

## O POWIEŚCIACH ARTURA GRUSZECKIEGO

### SZKIC

Początek działalności pisarskiej Artura Gruszeckiego wygląda dość osobliwie w swym aspekcie chronologicznym, stanowi jak gdyby przykład „spóźnionego refleksu”. Rzecz w tym, że lata, które obfitowały w najważniejsze dla tego pisarza impulsy artystyczne, kiedy redagował „Wędrowca” (1884—1887), nie przyniosły zrazu żadnych z jego strony efektów literackich. W „Wędrowcu” obficie pisywali i Witkiewicz, i Dygasiński, i Sygietyński — najmniej zaś sam naczelny redaktor. Mimo że i dla niego był to artystycznie decydujący okres, który wpłynął na wybór określonych wzorów literackich (kult Taine’a, Zoli, Goncourtów) i dostarczył przesłanek dla uformowania artystycznego credo. Trzeba było jednak dłuższego pobytu na Ukrainie, tej szkoły praktycznej obserwacji, wyjścia z kręgu konwencji i pozorów w sam „gąszcz” prawdziwego życia, aby idee „Wędrowca” owocowały — dowód, że i w przeszłości oderwanie się od „środowiska” spełniało niekiedy pożyteczną rolę.

Teoretycznym plonem doświadczeń okresu 1884—1887, wyrazem poglądów Gruszeckiego na prozę powieściową jest nieduża rozprawka o *Wysadzonym z siodła* Sygietyńskiego, napisana w kilka lat po upadku pisma, a dołączona do wydania *Tuzów* z roku 1893. Wprowadzał tam autor kilka głównych tez, uchodzących za wspólną własność redaktorów „Wędrowca”, częściowo już sformułowanych uprzednio przez Sygietyńskiego i Witkiewicza. Przede wszystkim zaatakował Gruszecki tendencję, walka z tendencją bowiem stanowiła jedno z naczelnych haseł grupy. Nie było to hasło akademickie, jego ostrze godziło wyraźnie w teorię i praktykę powieści wczesnego pozytywizmu:

Pisarze tej grupy [tzn. uprawiający powieść tendencyjną — D.B.] uważają powieść jako mównicę czy katedrę do wypowiedzenia kilku prawd, zasad osobistych lub ogólnych, dążących do poprawy społeczeństwa, do wskazania mu ujemnych stron. Powieść jest tu na służbie idei, przeznaczona do jej rozpowszechniania i zdobywania dla niej nowych wyznawców. Tu należy cały szereg utworów, mających na celu zachęcenie do pracy organicznej, trzymania się ziemi, emancypacji kobiet, pogodzenia z Żydami, rozwijania handlu i przemysłu, lub wykazujące złe skutki pewnych uczuć, szkodliwych bądź to ogółowi, bądź też rodzinie. Powieści te są budowane często według obowiązującej estetyki, prowadzą bohatera na pasku swych subiektywnych przekonań, posiadają akcję szablonową [...] <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Artyzm w powieści „Wysadzony z siodła”. Powieść Antoniego Sygietyńskiego [dod. do A. Gruszecki:] *Tuzy. Powieść współczesna*, Warszawa 1893 s. I, II.

Postulat literacki łączy się tu z ogólnym antypozytywistycznym nastawieniem pisma, krytyką też społecznych formułowanych u nas w latach siedemdziesiątych, drwiną z uznanych do niedawna społecznych pozytywów. W „Wędrowcu” organiczniczność zastępują elementy ideologii ludowej, których artystycznym wyrazem jest rozszerzenie sfery tematycznej, jej wydatne zdemokratyzowanie. „Prawda” w sztuce, hasło tyle razy pojawiające się w wypowiedziach współpracowników „Wędrowca”, była rozumiana przede wszystkim jako prawda społecznych typów, w dużej mierze typów ludowych. Uwidacznia się to w twórczości nie tylko literatów, ale także skupionych wokół „Wędrowca” malarzy, jak Gierymski czy Chełmoński.

W wymienionej rozprawie Gruszecki, rzecz jasna, odnosi się krytycznie do tematyki historycznej, powtarzając za Goncourtami, że powieść powinna być „współczesną historią duszy ludzkiej”. Ze szczegółów dotyczących bliżej techniki powieściowej warto podkreślić lekceważenie „bajki”, to znaczy spójnej fabuły oraz wszelkiego teleologizmu w materiale powieściowym, który ma być ułożony tak, by czytelnicy „mieli przed sobą istotne życie”. Uderza lekceważenie klasycznych kanonów budowy powieściowej oraz konwencji językowych:

Pod artyzmem — pisze Gruszecki — nie należy rozumieć prawidłowej budowy powieści z ekspozycją, akcją i zakończeniem, również budowy zdań głównych i podrzędnych [...] <sup>2</sup>.

Omawiając powieść Sygietyńskiego chwali autor typ kompozycji stroniący od biografizmu, a skupiający się na syntetycznych scenach, które oświetlają najbardziej kluczowe aspekty charakteru czy wybranego zagadnienia. Wszystkie te stwierdzenia będą bardzo ważne przy analizie rozpoczynającej się właśnie twórczości autora *Tuzów*.

Mimo dwóch debiutanckich opowiadań z roku 1882, Gruszecki stał się pisarzem dopiero w latach dziewięćdziesiątych, gdy przebywał w majątkach ukraińskich Bryckiem i Mączynie (1888—1895). Obserwacje poczynione nad światem miejscowej szlachty posłużą mu jako temat do *Tuzów*, pierwszej większej powieści, tworzonej w całości na Ukrainie, drukowanej w „Ateneum” w roku 1894. Prawdopodobnie i następna powieść Gruszeckiego, *Rugiwojscy*, relacjonująca historię rodziny arystokratycznej, powstała jeszcze w owych latach (druk w „Ateneum” 1896). Poza środowiskiem szlacheckim — przedmiotem zainteresowania pisarza byli chłopci ukraińscy, którym poświęcił interesujący, nie drukowany nigdzie szkic etnograficzny, zainspirowany niewątpliwie przez program „Wisły” i „Wędrowca”. Omawia tam autor warunki bytowe wsi, stosunki społeczne, narodowościowe i rodzinne, mentalność, obyczaj, swoiste pojęcia na temat własności, prawa itd.; obserwacje te wykorzystał w późniejszej nieco powieści *W starym dworze* (druk w „Kraju” 1898), prezentującej wzbogaconą chłopską rodzinę ukraińską jako nowych właścicieli starszszlacheckiego dworu polskiego. Dodać należy, że ujęcia te, zarówno w powieści, jak w rozprawce, pełne sympatii dla chłopów, były wolne od jakiegokolwiek nacjonalizmu.

Powrót w roku 1895 do Królestwa oznaczał dla Gruszeckiego przedzierzgnięcie się już w zawodowego literata. Znamienny zwrot zainteresowań

<sup>2</sup> Tamże, s. III.

w kierunku prozy fabularnej zaznaczył się w recenzjach zamieszczonych obficie w „Przeglądzie Tygodniowym” jeszcze przed przybyciem z Ukrainy. Krytyki, liczne zwłaszcza w latach 1895 i 1896, dotyczą w ogromnej przewadze utworów beletrystycznych, a wyjątkowo tylko dzieł o tematyce naukowo-histerycznej, które dawniej stanowiły główny materiał recenzyjny pisarza, z wykształcenia historyka sztuki. Jako recenzent kontynuuje teraz Gruszecki tradycje „Wędrowca”, zdradzając zależność od metody krytycznej Sygietyńskiego: stosuje ten sam ton bezkompromisowej drwiny wobec nieprawdopodobieństw fabularnych i psychologicznych oraz nieudolności rzemiosła autorów i szczególnie autorek (Rodziewiczówna, Kowerska, Konar i inni). Natomiast w tonie wielkiej rewerencji utrzymana jest rozprawka o Dygasińskim, zamieszczona w rubryce „Przeglądu” *Portrety literackie* (1896)<sup>3</sup>, uderzająca wnikliwymi i interesującymi spostrzeżeniami. Podobnie artykuł o Sygietyńskim w „Kurierze Warszawskim” (1895)<sup>4</sup> wyraża całkowitą solidarność z metodą twórczą tego pisarza. Charakterystyczne jednak, że poprzednia sylwetka z rubryki *Portrety — Dr Piotr Chmielowski* (1896)<sup>5</sup> — przynosi treści potencjalnie sprzeczne z wymienionymi powyżej. Gruszecki nie zdobywa się na polemikę z utylitarnym stanowiskiem Chmielowskiego, tak zasadniczo kolidującym z programem „Wędrowca”, a postulaty krytyka dotyczące obowiązków społecznych artysty wręcz aprobuje. Sprawa ta ma swoje znaczenie dla późniejszej ewolucji twórczości Gruszeckiego.

Od samych początków powieściopisarstwa autora *Tuzów* zwraca uwagę różnorodność tematyczna jego dzieł. Z programu Zoli zaczerpnął dążenie do eksploracji sfer rzeczywistości dotychczas w powieści nie wykorzystanych i zasługą jego jest istotnie cały szereg odkryć tematycznych. Wprowadził do swych utworów — przed Żeromskim — hutników i górników, następnie Polaków opolskich, walczącą o swą odrębność społeczność Słowaków, rybaków kaszubskich, środowisko kolejarskie itd. Chętnie uprawiał — znów na wzór Zoli — rodzaj powieści-monografii, na przykład monografię giełdy, wyścigów konnych, kopalni nafty w Borysławiu, stosując często w takich wypadkach rygorystyczną eliminację motywów, podporządkowaną jednoci miejsca i problemu, w każdym zaś razie — jednoci środowiska. Dla zebrania potrzebnych „dokumentów”, to znaczy realiów życia, podejmował podróże. Najefektywniejszą z nich była odbyta w roku 1896 wyprawa do Zagłębia Dąbrowskiego, która przyniosła dwie znane powieści *Krety* (druk 1896) oraz *Hutnika* (druk 1897). Zwiedzając huty Zagłębia korzystał Gruszecki z pomocy Andrzeja Niemojewskiego, podówczas sekretarza Towarzystwa Kopalń Węgla w Sosnowcu i autora popularnego cyklu poetyckiego *Polonia irredenta*; wydaje się, że wpływ tych wierszy zaważył w pewien sposób na powstaniu *Kretów*.

Lata 1899—1900 wypadają za zamykające pierwszy etap twórczości Gruszeckiego. Był to etap dość krótki, ale artystycznie najcenniejszy. Pisarz pozostawał wtedy wierny założeniom sformułowanym w rozprawce o *Wysadzonym z siodła*. Obok wymienionych wyżej utworów ukraińskich oraz *Kretów* i *Hutnika*, zaliczyć by tu można powieść o giełdzie *Szachraje* oraz powieściową monografię naftowego Drohobycza pt. *Dla miliona* (obie druk. 1899).

Zgodnie z filozoficznymi tezami i literacką praktyką naturalizmu oraz

<sup>3</sup> *Portrety literackie*. Adolf Dygasiński, „Przegląd Tygodniowy” 1896 nr 20—21.

<sup>4</sup> *Sylwetki literackie*. Antoni Sygietyński. „Przegląd Tygodniowy” 1896 nr 106.

<sup>5</sup> *Portrety literackie*. Dr Piotr Chmielowski. „Przegląd Tygodniowy” 1896 nr 8—10.

z niechętnym stanowiskiem współpracowników „Wędrowca” wobec „budujących” koncepcji społecznych, Gruszecki w swych wczesnych utworach daje przewagę motywom o barwie negatywnej. Negatyw w *Tuzach* czy *Rugiwojskich* wyrazi się w sposobie portretowania środowisk i ludzi oraz w pośredniej ocenie systemu, którego są wytworem, toteż te dwie powieści zbliżają się najbardziej do form realizmu krytycznego. W utworach z Zagłębia ostry krytycyzm dotyczy już nie portretowanych grup, ale warunków ich życia, w *Kretach* z wyraźnym adresem społecznych oskarżeń — co wyróżnia tę powieść z dorobku Gruszeckiego — w *Hutniku* z przesunięciem akcentów na los człowieka „w ogóle”. W obu tych utworach stosuje Gruszecki popularne motywy naturalistycznej makabry, jak na przykład przerażająca rewia kalek, ofiar katastrof górniczych w zakończeniu *Kretów*, czy historia hutnika Uracza, dręczonego plagami na modłę biblijnego Hioba. Powieść *Dla miliona*, której fabuła oparta jest na ciągu wyrafinowanych oszustw i zbrodni przedsiębiorcy naftowego, demonstrowa rzadką zresztą u Gruszeckiego koncepcję „bestii ludzkiej”.

Na tle zespołu tych motywów obraz ideowy powieści pisarza, mimo typowych naturalistycznych przejawów, reprezentuje niemniej dla naturalizmu typowy demokratyzm i ostrość w widzeniu dysproporcji i nadużyć społecznych. Zarazem występuje tu narracyjna powściągliwość w demonstrowaniu owych ideowych sugestii, w udowadnianiu racji, które i tak są dostatecznie wyczuwane — i to znów łączy Gruszeckiego z prądem, którego był zwolennikiem.

Uderzającą cechą wymienionych utworów jest też definitywne zniknięcie „bohatera” — zjawisko aprobowane w szkicach literackich Sygietyńskiego jako cecha nowych form powieściowych. U Gruszeckiego realizowało się ono w dwojaki sposób. Po pierwsze pisarz eliminował z powieści postać wybitną intelektualnie czy moralnie, która — może w spadku po romantyzmie — stała w centrum uwagi wielkich realistów, w pewnej nawet sprzeczności z głoszonym programem „maleńkich” czynów. Domeną Gruszeckiego jest zawsze przeciętność, co nie zostaje bez wpływu na zatarcie wyrazistości sylwetek ludzkich, niczym nie zwracających uwagi czytelnika.

Po drugie fabuła utworów Gruszeckiego rzadko wiąże się z jedną czołową postacią, przeważnie dotyczy zbiorowości, jak rodzina, środowisko, grupa społeczna czy profesjonalna. Ambicją autora nie było więc wydobyć rysów indywidualnych, ale uchwycenie cech powszechnych, typowych, zgodnie z zainteresowaniami i literackimi realizacjami kręgu „Wędrowca” (np. technika ludowych utworów Dygasińskiego).

