

Adela Pryszczewska-Kozołub

Naturalistyczne sposoby narracji w międzywojennej prozie środowiskowej

Czas narodzin i krystalizacji naturalizmu jako prądu literackiego był okresem wielu istotnych przemian w zasadach konstruowania powieści w jej warstwie strukturalnej. Istotą owych zmian jest przejście od narracji auktorialnej do narracji personalnej. Owo przejście, dokonujące się w skali całego gatunku a nie na poziomie indywidualnego przedsięwzięcia, odbyło się właśnie za sprawą naturalizmu i przypadło — jak trafnie zauważył M. Głowiński — „Na ten moment mianowicie, w którym Flaubert, bracia Goncourt i Zola wprowadzili istotne korekty do klasycznych sposobów opowiadania, tych przede wszystkim, którym formę skończoną i obowiązującą nadał Balzac”¹. W narracji auktorialnej, tak znamiennej dla literatury klasycznej XIX wieku, historia opowiadana jest z pozycji narratora wszechwiedzącego, będącego w założeniu obiektywnym obserwatorem powieściowych wydarzeń, prawym ich sędzią, osobistością przekazującą nienaruszalne prawdy o świecie. W narracji personalnej natomiast opowiadacz traci swoją osobowość. Jego postać i punkt widzenia zacierają się, rozmazują pośród licznych bohaterów powieści, jego wiedza o świecie jest ograniczona, sprawdzona do wiadomości, jakie posiadają literackie postacie. Narracja w powieściach medańczyków jest pierwszoosobowa lub odpersonalizowana i zobiektywizowana. W tym drugim przypadku rezygnuje ona z tendencji, z sugerowania tez, komentowania wydarzeń. Swoistą kontynuację naturalistycznej techniki opowiadania widzimy w utworach polskich pisarzy okresu międzywojennego. Narrator, z jakim spotykamy się w powieściach Poli Gojawiczyńskiej, grupy „Przedmieście”, Henryka Worcella, Zbigniewa Uniłowskiego, ma wszechwiedzę ograniczoną, a opowiada on z pozycji jednej lub kolejno wielu

¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław–Kraków 1969, s. 85.

postaci. Jako przykład utworu, w którym narrator utożsamia się z głównym bohaterem, choć autor manifestuje jego niezależność przez prowadzenie opowiadania w trzeciej osobie, może służyć powieść Z. Uniłowskiego pt. „*Wspólny pokój*”. Wszelkie wydarzenia w tym utworze ukazywane są z perspektywy Lucjana Salisa. Oto fragment: „Lucjan przymknął oczy [...]. Popadł [...] w drzemkę, spowodowaną absolutną ciszą. [...] Nagle obudziło go czyjeś rżenie, głuchy łomot, jakby ktoś butami kopał w deskę. Otworzył oczy i na razie nie mógł sobie zdać sprawy, co się dzieje. Wyraźnie słyszał, że w pobliżu ktoś charczał i walił nogami o drzewo. Ale gdzie?! Usiadł na łóżku [...]. Teraz wiedział gdzie. W ustępie działo się coś niesamowitego. Zebrał resztki sił na zwleczenie się z łóżka i potoczył się jak pijany do kuchni. (...) Drzwi ustępu trzęsły się pod uderzeniami nóg. Szarpnął za klamkę. [...] Począł krzyczeć: — kto tam jest, co się dzieje! Otworzyć, co tam się dzieje!”²

Naturalną konsekwencją istnienia na kartach autentystycznych powieści bohatera zindywidualizowanego jest podział ról, który dokonuje się pomiędzy nim a opowiadaczem. Polega on na tym, iż narrator, przedstawiając jedynie najważniejsze informacje dotyczące zachowania, sytuacji, w jakich znalazł się protagonista, uznaje jakby jego wyższość i pierwszeństwo w opisywaniu przedmiotów, charakteryzowaniu osób, ujawnianiu ich poglądów. Ów zabieg artystyczny jest wyrazem dążeń pisarzy dwudziestolecia międzywojennego do ukazywania rzeczywistości powieściowej od wewnątrz, jest dowodem rezygnacji z pełnego komentarza autorskiego.

Częstokroć jednak opowiadanie w powieściach z lat trzydziestych prowadzone jest nie tylko z pozycji jednego bohatera, ale kolejno kilku. Narrator pragnie bowiem dogłębnie poznać prawa i zasady, jakie rządzą światem postaci, a temu właśnie służy owa rozbudowana narracja, prowadzona z rozmaitych punktów widzenia. Z tak skonstruowaną perspektywą narracyjną spotykamy się w utworze Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego pt. „*Jadą wozy z cegłą*”, w którym opowiadacz przemawia raz słowami matki czy Rysia, kiedy indziej natomiast dopuszcza do głosu starego Wietrakowskiego. Narrator zbliża się też do syna Wietrakowskich, aby z jego punktu widzenia zrelacjonować wydarzenia: „Rysio otwiera oczy. Za księżycowym podbrzaskiem, jak za firanką łez, czyjeś rżęsy mrugają nad oczami, ruszają się czyjeś wąsy, czyjeś twarze nieruchomieją i patrzą. A przed twarzami noc, ciepłym wiatrem podbita, dzwoni ciszą na dalekim błoni i szczeka dalszymi jeszcze psami, i białym księżycem lśni. Taka bliska, a przecież jakże daleka jest ta noc, roześmiana białym księżycem, jak zębem ...”³ Wart przytoczenia jest też fragment, w którym narrator widzi ludzi i świat, tak, jak postrzega Olek, młody terminator: „Za oknem czarna noc

² Z. Uniłowski, *Wspólny pokój* i inne utwory, oprac. B. Faron, Wrocław–Gdańsk 1976, s. 215 – 276.

