

# Krystyna Jakowska

---

## Międzywojenna powieść nowelowa

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/1, 25-35

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRYSTYNA JAKOWSKA

## MIĘDZYWOJENNA POWIEŚĆ NOWELOWA

[...] wynalezienie nowego schematu kompozycyjnego, tego, co Anglicy nazywają wieloznacznym i nieprzekładalnym słowem „*pattern*”, należałoby zaliczyć do najambitniejszych zadań i wysiłków powieściopisarza

— pisał Leon Piwiński<sup>1</sup> uzasadniając swój podziw dla nowo wydanej książki Marii Kuncewiczowej *Dwa księżycy* (1933). Zarazem motywował fakt, że nazywa tę książkę, wbrew oczywistości, powieścią. Bo też recenzenci pisali o niej ostrożnie, na ogół uchylając się od kwalifikacji genologicznych. Tylko Zofii Starowieyskiej-Morstinowej udało się uchwycić jej gatunkową istotę: „choć autorka dała jej formę nowel, jest to właściwie zwarta i jednolita powieść, zbudowana prawie że z dickensowską pedanterią”<sup>2</sup>.

Dwudziestolecie międzywojenne wykształciło ów nowy „*pattern*” z gatunkowej fuzji powieści i cyklu opowiadań. Powstała w ten sposób odmiana można by nazwać „*story-novel*”<sup>3</sup> albo — w braku lepszej polskiej nazwy — powieścią nowelową. Złożona z opowiadań i sens swój wywodząca z powtórzeń i zbieżności swych opowiadań składowych, miała w dwudziestolecu wyraziste skrzydło społeczne i mniej wyraziste — autobiograficzne. Przyjrzyjmy się im z osobna.

### 1

Spośród społecznych powieści nowelowych wybieramy trzy teksty, które niegdyś szczególnie spodobały się Karolowi Wiktorowi Zawodzińskiemu: wspomniane *Dwa księżycy* Kuncewiczowej, tom *Ci ludzie* Heleny Boguszewskiej i *Ślepe tory* Haliny Górskiej<sup>4</sup>. Krytyk zaświadczał ich podobieństwo, widząc w nich „przyczynki do socjologii opisowej”, które „mówią z sympatią

<sup>1</sup> L. Piwiński, rec. „Rocznik Literacki” 1933, s. 86.

<sup>2</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, rec. „Przegląd Powszechny” 1933, nr 598, s. 102.

<sup>3</sup> Termin napotykaną w anglojęzycznej literaturze przemiotu.

<sup>4</sup> Powieść ta stanowi pierwszą część cyklu *Barak plonie*. Część druga tego cyklu, *Ucieczki* (1939), jest ciekawym przykładem odchodzenia od czystości kompozycji nowelowej na skutek nałożenia się na problematykę moralno-społeczną problematyki psychologicznej i — dodatkowo — inwazji autobiografizmu. Tak zróżnicowane ambicje i potrzeby autorki zaowocowały zdumiewającą wprost niejednorodnością kompozycyjną tomu. Kompozycji tej należałoby się przyjrzeć, bo ujawnia ona jak na dłoni ograniczenia powieściowego konceptualizmu, a także powody, dla których bywał porzucany w końcu lat trzydziestych — nie sposób jednak tego zrobić w ramach tej pracy.

o ludziach ubogich, konstrukcyjnie są zbiorami mniej lub więcej związanych ze sobą nowel, a wyszły spod piór równie znakomitych”<sup>5</sup>. Są to cykle opowiadań; tak jak klasyczne dla tego gatunku *Miasteczko Winesburg, Ohio* Sherwooda Andersona i *Dublińczycy* Joyce’a i – jak w Polsce lat dwudziestych – *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej. Będąc jednak cyklami opowiadań trzy wymienione tu książki są ponadto powieściami: tak silnie związane są ze sobą poszczególne opowiadania. Wypada przyznać, że za powieści nie uznałyby ich teoretyk cyklu opowiadań Forrest L. Ingram, dla którego epizod – by był epizodem powieściowym – musi mieścić w sobie wiele wątków. Nie przyjmujemy tych ograniczeń, wychodząc z założenia, że za powieść możemy uznać każdą rozległą narrację, prezentującą jakiś przebieg.

Trzy owe teksty są zatem dla nas hybrydami gatunkowymi, są też wytworem czasu: rezultatem zetknięcia się w jednym środowisku dwóch warstw społecznych i wynikającego stąd starcia. Starcia nie interesów jednak, tylko dwóch diametralnie różnych sposobów życia i myślenia. Jest to zderzenie inteligencji z tzw. prostymi ludźmi. Ciekawe, że ten właśnie motyw tematyczny zaowocował odrębną odmianą gatunkową; być może nowe doświadczenie społeczne spowodowało powstanie nowej formy powieściowego języka.

