makowiecki w szkicu *Inspiracje naturalistyczne w prozie Młodej Polski* dorzuca tu jeszcze jedną okoliczność: „Światopogląd i powodowana nim technika pisarska odrywają się jak gdyby od swego historycznego źródła, zatracają wyrazistą historyczną przynależność. Szczególnie wyraźnie dotyczy to poetyki. Przystaje ona wówczas »być z epoki«, ale po prostu »jest«. Tak się stało w pokażnej mierze z naturalizmem [...] Stąd od końca XIX wieku ktokolwiek pisze o wojnie, patologii, marginesie społecznym, ochronie i szpitalu, chorobach i dewiacjach, erotyce i tzw. »ciemnych« stronach natury ludzkiej — od Ferdynanda Celine’a po Marka Nowakowskiego — nieuchronnie sięga po naturalistyczne środki pisarskie” (s. 195—196). Elementy post-Zolowskiej praktyki pisarskiej uległy więc swoistej alienacji. Należą dzisiaj do literatury *tout court*. W przypadku ich użycia można mówić jedynie (i to z zastrzeżeniami) o naturalistycznej proveniencji, zdając sobie sprawę, iż nie wymaga ona dodatkowych uzasadnień.

Bliskie natomiast i niezaprzeczalne pokrewieństwo łączy — zdaniem Ireny Maciejewskiej — naturalistyczne oraz młodopolskie opisy miast (patrz szkic *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*). Obie epoki literackie poświęcały motywom urbanistycznym wiele miejsca; powieści Dygasińskiego, Sygietyńskiego, Gruszeckiego, Zapolskiej, a także utwory Reymonta, Berenta, Przybyszewskiego obfitują w opisy miejskich skupisk. Deskrypcje naturalistyczne podporządkowane są władzy szczegółu: miasto to miejsce zwielokrotnionej brzydoty, nędzy i upadku. *Ziemia obiecana* Reymonta zmienia gruntownie tę perspektywę; Łódź zostaje przedstawiona jako złowroga, niepokojąca, lecz żywa, niemal myśląca istota. Stąd już tylko krok do wielowarstwowych, niejednoznacznych wizji miejskich Berenta i Przybyszewskiego, zdradzających ekspresjonistyczne fascynacje i utrzymany w poetyce deformacji.

Inne aspekty przestrzenne analizuje Jerzy Speina, autor rozprawy *Bohater na prowincji. Problematyka przestrzeni artystycznej w polskiej prozie naturalistycznej*. Praca dotyczy — rzecz można — flaubertowskiego wariantu prowincji, „bovaryzmu” jako formy buntu przeciwko zamknięciu i osaczeniu. Umieszczenie bohatera w senniejszej atmosferze prowincjonalnego miasteczka — Bukowca, Obrzydłówka czy Wieprzowodów — to, jak zwraca uwagę Speina, rodzaj sytuacji eksperymentalnej, w której bez zbędnych komplikacji ujawnia się „naga” prawda o człowieku, rzeczywiste oblicze stosunków międzyludzkich, a przede wszystkim „stereotyp mieszczańskiej egzystencji” (s. 236).

Flaubertowski motyw życia na prowincji przyćmił nieco polskie aspekty prowincjonalnej wegetacji (w wywodzie Speiny prawie nie występujące). Skrajne zdeteminowanie losu bohaterów, znaczne ograniczenie swobody ruchów i możliwości samorealizacyjnych, cywilizacyjne opóźnienia, wszystko to sprawia, że również mieszkańcy wielkich miast czują się zamknięci, oderwani od świata. Cierpią więc na klaustrofobię, tęsknią za prawdziwym życiem, podróżami, Europą. Z grubsza biorąc, prowincjonalność w polskiej prozie popowstaniowej (zwanej przez autora szkicu — pozytywistyczną) nie stanowi wartości relatywnej, tj. wyrazu upodrzednienia jednego ośrodka względem drugiego, lecz jest jakością podstawową określającą poziom i sposób bycia. Moderniści dorzucają do tego przygnębiającego obrazu niechęć wobec mieszczaństwa, któremu marazm sprzyja, przydając dziwactwom klasycznej powagi.