Statycznie ujęta zbiorowość występująca w roli „bohatera” musi przynieść doniosłe konsekwencje w zakresie budowy powieściowej. Przejawiają się one w osłabieniu konstrukcyjnej wartości fabuły, która rozpada się tutaj na szereg rozbudowanych, luźno zespolonych motywów, podporządkowanych poszczególnym postaciom. Z tych postaci jedne mają mniejszą, inne większą rolę fabularną, rzadko jednak na tyle się wybijają, by stworzyć normalny wątek powieściowy; wprowadzone motywy łączą się bardziej na zasadzie jednocy miejsca i atmosfery niż łańcuchem przyczynowo-skutkowym.

Odpowiednio do swych wypowiedzi teoretycznych Gruszecki podważał we własnej twórczości wartość „bajki” powieściowej i doszedł w tym względzie do rezultatów bardzo krańcowych. Odbierając fabule spistość, odebrał jej programowo wszelką atrakcyjność, opierając na motywie powszedniości,

codzienności; wśród potocznych zdarzeń nie rozgrywają się rzeczy mogące ukazać głębsze perspektywy losu postaci, zagęszczające i syntetyzujące sens ich zwykłej egzystencji. Autor żmudnie i dosłownie rejestruje drobne fakty i dialogi, usiłujące stworzyć wrażenie statystycznie przeciętnego dnia; selekcję, konieczną ostatecznie w każdym dziele literackim, dyktuje mu stopień charakterystyczności motywu w zakresie, bądź mentalności i morale ludzi (powieści ukraińskie), bądź egzotyki obyczajowo-społecznej (powieści z Zagłębia).

Powieści, o których mowa, eliminacji czynnika dynamicznego nie stosują zresztą w jednakowym stopniu. Najbardziej tradycyjne są w tym względzie *Tuzy*, gdzie sylwetka właściciela dworu w Krzywcu, Wireckiego, skupia wokół siebie większość ukazanych zdarzeń, a jego walka z fabrykantami cukru zajmuje pokaźne miejsce w materii powieściowej. Wątek ten jednak ani nie spina całości tematycznej książki, ani nie jest jej kośćcem konstrukcyjnym (choćby dlatego, że rozwiązuje się w połowie), ani też nawet nie ilustruje najpełniej podstawowego zamysłu autorskiego — drogi wzwyż ukraińskiego „tuza”, ustępując pod tym względem motywom innym. Po prostu konflikt społeczno-ekonomiczny nie jest tematem interesującym Gruszeckiego najbardziej, spełnia on swą funkcję jako istotny element charakterystyki świata szlacheckich plantatorów. Charakterystyka ta — podstawowy cel autora — jest wszakże o wiele plastyczniejsza w scenach kameralnych, rodzinnych; naturalny dialog, dobrze oddany klimat obyczajowy przekazują odbiorcy „kawałek prawdziwego życia” — mimo pewnych satyrycznych wyjaskrawień. Wyjaskrawienia nie dziwią: *Tuzy* powstały jako swego rodzaju polemika z pozytywizmem, tak typowa dla początku lat dziewięćdziesiątych i dla pisarzy, którzy w jakiś sposób otarli się o „Wędrowiec” czy o kontynuujący go, wczesny „Głos” (Por. *Gorzałkę* Dygasińskiego, *Wysadzonego z siodła* Sygietyńskiego czy wczesne nowele Żeromskiego; także *Fachowca* Berenta).

W *Tuzach* expressis verbis szydzi się z pracy organicznej, ze „służby dla ziemi” i tym podobnych sloganów mijającej epoki, najpełniejszą zaś krytyką jest sama kreacja głównego bohatera z całą jego praktyką życiową. Ale *Tuzy* są powieścią, w której antypozytywistyczny cel realizuje się jeszcze pozytywistycznymi sposobami, zresztą występują tu i relikty programowe pozytywizmu, o czym niżej.

Od dawnej tradycji odbiega natomiast *W starym dworze*, powieść o zwycięskim awansie chłopca zajmującego we dworze miejsce szlacheckich posiadaczy. Redukcja fabuły przybiera w tym wypadku formę krańcową. Tematu, predestynowanego niejako do ukształtowania akcji opartej na konflikcie społecznym, autor w ten sposób nie wykorzystał; konflikt zastąpił k o n t r a s t e m dwóch kultur, i to ujętym z maksymalną statyką, bo zestawiającym teraźniejszość tylko z materialnymi relikami minionych czasów (listy ze starej skrytki, dawne urządzenie dworu). *W starym dworze* nie jest oparte nawet na logice toczącej się codzienności, jak na przykład bardziej typowi w tym względzie *Rugiwojscy*, gdzie monotonne, do nikąd nie zdążające zdarzenia przylegają nawet w pewien sposób do przedstawionego świata, współbrzmia z jego rytmem i społeczną funkcją. Dezintegracja fabularna *W starym dworze* polega na ustawieniu obok siebie dużych scen nie połączonych żadną wspólną osią, z których każda to niejako odrębna nowela czy opowiadanie o własnej dominancie problemowo-tematycznej. Zwłaszcza taką zamkniętą całością, utrwaloną już nawet w tradycji nowelowej (Maupassant!) jest ostatnia, dramatyczna scena śmierci ojca. Wszystkie te partie są zresztą żywe, kreślone

ze znajomością rzeczy i istotnie spełniają swe zadanie jako opis środowiska. Zostało to na ogół docenione przez krytykę: Drogoszewki chwalił *W starym dworze*<sup>6</sup>, uznając tę powieść — podobnie jak Czachowski<sup>7</sup> — za najwybitniejszy utwór Gruszeckiego.

Podobny typ budowy, choć w formie nie tak jaskrawej, reprezentuje *Hutnik*, obrazujący nieszczęścia jednej z rodzin hutniczych; tutaj łącznik konstrukcyjny stanowi postać ojca, który jest jednak biernym obiektem nieszczęść sypiących się na niego kolejno i niejako przypadkowo, bez głębszych uzasadnień i wzajemnego powiązania. Zniszczenie rodziny — ten wątek, wyjątkowo drastyczny w demonstrowaniu „podłości życia”, nie był oczywiście w naturalizmie nowy. Jednakże zarówno w *Germinalu* Zoli, jak choćby w *Krukach* Becque'a miał on należyłą motywację i logikę kompozycyjną. W *Hutniku* zabrakło obu tych zalet. Już Bukowiński zarzucał Gruszeckiemu „ pewne cechy dowolności”<sup>8</sup> w obrazie nieszczęść Uraczów, a podobną niezborność wykazuje również konstrukcja. Motywy, dotyczące poszczególnych członków rodziny nie współlistnieją ze sobą bodaj na zasadzie symultaneistycznej, ale po prostu jedne wypierają drugie: kończy się sprawa starszej córki, zaczyna dramat młodszej — znów niby osobne nowele, ale bez odpowiednich strukturalno-gatunkowych plusów.

