

„PRZEDMIEŚCIE”: MIĘDZY DOKUMENTEM A FIKCJĄ LITERACKĄ

Grupa literacka „Przedmieście” (1933—1937) nie była kierunkiem jednolitym, szkołą literacką czy zespołem twórców o identycznych przekonaniach ideowych i podobnych dyspozycjach artystycznych. Działy w niej osobistości twórcze bardzo zróżnicowane, kroczące drogami zasadniczo odmiennymi, a więc Boguszevska obok Kornackiego, Nałkowska obok W. Kowalskiego, Schulz obok Brzozy, Muszałówna, