

KRYTYKA LITERACKA I TENDENCJE ROZWOJOWE
PROZY LAT 1918—1939

1

Uwagi i rozważania poniższe koncentrują się wokół wybranych problemów krytyki i literatury dwudziestolecia międzywojennego. Postaramy się przede wszystkim, choć w dużym skrócie, odpowiedzieć na ważne pytania: jak w świadomości estetycznej głównych reprezentantów krytyki międzywojennej odzwierciedlał się proces przeobrażeń prozy dwudziestowiecznej i jak podejmowane przez nich spory i dyskusje określały konkretną sytuację literatury i jej dynamiki rozwojowej. Odpowiedź na tak postawione pytania nie jest łatwa, jeżeli weźmiemy pod uwagę następujące okoliczności: brak pełnych syntez literatury międzywojennej, nikły stan monograficznych ujęć twórczości i działalności pisarzy i krytyków, skromna wiedza o życiu i kulturze literackiej owego okresu. Mimo upływu wielu lat od tragicznego zakończenia epoki lat 1918—1939, niejeden badacz literatury traktuje ją jako teren zbyt świeży dla głębszych penetracji historycznoliterackich. W ostatnim czasie ta wstrzeźliwość została w dużym stopniu przełamana: powstało szereg prac szczegółowych, przygotowujących rzetelny materiał pod przyszłą syntezę wcale bogatej i różnorodnej twórczości literackiej lat międzywojennych.

Dialog krytyki z literaturą jest nieodłączną częścią życia literackiego, aczkolwiek w każdej epoce ma inny charakter. Rzadko kiedy sprawcy owego dialogu: krytycy i pisarze dochodzą do porozumienia lub wiodą spór w imię wspólnych celów; częściej rozgrywają się batalie, w czasie których twórcy zwalczają krytyków, a ci z kolei twardo bronią swoich praw do istnienia. Jakkolwiek rzecz się ma, zawsze literaturze towarzyszy krytyka: raz w roli inspiratora, torując drogę nowym ideom artystycznym, innym razem w funkcji komentatora, wyjaśniającego jej problematykę ideową i artystyczną.

Dwudziestolecie międzywojenne ma też swoją — nieraz bardzo bolesną — kartę sporów pisarzy z krytykami, ale nie o to nam tu chodzi. Chcemy ponad przykrymi kłótniami czy okazjonalnymi utarczkami dojrzeć owe głębsze związki, jakie łączą obie — przeważnie skłócone — strony. Na przecięciu określonej problematyki literackiej uwidoczniają się bowiem w sposób wyrazisty stanowiska estetyczne krytyków i twórców, granice nowatorstwa czy tradycjonalizmu, spójność czy rozbieżność poglądów i postaw.

Kształt i charakter literatury okresu międzywojennego określa w pierwszym rzędzie fakt, iż rozwijała się ona jako literatura narodu posiadającego własny byt państwowy. Jednakże — jak twierdzi współczesny historyk lite-

ratury — „niepodległość w literaturze polskiej, niepodległość w sensie uwolnienia jej od problemów górujących w czasach porozbiorowych”¹, poczęła się dokonywać wcześniej, już w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej. Właściwie młodsza formacja Młodej Polski była ostatnią generacją literatury porozbiorowej, a jednocześnie pierwszym pokoleniem walczącym o nowy model literatury narodowej².

W epoce Młodej Polski wyróżnia się dzisiaj zdecydowanie dwa wzorce literatury, dwa sposoby zaangażowania jej w rzeczywistość: jeden wzór sztuki i kultury służebnej wobec zadań ideowych wynikających z życia narodu pozbawionego niepodległości, i wzór drugi, oparty na wolności literatury i sztuki³. Z tej antynomii nie umieli wybrnąć pisarze Młodej Polski; w nowej sytuacji literatury próbowali ją rozwiązywać z różnym skutkiem prozaicy i krytycy okresu międzywojennego. Początkowo częste były różnego typu deklaracje na temat wyzwolenia literatury z obowiązków obywatelskich i wychowawczych. Leon Pomirowski aprobując wartości formalne literatury XIX wieku tak pisał:

Cała beletrystyka dydaktyczna, pełna zresztą szlachetnego cierpiętnictwa, ale i bezpłodnej sentymentalnej negacji w obliczu niewoli — rozpadła się u progu niepodległości, stała się drażniącym i uciążliwym wspomnieniem dla nowoczesnej psychiki czynu⁴.

W związku z analogicznymi wypowiedziami twórców i krytyków Stefan Kołaczkowski zwracał uwagę na brak współmierności między literaturą a narodem, społeczeństwem a rzeczywistością:

Rozbieżność między literaturą a życiem społecznym przejawiała się najjaskrawiej w żądaniu literatury, by wyzwolić się z więzów społecznych, których jej nikt nie nakładał i nikt nałożyć nie mógł, gdyż to, co spontaniczne, nie podlega nakazom⁵.

Wkrótce jednak obydwa wzorce literatury, choć pod inną postacią, odradzają się w świadomości twórców i krytyków. Skrajność postaw równoważą pisarze, umiejący łączyć ideał wolnej literatury z formułą jej zaangażowania, wszczepiania się w polityczną i społeczną rzeczywistość danego czasu. Należała do nich przede wszystkim Maria Dąbrowska⁶. Opozycja tych dwóch modeli literatury znajdzie określony wyraz zarówno u pisarzy lat dwudziestych (skamandryci, awangarda, Kaden-Bandrowski, Strug, Nałkowska), jak i w pokoleniu „drwiny” i „tragiczności” oraz w radykalnym nurcie poezji i prozy lat trzydziestych.