Na czym polegałaby nowość doświadczenia? Żeromski i Strug wykształcili typ bohatera, który w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. trzeba było włożyć do lamusa. Dotychczas nikt nie zastanawiał się nad tym, jak portretowana jest w literaturze inteligencja w czasach, w których inteligencja zdolność do altruizmu nie tyle przestała być potrzebna, ile musiała przybrać nową formę. Zabrakło przyczyny, dla której warto było oddać życie. Teraz „sprawą” mogłaby się stać każda doraźna potrzeba – tak np. stała się nią w *Ślepych torach* organizacja pomocy dla bezrobotnych. „Sprawa” zatem zmalała, urosły natomiast problemy obyczajowej odrębności inteligencji – jej szczególnego nieprzystosowania, społecznie w dalszej perspektywie zbawionego, w bliższej – ogromnie irytującego. Tak przynajmniej wynika z analizowanych tu tekstów Kuncewiczowej, Górskiej i Boguszewskiej.

*Dwa księżycy* to zderzenie sposobu życia letników z „tubylcami” Kazimierza nad Wisłą, *Ci ludzie* – inteligentów i ich podmiejskich sąsiadów, *Ślepe tory* – młodych filantropów z nędzarzami, którymi się opiekują. Jak widać z tych różnic w sytuacji, inteligentom przypadają różne role: 1) prowokowania sposobem życia i myślenia, 2) niełatwego współżycia, 3) działania „na rzecz”.

Pierwsza i trzecia z tych ról przejmują wczorajsze, a nawet jeszcze dawniejsze wzory. Banda wesołych, niefrasobliwych, dość zasobnych materialnie artystów z *Dwóch księżyców* różni się co prawda od naznaczonych powagą artystów z dziesiątków tekstów młodopolskich, w swojej obcości jednak wobec sposobu życia i myślenia współmieszkańców miasteczka są oni sobie najgłębiej podobni. Nieistotne też, że ci drobni handlarze, sezonowi robotnicy i stróże z Kazimierza różnią się od filistrów młodopolskich. W jednym są podobni: w niezrozumieniu artystów. Nawet księżycy w rezultacie są dwa: jeden widziany przez mieszkańców Kazimierza, drugi przez letników. Kuncewiczowa uwspółcześniła motyw młodopolski; nadała mu nowe życie, przekładając na język stosunków współczesnych. Jak głęboko jednak tkwi w niej owo zapatrzenie w modernizm,

<sup>5</sup> K. W. Zawodziński, *Opowieści o powieści*. Warszawa 1933, s. 298.

świadczy podjęcie wątku o proveniencji romantycznej: konfrontacji prostego ślepeca, widzącego przecież świat i kolory — i malarza, który przy swoim wyrafinowaniu i umiejętności patrzenia jest jednak „niewidomy”, gdy chodzi o transcendencję (malarz Jeremi i niewidomy Michał w opowiadaniu *Równość*). Jak dalece autorka odeszła od modernizmu, świadczy istnienie w *Dwu księżycach* socjologicznej tezy, którą zresztą sformułowała sama Kuncewiczowa w swej autointerpretacji:

Dokopaliśmy się wreszcie społecznego sensu zjawiska, któremu na imię — letnicy. Jestem zdania, że wiele nienawiści pomiędzy wsią i miastem ma za podłoże ów letni konflikt<sup>6</sup>.

Jak wygląda unosząca ową problematykę dwojaka gatunkowo natura *Dwóch księżyców*?

Wszechstronna obcość obu środowisk jest wspólnym rysem większości opowiadań. Na ogólną liczbę 20 umieszczonych w tomie, 7 (prawie połowa) jest zdominowanych w całości przez tę problematykę, drugie 7 tę problematykę podejmuje w szerszym lub węższym zakresie; tylko 6 jest od niej całkowicie wolnych. Nic dziwnego, że jeśli 2/3 opowiadań każe nam o tej wzajemnej obcości pamiętać, staje się ona tematem nadrzędnym i dla cyklu konstytutywnym: co więcej, figuruje jako motyw rozpoczynający i kończący cykl, stanowiąc ramę. Cykl ten, tak jasny w swym podstawowym znaczeniu, jest jednak stosunkowo luźny; w obrębie wspomnianej ramy kompozycyjnej opowiadania uszeregowane są wyłącznie chronologicznie, a i to sygnały owego uporządkowania są sporadyczne. Oto — wraz z cyklem — kończy się lato i trzeba wracać do domu. Tylko tyle. Jedność cyklu wspomagana jest jednak stałością bohaterów i miejsca. Jak pisał Piwiński:

Jedno lato w niewielkim mieście [...]. Nie ma postaci pierwszoplanowych, nie ma „bohatera”, nie ma jednej, głównej akcji. [...] Obraz składa się z drobnych scen, nie połączonych wątkiem fabuły, czasem tylko zachodzących jedna na drugą małąkimi skrawkami akcji lub ponownym ukazaniem się postaci, ale dzięki jedności terenu i dzięki jedności wspólnej wszystkim scenom wakacyjnej, letniej atmosfery posiada organiczność, w której każde drobne ogniwo spełnia określoną i potrzebną dla całości funkcję. Świadomym zamierzeniem formalnym, wyrażonym w tytule pierwszej noweli, który jest również tytułem zbioru wszystkich tych nowel, było skonstruowanie dwóch środowisk: napływowej [...] rzeszy artystów [...] — z osiadłym życiem autochtonów. Kontrast ten został przeprowadzony bardzo pomysłowo i oryginalnie<sup>7</sup>.