Przed ostatecznym potępieniem prowincji — tak bliskiej sercu romantyka — broni i pozytywistów, i modernistów potrzeba różnie rozumianego kontaktu z przyrodą. Wszak przysłowiowy rzut kamieniem dzieli małe miasteczko od bezkresu pól, zieleni lasów, wietrznych żywiołów. Są to już jednak inne kwestie, wymagające wprowadzenia nowych kategorii przestrzennych.

Wspomnijmy z tytułu tylko pozostałe rozprawy zamieszczone w omawianym tomie. Stanisław Frybes i Ewa Gaworska w szkicu *Naturalizm w świetle dziewiętnastowiecznej satyry polskiej* pokazują doktrynę Zoli w „krzywym zwierciadle” żartu, parodii, paszkwilu. Zaznaczmy obecność historyków sztuki. Maria Olszaniecka w pracy *Z zagadnień naturalizmu w polskich sztukach plastycznych* uświadamia nam, że na gruncie malarstwa zwolennicy Zoli skutecznie walczyli o autonomię artysty, uwalniając go od obowiązków pozaestetycznych. W odniesieniu do literatury podobna kampania, prowadzona głównie przez Antoniego Sygietyńskiego, skończyła się właściwie fiaskiem. Flaubertowsko-Goncourtowski model pisarstwa bulwersował równie mocno jak radykalne tezy społeczne i obyczajowe, uderzając w święte ideały narodowe. Artykuł Waldemara Klemma *Pojęcie naturalizmu w historii literatury polskiej (po roku 1956)*, skądinąd potrzebny i dobrze, przejrzyste napisany, wykracza swoim „metajęzykiem” poza „przedmiotowy” układ tomu. Może powinien pełnić rolę aneksu? Umieszczenie rozprawy Klemma, relacjonującego stan badań nad polskim naturalizmem w epoce popaździernikowej, tuż po artykułach Chevrela i Kulczyckiej-Saloni, dowodzi widocznego kryzysu ujęć teoretycznych. Pozostaje więc tylko wspominać dzieła mistrzów — koncepcje Weissa, Markiewicza i Kulczyckiej-Saloni.

Propozycje wymienionych autorów stanowią często niewykorzystane projekty prac badawczych. Nic zatem dziwnego, że w artykule *Sprawa naturalizmu polskiego (problemy pierwszej jego fazy)* Janina Kulczycka-Saloni odwołuje się do swej książki z r. 1974 — *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli*, gdzie wprowadza szeroką (i — jak się wydaje — niedocenioną, a przynajmniej niedostatecznie przedyskutowaną) definicję omawianego kierunku literackiego: naturalizm to według niej jeden z prądów drugiej połowy w. XIX, późniejszy od realizmu i ściśle związany z triumfem filozofii pozytywistycznej.

Wciąż trudno oswoić się z takim rozumieniem historii polskiej literatury w wieku XIX. Autorka zdaje sobie sprawę z polemicznego charakteru zaproponowanej definicji. Szuka zatem dodatkowych argumentów: „Określając naturalizm jako prąd w literaturze i sztuce europejskiej obawiałam się popełnienia błędu wobec bogatej tradycji terminologicznej, wypracowanej przez historyków sztuki używających innych niż naturalizm nazw na określenie sztuk plastycznych, a przede wszystkim malarstwa tej epoki. Pamiętałam jednak, że tej przyjętej powszechnie konwencji terminologicznej można przeciwstawić szereg względów merytorycznych, jak np. problem wspólnego podłoża intelektualnego i filozoficznego, zbieżności programów

artystycznych, związków personalnych między przedstawicielami różnych dziedzin sztuki, wspólnych incjatyw i wystąpień na zewnątrz, wreszcie wspólna tematyka i inspirowanie się nawzajem techniki artystyczne" (s. 49).