Podobny proces występuje i w krytyce. Przejęte w dużej mierze z epoki modernizmu wzory krytyki estetycznej i ideologiczno-moralistycznej znajdują swoje odbicie w różnorodnych typach i odmianach tej krytyki. Krytyka immanentna sąsiaduje tu z socjologiczną, personalistyczna z estetyczną, formal-

¹ K. Wyka: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965, s. 139.

² *Tamże*, s. 138.

³ *Tamże*, s. 147—148.

⁴ L. Pomirowski: *Doktryna a twórczość*. Warszawa 1928, s. 97.

⁵ W. Feldman: *Współczesna literatura polska*. Wyd. 8. Okresem 1919—1930 uzupełnił Stefan Kołaczkowski. Kraków 1930, s. 675.

⁶ K. Wyka: *Krytyka literacka Marii Dąbrowskiej [w:] Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 1963, s. 188.

styczna z moralistyczną. W momencie różnych nacisków faktów historycznych ci sami krytycy hołdujący np. wyłącznie kreacjonizmowi są skłonni apróbować typ literatury zaangażowanej. W ostatecznym więc rachunku, niezależnie od inspiracji metodologicznych, filozoficznych i światopoglądowych, krytycy kształtują swoje metody, swój język krytyczny w oparciu o określony typ literatury, ideał twórczości realizowany — choćby w przybliżeniu — przez bliskich im pisarzy. Konfrontacja sądów i opinii wypowiedzianych przez krytyków, wyznających odmienne poglądy estetyczne, z konkretnymi realizacjami artystycznymi przyniesie niewątpliwie pouczające wnioski. Pozwoli przede wszystkim zobaczyć z bliska kierunek i charakter ewolucji literatury okresu międzywojennego.

2

Od schyłku XIX stulecia jesteśmy świadkami znamienych przeobrażeń prozy powieściowej; powolnej, ale ciągłej ewolucji gatunku towarzyszą przemiany świadomości, wizji człowieka i świata. Jeszcze w wieku XIX — pisze Erich Auerbach — „pisarz przedstawiający rzeczywistość miał pod ręką dogodne kryteria, dzięki którym rzeczywistość tę mógł uporządkować; w każdym razie był on w stanie rozpoznać w ruchomym tle współczesnej historii określone kierunki, był również w stanie dość jasno rozgraniczyć pomiędzy sobą formy egzystencji”⁷. Ale już „w latach pierwszej wojny światowej — czytamy dalej — i tuż po niej — w Europie, naznaczonej brakiem poczucia bezpieczeństwa, brzemiennej w nieszczęścia, cierpiącej na nadmiar niezrównoważonych idei i form życiowych, niektórzy pisarze, wyróżniający się instynktem i przenikliwością, stali się odkrywcami metody polegającej na rozszczepianiu obrazu świata pomiędzy różne i wieloznaczne odbicia stanów świadomości”⁸.

Jednocześnie niewystarczalność tradycyjnych konwencji, a zwłaszcza techniki werystycznej, prowadziła do poszukiwań odmiennych niż dotąd wzorów dla powieści. Nowymi właściwościami prozy dwudziestowiecznej są — zdaniem Auerbacha — takie jej cechy konstytutywne, jak wieloosobowa prezentacja świadomości, rozwarstwienie czasowe, rozluźnienie zewnętrznego związku wydarzeń, zmienność stanowiska, z jakiego dokonuje się relacji, perspektywiczne zatopienie się w pewnym środowisku, świadomości lub tle czasowym, rozkład fabuły, konstrukcja symultaniczna⁹. Jednakże nowatorstwo dwudziestowiecznych konwencji nie eliminowało, wbrew sugestiom niektórych badaczy, koncepcji prozy realistycznej czy epiki. Po okresie eksperymentowania, stawiania egzystencjalnych pytań, dyskusji o kreacyjnym charakterze dzieła — przyszedł w latach trzydziestych zwrot ku wartościom humanistycznym.

Ciśnienie zdynamizowanej historii — podkreśla Alina Brodzka — zaciążyło nad przeobrażeniami prozy Prousta, Joyce’a i Virginii Woolf, Berenta i Iwaszkiewicza, Zegadłowicza i Nałkowskiej, autora *Wojny trojańskiej* i twórcy *Kontrapunktu*. Wyraz jawny znalazło w tematyce uhistorycznionej sytuacji ludzkiej¹⁰.

⁷ E. Auerbach: *Mimesis*. T. 2. Warszawa 1968, s. 418.

⁸ *Tamże*, s. 418.

⁹ *Tamże*, s. 411—412.

¹⁰ A. Brodzka: *Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy powieściowej [w:] Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 43.

Tak więc z jednej strony w prozie zachodnio-europejskiej trwa nieustanna żywotność realizmu krytycznego (np. Galsworthy, Tomasz Mann), a w Związku Radzieckim — realizmu socjalistycznego, z drugiej — linia artystycznego eksperymentu, często przeciwstawna realizmowi i zrywająca z konwencjami artystycznymi XIX wieku¹¹. Pomiędzy zatem realizmem a eksperymentem przebiegać będzie w zasadzie droga prozy fabularnej dwudziestolecia międzywojennego.