Wszystkiego tego starczy w zupełności, żeby ten cykl nazwać również — i całkiem już pełnoprawnie — powieścią. Jeżeli jest to jednak powieść, to jaka? W jakiej mierze ów ceniony przez Piwińskiego „*pattern*” jest rzeczywiście nowy? Żeby to sprawdzić, trzeba zobaczyć ów tekst na tle innych środowiskowych powieści-cyklów międzywojennych, na tle analogicznych powieści-cyklów autobiograficznych, a także na dalekim tle powieści-cyklu w jej wielowiekowym rozwoju. Otóż *Dwa księżyce* — jak wszystkie inne powieści środowiskowe — zawierają tezę społeczną i są kompozycyjnie zamknięte; nie mają jednak symetrycznego uporządkowania, którym posługują się powieści-cykle najbardziej zracjonalizowane — jak dawny *Poncján* czy współczesne *Ślepe tory*. Wewnątrz ramy opowiadania ułożone są w porządku nieuchwy-

<sup>6</sup> A. Galis, *W mieście pod dwoma księżycami*. (Rozmowa z Marią Kuncewiczową). „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 24.

<sup>7</sup> Piwiński, *op. cit.*, s. 86.

nym, co powoduje, że odczuwamy je jako bardziej mimetyczne, bliższe rzeczywistości niż konceptowi pisarza.

*Dwa księżycy* zyskały uznanie, *Ci ludzie* – zachwyty krytyki. Powieść Boguszewskiej napisana została w okresie zaostrzenia się konfliktów społecznych (1935) i swój cykliczny charakter zawdzięcza także refleksji spowodowanej nową sytuacją społeczną: sytuacją terytorialnego zetknięcia się inteligentów z ich nowymi sąsiadami na przedmieściu wielkiego miasta. Jest to relacja niesymetryczna: ze strony inteligentów życzliwa, ze strony ich sąsiadów – przynajmniej z początku – wroga. Ważniejsza jest jednak w powieści stała, pogodna życzliwość narratorki, całkowicie niezależna od nastawień „tych ludzi”. W jej zachowaniu językowym uderza pełny szacunek dla ich odrębności. Podniósł to Piwiński:

Nigdy nie utożsamia się z nimi. Nie ma w niej ani żdźbła tej uzurpacji literata, który „wciela się” w prostego człowieka [...] (jak np. dawniej Reymont, a dzisiaj Jan Wiktor). W stanowisku tym jest beznadziejność, wynikająca z ostatecznego zrozumienia własnej odrębności, ale jest też wielka, ujmująca uczciwość myśli i uczucia, prawdziwa delikatność wobec innego człowieka: nie udaję, że jestem tobą, że tak mi łatwo siedzieć w twojej duszy, tylko myślę o tobie jak najlepiej<sup>8</sup>.

Nie bez znaczenia dla interpretacji tej interesującej i szczególnie wartościowej strony powieści jest autoświadectwo Boguszewskiej, że jej powieść zrodziła się z buntu przeciw zasłyszanej formie „ci ludzie”. Otóż w toku powieści powoli neutralizuje się wrogość sąsiadów: nie tylko dlatego nawet, że działa życzliwość narratorki-bohaterki, chętnie rozmawiającej z sąsiadami, i że w rezultacie obcość zmienia się we współ-bycie. Przede wszystkim dzieje się tak dlatego, że inteligencja zrównuje się z otaczającymi sąsiadami, ulega takiej samej jak oni pauperyzacji (wątek Anielci Siemiątkowskiej ilustruje najlepiej ten stan rzeczy). Jeśli bez wątpienia *Ci ludzie* są – zwiokrotnionym, o czym później – cyklem nowel, to bez wątpienia są również i powieścią: ów proces pauperyzacji, obejmujący wspólnym losem i wspólnym trwaniem wszystkich bohaterów książki, stanowi o jej głębokiej jedności. Tak więc i w przypadku Boguszewskiej początek „*story-novel*” dała obserwacja nowej sytuacji społecznej.

Wewnętrzna kompozycja *Tych ludzi* jest o wiele bardziej uporządkowana niż kompozycja *Dwóch księżyców*. Przede wszystkim istnieje w tej powieści bardzo już wyrazista progresja czasowa, uzyskana sposobem specyficznym dla nowego „*pattern*”. Nie ma jednego wątku, który by tworzył, jak w tradycyjnej powieści, sugestię upływającego czasu. Cykl opowiadań o sąsiadach z Grochowa powtarza jednak Boguszewska trzykrotnie, dając nam w *Tych ludziach* jakby trzy cykle opowiadań o tych samych postaciach, za każdym razem usytuowanych jednak w innym czasie. Owe trzy momenty dały początek podziałowi powieści na trzy części: a więc to czas właśnie, pokazany w swoim przebiegu, wpłynął nawet na graficzny podział tekstu! Tak wielka rola progresji czasowej wymaga bliższego przyjrzenia się temporalnej kompozycji powieści. Cykl pierwszy, zatytułowany *Przedmieście* i stanowiący część 1 książki, to moment przybycia narratorki na przedmieście i zaznajomienia się z sąsiadami. Cykl drugi, *Wiosna*, to opowiadania o owych sąsiadach w momencie zaostrza-

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 87.