³ jw., s. 142.

drzewami szumi i przez ten czarny gąszcz pewnie majster przedziera się do domu, i przystaje nowymi butami w czarnej kałuży, i klnie, i krzyczy na panią Florentynę [...]. Przecież zawsze to samo. Zawsze siedzą i siedzą, a potem muszą wracać w taką noc czarną i mokną. Nie wiedzieć, co!”⁴

W utworze Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego rzeczywistość widziana jest oczami bohaterów, przez pryzmat ich przeżyć i doświadczeń. W ten sposób polscy populiści, oddając literackim postaciom głos w nazywaniu i objaśnianiu otaczającego świata, kreują na kartach swych powieści zamiast jednej kilka ról narratorskich. Owo zbliżenie się opowiadacza do wielu bohaterów utworu i prowadzenie narracji z ich punktu widzenia wiąże się z postulatem dokumentaryzacji i obiektywizacji prozy, tak charakterystycznym dla Zoli, a przejętym od niego przez niektórych pisarzy lat trzydziestych.

Realizacji owej zasady służy także ograniczenie wszechwiedzy narratora. Dziewiętnastowieczna literatura prezentowała tradycyjny wzór konstrukcji opowiadacza. W ujęciu wszelkich realistów narrator był instancją nadrzędną, przewodnikiem czytelnika po świecie przedstawionym, osobistością odsłaniającą tajemnice i przekazującą relacje o bohaterach. Ich czyny i myśli były dla opowiadacza zrozumiałe, znane, częstokroć nawet przewidywane. W powieściach dwudziestolecia międzywojennego natomiast, na wzór utworów naturalistycznych, narrator nie potrafi wnikać w psychikę wszystkich bohaterów, poznać ich sekrety i pragnienia. Postać literacka jest bowiem wciąż inna, przybiera różne maski. Narrator dwudziestowiecznej powieści, będący elementem świata przedstawionego, traci swoją wszechwiedzę — „Współczesny Dante nie znajdzie Wergiliusza” — jak twierdzi J. Kulczycka-Saloni⁵. Opowiadaczowi dostępne są jedynie tajemnice wnętrza jednej z postaci, na ogół protagonisty. Z taką konstrukcją bohatera spotykamy się między innymi w utworze H. Worcella pt. „Zakłète rewiry”. Wszechwiedza narratora tej powieści sprowadzona jest do określenia jednostkowej, wąskiej sfery przeżyć Romana Baryczki. Myśli pozostałych bohaterów utworu Worcella są narratorowi nieznanne. Konstrukcja narratora w powieści Worcella jest jednak bardziej złożona. Obok opowiadacza kreowanego, zdaniem Mieczysława Orskiego, na „[...] „prostaczka”, niewykształconego i nieskomplikowanego w swych reakcjach i ocenach samorodka [...]”⁶, występuje nadnarrator, przyglądający się z dystansu jego poczynaniom. Autor wstępu do trzytomowego wydania dzieł Worcella nazywa ów niższy poziom obserwacji świata pozorowanym punktem widzenia narratora. Tylko chwilowo ulegamy złudzeniu, że narracja prowa-

⁴ J.w., s. 125 – 126.

⁵ J. Kulczycka-Saloni, Formy tradycyjne i nowatorskie w utworach powieściowych, „Polonistyka” 1971, nr 5, s. 12.

⁶ M. Orski, Wstęp, H. Worcell, Dzieła wybrane, Powieści, Wrocław–Gdańsk 1979, t. I, s. 9.

dzona jest z pozycji owego nieskomplikowanego opowiadacza. Dokładniejsza analiza powieści ukazuje w pełnym świetle właściwego jej narratora. Przytoczymy fragment, w którym wyraźnie ujawniają się dwa punkty widzenia — narratora i jego rezonera, dwa poziomy obserwacji rzeczywistości: „Romek był rozgoryczony. Po raz pierwszy uświadomił sobie, że jest pewnego rodzaju narzędziem potrzebnym Fornalskiemu do wyładowywania złości. W poczuciu swej krzywdy mały Romek napęczniał odwagą i wywindował się na szeroką płaszczyznę człowieczeństwa, tam, gdzie panują bezwzględne prawa moralno-etyczne. Nie śpiesząc się poskładał obrusy [...], po czym [...] prowokacyjnie zatrzymał się w pobliżu Fornalskiego [...]”⁷.

Naturalistyczna technika budowy akcji nakazywała francuskim twórcom rozwijać ją według następstwa zdarzeń. W efekcie w toku narracji eliminowali medańczycy wszelkie inwersje czasowe. W powieści Z. Uniłowskiego i w opowiadaniach grupy „Przedmieście” dostrzegamy i w tym względzie podobieństwa pomiędzy założeniami niektórych populistów a ideami E. Zoli. Zarówno autor „Dwudziestu lat życia”, jak i prozaicy z Zespołu „Przedmieście” nie podają często informacji dotyczących przeszłości bohaterów, wydarzeń sprzed kilku dni, miesięcy czy lat. Te natomiast, z którymi spotykamy się na kartach ich utworów, ujęte są w formie bardzo zwięzłej, krótkiej. Inaczej buduje i rozwija akcję Henryk Worcell, bowiem narrator jego utworu unika chronologii, selekcjonuje i wybiera wydarzenia, wyprzedza niektóre fakty. Zamazuje on również i zaciera układy przestrzenne i czasowe powieści, miesza epizody. Dla przykładu przytoczymy fragment, w którym opowiadacz „Zaklętych rewirów” wybiega myślą w przyszłość, zapowiada pewne sytuacje, przewiduje ich przebieg. Jest pozornie wszechwiedzącym narratorem, znającym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość bohatera: „Fornalski mimo wielokrotnych uśmierceń przez Romka w dalszym ciągu objawiał swoją żywotność [...] Romek nie miał już odwagi robić doświadczenia z kasą. Kiedyś może, gdy będzie odchodził z „Pacyfiku”, wybije mu nawet sto złotych, ale teraz nie. Zdarzył się jednak wypadek, który unieszkodliwił Fornalskiego na pewien czas — to było drugie pociągnięcie haczyka ze strony Romka. Trzecie, najsilniejsze, nastąpiło w trzy lata później — Romek wtedy był już kelnerem”⁸.