W jakiej mierze polska proza narracyjna lat 1918—1939 uczestniczyła w tej — skrótowo tu przedstawionej — dynamice przeobrażeń struktur powieściowych literatury XX wieku? O ile świadomość estetyczna pisarzy i krytyków pozwalała dostrzegać głębszy sens i kierunek owych zmian powieści? Dla dalszych rozważań w dużym stopniu mogą być pomocne spostrzeżenia krytyka:

Proza artystyczna z większą prostotą [niż poezja] podaje rękę prozie krytycznej, bo na dobrą sprawę jedna jest współczynnikami drugiej. Sprawy powieściowe są metaforą pewnej problematyki życiowej, która od strony intelektualnej staje się terenem pracy krytyka. Krytyk rozkłada obraz powieściowy na elementy ideowe i charakterologiczne, aby skontrolować, czy dane wyobrażenie o życiu odpowiada logice i prawdzie pomyślanego przez artystę życia¹².

Pierwsze syntezы krytycznoliterackie dotyczące rozwoju literatury międzywojennej niezbyt dużo miejsca poświęcały prozie tego okresu; krytyka powojenna, z małymi wyjątkami, również pomijała problematykę powieści lat 1918—1939, zajmując się głównie poezją. Przeważały na ogół opinie, iż w pierwszym dziesięcioleciu Polski niepodległej proza przeżywała kryzys czy upadek, gdy tymczasem wspaniale rozkwitały różne kierunki poetyckie. Dopiero po roku 1930 nastąpiło jej pełne odrodzenie. W roku 1925 Stanisław Baczyński, autor *Losów romansu*, snuł raczej w tonie minorowym rozważania o prozie powojennej:

W zestawieniu pobieżnym nawet z beletrystyką obcą dzisiejsza powieść polska odznacza się studencką jakby nonszalancją i dorywczością w pojmowaniu swoich zadań. Pisarze najmłodszy lekceważą elementarne zasady sztuki literackiej na rzecz nieobowiązującej dowolności [...]. Nie zdobyli oni jeszcze poczucia obowiązku artystycznego i sumienia, o które dopominał się kiedyś St. Brzozowski [...]. Pisarze, jak piękne kobiety, kokietują aparatem drugorzędnych półśrodków artystycznych, nie usiłując podkreślać walorów zasadniczych, decydujących o wroście naszej kultury wobec Europy, która przemawia z taką potęgą artyzmu w dziełach France'a, Romain Rollanda, Prousta i Conrada¹³.

Nie szczędził nagan prozaikom powojennym i Kołaczkowski, wytykając ubóstwo idei, epigonizm estetyzmu modernistycznego, uleganie ekspresjonizmowi i impresjonizmowi. „Twórczość literacka — podkreślał — szła i idzie nadal po linii rozkładającego osobowość psychologizmu relatywnego, dowol-

¹¹ K. Wyka: *Literatura polska lat 1890—1939 w kontekście europejskim*, «Pamiętnik Literacki», 1962, z. 3, s. 219.

¹² L. Pomirowski: *Kurhany Wierzyńskiego*, «Pion», 1939, nr 1—2.

¹³ S. Baczyński, *Pisma krytyczne*. Warszawa 1963, s. 192—193.

nego racjonalistycznego konstruktywizmu i materialistyczno-intelektualistycznych prądów filozoficznych”¹⁴. Jedynie Leon Pomirowski, piewca pisarstwa Kadena-Bandrowskiego, zdawał się dostrzegać optymistyczne perspektywy dla rozwoju prozy:

Całe pole powieściopisarstwa polskiego — głosił stylem patetycznym — wzięte zostało pod ostre pługi wżerającej się w rzeczywistość świadomości — skiba po skibie — nie po to, żeby ją jeszcze raz w tym rozwalonym stanie demonstrować i odtwarzać. Dziś się skiby te odrzuca i coraz głębiej dociera do tego przeczonego dna, w którym urobione narzędzie pracy i siła jego ciosu — język — stanie się nowym objawem rzeczywistości. Chodzi o tak czułą, prężną, wyrazistą formę, żeby się w niej pomieścić mogła cała ta rzeczywistość, żeby sposób ujęcia tematu stał się zasadniczym tematem utworu¹⁵.

Również przedstawiciele młodszej generacji krytyków — już z dalszej perspektywy — wskazywali na różne objawy słabości prozy powojennej. Włodzimierz Pietrzak mówił o omdleniu powieści, widmie pustki, eklektyzmie, braku głębszej koncepcji życia. Widział w niej „odwrócenie od rzeczywistości życia, od krystalizacji społecznej”. „Zamiast bohatera — mały, słaby człowiek, dla którego nawet codzienność podwórka staje się problemem nie do zorganizowania, nie do opanowania”¹⁶. Także Kazimierz Wyka pisał o konieczności terapii dla powieści¹⁷. Terapię tę w wielu zakresach podjęło pokolenie rocznika 1910.

Z dzisiejszego punktu widzenia skłonni jesteśmy do znacznie łagodniejszych sądów, choć w dalszym ciągu osiągnięcia poezji dwudziestolecia międzywojennego macą nam obraz rozwoju prozy. Zresztą powieść — mimo niewątpliwej rangi społecznej — nie tak szybko zyskiwała wśród odbiorców prestiż estetyczny.