jącego się kryzysu: wszystkie motywy poprzedniego cyklu znajdują tu swoją kontynuację, a jeden z nich – zakończenie (straszna śmierć Genki). Część 3 powieści – to czas, gdy bohaterowie doprowadzeni są do ostateczności. Anielcia Siemiątkowska traci pracę, Jabłońska odbiera sobie życie, łagodna i sprawiedliwa Brońcia przyłącza się do manifestacji. Widzimy, jak pozioma, płaska, jednowymiarowa temporalność każdego cyklu z osobna zyskuje głębię przez prosty zabieg parokrotnego powtórzenia. Czy jest to rodzaj temporalności najzupełniej odkrywczy i przedtem nie znany? W wydanej w 1932 r. powieści *Wygnańcy Ewy* zastosował podobną kompozycję Tadeusz Kudliński. Piwiński z zachwytem pisał:

To już nie krok naprzód, ale najefektowniejszy skok o tycze. [...] Powieść ma bardzo oryginalną konstrukcję: składa się jakby z osobnych nowel czy obrazków, poświęconych każdy jednemu z bohaterów. Po kilku nowelach o innych postaciach wraca znowu nowela o postaci przedstawionej w pierwotnym jej zarysie, uzupełnia jej obraz, rozwija dalej linię jej losów i tak z tych pojedynczych, a co pewien czas powtarzanych ogniw powstaje zwarty ogólny obraz współczesnego miasta z wszystkimi jego warstwami, klasami, typami i żywiołami<sup>9</sup>.

*Wygnańcy Ewy* są klasyczną powieścią środowiskową, której autor posłużył się cyklem opowiadań. Boguszewska poszła dalej; pokazała ten rodzaj kompozycji w postaci bardziej drastycznie obnażonej z powieściowości. Rozdziały *Tych ludzi* są więc odczytywane przez krytykę jako opowiadania oddzielne. Co do powieściowego charakteru *Wygnańców Ewy* nikt wątpliwości nie miał; w stosunku do *Tych ludzi* krytycy zachowywali daleko idącą ostrożność, używając najchętniej słowa „książka”. Z rzadka – i tylko najwybitniejsi – starali się o kwalifikację genologiczną. Uznając *Tych ludzi* za „krótkie, oddzielne obrazki” Aniela Gruszecka paradoksalnie szuka znaczenia tego tekstu bynajmniej nie w historii nowelistyki:

Prawie reportaż, prawie nowela: od strony techniki pisarskiej jeden więcej objaw rozkładu tradycyjnej formy powieści i przyjmowania się nowych jej dróg, dowodzących dalszej żywotności tego gatunku literackiego<sup>10</sup>.

Zdecydowaną kwalifikację *Tych ludzi* jako powieści dał Piwiński, odczytując jej kompozycję jako absolutne *novum* w historii gatunku: „Nowością jest tu stworzenie organicznego układu artystycznego przy bezkompromisowym trzymaniu się autentyczności życiowej”. „Organizowana podług nowych, niezużytych zasad kompozycyjnych”<sup>11</sup> dla ówczesnych czytelników, dla nas pozostaje świetną wielowątkową powieścią. Nowa formuła pozwoliła unieść ciężar dość skomplikowanej społecznej informacji – czy też może świadectwa: o jednocześnie występującej obcości, a nawet – jednostronnie – wrogości kontrastowanych środowisk i o ich widocznym w ciągu płynącego czasu wspólnym losie. Można by powiedzieć – upraszczając oczywiście sprawę – że na poziomie każdego z trzech wewnętrznych cykli powieści widzimy przede wszystkim konfrontację obu środowisk, a dopiero makrokompozycja temporalna całości, „puszczenie maszyny w ruch”, pokazuje jednoczesny – i jednoczący – ich upadek.

<sup>9</sup> L. Piwiński, rec. „Rocznik Literacki” 1932, s. 81.

<sup>10</sup> A. Gruszecka, *Z prozy polskiej*. „Przegląd Współczesny” t. 45 (1933), nr 134, s. 421.

<sup>11</sup> Piwiński, rec. „Rocznik Literacki” 1933, s. 88.

Jeszcze bardziej zamknięta kompozycyjnie jest trzecia z analizowanych tu powieści nowelowych: niemal dydaktyczna w moralistycznym zamyśle powieść Haliny Górskiej *Ślepe tory*. Górską rozważa, śladem Żeromskiego, możliwości społecznego posłannictwa inteligencji i też, choć na swój własny, inny niż u poprzedniczek sposób, posługuje się cyklem. Nie idzie w ślady Kuncewiczowej, konfrontującej dwa środowiska w opowiadaniach jednego cyklu. Postępuje podobnie jak Boguszevska, powtarzając cykl opowiadań parokrotnie, ale na tym podobieństwo się kończy. Inaczej niż obie poprzedniczki – Górską tworzy oddzielne cykle dla obu konfrontowanych środowisk: dla inteligencji i dla bezrobotnych, co jest zresztą prostą konsekwencją jej odrębnego widzenia rzeczy i innych zainteresowań; dla Górskiej problematyka wspólnego losu obu tych środowisk nie istnieje. Sprawą jedynie istotną jest dla niej pytanie, czy i jak inteligencja poprzez filantropijną akcję może coś zdziałać. Stąd, z jednej strony, dwa cykle zatytułowane *Dnie* i *Noce* pokazują w kolejnych opowiadaniach rozmiar i charakter moralnych i fizycznych potrzeb bezrobotnych mieszkańców piwnicy domu przy ul. Dekerta, z drugiej cykl *Korytarz* w kolejnych opowiadaniach przedstawia powody, dla których inteligenci podejmują się pomocy, a cykl *Sprawy i ludzie* – powody, dla których z niej rezygnują. Temporalność tej „*story-novel*” nie jest wobec tego jakością „powieściotwórczą”; rolę tę przejmuje przestrzeń, i ta już bez reszty określa kompozycję powieści. Kolejne piwnice, zamieszkane przez biedotę, i korytarz, gdzie styka się ona z inteligentami, dyktują porządek opowiadań, porządek, wobec którego temporalność dni i nocy pozostaje podrzędna. Kompozycję *Ślepych torów* można by nazwać wielokrotnie uporządkowaną.