Należy tylko żałować, że Kulczycka-Saloni tak prędko porzuca ten wątek rozważań, przechodząc do zagadnień ściśle literackich, przede wszystkim — powieściowych. Wydaje się bowiem, że trafność nazwy, jak i cała konstrukcja myślowa autorki tłumaczą się właśnie w socjologicznym aspekcie literackości, uwzględniającym nową sytuację komunikacyjną, nowe środki przekazu, odmienne aspiracje publiczności i próbujące im sprostać nowe formy artystycznego wyrazu. Naturalizm byłby tu świadectwem różnych wielokierunkowych wysiłków zmierzających do przebudowy polskiej kultury, otwarcia jej na wartości dotychczas niepopularne, niknące pośród szumnych haseł postromantycznych. Istnienie grup literackich, intelektualna aktywność prasy, swoista konsolidacja ludzi sztuki (i nauki — dodajmy) miały sprzyjać realizacji tego ambitnego programu.

Sprowadzenie naturalizmu do sprawy „formy” jest daleko bardziej dyskusyjne. Nie tylko dlatego, że zapoznaniu ulegają jego istotne cechy. Klasyfikację tekstów zawsze można podważać i kwestionować. Dla przykładu — drobne zastrzeżenie. Do korpusu utworów naturalistycznych włącza Kulczycka-Saloni jedno z późnych opowiadań Orzeszkowej — „bajkę” zatytułowaną *Wesele Wiesiołka*. Na pozór wszystko się zgadza: dokładny botaniczny opis roślin, naukowe nazewnictwo, wątki konstrukcja fabularna odsyłają do poetyki naturalizmu. *Wesele Wiesiołka* czytane jednak w kontekście innych nowelek z tomów *Iskry*, *Przędze*, *Chwile*, jest, jak się zdaje, nie tylko dowodem zafascynowania ludową etymologią i świeżo zrodzonymi koncepcjami tzw. leksykalnego słoworodu⁴, co mogłoby wskazywać na związki z naturalistycznym modelem literatury unaukowanej, lecz także wynikiem inspiracji Ruskińskich prowadzących do obserwacji kulturowych, do wyodrębnienia elementów swojskich, rodzimych, do smakowania ich językowej barwy.

Orzeszkowa szuka spełnienia swej gorzkiej miłości do ojczyzny w drobinach natury, w szczególności — ale jest to szczegól „syntetyczny”, daleki od jakkolwiek rozumianej empirii (językoznawczej bądź przyrodniczej). Niczym lilia Ruskina „łączy [on] nieuświadomione sympatie; stoi niejako w punkcie centralnym, w którym zbiegają się wyniki sztuki, nauki, religii i filozofii, i nagle od jednego rzutu, jakby zamykając prąd elektryczny, wywołuje zamknięcie myśli — wytryska błyskawica”⁵.

Roślinki Orzeszkowej, te odmalowane i te nazwane, skupiają nieprzebrane bogactwo znaczeń, świadczą o pełnej wymienności zjawisk przyrodniczych i kulturowych, a ich nagła śmierć pod kosą jest aż nadto czytelnym dopełnieniem tego niezwykłego w literaturze polskiej *danse macabre*. Jeśli można tu mówić o naturalizmie, to w jakimś bardzo ograniczonym stopniu, zdając sobie sprawę, że ani doktryna ta nie tłumaczy owego dziwnego „bajkowego” opowiadania, ani ono nie przyczynia się do zrozumienia omawianej doktryny.

Na pytanie: czy warto wznawiać spór o realizm, naturalizm — odpowiadamy twierdząco, podkreślając konieczność pewnego przesunięcia perspektywy badawczej. Analiza tekstów musi iść w parze z rekonstrukcją sociohistorycznej sytuacji komunikacyjnej, która sprzyjała przyjęciu wątków antyromantycznych, antymetafizycznych, empirycznych; wątków pozostających w duchu doktryny Zoli. „Naturalistami” *avant la lettre* byli publicyści z obozu „młodych”; ich program — krytyczny wobec dziedzictwa romantycznego, nawołujący do realizmu i cywilizacyjnego postę-

⁴ J. Karłowicz, *Słoworód ludowy*. „Dwutygodnik Naukowy” 1878, nry 15—20.