Dwudziestolecie międzywojenne wyraźnie dzieli się na dwa okresy z cezurą na roku 1932. Jak twierdzili dość zgodnie krytycy (Wyka, Fryde, Fik), był to rok „zmiany dominanty”, zamykający pierwszą fazę rozwojową dwudziestolecia międzywojennego. „To jest rok — słusznie jeszcze dziś podkreśla badacz literatury — w którym zbiegły się w jakiś dziwny sposób trojakiemu rodzaju fakty, wielkie, sumujące niedawną przeszłość dzieła epickie, rok, w którym nurt rewolucyjny poezji i prozy polskiej ujawnił się w tak znamienitych dziełach, jak *Kordian i cham* i *Troska i pieśń*, i rok, w którym nowe pokolenie, pierwsze pokolenie wychowane całkowicie w Polsce międzywojennej [...] zaznaczyło swoją obecność”¹⁸. Był to zatem rok pojawienia się wielkiego dzieła epickiego Marii Dąbrowskiej, charakterystyczny moment nie tylko dla sytuacji prozy, ale i dla krytyki. Z okazji właśnie *Nocy i dni* spotkali się, na ogół w atmosferze pokojowej i zgodnej, przedstawiciele różnych odłamów krytyki, zarówno starszej jak i młodszej generacji. Dąbrowska pogodziła wszystkich, przynajmniej w zasadniczych sprawach. Stąd poniekąd prowadzi droga do

¹⁴ W. Feldman: *Współczesna literatura polska*, jw., s. 675—676.

¹⁵ L. Pomirowski: *Doktryna a twórczość*, jw., s. 127.

¹⁶ W. Pietrzak: *Rachunek z dwudziestolecie*. Warszawa 1955, s. 82.

¹⁷ K. Wyka: *Literatura w latach 1918—1938*, „Gazeta Polska”, 1938, nr 310.

¹⁸ K. Wyka: *Głos w dyskusji [w:] Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, jw., s. 318.

porównań i zestawień w wielu kierunkach: do lat wcześniejszych, kiedy proza walcząca z dziedzictwem młodopolskim próbowała znaleźć swoje miejsce w rzeczywistości powojennej, oraz w przyszłość — kształtowaną przez dążenia artystyczne młodszego pokolenia, dla którego doświadczenie prozy epickiej Dąbrowskiej nie było bez znaczenia. Dąbrowska poza tym zamyka niejako pierwszy etap ewolucji prozy powojennej, przewyższając w toku krystalizacji prozy typ pisarstwa Stefana Żeromskiego i Kadena-Bandrowskiego.

Oto potwierdzające rangę epiki w prozie ówczesnej opinie krytyków. W twórczości autorki *Nocy i dni* — akcentował z entuzjazmem Kołaczkowski — znalazło wyraz „cechujące nasze pokolenie dążenie czy tęsknota do nowego przymierza z życiem, bez grymasów wyższości wobec rzeczywistości, tęsknota do afirmacji życia po pustce i niedoli [...]. W języku sztuki afirmacja wyraża się epiką. Tęsknimy więc do epiki, przeciwległego bieguna ekspresjonizmu”¹⁹. Podobnie Leon Piwiński stwierdzał, że „autorce udało się przewyciężyć kilka wszechwładnie dotąd panujących stylów naszej prozy i osiągnąć w tym zakresie coś [...] całkiem nowego [...], przywrócić prozie powieściowej ton dawno nie słyszany: vox humana”²⁰. Wtórował im Karol Wiktor Zawodziński:

W jej twórczości — pisał o Dąbrowskiej — dochodzi wreszcie do decydującego głosu, przy aprobacie powszechnej, realizm. Bytujący w literaturze polskiej zawsze nieco na prawach plebejusza, dzieciństwem sztuki nacechowany w powieści przedromantycznej, torujący sobie z trudem drogę poprzez labirynt konwenansu romantycznego, zapóźniony względem swych europejskich współczesników w sentymentalizmie i obciążony nauczycielstwem za pozytywizmu, wzgardzony lub wynaturzony później, zjawia się dziś przed nami w swej najbardziej ludzkiej i najpiękniejszej postaci²¹.

O tym, że w świadomości krytyków lat trzydziestych wzorzec prozy i postawy humanistycznej Dąbrowskiej tkwił mocno i zdecydowanie, świadczy dodatkowo stanowisko młodszej generacji, torującej właściwie drogę prozie kreatywnej, eksperymentalnej. W latach zagrożenia świata przez faszyzm wielu krytyków i pisarzy łączył właśnie aprobatywny stosunek do twórczości o dużym ładunku humanistycznych treści. Najtrafniej wyraził ów głos pokolenia Ludwik Fryde:

Powieść Dąbrowskiej stanowi nowe ogniwo w łańcuchu realistycznych utworów epickich, które kształtowały umysłowość i uczuciowość pokoleń, wychowując je do udziału w rzeczywistości kulturalnej XIX wieku. Dziś, gdy kultura ta załamuje się i człowiek współczesny, pozbawiony jasnych i mocnych kategorii myślenia i czucia, gubi się wśród fikcyj, widm, spłodzonych przez jego własną, oderwaną od rzeczywistości psychikę, znaczenie takich książek jak cykl powieściowy Dąbrowskiej — jest wręcz nieobliczalne²².

¹⁹ S. Kołaczkowski: *Przymierze z życiem. O powieści Marii Dąbrowskiej*, «Tygodnik Ilustrowany», 1932, nr 11.

²⁰ L. Piwiński: *Powieść*, «Rocznik Literacki za rok 1932». Warszawa 1933, s. 60—61.