Zaznaczyć należy, że swym utworom luźno-fabularnym Gruszecki często „naddaje” dynamiczności przez wprowadzenie wątku konwencjonalnego o znaczeniu wyłącznie konstrukcyjnym. Jest to właściwie zawsze wątek miłosny, potraktowany banalnie i niedbale, a przy tym nierzadko idący obok zasadniczego tematu, mało włączony w główny strumień fabuły. Tak rzecz wygląda na przykład w *Kretach*, oraz w szeregu powieści późniejszych, gdzie te motywy, mające być zapewne ustępstwem na rzecz tradycyjnego czytelnika, są właśnie całkowicie nieinteresujące.

*Krety* stanowią jedną z najbardziej typowych i ważkich książek Gruszeckiego. Zjednały mu one przychylność czytelników i pewną renomę u historyków literatury: była to pierwsza w Polsce powieść o górnikach, o zawodowej grupie robotniczej. Ta wielka grupa społeczna stawała się zbiorowym bohaterem utworu — narzucił sobie przez to pisarz zadanie artystyczne nowatorskie i niezwykle trudne. Trzeba też powiedzieć, że mimo świetnych wzorów, do których mógł nawiązać — głównie *Germinalu* Zoli — ostateczny kształt jego powieści nie odpowiedział ambitnym zamierzeniom. Złożyły się na to i słabo wyklarowana wiedza społeczna autora, i założenia twórcze z programowym ograniczeniem fabuły na czele (a ograniczał ją w tym wypadku już sam temat), i zbyt dosłowne naśladowanie Dygasińskiego, którego niepowtarzalny styl w ukazywaniu społeczności chłopskiej zastosował w całkiem odmiennym i najmniej odpowiednim kontekście.

Mimo więc wyraźnych reminiscencji z *Germinalu*, *Krety* mają budowę zupełnie inną, ciągle opartą na ukazywaniu świata wszcz, a nie na dynamice rozwojowej. To co się dzieje, jest powtarzającym się dniem górników ze szczególnym uwzględnieniem nieszczęść kopalnianych, pewnej odrębności obyczaju i folkloru (legandy) oraz specyficznych postaw, stereotypów myślowych, rodzaju więzi społecznej. I te właśnie spostrzeżenia trzeba uznać za podstawową zdobycz *Kretów*. W zakresie życia profesjonalno-obyczajowego starał się autor

<sup>6</sup> A. Drogoszewski *Gruszecki Artur. „W starym dworze”*. Powieść. „Książka” 1913 nr 6.

<sup>7</sup> K. Czachowski *Obraz współczesnej literatury polskiej* t. I, Lwów 1934 s. 17—18.

<sup>8</sup> W. Bukowiński *Powieści współczesne*. „Prawda” 1898 nr 52.

wprowadzić wszystkie najbardziej charakterystyczne momenty (Geldtag, święto Barbarki, typowe niebezpieczeństwa w kopalni), ukazując je w bardzo szerokich scenach, klasycznie realizując to, co w popularnej obecnie terminologii badaczy powieści nazywa się „prezentacją sceniczną”. Ten typ przedstawienia świata, w ogóle charakterystyczny dla naturalizmu, u Gruszeckiego pełni funkcję wyjątkową. W stosunku do relacji referującej narracja naoczna ma u tego pisarza wprost przygniatającą przewagę; powieści jego można rozpoznać od razu po wprowadzeniu in medias res, w sam środek jakiejś sceny lub zgoła dialogu, bez żadnych wyjaśnień wstępnych (w tym szczególnie być może inspiracji dostarczyła znana scena początkowa z *Herminii Lacerteux* Goncourtów, których Gruszecki ocenił szczególnie wysoko). Bodaj tylko w jednych *Tuzach*, pozycji, jak się już rzekło, stosunkowo najbardziej tradycyjnej, znajduje się zwięzła akcja poprzedzająca. W innych wypadkach o wszystkich potrzebnych szczegółach dowiaduje się czytelnik za pośrednictwem dialogu lub nawet monologu wewnętrznego (tak w późniejszych powieściach). Inna rzecz zresztą, że przy specyficznej fabule, a także bohaterze zbiorowym, przedakcja nie jest właściwie potrzebna.

W tych strukturach otwartych, umożliwiających swobodne dołączanie dodatkowych ogniów, zmniejsza się też wydatnie rola zakończenia. Pozornie co prawda rzecz wygląda u Gruszeckiego właśnie przeciwnie, uderzają tu bowiem mocne, efektowne sceny końcowe, czyniące wrażenie podsumowującego finału (*Tuzy*, *W starym dworze*, *Hutnik*). Trochę uważniejsze spojrzenie dostrzeże łatwo, że ich rola konstrukcyjna jest mimo to niewielka: nie rozwiązują wątków, co najwyżej pointują pewne partie i motywy; analogiczne chwytły znajdują się także wewnątrz powieści. Są one surogatem kompozycyjnym, zastępują jak gdyby węzłowe punkty akcji, stwarzając iluzję pewnej dynamiczności w tych statycznych portretach środowiskowych.

Konsekwencją omawianych, specyficznie ukształtowanych form „scenicznych” jest u Gruszeckiego brak elementów biografizmu, skądinąd bardzo lubianego przez naturalistów. Jego obraz świata cechuje swoisty „prezentyzm”, spetryfikowanie zastanych sytuacji, odcięcie zjawisk od ich genezy i przebiegu, tak znamienne występuje w *W starym dworze*. Jest to idealny literacki korelat „anatomii kulturalnej” Taine’a, którego Gruszecki był wielbicielem, entuzjastycznie deklarując to w *Tuzach* („To znakomitość! To pierwszorzędny estetyk!”). Dla przeważających u niego struktur powieściowych można użyć Lukacsowskiej, zmetaforyzowanej nieco, nazwy: opis, dyskusyjnej wobec Zoli, bardzo trafnej w tym wypadku<sup>9</sup>. Mimo że u Zoli rola opisu stricto sensu jest bez porównania większa.

Znamienne bowiem, że zautonomizowany opis, uchodzący powszechnie za wyznacznik naturalizmu, u Gruszeckiego ma znaczenie bardzo podrzędne. Ze względu na egzotykę obyczajową pojawia się obficie w powieści z Zagłębia, (np. jako opisy technologii pracy hutnika, nota bene dozowane z iście Zolowską pedanterią), ze względu na ważną funkcję kontrastowania dwóch kultur — *W starym dworze*, nigdzie jednak nie wyodrębnia się w zwarte, wyizolowane całości, zawsze podporządkowany logice większej sceny. Jedy- nym wyjątkiem są obszerniejsze opisy przyrody, w których wykrywa się wyraźnie wpływ stylowe Dygasińskiego, później zaś — impresjonistów.

<sup>9</sup> Zob. G. Lukács *Opowiadanie czy opis*. „Przegląd Humanistyczny” 1959 nr 4.