U naturalistów często opowiadacz opuszcza krainę bezosobowości i przemawia w pierwszej osobie. Zachowuje on w ten sposób indywidualność i utwierdza swoje panowanie w konstruowanym przez siebie świecie przedstawionym. W utworach pisarzy lat trzydziestych spotykamy także, obok opowiadania prowadzonego w trzeciej osobie, narrację pierwszoosobową. Wtedy też odmienność narratora ujawnia się w ostro zarysowanym komentarzu oraz w wyrazistej

⁷ J.w., s. 79.

⁸ J.w., s. 78.

formie pamiętnikarskiego zapisu, w ulirycznionym reportażu⁹. Najwięcej przykładów, dotyczących owej techniki konstruowania narracji, dostarczają opowiadania pisarzy z grupy literackiej „Przedmieście”: „Mróz był duży — dziesięć stopni albo i więcej. [...] Kowalski stał nieruchomo u brzegu chodnika, półnagi i drżący. Ale ja wtedy nie wiedziałam jeszcze, że to jest Kowalski. [...] Dałam mu, co tam miałam, i powoli szłam, odchodziłam w swoją stronę, do swoich spraw, w swoim futrze, wstrząśnięta, przerażona [...]”¹⁰. W przytoczonym fragmencie narrator, pełniący rolę obserwatora i rejestratora wydarzeń, ujawnia się poprzez formę nagromadzonych w tekście czasowników, przymiotników i zaimek. One też służą podkreśleniu „inności” owego inteligentnego opowiadacza patrzącego na świat oczami przybysza. Często także, szczególnie w ulirycznionym reportażu, narrator prowadzący swe opowiadanie w pierwszej osobie, pełni zaszyfrowaną w tekście rolę pośrednika pomiędzy opisywanym przez siebie światem a czytelnikiem. Posiada on pewną wiedzę, którą pragnie przekazać. Jego wiadomości są zdobywane na zasadzie chwilowej i powierzchownej fascynacji życiem robotników czy rybaków. Przykładowo — urywek literackiej impresji Bolesława Piacha pt. „Piękny jest Wistły brzeg”, zawartej w zbiorze opowiadań Zespołu „Przedmieście”: „Stoję po kolana w wodzie obok starego Capuły i łowimy rybę »na podrywkę«. Ale wy jeszcze nie wiecie, co to jest »podrywka«. Trzy metry kwadratowe sieci na dwóch skrzyżowanych sznurkach. Sznurki w miejscu skrzyżowania są przywiązane do bardzo długiego drąga To wszystko”¹¹. Narrator wyraźnie odcina się od przedstawionego przez siebie świata. Jego pozycja zaszyfrowana jest w tekście cudzym słowem, obejmującym wyrazy nieznanne opowiadaczowi i czytelnikowi, a charakterystyczne dla słownictwa nadwiślańskich mieszkańców. Cudzy słów jest stosowany również wtedy, gdy przytacza się określenia i formy nieprawidłowe gramatycznie. W ten sposób opowiadacz manifestuje swoją „inność” i odrębność. Oto fragment utworu ze wspomnianego zbioru pism grupy „Przedmieście”: „I opowiada o różnych kwiatach, co które »lubieją«. I co się różnemu »państwu« podoba. [...] Wiosennymi kwiatami czas idzie jak zegarem. Po zawilcach kaczeńce. Trzymają się świetnie. »Szwetnie« — mówi Sanecka . [...] Sanecka narzeka na nogi i wraca wieczorem zgarbiona i stara, i nawet o halach mówi niechętnie. — Pójdiesz, obaczysz — powiada. [...] A nazajutrz Marysia »obaczyła» po raz pierwszy w życiu”¹². W dalszym ciągu więc językiem prozaików z grupy „Przedmieście” jest język narratora-moralisty i interpretatora wydarzeń.

⁹ D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście” (Z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX)* Wrocław–Gdańsk 1972, s. 157 – 158

¹⁰ *Zespół literacki „Przedmieście”, Wybór Pism*, Warszawa 1959, s. 35.

¹¹ J.w., s. 459 – 460.

¹² J.w., s. 30 – 31.

Z odmienną sytuacją spotykamy się w powieści P. Gojawiczyńskiej pt. „Ziemia Elżbiety”. Pisarka ta bowiem dokonuje w swoim utworze zmiany koncepcji języka opowiadacza, polegającej na przenikaniu elementów mowy bohaterów w warstwę słowną wypowiedzi narratora. Ów zabieg artystyczny wiąże się z przejściem od powieści auktorialnej do personalnej, w której narrator nie mógł już opowiadać tylko „od siebie” i posługiwać się własnym językiem. W utworze autorki „Kraty”, na wzór dzieł Zoli i zbliżonych do niego pisarzy, do narracji przenikają słowa postaci, wysuwające się w efekcie w warstwie opowiadania na plan pierwszy. Ów specyficznie zarysowany język bohaterów jest również językiem narratora. W ten sposób krystalizuje się zjawisko zwane nastawieniem na cudzą mowę¹³. Analizując powieść P. Gojawiczyńskiej dostrzegamy takie oto fragmenty: „W okolicy kramów ze świecidełkami słychać cienkie głosy dziouch [...]. [...] Tam to, przy tych kramach zetknęła się mała Margreta z Franciem Nazimowskim. [...] [...] [w dobrym usposobieniu kupił jej, ot tak sobie na szpas, pierścionek z błękitnym oczkiem. [...] Mimo zimna oberże otwarte na ścieżaj — bucha stamtąd zapach piwa i gorącego wursztu [...]. Przed gospodą Trzęsiochów autok stoi jeden i drugi [...]”¹⁴. A oto inny fragment powieści autorki „Stolicy”: „Elżbieta, prowadzona przez posłankę Martę i młodego Hollerta, w pół drogi została zabrana do domu. [...] — mgła co chwila, po trzykroć nogi się pod nią ugięły” [...]¹⁵.