²¹ K. W. Zawodziński: *Opowieści o powieści*. Kraków 1963, s. 285.

²² L. Fryde: *Maria Dąbrowska — pisarka demokratyczna*, «Orka na Ugorze», 1938, nr 11.

W latach dwudziestych krytyka literacka nie dostrzegała raczej nowatorskich tendencji w prozie; częściej podkreślano, iż pisarze kontynuują wzory powieści dziewiętnastowiecznej: realistyczno-naturalistycznej lub impresjonistyczno-ekspresjonistycznej. Zresztą czołowymi pisarzami doby powojennej byli twórcy wywodzący się w dużej mierze z epoki Młodej Polski (Żeromski, Berent, Strug, Nałkowska, Kaden-Bandrowski, Choynowski). O zależności — ideowej, stylistycznej, językowej — beletrystyki od twórczości modernistycznej pisali m. in. Kołaczkowski, Stawar, Baczyński. Pretekstu dostarczała im szczególnie proza Kadena-Bandrowskiego. Kołaczkowski widział u autora *Czarnych skrzydeł* hipertrofię zmysłowości, szarżowany naturalizm i sentymentalizm, barokowo-ekspresjonistyczny styl, sofistykę, brak idei²³; Baczyński zaś nazywał go „drobnowidzem literackim”, „rasowym naturalistą”, zwolennikiem barokowego werbalizmu²⁴. „Jeśli idzie o język — twierdził Stawar — Kaden jest spadkobiercą okresu poprzedniego — a spadek to beznadziejnie deficytowy. Ta dziedzina odczuć, którą jednostronnie eksploatowali pisarze poprzedniego okresu, jest na wyczerpaniu. Usiłowanie wydobyć z niej nowych akcentów daje wyniki niewspółmierne z wysiłkiem. Bezpośredni naśladowcy Żeromskiego doprowadzili jego technikę do absurdu. Kaden przerzuca cały ciężar zagadnienia na ruch. Wprowadza nadmiar ruchu, gestu, mimiki, rzec by można: zagęszczenie ruchu”²⁵. Również Piwiński, wrażliwy przede wszystkim na wartości formalne, techniczne, kompozycyjne prozy, pisał o baroku stylistycznym i somatyzmie pisarstwa Kadena²⁶.

Na przykładzie twórczości prozatorskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza można śledzić proces przekształcenia powieści tradycyjnej w nowoczesną. Mimo teoretycznych wynurzeń, iż powieść nie jest dziełem sztuki, proza Witkacego — widać to raczej z perspektywy obecnej — zapowiada rozwój powieści psychologicznej. „Nowa jest problematyka egzystencjalistyczna sensu stricto — pisze na ten temat Jerzy Speina — to, co mieści się w Witkiewiczowskich pojęciach nienasycenia metafizycznego i tragizmu istnienia”²⁷. Elementy dwudziestowieczne to: luźna struktura, rozbudowany monolog wewnętrzny, deformacja groteskowa, filozoficzno-naukowa inspiracja fabularna. W zakresie ujęcia osobowości, w stylu pozostaje jeszcze Witkacy w kregu oddziaływań modernizmu²⁸. Tak zatem autor *Nienasycenia* — a po części Jaworski, Grabiński, Wat, Jędrkiewicz, Ulanowski — zapowiadali poniekąd te zjawiska, które ze szczególną ostrością wystąpią w literaturze lat trzydziestych²⁹.

Ale — choć pojawiały się niekiedy wybitne utwory — trudno było widzieć w powojennej prozie powieściowej wyraźny ślad kształtowania nowego modelu beletrystyki, wolnego od stylistyki modernistycznej. Stąd nie brak scep-

²³ W. Feldman: *Współczesna literatura polska*, jw., s. 628.

²⁴ S. Baczyński: jw., s. 176—180.

²⁵ A. Stawar: *Kryzys prozy*, «Dźwignia», 1927, nr 2—3.

²⁶ L. Piwiński: *Powieść polska*, «Przegląd Współczesny», 1929, nr 84.

²⁷ J. Speina: *Powieści S. I. Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965, s. 74—75.

²⁸ *Tamże*, s. 72—75.

²⁹ Por. też nowe spojrzenie na *Wesele hrabiego Orgaza R. Jaworskiego* w szkicach o powieści M. Głowińskiego (*Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968, s. 189—210).

tyczmu u wielu krytyków do powieści lat 1918—1930. Bodaj jedynie Leon Pomirowski nie tracił entuzjazmu, kiedy pisał o realizmie zdobywczym Kadena: „Wiernym tworem pokolenia a jednocześnie najwybitniejszym dziś wyrazicielem twórczych jego przeznaczeń jest Juliusz Kaden-Bandrowski. W pisarstwie jego skupiły się w natężonym kształcie wszystkie niemal żywotne kierunki literackie do okresu niepodległości, i cała ta twórczość pochłonięta jest przewartościowywaniem wielorakiego dziedzictwa beletrystycznego czasów minionych na bojowy wyraz nowoczesności”³⁰.

Pewien grunt do przeobrażeń powieści przygotowali już wówczas Maria Dąbrowska i Boy-Żeleński. Cykl opowiadań *Ludzie stamtąd* wyglądem stylistycznym znacznie odbiegał zarówno od wzorów młodopolskich, jak i od manieri Kadena; tak samo Boy swoją działalnością publicystyczną i przekładową przeciwstawiał się szkole Kadenowskiej. „Wpływ Boya — podkreślał Zawodziński — pozostał nie bez znaczenia dla skierowania zainteresowań ku sprawom życia praktycznego i w reaktywacji gatunku literackiego, który jest najdogodniejszą na nie reakcją — prozy powieściowej”³¹. Tak więc powieść lat trzydziestych rozwija się już bardziej dynamicznie, czerpiąc wzory z prozy światowej, głównie francuskiej, świadomie eksperymentując. Trudno wprawdzie tylko młodym przypisywać prawo do nowoczesności, ale zgodzić się trzeba z faktem, iż rodzące się w tym czasie wyraźne i odrębne pokolenie literackie zmierzało do samookreślenia właśnie poprzez szukanie nowych form artystycznego wyrazu. Manifestacje artystyczne młodych, choć nie od razu doskonałe, musiały więc siłą rzeczy zwracać uwagę czytającej publiczności, a zwłaszcza krytyków starszego i młodego pokolenia.

Nie ulega wątpliwości, że oblicze prozy lat 1932—1939 kształtuje się pod działaniem różnych czynników: pewnych bodźców filozoficzno-artystycznych, niepokoju czasu, określonego pojmowania zadań literatury. Ciągłe żywotne dla rzeczywistości polskiej modele literatury: zaangażowanej i niejako autotematycznej w ten czy inny sposób rzutowały na charakter ówczesnej powieści. Wprawdzie nie było wtedy pisarza równego rangą moralną Żeromskiemu, to jednak nie można było stwierdzić, iż literatura całkowicie uwolniła się od służby społecznej. Przeczy temu przede wszystkim praktyka grupy „Przedmieście”, twórczość pisarzy lewicowych, reprezentantów prozy środowiskowej i epickiej, autentystów i realistów. Młodzi eksperymentowali, szukali inspiracji w psychoanalizie, doświadczeniach Prousta, Gide’a, Bernanosa, Conrada, Joyce’a, bliska im była groteska, deformacja, kracjonizm, konstruktywizm. Kroczyli więc po drogach powieści awangardowej, nie zawsze jednak osiągając najlepsze wyniki. Ich wysiłki uważnie śledziła młoda krytyka, żywo reagująca na różnorakie przejawy życia literackiego.

Dowodem świadomego niejako udziału twórców w metamorfozach powieści był szybki wzrost zainteresowań sprawami estetyki prozy i jej możliwościami oddziaływania. Z pokolenia starszego szczególnie Aniela Gruszecka bacznie śledziła nowe składniki powieści, czego przykładem są eseje pisarki o współczesnej beletrystyce³². Różnymi aspektami prozy awangardowej zajmowali się m. in. Tadeusz Kudliński, Marian Promiński, Tadeusz Breza, Stefan Otwi-

³⁰ L. Pomirowski: *Doktryna a twórczość*, jw., s. 98.

³¹ K. W. Zawodziński: *Opowieści o powieści*, jw., s. 260.

³² A. Gruszecka: *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej*, «Przegląd Współczesny», 1934, nr 141; *Stare i nowe w powieści współczesnej*, «Przegląd Współczesny», 1933, nr 132.

nowski. Motywy proustowskie, chwytły techniczne i konstrukcyjne innych nowatorów szybko przenikają i do naszych prozaików. „Schematy zatrzymywania czasu i próby analizy stanów świadomości i podświadomości stały się publiczną własnością” — pisze Waław Kubacki³³.

Krytyka lat trzydziestych ma zatem okazję spoglądać na proces wewnętrznych przeobrażeń powieści jako gatunku; z jednej strony ustosunkowuje się do modyfikacji powieści tradycyjnej, z drugiej — obserwuje wybiegi twórców poza utarte szlaki. Z krytyków starszej generacji Leon Piwiński wykazywał zupełnie dobre przygotowanie do oceny dzieł awangardowych, Irzykowski zaś — jak zwykle — skłonny był z ciekawością, ale i krytycznie, patrzeć na wysiłki eksperymentatorów; natomiast niespodziewanym obrońcą tradycyjnych konwencji oraz surowym sędzią nowoczesnej powieści okazał się Karol Wiktor Zawodziński. Dlatego najbardziej zasadniczą dyskusję wokół nowych propozycji prozy podejmą młodzi krytycy *rocznika 1910*. Ich generalne sądy o literaturze tych lat okażą się i trafne, i prawidłowo sformułowane. Postawa „drwiny”, „tragiczności” czy „epickości” najlepiej odzwierciedla specyfikę sytuacji literackiej i światopoglądowej owej generacji.

Dla krytyków młodej generacji, której głównymi reprezentantami byli przede wszystkim Ludwik Fryde i Kazimierz Wyka, przykładami nowych tendencji w prozie były dzieła Choromańskiego, Schulza, Rudnickiego, Andrzejewskiego, Brezy, Gombrowicza. W nich widzieli opozycję do „małego realizmu”, do naturalizmu i literatury „szarego człowieka”. Fryde mocno aprobował prozę konstrukcyjną autora *Ferdydurke*, jej kreacjonizm i nowatorstwo poetyki. Wyprzedzał niejako późniejsze „odkrycia” *Ferdydurke* przez krytyków.

W formie *Ferdydurke* stanowi przewrót zarówno w stosunku do naturalistów i nowoczesnego reportażu, jak i w stosunku do idealistycznego wizjonerstwa. Proza Gombrowicza jest prozą konstrukcyjną, tworzącą odrębny schemat rzeczywistości. Postacie jej nie są ani reprodukcjami tak zwanych ludzi żywych, ani upiorami z fantastycznego snu, lecz jasno zarysowanymi kreacjami powieściopisarza. Jeszcze donioślejsze znaczenie ma problematyka tej książki. Gombrowicz obnaża i przez to rozjaśnia i leczy kompleksy inteligentkiego idealizmu, ucząc trzeźwego, realistycznego i humanistycznego spojrzenia na życie³⁴.

Z kolei Wyka, zwolennik laickiego „personalizmu”, kładł duży nacisk na problematykę etyczną *Ładu serca*, drugiej wybitnej powieści pokolenia 1910.

Ta wyjątkowa zgoda odkrywczości duszoznawczej i tężyzny moralnej — podkreślał — z sumiennością artyzmu sprawia, iż nie będą przesadą słowa, że jest to najczystsza powieść, jaką wydało pokolenie, do którego Andrzejewski należy, powieść o tonie w ogóle nie słyszonym w latach powojennych³⁵.

Nie bardzo jednak umieli już wówczas scharakteryzować funkcję groteskowych wizji Brunona Schulza.

Sanatorium pod klepsydrą — pisał Wyka — [...] w niczym nie uderza młodego pokolenia, ponieważ zbieżność przypadkowa w latach wydania nie

³³ W. Kubacki: *Lata terminowania*. Kraków 1963, s. 111.

³⁴ L. Fryde: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1966, s. 224—225.

³⁵ K. Wyka: *Stara szuflada*. Kraków 1967, s. 253.

oznacza zbieżności istotnej, a żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości, o którą warto kopieć kruszyć³⁶.

Zresztą i inni krytycy nie potrafili w pełni dostrzec właściwych perspektyw pisarstwa Schulza. Pisali o nim językiem mało konkretnym: „Świat bez woli i wyobrażenia, świat poza wszelką logiką, świat nagich odruchów i czystego absurdu — oto wizja artystyczna Br. Schulza”³⁷; „U podstaw twórczości Schulza [...] stoi zagadnienie rozłam między tęsknotą duszy, wyrrywającej się ku Nieznanemu a formą pisarską, zrjonalizowaną w swych wersetach i skazaną na czarowanie abstrakcjami bez żadnej konkretyzacji”³⁸.

Zwolennik tradycyjnego pojęcia realizmu, Karol Wiktor Zawodziński, niezbyt pozytywnie wyrażał się o wartości nowoczesnych metod kreowania postaci i prowadzenia akcji:

Ludzie są we władzy jakichś snów na jawie, jakichś strzępów wizjonerstwa, ciągle wdzierających się w świadomość fragmentów podświadomości. To nie jest najpewniejsza metoda charakterologii budowy charakterów, stwarzania żywych ludzi. Najpewniejszą charakterystyką jest zawsze działanie, postępowanie ludzi w danych warunkach odpowiednio do właściwości charakteru; [...] Tu mnogość wątków poplątanych, nie przedstawionych w solidnej opowieści, ale zakonspirowanych w migawkach, w skrótach, w elipsach narracyjnych, w majaczeniach osób działających, przy ciągłym przenoszeniu akcji z planu widzialnej rzeczywistości w plan przeżyć podświadomych, mąci i zaciiera to, co można by nazwać fabułą³⁹.

Bardziej zasadniczą polemikę z tendencjami prozy awangardowej wiodli krytycy lewicowi (Fik, Baczyński, Hoffman, Borejsza)⁴⁰. Z pozycji personalizmu „heroicznego” atakował współczesną powieść Włodzimierz Pietrzak dowodząc, iż „autorzy zagubili bohaterski typ ludzki. Powieściopisarze stracili dostęp do całkowitego, pełnego człowieka. Zajmują się peryferiami, utralają fikcję szarych ludzi, co w wyniku daje ujęcie cząstkowe, niecałkowite — i to często spraw drugorzędnych”⁴¹. Tak więc można by wyłonić z całokształtu życia literackiego w latach trzydziestych różne odmiany czy nurty krytyki, współdziałające lub przeciwstawiające się ekspansji nowatorskich tendencji w prozie. Młodzi na ogół popierali eksperyment, choć biorąc pod uwagę moment historyczny, często szukali oparcia w epice humanistycznej. Przy wszystkich bowiem różnicach pojmowania literatury, wysuwania na plan pierwszy więzi sztuki lub etyki, postawy tragicznej czy drwiącej, stawiania na prozę konstrukcyjną czy „duszoznawczą” krytyków i twórców młodej generacji spajał w dużej mierze pozytywny, zgodny stosunek do epiki. „W epice — twierdził Fryde — nie istnieje człowiek jako krzyk nagiej duszy tonącej w halucynacjach, ale jako konkretna, zobiektywizowana jednostka widziana w jasno

³⁶ Tamże, s. 264.

³⁷ M. Piechal: *Sanatorium pod klepsydrą* (rec.), «Gazeta Polska», 1938, nr 189.

³⁸ M. Promiński: *Sanatorium pod klepsydrą* (rec.), «Sygnały», 1938, nr 40.

³⁹ K. W. Zawodziński: *Opowieści o powieści*, jw., s. 300—301.

⁴⁰ Piszę o tym szerzej w artykule *Ewolucja założeń i kryteriów estetycznych lewicowej krytyki literackiej dwudziestolecia międzywojennego*. Maszynopis powielany. IBL. Warszawa 1968.