Podstawą kompozycyjną rozbudowanego obrazu jest u Gruszeckiego dialog, który w miarę upływu lat będzie się w jego powieściach niepomiernie wprost rozrastać, wypierając i zastępując inne formy podawcze. Już i teraz dialog obciążony jest u niego obowiązkami daleko wybiegającymi ponad epicką przeciętną. Ze względu na słaby puls dramatyczny pełni on nie tyle funkcję posuwania akcji, co funkcję charakteryzacyjno-informującą. Dialogi przytaczane są dosłownie i obszernie, na ogół bez ingerencji i streszczeń odautorskich; zdarza się, że jedna kwestia powtarzana jest trzykrotnie w kolejnych rozmowach kilku różnych osób (*Hutnik*). Ten absolutny brak eliminacji tam zwłaszcza razi, gdzie autor nie nadaje wypowiedziom postaci barwy indywidualnej czy środowiskowej, pozbawiając swe długie dialogi tego artystycznego uzasadnienia, które miały na przykład w chłopskich nowelach Dygańskiego. A tak zdarza się, niestety, bardzo często; mniejszość stanowią powieści, które odbiegają od językowego banału. Do tych należą niewątpliwie *Tuzy* z salonowo-szlacheckim językiem postaci, znanym z własnych autorskich doświadczeń, dalej dłuższe opowiadanie *Nowy obywatel* (druk. 1900), historia Polaka, przybyłego po latach z Rosji do kraju, gdzie bohater jest ciekawie charakteryzowany przez trafny językowo dialog, w końcu powieści żydowskie, np. *Szachraje*. Tutaj nierządno udaje się autorowi stworzyć dobry język, co prawda z cechami karykatury.

Już z tego, co się powiedziało, wynika wyraźnie, że przy tak ograniczonej roli relacji odautorskiej na rzecz scen i dialogów zmniejsza się do minimum rola narratora. Jest to w ogóle problem lekceważony przez naturalistów, którzy — jak wiadomo — propagowali tok maksymalnie obiektywny, odliryzowany, bezosobowy. Gruszecki spełniał ten postulat rygorystycznie, co przychodziło mu tym łatwiej, że wypowiedzi narratora ilościowo redukował. Ale ograniczał również ich funkcję pod względem jakościowym, ekspresyjnym, rezygnując z szeregu możliwości, jakie posiada narracja w dziele, nawet dość zobiektywizowanym. Oczywiście z góry odrzucał elementy moralizujące, te bowiem jako główny wskaźnik tendencyjności były szczególnie potępiane zarówno przez szkołę Zoli, jak i grupę „Wędrowca”. Starał się jednak również usunąć wszelkie bezpośrednio oceniające, mniej lub więcej uogólnione sądy, których na przykład Sygietyński nie wyrzekał się ani w praktyce pisarskiej, ani nawet w teorii. Stwierdzając, że „artyzm nie wyklucza wcale etycznych lub społecznych zasad”, nie pozwalał im się przeciw Gruszecki ujawnić w tkance narracyjnej i korzystał jedynie z „obiektywnej wymowy” dialogu czy sytuacji. Często także stosował sposób wielkich realistów — zwłaszcza Prusa — którzy w dążeniu do obiektywizacji nie chcą już wypowiadać się od siebie i trud intelektualnej czy uczuciowej oceny świata przerzucają na wybrane osoby, z którymi się solidaryzują. Występuje to na przykład w *Tuzach* i *Rugiwojskich*, z ich postaciami szlachetnych idealistów, pełniących funkcję porte-parole autorskich. Później pisarz ten chwyt zarzuca, by powrócić do niego w tendencyjnych powieściach późniejszego okresu.

Stroniąc od jakiegokolwiek bezpośredniej interpretacji, Gruszecki unikał nie tylko zdań oceniających, ale i emocjonalnego zabarwienia toku, nawet utartej metafory. W rezultacie styl jego powieści realizuje idealną „bezosobistość”, ale zarazem bezbarwność i nijakość, nabiera cech protokołu. Z tej konwencji stylistycznej, wydatnie obniżającej wartość utworów, wyłamał się autor częściowo w *starym dworze* oraz w mniejszych całościach, opisach przyrody, które są jednakże mało oryginalne.



Omawiany wyżej typ powieści nie jest jedyny we wczesnej twórczości Gruszeckiego. Obok nich daje pisarz utwory reprezentujące inny model naturalistycznego tworzenia, jak np. *Szachraje*, powieść o karierze żydowskiego giełdziarza. Z poprzednimi łączy je „sceniczność”, sposób narracji, właściwości stylistyczne, różni natomiast silniejsze wyeksponowanie jednostkowego bohatera i związana z tym, wyraźnie zarysowana akcja. Akcja ta tworzy pewien naturalistyczny kanon fabularny, znany z dzieł Zoli, Dygasińskiego, czy choćby z *Wysadzonego z siodła* Sygietyńskiego, a wynikający z wyznawanej przez tych pisarzy filozofii. Na ogół kanon taki może posiadać dwa podstawowe warianty: kierunek zstępujący, gdy fabuła dotyczy osobnika „skazanego na zagładę”, jak u Sygietyńskiego, oraz wznoszący się, gdy akcja związana jest z jednostką prężną i zwycięską, jak właśnie u Gruszeckiego. Oba te schematy są oczywistym odpowiednikiem naturalistycznych tez, demonstrują biologiczny podział ludzi na sprawnych i niesprawnych oraz pesymizm i determinizm filozoficzny; jednakże w poszczególnych dziełach przedstawiają różne warianty w zależności od stopnia rygoryzmu, z jakim je zastosowano. Czasem więc łączą je pisarze z techniką jaskrawo ilustracyjną, nawet w postaci tezy literackiej, kiedy indziej wprowadzają dyskretniej, w formie jedynie filozoficznego podtekstu. Otóż w powieściach Gruszeckiego może być mowa tylko o wariacie drugim. Upodobania literackie pisarza, idące w kierunku fotograficzności i dosłowności, czynią go zdecydowanym przeciwnikiem wszelkiego aprioryzmu, który potrafił wytropić i skrytykować w tak szczerze skądinąd podziwianej powieści, jak *Wysadzony z siodła*.

*Szachraje* nie czynią więc wrażenia historii pisanej „dla dowodu”, dla zilustrowania założeń, znany schemat zaciera się na poły wpośród bogactwa życia, różnorodności sytuacji i postaci, jakkolwiek bez trudu i tam da się wykryć naturalistyczny podział ról: silni — słabi, determinujący w pewien sposób cały przebieg wydarzeń. Ustalone determinanty przynoszą ze sobą pewną zdobycz kompozycyjną; na ogół bowiem dosadność i wyrazistość wymienionych wątków filozoficznych warunkują w naturalistycznych powieściach konsekwentną i logiczną budowę. I u Gruszeckiego zwraca uwagę prawidłowo dramatyczny — z klasycznymi perypetiami — kształt akcji, co nie oznacza zresztą eliminacji scen luźnych, wyłączenie charakteryzujących, oraz szeregu epizodycznych, często tylko raz pojawiających się osób, tak typowych dla techniki pisarza; tutaj mają one jednak przeważnie znaczenie konstrukcyjne, włączają się w nurt fabuły.