Jaka stąd konkluzja?

„*Story-novel*” w swym skrzydle środowiskowym wyrosła w sposób całkowicie naturalny, bez oglądania się na żadne literackie wzory, wprost z potrzeb obserwacji i refleksji socjologicznej. Można się zastanawiać, czy stopień uporządkowania, konceptualizacji kompozycji owych powieści, którego wzrost obserwowaliśmy od Kuncewiczowej po Górską, nie jest zależny od stopnia skomplikowania socjologicznej refleksji; wydaje się, że taką zależność można ustalić. Kuncewiczowa, która chciała tylko skonfrontować środowiska, operuje wyłącznie jednym cyklem. Boguszevska poza konfrontacją chciała pokazać to, co wspólne – więc cykl potroiła, budując łączący upływ czasu. Górską chciała przeprowadzić cały dyskurs o potrzebach i o niemożliwości skutecznej filantropii, wobec czego w makrokompozycji poczwórnego cyklu nie tylko stworzyła progresję czasową, ale i użyła języka uporządkowanej symbolicznie przestrzeni, sięgając tym samym szczytów kompozycyjnego wyrafinowania środowiskowej „*story-novel*” lat trzydziestych. Czy tym samym napisała powieść tej odmiany najlepszą? Niekoniecznie. Dzięki potwórzeńiom charakterystycznym dla cyklu opowiadań osiągnęła bez wątpienia swój perswazyjny cel: poruszenie odbiorcy rozmiarami społecznych potrzeb – a także społeczną i moralną problematyką filantropii. *Ślepe tory* mają walor otwartości raniącego pytania postawionego przez inteligenta samemu sobie, mają walor społecznej diagnozy. Wyżynom literatury bliżsi są jednak *Ci ludzie* – powieść kompozycyjnie mniej uporządkowana, bliższa więc realizmowi, kryjąca sens społeczny w pełnym ciepła obrazie ówczesnej codzienności.

## 2

Drugie skrzydło międzywojennej „*story-novel*” to nowelowe powieści autobiograficzne; poniżej przyjrzymy się znaczeniom przywoływanym przez zawarte w nich obrazy dzieciństwa, starając się i tu odnaleźć powody, dla których zdecydowano posłużyć się tą właśnie formą, a także – co istotniejsze – odkryć znaczenia związane z cyklicznością.

Jeśli bezpośrednią przyczyną zastosowania cyklu opowiadań w powieści środowiskowej była konieczność sprostania „zamówieniu społecznemu” na nowego, zbiorowego bohatera, to prozie autobiograficznej przydał się cykl nowel jako forma najbliższa psychicznej rzeczywistości wspomniania: kiedy to z przeszłości pozostają w pamięci tylko izolowane obrazy. Jedno wydarzenie – lub najwyżej kilka – tworzy jądro takiego obrazu, poza którym rozciąga się obszar niepamięci. Toteż wspomnianie musi mieć charakter cyklu takich obrazów; nic dziwnego, że cykl opowiadań winien być traktowany jako forma pierwotna wszelkiej prozy autobiograficznej. Przyczyna sięgnięcia do tej formy przez pisarzy dwudziestolecia wydaje się z tego punktu widzenia oczywista i naturalna.

Spośród dziesiątków autobiograficznych powieści tego czasu tylko trzy jednak wybraliśmy jako charakterystyczne dla powieści nowelowej. Większość pisarzy (Zegadłowicz, Parandowski, Uniłowski – by wymienić parę głośniejszych nazwisk) wolała konstruować swoje powieści autobiograficzne w sposób bardziej tradycyjny. Związany w powieści cykl opowiadań to dla nas *Uśmiech dzieciństwa* Dąbrowskiej (1923), *Miasto mojej matki* Kadena (1925)<sup>12</sup> i *Przyładek Dobrej Nadziei* Nowakowskiego (1933). Powieściowość tych tekstów jest mniej wyrazista niż w analogicznych formach środowiskowych: krytyka z reguły dostrzegała w nich tylko opowiadania. Traktują je tutaj jako powieści, ponieważ przeobrażenia bohatera tworzą fabułę globalną całości. Nie znaczy to, że mogą być czytane jako powieści, wszystkie te cykle opowiadań w równym stopniu ujawniają swoją powieściowość na zewnątrz. Związanie w powieść widać dostatecznie wyraźnie tylko w cyklu Kadena; cykle Dąbrowskiej i Nowakowskiego jako oczywistą narzucają nam tylko swoją naturę cyklu.