⁴¹ W. Pietrzak: *Miscellanea krytyczne*. Warszawa 1957, s. 38.

zarysowanym konturze, uczestnicząca w realnym, trójwymiarowym świecie. Epika wychowuje do tego uczestnictwa”⁴².

Ale na tle rzeczywistości literackiej lat trzydziestych — jak już zaznaczyliśmy — występowały różnorakie tendencje w prozie: obok epiki funkcjonowała powieść realistyczna, naturalistyczna, reportażowa, działali pisarze lewicowi (Kruczkowski, Kowalski, Wasilewska). Na drugim niejako biegunie widać było sylwetki twórców należących do awangardy prozatorskiej (Breza, Ważyk, Promiński, Rudnicki, Andrzejewski, Witkacy, Choromański, Otwinowski, Gombrowicz, Straszewicz, Tarn, Kuncewiczowa). Wydaje się, że ujęcie i ocena tych nurtów staną się zrozumiałe, kiedy wskażemy na sposób pojmowania przez ówczesną krytykę pojęcia realizmu.

Trzeba powiedzieć, że w krytyce międzywojennej pojęcie realizmu pojawiało się wielokrotnie, nie zawsze jednak dążono do uściślenia jego założeń teoretycznych. Sporo na ten temat pisał Leon Pomirowski, ale przeważnie w sposób ogólnikowy i niejasny. W głównej swej pracy *Walka o nowy realizm* (1933) wprowadził on termin *realizm psychologiczny i realizm opisowy*. „Realistą — definiował — jest każdy pisarz, który z danego wyścinka rzeczywistości zdolny jest stworzyć obraz, radykalnie wyodrębniony konturem formy od wszystkich innych możliwych obrazów rzeczywistości”⁴³. Bardziej zrozumiałe, ale w kategoriach niejako fikcji werystycznej, budował swoją koncepcję realizmu Zawodziński. Dowodził on, iż ideałem tak pojmowanego realizmu jest „proste przedstawienie powszedniości, codzienności życia, z pozostawieniem, co do wyboru jego zjawisk, w szczupłym, środkowym diapazone zwyczajności”⁴⁴. Koncepcja realizmu epickiego Zawodzińskiego, kształtowana w oparciu o wielkie tradycje powieści realistycznej XIX wieku, miała poniekąd charakter opozycyjny w stosunku do naturalizmu i wobec powieści awangardowej. Chodziło w niej o afirmację rzeczywistości, o „rozkosz odtwarzania świata”, nieustannie odpływającą w przeszłość, o dążność do utrwalania w słowie spraw i faktów danej powszedniości.

Nie rezygnowali z prób określenia sztuki nowoczesnej w kategoriach realizmu i przedstawiciele czy zwolennicy awangardy prozatorskiej. Fryde np. w trakcie omawiania *Ferdydurke* i *Ładu serca* mówił o tzw. realizmie humanistycznym czy zdobywczym. Twierdził otwarcie, iż „konwencjonalny realizm analityczny nie wystarcza, zużył się. Pisarze nie chcą już rejestrować i analizować faktów, pragną świadomie kształtować wizję artystyczną”⁴⁵. Fryde torował więc w zasadzie drogę szerokiemu rozumieniu realizmu, zbliżonemu do dzisiejszej koncepcji „realizmu bez granic”. Na takie pojmowanie realizmu nie godzili się krytycy lewicowi, choć ostro potępiali naturalizm, fotograficzność, opisowość. Nie przemawiały do ich przekonania ani reportaże psychologiczne, ani psychoanaliza, ani deformacja rzeczywistości, czy groteska. W imię pełnej osobowości człowieka domagali się literatury o wyrazistym profilu humanistycznym i racjonalistycznym. „W przeciwieństwie do idealizmu — twierdził Baczyński — realizm jako podstawa «światopoglądu» polega na uznaniu świata zewnętrznego za rzeczywistość obiektywnie istniejącą, poznawalną i dostępną dla woli człowieka”⁴⁶.

⁴² L. Fryde: *Wybór pism*, jw., s. 366.

⁴³ L. Pomirowski: *Walka o nowy realizm*. Warszawa 1933, s. 93.

⁴⁴ K. W. Zawodziński: *Rzut oka na literaturę polską 1945 roku*. Poznań 1946, s. 41.

⁴⁵ L. Fryde: *Wybór pism*, jw., s. 380.

⁴⁶ S. Baczyński: *Pisma krytyczne*, jw., s. 393.

Przedstawiliśmy tu w dużym skrócie niektóre aspekty krytyki literackiej i prozy narracyjnej, ani nie wyczerpując zagadnienia, ani nie rozstrzygając w sposób definitywny narzucających się pytań. Była to tylko pewna próba wejścia w gąszcz problematyki literatury dwudziestolecia międzywojennego, próba wydobycia spraw godnych szerokiego ujęcia i gruntownego opracowania. Patrząc z perspektywy trzydziestu lat na dzieje literatury i kultury lat 1918—1939 możemy śmiało powiedzieć, iż był to okres — mimo takiego a nie innego układu stosunków politycznych i społecznych — płodny w przysparzaniu dóbr kulturalnych, iż była to epoka pojawiania się i twórczego rozkwitu wielu interesujących idei artystycznych i indywidualności twórczych, że wreszcie był to okres w pełni przygotowujący społeczeństwo do recepcji całego bogactwa przejawów literatury i kultury światowej.