Środkiem artystycznym, umożliwiającym dotarcie i poznanie przeżyć literackich, ukazanie ich myśli w naturalnym kształcie, jest mowa pozornie zależna. Wykorzystana przez medańczyków, spotykana w warstwie strukturalnej powieści psychologicznych, znalazła mowa pozornie zależna swoją realizację również w utworach populistycznych lat trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego. Sięgnięcie przez polskich prozaików po tę formę wypowiedzi, i włączenie jej w sferę narracyjną dzieł, wiązało się z zadaniami, jakie miała według nich spełniać literatura środowiskowa. Mowa pozornie zależna podkreśla bowiem autentyczność przeżyć bohaterów i wydarzeń dziejących się na kartach powieści, nasycza utwory prawdą, dodaje im obiektywizmu. Narrator neorealisticznych powieści, którego wszechwiedza i kompetencje zostały ograniczone, którego język, do niedawna godzien zaufania, obecnie budził wiele wątpliwości, uznawał pierwszeństwo postaci literackich w nazywaniu otaczającego świata. A jeśli wysuwał się on na plan pierwszy w komentowaniu określonych sytuacji, ocenie zjawisk, to towarzyszyła temu mowa pozornie zależna, jednocząca we wspólnej konstrukcji językowej jego punkt widzenia ze stanowiskiem bohatera. W utworach populistycznych okresu międzywojennego mowa pozornie zależna zostaje

¹³ Cyt. za M. Głowińskim, op. cit., s. 86.

¹⁴ P. Gojawiczyńska, *Ziemia Elżbiety*, Kraków 1954, s. 43 – 44.

¹⁵ J.w., s. 100.

wtopiona w warstwę narracyjną. Znikają jej kontury, granice tracą wyrazistość. Oto fragment utworu Boguszewskiej i Kornackiego: „Chwila ciszy. Lodzia patrzy uważnie i brwi ważnie wypręża pod welonem i usta tak jakoś przegina, żeby było jak najładniej, jak najmilej ... Już wie, już obmyśliła sobie wszystko. Już widzi samą siebie w złotych ramach nad łóżkiem, właśnie taką, z takimi oczami, z takim uśmiechem na welonie ... Wielki bukiet cicho dyszy przy sercu, a pod nogami z dywanu także wyrastają kwiaty ... Jeszcze piękniejsze od tych świeżych róż ... Fotograf radził, żeby w samolocie [...]. I uparła się. [...] I wcale nie żałuje. Bo tak musiało być”¹⁶. Takie użycie przez pisarzy mowy pozornie zależnej umożliwia im dotarcie do świata wewnętrznego postaci, ujawnienie tajemnic ich psychiki.

M. Głowiński¹⁷ rozróżnia dwa rodzaje mowy pozornie zależnej. Pierwsza nosi miano ekspresyjnej. Jest wyrazem przeżyć bohaterów ukazywanych przez pisarzy jako jednostki czynne, aktywne. Ekspresyjny rodzaj mowy pozornie zależnej, będąc bardzo emocjonalnym i dramatycznym przekazem myśli oraz uczuć, służy oddaniu stanu podniecenia, w jakim znajduje się bohater. Dlatego też często występują w niej zdania o intonacji pytającej lub wykrzyknikowej. W wyborze opowiadań *Zespołu „Przedmieście”* natrafimy na taki fragment: „Zebrał się więc bez słowa i jak z łaski do pikowania klap. Igły w rękę trzymać jeszcze nie umiał, robota raz po raz z kolan mu się zsuwała, plecy zgarbione buntowały mu się złowrogo, a pochylona głowa od pierwszej chwili wiedziała już wszystko: Z krawcami amen i szlus! ... Dzisiaj, jak dzisiaj, od roboty odejść nie wypada ... Ale jutro, to nie ma głupich!. Nie przyjdzie jutro! Niedoczekanie!”¹⁸. Ekspresyjna odmiana mowy pozornie zależnej, z jaką spotykamy się w zacytowanym fragmencie, ukazuje bohatera w momencie gdy przeżywa on wielkie rozterki, decyduje o swojej przyszłości.

Drugi rodzaj charakteryzowanej formy wypowiedzi jest przekazem przeżyć postaci biernej i apatycznej w swoim zachowaniu. Nastawiony jest on na wychwycenie jej sposobu percypowania świata oraz ujawnienie myśli, zrodzonych w wyniku kontaktu z otaczającą rzeczywistością. Ta odmiana mowy pozornie zależnej ma charakter bardzo wyciszzonego i delikatnego zapisu ludzkich uczuć. Ilustruje to fragment powieści H. Worcella: „Pragnął, żeby wreszcie się (coś już) zaczęło, by nie stać bezczynnie i myśleć, myśleć. Za oknami na ulicy paćka. Gdyby przynajmniej śnieg padał — stanąć przy oknie i gonić oczmi wielkie płatki — ale nie, nic nie pada [...] I ludzie [...] jacyś skwaśniali i nasępieni [...] Patrzeć na garderobę i pokój również źle, jakoś mroczno i duszno [...]. Garderobiany usiadł za kontuarem i tępy wzrok wlepił w turnikiet [...]. „Babcia” to-

¹⁶ H. Boguszewska, J. Kornacki, *Jadą wozy z cegłą*, Kraków 1952, s. 79.

¹⁷ M. Głowiński, op. cit., s. 110.

¹⁸ *Zespół literacki „Przedmieście”*, op. cit., s. 139 – 140.

aletowa siedziała nieruchomo na stołku i myślała o czymś. Ale o czym? Chyba o synu, co jest monterem, bo o czymże innym? [...]. „Zbój *Madej*” odebrał już rewir od Cyprucha i teraz wycierał stoły. Potem przyjdą goście, zaśmieją i znów trzeba będzie wycierać. Eh... wiadomo, że potem będzie ruch, ale tymczasem nie ma nic, trzeba więc czekać, widzieć, jak się to zaczyna, ani tego przyspieszyć, ani ominąć nie można”¹⁹.

Oprócz dwu omówionych odmian mowy pozornie zależnej istnieje jeszcze jedna jej forma określana przez badaczy jako chóralna. Spotykamy się z nią zarówno w utworach Zoli, jak i w powieściach autentystycznych lat trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego. Mowa pozornie zależna chóralna, będąc przekazem myśli i opinii tłumu, występuje wtedy, gdy wysuwa się ona na plan pierwszy świata przedstawionego i koncentruje na sobie uwagę czytelników. Służy ona również podkreśleniu przynależności narratora do danej zbiorowości ludzkiej, uwypukla jego istnienie w tłumie. Posłużymy się fragmentem utworu P. Gojawiczyńskiej pt. „*Ziemia Elżbiety*”: „Więc na rodzinę, gdzie dzieciaków pięć i sześć, i dziesięć, na długie dni jesieni, zimy i wiosny mają to im starczyć te płody? Z zagona, co trzema krokami przemierzysz? Za tłuszcz i mięso, za mąkę i krupy, za cukier i sól? ... Jęli się tych zagonów, bo niezwykli rąk załamywać próżniaczo, chwycili się tej roboty z wielkim upodobaniem. [...] Cóż im dał świat — he, he, cywilizacja, kultura — i tepe? Cóż to im dał? Przechodzili koło lśniących witryn sklepowych i ujrzeli swe osoby w wielkich szybach. Wszystko najgorsze, co ma handel, sztuka, nauka! Ogryzki, odpadki! Wydasz ciężko zapracowane grosze na tandetny garniturek, który ci za pierwszym deszczem zzielenieje [...]. Masz tu najgorszy gatunek mąki, najgorszy cukier, najohydniejsze ochłapy mięsa. [...] Pójdiesz swe krzywdy ofiarować Panu Bogu, a tu usłyszysz, w jakim to ogniu piekielnym będziesz gorzał jeszcze po tej straszliwej wędrówce ziemskiej. Wyliczają ci na dokładkę, jaka kolekta dziś będzie — masz dać, jeśliś chrześcijaninem”²⁰.

Częstym zabiegiem artystycznym, wykorzystywanym w utworach neorealistów na wzór powieści francuskich, jest przechodzenie od mowy pozornie zależnej do niezależnej. Ta druga forma wypowiedzi polega na przytaczaniu słów bohatera w formie nie zmienionej, tak jak je dana postać ujęła. Dlatego też zastosowanie mowy niezależnej w utworze literackim wymaga od pisarza zastosowania określonych reguł graficznych. Idzie o poprzedzenie cudzego zdania dwukropkiem oraz ujęcie go w cudzysłów. Prozaicy okresu międzywojennego niejednokrotnie sięgają po mowę niezależną. Jest ona samoistna, włączona w tok narracyjny na zasadzie samodzielnego chwytu artystycznego. Kiedy indziej zaś zajmuje mowa niezależna miejsce mowy pozornie zależnej. Jako przy-

¹⁹ H. Worcell, op. cit., s. 110.

²⁰ P. Gojawiczyńska, op. cit., s. 225.

kład utworu, w którym zauważamy wykorzystanie mowy niezależnej w warstwie opowiadania, może służyć powieść H. Worcella. Użycie tej formy wypowiedzi pozwala wyraźnie uwypuklić różnice dzielące prymitywnego opowiadacza od mądrzejszego od niego obserwatora i komentatora wydarzeń nazwanego nadnarratorem. Powróćmy jednak do sytuacji, w których dokonuje się przejście od mowy pozornie zależnej do cytatów w mowie niezależnej. Jest ono zasygnalizowane formami gramatycznymi — zastąpieniem trzeciej osoby pierwszą oraz kształtem graficznym tekstu. W dalszym ciągu jednak zachowana jest perspektywa jednej postaci, odbierającej otaczający świat. W powieści Z. Uniłowskiego występują fragmenty, będące przykładem wzajemnego zazębiania się mowy pozornie zależnej i mowy niezależnej. Przytoczmy jeden z nich: „Br... jak mu jest źle. Przecież ma dwadzieścia jeden lat i wszystko powinno go cieszyć; a może wmawia w siebie neurastenię. »Jestem rozleniwiony smarkacz i brak mi woli«”²¹. Przyczyną zastosowania przez autora „*Dnia rekruta*” owego przejścia od mowy pozornie zależnej do niezależnej była chęć zmanifestowania odrębności narratora od głównego bohatera. Bowiem obserwacja i komentarze opowiadacza, prowadzone w trzeciej osobie, odcinają się od myśli i sądów Lucjana Salisa, mających formę narracji i pierwszoosobowej, a tym samym sugerują, iż opowiadacz „*Wspólnego pokoju*” nie utożsamia się z protagonistą tejsze powieści.

Podobieństwa pomiędzy utworami naturalistów a populistów dotyczą również warstwy słownej. Zarówno pisarze z kręgu Zoli, jak i neorealiści lat trzydziestych, dbając o autentyzm przekazywanego obrazu rzeczywistości i określonych wizerunków ludzkich, sięgali niejednokrotnie po fakty brutalne i drastyczne. Konsekwencją takiej postawy jest przesycenie ich utworów wyrażeniami wulgarnymi i potocznymi. Tak skonstruowana warstwa słowna ma charakter dokumentu językowego opisywanych środowisk, potęguje pesymizm codziennego życia kelnerów, literatów, rzemieślników, oddaje nastrój towarzyszący ich myślom i działaniom. Sięgnięcie przez pisarzy po owe obsceniczne wyrażenia było jeszcze jedną formą prowokowania odbiorcy, wyzywania go, burzenia jego artystycznych przyzwyczajzeń i estetycznych gustów. Gdy przekraczali jednak prozaicy pewne granice w nazywaniu stanów, rzeczy i ludzi, wtedy włączała się cenzura stanowczo wykreślająca lub wykropkowująca niektóre określenia.