⁵ R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*. Przełożył A. Potocki. Wyd. 2. Lwów 1908, s. 105.

pu — stworzył pewien grunt dla recepcji zolizmu. Inne przesłanki kształtowały wystąpienia naturalistów skupionych wokół „Wędrowca”. W pewnej mierze rozumienie naturalizmu zależy od tego, czy pomiędzy tymi dwiema falami publicystycznej aktywności (obozu „młodych” i grupy „Wędrowca”) doszukamy się podobieństw, czy też tylko dostrzeżemy różnice. Pierwsze stanowisko, mniej więcej tożsame z szeroką definicją Kulczyckiej-Saloni, pozwala wyodrębnić cechy wspólne dla całej epoki postyczeniowej i skupić je pod naturalistycznym sztandarem, stanowiącym dzięki dobitnym sformułowaniom Zoli ich najpełniejszy wyraz. Stanowisko drugie, podtrzymywane, jak się zdaje, przez Markiewicza, upoważnia do tego, by mówić jedynie o naturalistach *sensu stricto*, tj. o grupie „Wędrowca”, z zaznaczeniem, że program publicystów skupionych wokół owego pisma jest nacechowany silnym krytycyzmem wobec haseł pozytywistycznych⁶.

Mamy więc do czynienia z dwoma różnymi obrazami polskiej literatury (kultury) w epoce postyczeniowej, już to zdominowanej przez specyficznie rozumiane tendencje naturalistyczne, już to przeżywającej wahania pomiędzy antynomicznymi wartościami. Oba te obrazy zachowały się na kartach omawianej pracy. Spór o naturalizm i inne zjawiska epoki pozytywistycznej wciąż trwa.

Grażyna Borkowska

STUDIA O BERENCIE. Pod redakcją Jerzego Paszka. Katowice 1984. Uniwersytet Śląski, ss. 144. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 659 (Redaktor serii „Historia Literatury”: Ireneusz Opacki. Recenzenci: Alina Brodzka, Henryk Markiewicz).

Niewielkiej czytelniczej popularności dzieł Wacława Berenta towarzyszy — wyraźny w ostatnich latach — wzrost naukowego zainteresowania twórczością pisarza, dostrzegalny przede wszystkim w liczbie publikacji jej poświęconych. Dość bowiem przeglądać tom 13 *Nowego Korbuta* i bibliografię prac o Berencie z lat 1967—1984 (zamieszczoną we *Wprowadzeniu* do omawianej tu książki zbiorowej), aby zorientować się, że właśnie u schyłku lat sześćdziesiątych, po opublikowaniu ważnych prac Michała Głowińskiego, Władysława Studenckiego i Peera Hultberga¹, dokonano się zasadnicze historycznoliterackie przewartościowanie tego oryginalnego pisarstwa. Lata siedemdziesiąte i początek lat osiemdziesiątych przyniosły taki przyrost ważnych studiów, rozpraw i artykułów, iż w pełni uprawnione stało się twierdzenie o jakościowo nowej fazie badań nad Berentem, a czasami wręcz przekonanie o narodzinach nowoczesnej „berentologii”². Spróbujmy zatem dokonać skrótego przeglądu najnowszego stanu historycznoliterackiej wiedzy o dziele Wacława Berenta, z konieczności wskazując tylko na najważniejsze prace. W omawianym tu okresie — zaczynając od publikacji o ambicjach syntetycznych i przekrojowych — ukazało się obszerne studium amerykańskiego slawisty Joachima T. Baera³, zamierzone jako monografia twórczości pisarza, liczne szczegółowe rozprawy Jerzego Paszka uwień-

⁶ H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Wyd. 2. Warszawa 1980, s. 160.

¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969. — W. Studencki, *O Wacławie Berencie*. Cz. 1—2. Opole 1968—1969. — P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sieradzki. Wrocław 1969.

² Zob. M. Zaczyński, *Repetycje i rewizje. Nad twórczością Wacława Berenta*. „Ruch Literacki” 1980, nr 3, s. 212.

³ J. T. Baer, *Wacław Berent. His Life and Work*. „Antemurale” t. 18 (1974).