Jeśli pytamy o rodzaj znaczeń przywoływanych przez te trzy powieści, to dlatego, że interesuje nas, jakim znaczeniom służy fakt, że są one również cyklami nowel.

W wypadku powieści środowiskowej widzieliśmy korelację stopnia kompozycyjnego związania cyklu ze stopniem skomplikowania obserwacji socjologicznej. Czy podobną zależność dostrzec można w prozie autobiograficznej?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, spójrzmy najpierw na znaczenia niekoniecznie charakterystyczne dla cyklu, właściwe natomiast prozie autobiograficznej niezależnie od kształtu, jaki przyjmuje. Trzy nasze powieści nowelowe potwierdzają trafność obserwacji Małgorzaty Czerwińskiej, która sensu autobiogra-

---

<sup>12</sup> Problematyka, a zarazem „nowelowa” kompozycja *Miasta mojej matki* została przez Kadena parokrotnie powielona w następnych tomach jego autobiograficznego cyklu: *W cieniu zapomnianej olszyny* (1926) i *Nad brzegiem wielkiej rzeki* (1927). Rozpatrujemy tu *Miasto mojej matki* w izolacji jako przykład charakterystycznej dla Kadena powieści nowelowej; jej współwystępowanie w cyklu pomijamy w tej pracy, bo stwarza ono zupełnie inną problematykę.



ficznego obrazu dzieciństwa upatruje w idyllicznej albo antyidyllicznej symbolice domu, właściwą zaś tej odmianie autobiografii przestrzeń dzieli na cztery koncentryczne kręgi, z których najmniejszym i centralnym jest ów dom właśnie, dwa następne to najbliższe okolice domu i okolice dalsze, już słabo znane, a ostatni to bezgraniczny, nieznan świat<sup>13</sup>.

Obserwacja przywołanych tu tekstów pozwala dodać, że to, co w symbolice domu dobre lub złe, związane jest z osobami rodziców – i że poszerzenie się przestrzeni dzieciństwa aż po najdalsze granice jest *de facto* problematyką zachowania lub zerwania związku z rodzicami i reprezentowanymi przez nich systemami wartości.

Widoczne jest to w kompozycji powieści – a więc na poziomie, który nas tu najbardziej może interesować.

Materia wspomnień wspólna dla wszystkich cykli, to uroczę i niepowtarzalne wydarzenia dzieciństwa, bez szczególnego nacechowania u Nowakowskiego, u Dąbrowskiej przepojone liryzmem, u Kadena refleksją moralistyczną. Ów wspólny materiał ujawnia wspólną – choć niejednakowo mocno zarysowaną – niejednorodność: widziany jest oczyma dziecka, ale zarazem i oczyma dorosłego. Ta dychotomia utajona jest w cyklu Nowakowskiego, który z oddania głosu tylko dziecku tworzy właściwy sobie efekt estetyczny – ale przecież do dorosłego się milcząco odwołuje, by ten efekt stworzyć. Ujawnia się często u Dąbrowskiej, która – odwrotnie, niż to robi Nowakowski – ogląda świat przeżyć dziecka nostalgicznymi oczyma dorosłego, króluje wreszcie u Kadena, który – jak się zdaje – zachowuje równowagę ilościową w stosowaniu obu mediów narracyjnych.

Już w tej dychotomii narracyjnej, w niejednorodności materiału wspomnieniowego zawiera się ślad owej nadrzędnej problematyki wspomnień z dzieciństwa, którą dostrzegaliśmy w dialektyce porzucenia i trwania tego, co w człowieku dziecinne.

Widać to także w kompozycji. Przyjrzyjmy się przestrzeni omawianych tekstów i sposobom jej zamknięcia.

W *Uśmiechu dzieciństwa* Dąbrowskiej aż do przedostatniego opowiadania włącznie jest to przestrzeń zamknięta – ciekawe, że bezpieczna tylko wtedy, kiedy są rodzice (bez nich „dom kołysał się razem z nami na czarnych odmętach nocy”)<sup>14</sup>. Dodatkowym zamknięciem jest czas. Opowiadania Dąbrowskiej ułożone są chronologicznie, od zimy do późnej jesieni, nie oznacza to jednak żadnej progresji, bo o doborze wspomnień decyduje rytm kościelnych świąt – a więc to, co powracające. Zamyka się rok i zamyka się w symbolicznym kole czas – jest to już wieczne trwanie (w pamięci?). Tylko ostatnie opowiadanie cyklu: *Odjazd*, sugestią tytułu i nieodwracalnością wydarzenia przerywa ów beczas dzieciństwa. Symbolizuje dorastanie, odejście w inną, nieskończoną i tajemniczą przestrzeń świata, w którym czas już biegnie nieodwołalnie naprzód. Dzieciństwo jest więc w cyklu Dąbrowskiej zamknięte, dorosłość, która je przerywa – jest otwarta. Symboliczny sens obu tych przestrzeni, ich wzajemną relację odnajdujemy w jedynym zdaniu *Uśmiechu dzieciństwa*, przywołującym terażniejszość opowiadania:

<sup>13</sup> M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Wrocław 1978.

<sup>14</sup> M. Dąbrowska, *Babcia*. W: *Uśmiech dzieciństwa*. Warszawa 1979, s. 92.