Jak w większości pokrewnych utworów, biologizyczny w swej genezie schemat *Szachrajów* jest nosicielem konkretnych społecznych treści i społecznej krytyki. Wyróżnia tę powieść artystyczna celność ataku na kapitalistyczne operacje finansowe i na świat ludzi z nimi związanych oraz w ogóle na różne współczesne instytucje (zjadliwa satyra na prasę). Wartość tych partii obniża jednak jednostronna nuta antysemitcka, nierzadka u Gruszeckiego. W wypadku *Szachrajów* jest ona nieco łagodzona przez ciepły humor scen rodzinnych u Strauchfeldów, podparty bardzo dobrą stylizacją językową; w następnych powieściach, między innymi we wczesnym *Dla miliona*, nabiera po prostu cech obsesji.

W każdym razie *Szachraje* zrywają z przedmiotowym i mimo krytycyzmu dość spokojnym w tonie sposobem ukazywania świata; potęguje się tu naturalistyczna negacja, która wyjątkową już jaskrawość osiągnie w paszkwilowym chyba utworze *Dla miliona*. Krytyka dopatrywała się w tej powieści o przed-

siębiorcach naftowych w Galicji portretów osób i spraw autentycznych, i zapewne czyniła to nie bez podstawy. Wydaje się jednak, że ostateczny kształt utworu więcej zawdzięczała naturalistycznej konwencji — z jej atmosferą makabry i z naczelnym motywem *bête humaine*, niż rzeczywistym wypadkom. Nagromadzenie okrucieństw i zbrodni zbyt przypomina Zolę, i to z jego najbardziej drastycznych pozycji.

Linii zapoczątkowanej *Szachrajami* i *Dla miliona* nie będzie jednak Gruszecki rozwijał, chyba marginesowo; w pisarstwie jego wezmą górę czynniki dotychczas surowo przez autora potępiane, jakkolwiek zapowiadane już we wczesnej twórczości, przede wszystkim — tendencyjność. Ten zwrot wiąże się bodaj z utwaleniem pozycji Gruszeckiego jako pisarza bardzo poczytnego i o dużym kredycie, którym stał się w ostatnich latach warszawskich, a zwłaszcza w pierwszym okresie pobytu w Krakowie, dokąd się przeniósł około roku 1901. Wtedy właśnie począł zabierać głos w różnych żywotnych kwestiach ówczesnego bytu narodowego, uwagę jego przyciągnęła na przykład pałaca sprawa wynaradawianych Polaków na Opolszczyźnie i w zaborze pruskim. Za swój obowiązek pisarza-społecznika począł popularyzowanie tych problemów poprzez ujęcia literackie. Czynił to w szeregu utworów: *Szarańcza* (druk. 1899) i *Pruski huzar* (druk. 1902) ukazują Śląsk Opolski, *Zwyciężeni* (druk. 1900) — Górny Śląsk, *Nad Wartą* (druk. 1904) — Wielkopolskę.

Powieści powstawały teraz łatwo i szybko; jak obliczono, napisał ich autor ponad pięćdziesiąt, a z tych tylko mała liczba przypada na okres poprzedni. Zdarzało się, że czasopisma drukowały jednocześnie trzy nowe utwory powieściowe Gruszeckiego. Pisarz niezmiernie żywo reagował na aktualność: rewolucji 1905 roku poświęcił od razu dwie pozycje (*Na wulkanie*, *Bojownicy*), rocznicę powstania styczniowego przypomniał powieścią *Przed burzą*, sensacyjną naówczas sprawę mariawitów skwitował obszernym utworem o odpowiedniej tematyce (*Mariawita*).

I właśnie to nastawienie na cel aktualny powołało do życia tendencję, która przez swą powierzchowność i doraźność poważnie obniża, jeśli nie niweczy, artystyczny walor dzieł Gruszeckiego. Jak się już powiedziało, było to zjawisko w jego utworach przygotowane.

W *Tuzach* i *Rugiwojskich* — przy całej kompromitacji wczesnopozytywistycznego frazesu i typu bohatera — są ślady programu na pozytywistyczną modłę: będą to postulaty „naukowej” gospodarki, eksperymentowania, ulepszeń socjalnych, zdemokratyzowania stosunków międzyklasowych. Sceptycyzm naturalisty przejawia się w fakcie, że te tezy przegrają, że ich wyrazicielami będą osoby konstrukcyjnie drugoplanowe, które nie mają wpływu na zachodzące wypadki i ukształtowanie fabuły; ta idzie po linii wyznaczonej przez postacie negatywne. Można tu dodać, że taki nieokreślony, lecz wyraźnie w swej genezie pozytywistyczny program wyrażają później u pisarza chyba wszystkie dodatnie postaci szlacheckie, co jest przez autora traktowane z całą powagą; w innych zaś powieściach główną legitymacją pozytywnego bohatera bywa gospodarza zaradność (*Tam gdzie się Wisła kończy*). Znamienne też, że w roku 1900 powstaje powieść *Na wyścigach*, która w formie naturalistycznej monografii wtłacza klasyczne treści wczesnotendencyjnej epoki, za pożyczając od Orzeszkowej nawet rozwiązania fabularne.

Główną jednak domenę tendencyjności stanowią powieści śląskie, których celem jest ukazanie niezłomnej postawy Polaków na niemczonych terenach i przez to dalsze utwalenie poczucia narodowego polskiego w okresie wzma-

gających się prześladowań i dyskryminacji. Taki agitacyjny cel musi od razu wpłynąć na kształt utworów: warunkuje podział na czarne i białe, naiwne kreacje pozytywnych bohaterów, których poznaje się nawet po sylwetce zewnętrznej, arealistyczne charakterystyki zbiorowości polskiej, zawsze jednolicie nieprzejednanej i uświadomionej narodowo. Powstaje w ten sposób obraz niemal plakatuowy, spłycony, o konfliktach pozbawionych istotnego dramatyzmu; przykładem wczesna powieść *Szarańcza*, która ukazuje odzyskiwanie przez na pół zniemczoną rodzinę śląską polskiej świadomości narodowej. Problem ten, zarysowany na początku w dość bogatym skomplikowaniu, rozwiązuje się nadszpiewanie łatwo, z pominięciem zaznaczonych uprzednio socjalnych, obyczajowych i materialnych uzależnień — pod dyktando tendencji.

Technikę omawianej grupy utworów, do których dołączyć by można *W tysiąc lat*, powieść o budzeniu się słowackiego ruchu narodowego na Węgrzech, operującą zbliżonymi motywami — cechuje swoista reportażowość. Zamiast zagęszczonych scen epickich mamy tu wyliczenie, nagromadzenie motywów: w urzędach, w opozycyjnych redakcjach, na plebaniach pojawiają się ludzie relacjonujący doznawane krzywdy, a i fabuła podstawowa jest często mechanicznym dodawaniem poszczególnych aktów oskarżeń. W ten sposób — wielosłowny i najmniej literacko sugestywny — tworzy się obraz całości problemu. Obraz skażony poza tym silnymi elementami nacjonalizmu.

Jest właściwie zdumiewające, jak autor mógł sądzić, że ten typ literatury spełni swoje propagandowe zadanie. Całkiem prawdopodobny był tu skutek odwrotny — z uwagi na drażniący optymizm, sprymitywizowaną psychologię, pamfletową stronniczość wobec przeciwnika. Zwłaszcza dydaktyzm, nie dyskursywny, ale tym gorszy, bo kształtujący za to całkowicie obraz rzeczywistości przedstawionej — przekreśla siłę oddziaływania tych utworów.