Na warstwę słowną powieści P. Gojawiczyńskiej, H. Worcella, grupy „*Przedmieście*”, Z. Uniłowskiego składają się również wyrażenia i określenia, będące dowodem zafascynowania pracą, procesem produkcyjnym. W tym względzie także zauważamy podobieństwo z kierunkiem Zoli, który jako pierwszy odkrył problematykę pracy i włączył ją do literatury. Praca w prozie neo-

²¹ Z. Uniłowski, op. cit., s. 40.

realistów lat trzydziestych ukazana jest z dużym znanstwem i dokładnością. Jej opisy, mające charakter samodzielnych cząstek materiału powieściowego, pogłębione są fachowym słownictwem i środowiskowym żargonem. Pełnią one, prócz funkcji dydaktycznej, również funkcję poznawczą. Ich rola polega na rozszerzaniu horyzontów myślowych czytelnika, rozwijaniu jego zainteresowań. U populistów owe zainteresowanie pracą wynikało z naturalistycznych założeń weryzmu, narzucających nierzadko utworom literackim formę reportażu społecznego. W powieści H. Boguszewskiej i J. Kornackiego pt. „*Jadą wozy z cegłą*” spotykamy fragmenty będące obrazami produkcji cegieł. Ich analiza pozwala stwierdzić, iż nie stanowią one integralnej części utworu. Są jedynie elementem płaszczyzny fabularnej, a ich obecność w strukturze dzieła opóźnia akcję. Opowiadania Boguszewskiej i Kornackiego przesycone są słownictwem niezrozumiałym dla przeciętnego czytelnika. Nie zna on bowiem znaczenia słowa „stemplownik”, nie wie, kto się kryje pod określeniami „kantownik” i „ściągacz”. Autorzy przedstawiają odbiorcy jedynie pewien tajemniczy wycinek wycinek rzeczywistości, tworzą opisy procesu produkcyjnego, które mają głównie czytelnika informować. W efekcie powstaje relacja będąca suchym i rzeczowym przedstawieniem szczegółów produkcji, literacko jałowym, nieatrakcyjnym — jak to określa Artur Hutnikiewicz²² — opisem pracy robotników. Jednym z głównych celów przyświecających prozaikom w konstruowaniu specjalistycznych obrazów produkcyjnego jest przekazywanie czytelnikowi pewnych wiadomości, zaprezentowanie posiadanej wiedzy, błysnięcie erudycją. H. Worcell, autor „*Zaklętych rewirów*”, również ukazuje w swoim utworze specyfikę pracy kelnerów w restauracji „*Pacyfik*”. Ten krąg problemów ujęty jest jednak w pewne ramy, których kształt wyznaczają określone chwytły literackie. Idzie bowiem o zaciekawienie czytelnika pracą pikolaków i ich starszych kolegów, a to osiągnięte się między innymi dzięki nasyceniu ich wypowiedzi wyrażeniami, słowami francuskimi, będącymi nazwami rozmaitych potraw oraz trunków. Również P. Gojawczyńska jako autorka „*Ziemi Elżbiety*” uległa owej naturalistycznej tendencji, polegającej na włączaniu w tkankę literackiego utworu problematyki pracy. Niektóre fragmenty jej powieści, mające charakter relacji ukazującej ludzi i ich fizyczny wysiłek, są konglomeratem wyznaczników literatury pięknej i form publicystycznych. Autorkę „*Dziewcząt z Nowolipek*” różni jednak od pozostałych twórców większa delikatność w kreśleniu obrazów, których tematem jest człowiek i jego praca. Gojawczyńska bowiem dba o plastykę opisów procesu produkcji gipsowych statuetek. Nie gubi się w szczegółach, nie imponuje tak, jak twórcy z *Zespołu* „*Przedmieście*” fachowym słownictwem, świetnym opanowaniem realiów. Jest przede wszystkim artystką, kreatorką świata przedstawionego, twórcą dzieła literackiego, a dopiero potem specjalistką

²² A. Hutnikiewicz, *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956, s. 58.

w ukazywaniu specyficznej ludzkiej działalności. Sięgnijmy do powieści „Ziemia Elżbiety”, w której znajdziemy następujący fragment: „Choć matka mówiła, że największa robota już skończona, wielu robotników kręci się po warsztatach i szopach. Zapach rozgotowanego kleju panuje niepodzielnie, a wielki kocioł, wypełniony gipsem, paruje na dziedzińcu. [...] widać, jak robotnik zamknął klejową formę w drewnianym sprzęcie w kształcie beczki i kopyścią rzuca w głąb płynny gips. Rzuca i wygładza go, kręci formą dookoła, aby się wypełniły wszelkie wgłębienia. Tu już wydane z formy figury stoją rzędem, a przed nimi szereg dziewcząt [...] wykańcza je nieznaczymi dotknięciami, kasując kruchy gips, który osiadł na spojeniach. [...] W tamtych izbach na górze panuje inny nastrój, ludzie w białych kitlach pracują w ciszy i spokoju, otoczeni błękitem i czerwienią barw. Ojciec przed swym pulpitem, z odkrytej, zamszowej poduszki chwyta na małą szczotkę ruchliwe i cenne płatki złota, aby je złożyć i rozetrzeć szpachelką na bogatej płaskorzeźbie narodzin Dzieciątka”²³.

Prozę twórców lat trzydziestych łączy z tradycjami naturalistycznymi również specyficzny stosunek do opisywanego przedmiotu. Zarówno bowiem powieści prozaików z kręgu Zoli, jak i utwory polskich autentystów, charakteryzuje ogromny kult drobiazgowości zewnętrznej, polegający na prawie pedantycznym przedstawianiu szczegółów otaczającej rzeczywistości. Z. Uniłowski, H. Worcell, pisarze z grupy „Przedmieście” przejawiają ogromną troskę w przedstawianiu szczegółów, są znawcami pojedynczych faktów, które w efekcie składają się na obraz świata przedstawionego. Opis przedmiotów, z jakimi spotykamy się w ich utworach, przedstawia szczegóły tak, jak je widzą bohaterowie. Sięgnijmy do powieści autora „Dwudziestu lat życia”, w której spotykamy fragment, będący przykładem zafascynowania Uniłowskiego przedmiotem jako elementem rzeczywistości. Jego istnienie dostrzegane jest oczami jednej postaci utworu, Lucjana Salisa: „Zygmunt wskazał mu biurko. Było ono wielkie i szerokie, z blatem, pokrytym czarną ceratą w wielu miejscach poplamioną atramentem. Stały na nim buteleczki jakieś, większe i mniejsze, trzy muszle, parę figurek z gipsu i jedna z miedzi czy brązu przedstawiająca robotnika z wzniesioną do góry pochodnią. Prócz tego wazoniki, dwie stare gąbki, mnóstwo obsadek ze stalówkami i bez, leżały na nim gazety i rozsypany był tytoń i okruchy chleba”²⁴. Z techniką wyliczania spotykamy się również w powieści H. Worcella pt. „Zakłęte rewiry”, gdzie ma ona już charakter chwytu artytycznego bardzo rozbudowanego. „Papiery, sznurki, flanele, korki, kapsle, druciki, szmatki, ziarnka kawy, zbrudzone kostki cukru, wszystkie te rzeczy, [...], powywlekał z szuflad”. I dalej: „Więc śledziki, plasterki salcesonu i szynki, siekana cebulka, masło, chleb czarny i biały, „kajzerki” i solodragi, ocet i oliwa, musztarda i papryka,

²³ P. Gojawiczyńska, op. cit., s. 20 – 21.

²⁴ Z. Uniłowski, op. cit., s. 17.

cytryna i chrzan, potem pół porcji gołąbków, pół paprykarzu i wiele, [...] innych [...] zamówień”²⁵.

Omawiając specyficzny stosunek prozaików do opisywanego przedmiotu wspomnieć należy o dziełach H. Boguszewskiej i J. Kornackiego oraz o utworach pisarzy związanych z tą parą. Twórcy ci bowiem, będący jedynymi w XX-leciu świadomymi kontynuatorami myśli Zolowskiej, doprowadzili do perfekcji metodę przedstawiania szczegółów otaczającej rzeczywistości. Obserwacja dokonywana przez nich prowadzi od świata przedmiotów do świata ludzi. Poprzez meble, fotografie, obrazki ukazują populiści z *Zespołu „Przedmieście”* stan wewnętrzny swoich bohaterów, ich poglądy, mentalność. Ów kult szczegółu jest jednym z przyczynków do charakterystyki postaci, ich ukonstytuowania się w materiale literackim. Skrupulatnie opisywane rzeczy nabierają nierzadko symbolicznego znaczenia i stają się nośnikami idei zawartych w utworze oraz poetyckim skrótem ludzkich losów. Powieści Boguszewskiej i Kornackiego — oraz opowiadania pozostałych twórców związanych z grupą „Przedmieście” — są obrazem świata budowanego z odłamków i drobiazgów, ukazującym go jako „wielką scenę, po której przesuwają się dekoracje i rekwizyty”²⁶. Ów wizerunek rzeczywistości nasycają neorealiści rysunkiem człowieka, wpisanego w magiczny krąg przedmiotów.

Z naturalistyczną zasadą faktografizmu wiąże się najściślej zagadnienie impresjonizmu jako swoistej metody w malarstwie, której zasady i reguły zostały przejęte przez pisarzy z kręgu Zoli i wtłoczone do literatury. Malarzy-impresjonistów cechowało zdaniem autora „*Germinal*” to, iż: „większość z nich wyraźnie stara się przekazać przede wszystkim prawdziwe wrażenie, jakie wywołują w nich rzeczy i żywe istoty; pragną je uchwycić i odtworzyć bezpośrednio zamiast zajmować się szczegółami bez znaczenia, które odbierają całą świeżość osobistej, żywej obserwacji”²⁷. Przytoczony fragment artykułu E. Zoli, powstałego z okazji zorganizowanej w 1877 roku wystawy impresjonistów, wskazuje na istotne cechy tej malarskiej metody. Zafascynowanie szczegółem, uchwycenie tego, co w otaczającej rzeczywistości przypadkowe, ulotne i chwilowe, sprowadzenie obiektywności świata do psychicznych odczuwań — oto najważniejsze wyznaczniki impresjonizmu — zarówno jako swoistej techniki w malarstwie, jak i metody literackiego opisu. Miał słuszność Antoni Sygietyński, gdy w 1883 roku pisał, iż: „Był czas, że sztuki plastyczne, a zwłaszcza malarstwo, zapożyczały się u literatury ... Dziś, przeciwnie, literatura zapożycza się u malarstwa i pod idee podkłada farby”²⁸. Impresjonizm w literaturze polegał

²⁵ J.w., s.s. 45, 130.

²⁶ D. Knysz-Rudzka, op. cit., s. 155.

²⁷ E. Zola, *Słuszna walka od Courbeta do impresjonistów*, przekład H. Morawska, Warszawa 1982, s. 126.

²⁸ Cyt. za: J.Z. Jakubowski, *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Wrocław 1951, s. 95.

na uchwyceniu w ciąg obrazowo-wzruszeniowy szeregu drobnych wzruszeń i spostrzeżeń, dających w efekcie wizerunek świata wibrujący kolorami, przyciągający różnorodnością dźwięków. Spoglądali naturaliści na rzeczywistość jakby przez zasłonę subiektywnych doznań deformujących kształty i barwy. Z impresjonizmem, jako techniką literackiego opisu, spotykamy się więc u naturalistów, zauważamy go również w sztuce fin-de-siècle'u. Dostrzegamy też jego istnienie w warstwie strukturalno-stylistycznej powieści środowiskowych XX-lecia międzywojennego.

W ujęciu P. Gojawiczyńskiej, H. Worcella, Z. Uniłowskiego oraz twórców z grupy „Przedmieście” staje się on metodą artystycznego obrazowania. Częstość opis świata, realizowany według impresjonistycznych zasad, cechuje nastrój zadumy, nudy i bezsensu życia, tak znamieny dla utworów neorealistów lat trzydziestych. Impresjonizm jako technika literackiego opisu zakłada „mumentalność”, polegającą na tym, że świat ukazywany jest tak, jak widzi go bohater w danej chwili. Prowadząc więc rozważania o metodzie Moneta i Pissarra, powracamy do jej źródeł i zasad, którymi się ona rządzi, do owego chwilowego i ulotnego kontaktu człowieka z rzeczywistością. Jego wynikiem jest także osobisty i subiektywny zapis wzruszeń oraz odczuć. Impresjonizm, jako technika literackiego opisu, wzbogacił skalę barw, kształtów i linii w odtwarzaniu świata i przyrody. Częstość owe impresjonistyczne obrazy natury istnieją w materiale powieściowym na kształt krajobrazowych etiud, wnoszących do literatury nowe wartości kolorystyczne i plastyczne. Są one wizerunkiem nieskończonych przestrzeni, zieleni drzew i błękitu nieba, śpiewu ptaków, obrazem przyrody oddanej „z całą przypadkowością zmian, spowodowanych złudzeniem wzroku”²⁹. Analizując powieść H. Boguszewskiej i J. Kornackiego pt. „*Jadą wozy z cegłą*”, natrafimy na owe impresjonistyczne rysunki natury, będącej krainą harmonii i piękna.

J. Kott miał powiedzieć onegdaj, że marzył „o wydaniu powieści klasyków naturalizmu, ilustrowanych obrazami impresjonistów”³⁰. Ciekawa ta propozycja czeka w dalszym ciągu na realizację. Umożliwiłaby ona wydobycie różnic i podobieństw pomiędzy impresjonizmem jako metodą w malarstwie a techniką literackiego opisu, byłaby dopełnieniem literatury przez malarstwo oraz uszlachetnieniem obrazów Moneta i Pissarra słowem Zoli i Maupassanta.

Na koniec rozważań o technikach narracyjnych powieści XX-lecia międzywojennego kilka słów o ich kompozycji. Dzieła naturalistyczne dokonały wielu zmian w konstrukcji utworu literackiego. Do owych przeobrażeń zaliczamy między innymi rozbicie tradycyjnego schematu romansowego powieści, zmniejszenie systemu motywacji fabularnych, ograniczenie elementów fikcyjności

²⁹ Cyt. za: A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 59.

³⁰ Cyt. za: J.Z. Jakubowski, op. cit., s. 97.

oraz atomizację akcji, prowadzącą do rozdzielenia materiału powieściowego na poszczególne obrazy. Kompozycja utworów pisarzy nurtu „nowej rzeczywistości” jest przykładem wpływów techniki kompozycyjnej, jaką wypracowali medańscy. W szczególności zaś dostrzegamy owe podobieństwa u prozaików związanych z grupą literacką „Przedmieście”. Cechą charakterystyczną twórczości środowiskowej lat trzydziestych jest zasada mówienia obrazami, zbliżająca powieści neorealizacyjne do sztuki filmowej. Owe obrazy, luźne epizody, powstałe w wyniku rozbicia dość wątej fabuły powieści, tworzą całość ukazwaną przez literatów w silnym, fotograficznym zbliżeniu. Posłużmy się fragmentem opowiadania ze zbioru pism prozaików z kręgu „Przedmieście” stanowiącego przykład wykorzystania przez literaturę w przedstawianiu świata pewnych wyraźnych chwytów filmowych: „Dudni po lesie dzieciół. Pokurczyły się w korze poczwarki. Cichaczem wykrada się Aniuta z cygańskiego obozu. Znów słońce wyjrzało z szarych chmur i stanęło południem nad karłowatym gajem. Znad bagien ciągnęły sznurem dzikie kaczki. Kukułka kukała ludziom na szczęście. Z cygańskiego obozu rozlegał się stuk podbijanych podków. [...] Za sitowiem leżały na bagnie lilie wodne grzejąc płyty na słońcu. [...] Trawa była kłująca i mokra. [...] Przefrunęła czarna, aksamitna wrona i głośno zakrakęła. W trawie cykały koniki polne i brzęczały osy”³¹. Cytowany urywek jest wizerunkiem świata, na który składają się obrazy ukazywane w ogromnym zbliżeniu, tak, jakby obiektów kamery lub aparatu fotograficznego przesuwających się wolno z jednego elementu rzeczywistości na następny. Narrator-obszwarator mimetycznie odtwarza świat, układa jego części zgodnie, jak to określa D. Knysz-Rudzka, z mozaikową techniką, umożliwiającą oddanie przypadkowości rzeczywistych przebiegów życia. Z techniką mozaikową, o czym wspominała krytyka już w latach trzydziestych, spotykamy się również w powieści H. Boguszewskiej i J. Kornackiego pt. „Jadą wozy z cegłą”. I w tym przypadku taka metoda konstruowania świata przedstawionego rozbija fabułę. Z rozbiciem fabuły dzieła literackiego na poszczególne sceny i obrazy oraz z ukazaniem ich w migawkowym, filmowym zbliżeniu, spotykamy się także w powieściach P. Gojawiczyńskiej, H. Worcella czy Z. Uniłowskiego. Wpływ naturalistycznej techniki kompozycyjnej jest w nich najbardziej widoczny i wyczuwalny. Naturalistyczne środki wyrazu i techniki narracyjne pozwalały prozaikom środowiskowym ukazać człowieka jako skomplikowaną istotę, ujawnić jego wnętrze, zagubienie w dwudziestowiecznym świecie. Do owych formalnych reguł ukształtowanych w prozie medańczyków dodawali jednak pisarze lat trzydziestych nowe chwytły i zasady, które dopełniały stylistyczno-kompozycyjną warstwę ich powieści. W przypadku większości twórców populistycznych naturalizm był jedynie punktem wyjścia, dopełnianym i modyfikowanym.

³¹ Zespół literacki „Przedmieście”, op. cit., s. 395.

Adela Pryszczewska-Kozolub

Naturalistic Methods of Narration in the Inter-war Environmental Prose

Summary

The authoress discusses the time of birth and crystallization of naturalism as a literary movement at the time of many significant changes in rules of constructing structural layers of novels. She also discusses the transition from the old, conventional narration to the modern one. Naturalistic means of expression and narration techniques allowed environmental prose writers to show a human being as a complicated creature, reveal his/her inside features and confusion in the world.