Już nie wiem, czego nam życzyli rodzice, ale chyba Bóg wie nie czego, bo nam z tych życzeń jeszcze do dziś dnia szczęście do rąk szcudrobliwie płynie, choć nic nie mamy i mało kim jesteśmy<sup>15</sup>.

Owo jednorazowe i werbalne stwierdzenie aktualności dzieciństwa w cyklu Dąbrowskiej ma swój wieloraki oddźwięk w cyklu Kadena. W *Mieście mojej matki* nie tylko tytuł wskazuje na fakt, że idealizowane centrum dzieciństwa, istota domu to rodzice. Siłę tej idealizacji pokazuje jeden z tytułów wewnętrznych: *Rodzice, czyli to, co się nie da opowiedzieć*, a wieczne trwanie domu sygnalizują słowa:

Wrócimy tu jeszcze, wrócimy, ulicami tymi chodźć będziemy. Ulicami chodźć, po ogrodach biegać i z balkonów patrzeć na wieże będziemy jeszcze nieraz<sup>16</sup>.

Fizycznie nieosiągalny, dom rodzinny istnieje w pamięci póki życia; powrót zaś do niego to powrót do wartości uosobianych przez rodziców: siły ojca, miłości matki i sprawiedliwości obojga. Ta moralistyczna teza kształtuje cały tom Kadena: dobierane są wspomnienia, z których każde jest wyraźną autokompromitacją małego bohatera, a zarazem wskazaniem na terapeutyczną rolę rodziców. To samo znaczenie przywoływane jest wprost w metatekstowych otoczkach opowiadań, gdzie o swym dydaktycznym celu mówi dorosły już bohater-narrator-autor; przyświeca mu intencja przeniesienia idealizacji swego domu na następne pokolenie.

Jeśli Dąbrowska definitywny wyjazd z domu uczyniła ostatnim wydarzeniem swego cyklu i – przynajmniej w sferze fabuły – tym samym wskazała na jego ostateczność, w cyklu Kadena stan zawieszenia pomiędzy zamknięciem a otwartością, między ostatecznym odejściem a powrotem jest trwały. Jest to tylko dlatego możliwe, że problematyka powieści Kadena dotyczy wartości: to dzięki tym ponadczasowym wartościom przestrzeń, w której się rodzą, i ludzie, dzięki którym się rodzą, mogą trwać wiecznie.

W cyklu Nowakowskiego to, co w dzieciństwie bohatera najważniejsze, sygnalizowane jest parokrotnie: to tytułowy „Przyłodek Dobrej Nadziei” – dziecięcy skarb filatelistyczny, okno w świat, źródło najbardziej szalonych marzeń. Opis tego znaczka, przedstawiającego kobietę w różowej sukni, odnajdujemy w jednym z opowiadań. W innym – symbolika tego znaczka, źródła najwyższych uniesień, została przeniesiona na inny przedmiot: niesłychanie dyskretnie i z tym większą wyrazistością Nowakowski stylizuje wygląd matki tak, by przypomniał odbiorcy postać znaną ze znaczka. Jest to idealizacja równie silna jak u Kadena, lecz nieporównanie znakomitsza literacko, zawarta w obrazie, unikająca werbalizacji. Cykl Nowakowskiego nie narzuca też wprost żadnej dialektyki odejścia i powrotu; w rozlicznych przywoływanych przez ten cykl znaczeniach swoistą dominantę stanowić jednak musi wydarzenie wysunięte na absolutny koniec utworu. I nie jest chyba przypadkiem, że ostatnie opowiadanie to historia bolesnego odejścia psychicznego od matki. Na karę parodniowego odsunięcia się matki dziecko zareagowało odsunięciem się własnym. To psychiczne odejście zostaje pokonane, bohater wraca ze spaceru, gotów przeprosić. W kilku końcowych zdaniach pokonanie przez siłę matki pokazane jest po mistrzowsku jako powrót do

<sup>15</sup> M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*. Warszawa 1923, s. 44.

<sup>16</sup> J. Kaden-Bandrowski, *Miasto mojej matki*. Warszawa 1925, s. 119.

Przylądka Dobrej Nadziei – stąd ta zaskakująca wizja Afryki na zaśniewionej krakowskiej ulicy, kiedy się wraca do domu. I „Do Domu” jest ostatnim zdaniem książki.

Obserwujemy więc w trzech autobiograficznych powieściach nowelowych spore podobieństwa znaczeń, ale też bardzo rozległą skalę wewnętrznej kompozycyjnej zwartości i niejednakowy stopień zamknięcia.

O zamknięciu decyduje istnienie ramy modalnej; niesłuchanie silny dydaktyzm Kadena zamyka świat przedstawiany jego powieści najmocniej, każąc go traktować jako ilustrację autorsko-narratorskich poglądów. Nieco słabiej służy takiemu zamknięciu elegijny liryzm *Uśmiechu dzieciństwa*. Zmienność autoironii, liryzmu, powagi – a zwłaszcza niemal wyłączna eksploatacja punktu widzenia dziecka – wyzwalają świat przedstawiany u Nowakowskiego z jakiegokolwiek określonej ramy modalnej, czyniąc z jego opowiadań przede wszystkim dokument: świadectwo dziecinnego widzenia świata. Stąd wieloznaczność, stosunkowo wielka pojemność semantyczna „przestrzeni dzieciństwa” tego utworu.