Tymczasem tendencyjność w miarę upływu lat stawała się coraz świadomiej zakładaną metodą twórczą Gruszeckiego. *Expressis verbis* formułował ją w jednej z powieści już z okresu schyłku twórczości (*Dla niej*, druk. 1918):

U nas w Polsce wszystko powinno służyć i służy do obrony zagrożonemu zagładą narodowi; literatura i sztuka, przemysł i handel, nauka i rolnictwo, są placówkami w naszej walce o byt.

Trzeba tylko dodać, że nie wszędzie tendencyjność w tak totalny sposób psuje walor artystyczny dzieł Gruszeckiego. Nie wszędzie bowiem obejmuje wszystkie warstwy utworu, czasem jest jedynie wtrętem w obronie struktur wartościowych, opartych na innych zasadach ideowo-artystycznych. I tak moralizatorstwo, chwilami niemal na modłę utworów „dla panienek”, pouczające wątki, programy o ciasnej ekonomicznej skali pojawiają się — ku utraپieniu czytelnika — w późniejszych powieściach jako ich czynnik bynajmniej niekonieczny. *Cygarniczka* choćby (druk. 1904) jest przykładem, jak do ciekawej materii powieściowej, opartej o obserwację życia robotniczego, wprowadził Gruszecki umoralniający, zupełnie tu dysonansowy wątek. Utwór zapowiada się jako złowrogi dramat degradacji człowieka, prawidłowo dokumentowany stosunkami klasowymi i rolą środowiska, a przy tym oświetlony z pozycji postępowych, zbieżnych ze sformułowaniami ówczesnej prasy socjalistycznej. Ale w dalszym ciągu powieść załamuje się całkowicie, autor poucza już tylko o korzyściach wynikających z „obrony cnoty” i w zakończeniu wy-

nagradza za to bohaterkę. Konflikt rozplywa się w atmosferze powieści młodzieżowej.

Podobnie rzecz wygląda w *Pruskim huzarze*, gdzie znów sprawa prześladowań Polaków i atak na bezduszny pruski dryl wojskowy rozładowuje się nagle w rozbudowanym „cowboyskim” motywie ujeżdżania konia. Nie jest więc zapewne przypadkiem, że piarstwo Gruszeckiego oscyluje w kierunku literatury młodzieżowej i że przynosi w tym zakresie sporą liczbę pozycji, na ogół słabych, (*Tatarzy w Sandomierskiem*, *Za króla Stefana*, *Przygody chłopca w Brazylii*, *W pruskiej służbie*). Można by też do nich zaliczyć (jakkolwiek raczej wbrew intencjom autorskim) *Tam gdzie się Wisła kończy* (1902/03), najpopularniejszy i o największej liczbie wydań utwór Gruszeckiego. Ta opowieść o Kaszubach, wyróżniająca się pewną barwnością obrazu, wprowadza obok naiwnej dydaktyki jeszcze gospodarski „program” bohatera — żalosne echo też pozytywistów. W ukształtowaniu fabularnym ów program zdradza zależność od *Roztok Orkana* (z happy-endowym zakończeniem), podobnie jak w *Cygarnicze* bez trudu dadzą się wykryć wpływy Zapolskiej.

W ogóle późniejsza twórczość Gruszeckiego raz po raz dźwięczy reminiscencjami z różnych autorów: pozytywistów, Dygasińskiego, Reymonta, później modernistów (słaba powieść *Pod Czerwonym Wirchem*). Gorzej, gdy autor zaczyna czerpać z dziennikarskiego artykułu, polemicznego felietonu czy sprawozdania. Chęć sprostaną rozlicznym zamówieniom, dążność do beletryzacji każdego ważniejszego zjawiska będącego na czasie powodowała, iż Gruszecki nie był w stanie poprzedzać swych powieści gruntowniejszymi studiami, że chwycił wiadomości z drugiej ręki, często przez pryzmat relacji prasowej. Miało to bardzo niefortunne konsekwencje w doborze form podawczych. Sprawiało też, że te powieści stały się dosłownym, prawie dziennikarskim kopiowaniem autentycznych wypadków, „romansami z kluczem”, w których współcześni z łatwością odczytywali słabo tylko zawołowane aluzje do rzeczywistych osób.

Przy tym typie tworzenia o wartości utworu decydowała w dużej mierze atrakcyjność samego tematu, stopień jego dynamizmu oraz „przystawalność” do literackich predyspozycji autora. Stąd na przykład bardzo żywym utworem jest *Większością* (druk. 1902), satyryczna powieść o wyborach galicyjskich, których szczegóły, zresztą relacjonowane przez pisarza, same w sobie już mają dużą satyryczną nośność. W ogóle pośród pozycji drugiego okresu najudatniejsze artystycznie są satyryczne powieści galicyjskie, które zawdzięczają wiele przejętej przez Gruszeckiego w spadku po naturalizmie umiejętności krytycznej obserwacji. Poza *Większością* należą do nich *Zaloty biurokraty* (druk. 1905), *Światłodawcy* (druk. 1909), *Kandydat* (druk. 1913), *Królewiacy* (druk. 1912), *W c. k. urzędzie* (druk. 1920). Z tych np. *Światłodawcy* (o nauczycielstwie ludowym w Galicji) i *Królewiacy* (o zderzeniu emigrantów z Kongresówki z zacofaniem galicyjskim), mimo szerokiej skali spostrzeżeń mają zbyt monotonną, reportażową technikę; natomiast bardzo dobrym osiągnięciem są *Zaloty biurokraty*, które w czasopiśmie ukazywały się pod tytułem: *Jak się pan radca żenił*. Jest to niewątpliwie najlepsza powieść Gruszeckiego z krakowskiego okresu. Stanowi w ogóle wyjątek na tle jego dorobku, ponieważ przynosi ciekawy portret charakterologiczny, psychologia zaś zawsze była u Gruszeckiego jedną z najsłabszych stron. Psychikę osób ograniczał on zazwyczaj do kilku zdawkowych, konwencjonalnych rysów, bądź też, w późniejszych utworach, całkiem zacierał, czyniąc poszczególne osoby wyrazicie-

lami różnych programów czy postaw społecznych, politycznych lub narodowych, i to na zasadzie tylko deklaratywnej. *Zaloty biurokraty* są natomiast jakby gogolowsko-naturalistycznym studium „duszy urzędniczej”, ukazanym na tle satyrycznej charakterystyki stosunków galicyjskich; z dużą dozą komizmu ukazują człowieka o bujnym temperamencie, wprzęgniętego w duchowe jarzmo biurokratyczne, urobionego przez system kultu dla hierarchii, władzy i porządku — i dla własnej godności urzędnika. Całość oparta jest na pomysłe komediowym (zawarcie małżeństwa jako warunek kariery i awansu) i rozwijając wątek osobistych, przymusowych zalotów galicyjskiego radcy, obfituje w klasyczne sceny komediowe (paralelizmy kompozycyjne, zabawne odwrócenia sytuacji itp.).

Satyra Gruszeckiego jest swoista, polega na określonym sposobie przedstawiania świata, posługując się „obiektywną wymową” realiów, natomiast rezygnuje prawie ze środków narracyjnych, które taką wagę mają u Lema czy Prusa. Toteż na przykład w drugiej powieści Gruszeckiego o podobnym charakterze pt. *Na swobodzie* (w czasopiśmie tytuł *Na warszawskim bruku*, 1903), ukazującej przygodę przybyłego do Warszawy kresowego szlachcica, a pozbawionej ironicznego czy humorystycznego tonu wypowiedzi, satyryczny zamiar autora chwilami się zaciera. Nośność satyryczna samego motywu okazała się mniejsza.

Poruszona tu sprawa ma znaczenie szersze. Późniejsza twórczość Gruszeckiego w zakresie form podawczych rozwijała w sposób jaskrawy cechy, które ujawniły się w niej już od wczesnych początków. Wiążą się one z posuniętą teraz do krańcowości eliminacją roli narratora. Nie chodzi już tylko o konsekwentne pozbawienie referującego podmiotu śladów jakiejś osobowości oceniającej i przeżywającej, ale o ograniczenie jego podstawowej funkcji informatora, przekazującego czytelnikowi wiedzę o konkretnych zdarzeniach. W miejsce narracji rolę tę w coraz szerszym zakresie zaczynają pełnić dialogi, które są często rozbitymi na głosy informacjami autorskimi, oraz mowa pozornie zależna, bardzo u Gruszeckiego obfita. Charakterystyczne, że ten chwyt stylistyczny, będący zwykle środkiem subtelnego wycieniowania toku, w tym wypadku jest właśnie wyrazem literackiej łatwizny. Autor, wierny zasadzie obiektywizmu, nie chce się angażować w referowanie przeżyć bohaterów; niemal z reguły opis psychologiczny przechodzi u niego w mowę pozornie zależną i owo przerzucenie wypowiedzi w sferę myśli przeciętnej postaci usprawiedliwia niejako jej bardzo banalny przebieg. Ta mowa pozornie zależna posiada tylko elementarne formalne wyznaczniki, nie oddaje na ogół pulsowania przeżyć ani odrębności indywidualnego języka. Jak się już powiedziało, jej funkcją jest często zastępowanie informacji autorskiej.

Redukowanie narracji dotyczy zarówno opisu, jak zwłaszcza relacji skrótovej. Była już o niej mowa poprzednio. W obranym czasie zdarzeń powieściowych, przeważnie niedługim, pojawiała się ona nader rzadko, wypierana przez odcinki fabuły „prezentowane”, i to prezentowane z całą dosłownością, bez unikania fatalnych kompozycyjnie powtórzeń.

Elementy świata przedstawionego tych utworów kształtuje, jeśli tak rzecz można, ciasny empiryzm, naoczność, naturalistyczna dosłowność w operowaniu przestrzenią i czasem. Brak uogólniających przedstawień, syntetycznych opisów; opis ogólnospołecznych nastrojów w czasie strajku 1905 roku (*Na wulkanie*) jest w tej twórczości rzadkim wyjątkiem.

Przy tym wszystkim autor nie korzystał z jedyne go bodaj sposobu, który

mógłby nadać walor stosowanej technice, sposobu uchodzącego za atut naturalizmu: plastycznego opisu jednostkowego zjawiska. Nie było go nigdy u Gruszeckiego zbyt wiele, teraz w niektórych utworach wyrugowany został niemal zupełnie. Fotograficzność nie dotyczy tu barwy, scenerii, atmosfery, ale głównie dialogu, który rozgrywa się w miejscu artystycznie niewyrazistym, choć topograficznie określonym, i który, co ważniejsza, swoją dosłowność zawdzięcza nie indywidualnemu kolorytowi wypowiedzi, lecz przekazaniu przeciętnego, szarego toku rozmowy, z każdym przypadkowym pytaniem, odezwaniami się itp.

Z drugiej strony dialog ten jest ściśle ukierunkowany, służy mianowicie — zgodnie z zaznaczonym charakterem twórczości Gruszeckiego — ilustrowaniu treści tendencyjnych. W ten sposób przy pozorach fotograficznej wierności bierze rozbrat z epickim realizmem (przez to choćby, że narusza życiową proporcję między rozmową potoczną a „ideologiczną”), jest dyskursywnym udawadnianiem racji w formie tylko bardzo powierzchownie udratyzowanej. Dialogi rzadko są u Gruszeckiego istotnym ścieraniem się sądów i postaw. Przeważnie prowadzą do z góry założonej tezy odnoszącej się do społecznych czy polityczno-narodowych programów, bądź do moralnej wartości reprezentujących je ludzi. Naiwny schematyzm sprawia, że wartość człowieka i jego programu nigdy nie stają w sprzeczności.

Przytoczony zespół cech późniejszej prozy Gruszeckiego z dialogiem na czele, a w dużej mierze również z protokolarnym językiem, daje jej wygląd mało epicki, papierowy, publicystyczny; zwraca uwagę przewaga statycznego motywu rozmów nad obrazem działań, a sceny wszelkich zebrań i dyskusji nagminnie się powtarzają (i to nawet w takich powieściach jak *Na wulkanie*, poświęconej rewolucji 1905 roku).

Ostatni okres działalności pisarza związany był z jego wyprawą wojskowym szlakiem Legionów, którym towarzyszył aż do Mińszczyzny jako literacki obserwator; utwory, które wówczas powstały jak *O wolność i godność*, *Dla niej*, *Na Podolu*, służyły ideologii legionowej. Mimo pewnej dbałości o rozwój wątku miłosnego, który był zawsze słabą stroną autora, pozycje te nie mają żadnej prawie wartości. Jedynym ich walorem jest rola dokumentu, oddanie nastrojów wielu chwil dziejowych, niemożliwych już inaczej do zrekonstruowania.

Jeśli teraz przyjdzie ostatecznie ocenić tę długą drogę pisarską, którą poddano powyżej próbie interpretacji, trzeba uznać, że była to, niestety, droga stałego regresu. Pisarz o wiele lat przeżył swój talent. Te możliwości, które ukazał jako wyznawca naturalizmu i inicjator nowego typu powieści, w dalszych losu kolejach nie zostały rozwinięte. Zgubił je pośpiech tworzenia i porzucenie programu lat młodości na rzecz fatalnej, naiwnej, choć przyjętej zapewne z najszlachetniejszych pobudek poetyki tendencyjnej<sup>10</sup>. W czasie tej smutnej degrengolady, którą przeżywał autor *Tuzów*, pojawiła się, jak sądzę, jeszcze jedna szansa pisarza, dotychczas przez historię literatury nie podniesiona, mianowicie — powieść satyryczna. Ale i ta szansa nie została wykorzystana z przyczyn chyba tych samych, co poprzednia. Ilość nie mogła tu przejść w jakość, była jej przeciwstawieniem. W sumie zasługi pisarskie Artura Gruszeckiego muszą ustąpić przed jego znaczeniem jako wydawcy i animatora życia literackiego — w pięknym i bojowym okresie „Wędrowca”.

<sup>10</sup> O metodzie pisarskiej Gruszeckiego jako połączeniu naturalizmu i tendencyjności zob. K. Wyka *Gruszecki Artur* [w] *Polski słownik biograficzny* t. IX/1, 1960 s. 59—61.