Podobnie z uporządkowaniem kompozycyjnym, które jest w przypadku *Miasta mojej matki* Kadena w swojej zamierzonej ścisłości prostą konsekwencją dydaktyki. Żywioł wspomnieniowej anegdoty został tu ujęty w betonowe wprost ramy moralistycznej refleksji, stąd dominacja logiki; tezom odpowiadają ilustracje, początkom – końce; w jednym z opowiadań logika ta stała się nawet przedmiotem autoironicznej stylizacji na rozprawę naukową. Wielopoziomowość taka w efekcie stanowi wartość estetyczną – dla nas ważne, że będąc pochodną tezy i wytworem logiki, jest najważniejszym elementem scalającym cykl opowiadań Kadena w powieść. Tu, w autobiograficznym wariacie „*story-novel*” powieściotwórcza stała się przede wszystkim siła perswazji. Na pozór nie ma jej u Nowakowskiego. Uważny czytelnik dostrzeże jednak opisane wyżej formy: symboliczny *leitmotiv* w *Przylądku Dobrej Nadziei*, łączący tytuł, parę miejsc w tekście i koniec tekstu. Rodzaj subtelnego związania kompozycyjnego uzyskany przez Nowakowskiego nie jest wyrazem narratorskiej arbitralnej autointerpretacji, jak w przypadku Kadena, ani nie jest tak ograny, jak symbolika roku u Dąbrowskiej. Jak się okazuje, również i w autobiograficznym wariacie międzywojennej „*story-novel*” wyrazistość i jawność związania opowiadań w powieść nie najlepiej służy tekstowi. I tu próbę czasu zniósł najpomyślniej ten cykl opowiadań, którego autor ukrył owo związanie wewnątrz struktury pozornie otwartej, wolnej od tezy i bezinteresownej w odtwarzaniu uroków dzieciństwa.

Obserwowaliśmy przełamywanie się cyklu opowiadań w powieść, badając cykle opowiadań, które dzięki jednolitej problematyce, progresywności czasowej i przeróżnym innym mocnym związaniom kompozycyjnym dawały się czytać jak powieści. Czy jednak „*story-novel*” można rozważać wyłącznie od tej strony? Spróbujmy spojrzeć na nią z perspektywy powieści samej: jej potrzeb i jej stanu.

W nie napisanych jeszcze dziejach fabuły powieściowej XIX i XX w. momentem największego jej scalenia, a co za tym idzie, najwyższej wyrazistości, był realizm lat osiemdziesiątych. W modelu powieściowym tej epoki stereotypy fabularne stanowią jeszcze element ważny. Później – stają się nieistotne. Założenia fabularne powieści przełomu wieków nie sprzyjają już wyrazistości

fabuły. Odwrotnie: „Struktura *quasi*-biograficzna, spełnienie teoretycznych postulatów naturalizmu, uniemożliwiało kompozycję zwartą i w pełni zamkniętą”<sup>17</sup>. I jeśli na skutek powyższego, a także nowych założeń narracyjnych powieść młodopolska zmieniła się w ciąg scen, to z biegiem czasu następowała dalsza dezintegracja fabuły. Kolejnym etapem stała się powieść międzywojenna – zwłaszcza jej dwie odmiany: autobiograficzna i społeczna. Pierwsza – bo narzucała podmiotowe ujęcia rzeczywistości wspomnienia, ujęcia nieuchronnie epizodyczne; druga – bo chciała opowiadać o grupie ludzi, nie o jednym bohaterze. Przypominamy te znane sprawy po to, żeby móc zobaczyć w powieści nowelowej naturalny efekt stanu gatunku, jeden z rozlicznych skutków dezintegracji fabuły.

Z drugiej strony – odmiana, którą tu nazywamy powieścią nowelową, ma swój kontekst we wszystkich powieściach inkrustowanych „krótkimi formami”. Każda epoka przysporzyła dziejom powieści tekstów sięgających jako po tworzywo po obrazek czy opowiadanie – od Potockiego, poprzez Kraszewskiego i innych twórców „powieści obrazkowej”, po Micińskiego. Lata międzywojenne, jak się zdaje, wyróżnia profuzja takich dokonań – może równa wczesnorealistycznej. Izolowane opowiadania odnajdujemy w *Grucach* Kowalskich, *Wygnańcach* Ewy Kudlińskiej, *Palę Paryż* Jasińskiego, w *Ferdydurke* Gombrowicza. Posłużenie się cyklem można więc traktować jako inny nieco wyraz tej samej tendencji.

Czy powieść nowelowa jest odkryciem lat międzywojennych? Rzec jasna, nie. Można ją odnaleźć u początków istnienia powieści, w *Historii o siedmiu mędracach*, a w czasach bezpośrednio dwudziestolecie poprzedzających – np. w *Ludziach podziemnych* Struga. Nowelową powieść wyróżniałaby jednak w dwudziestolecie względna liczebność i wyrafinowane pomysły kompozycyjne, wśród nich zaś szczególnie nowy i ciekawy pomysł parokrotnego powtórzenia cyklu, przełamujący statyczność tego gatunku i tworzący właściwą powieści progresję czasową.

---

<sup>17</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, s. 178.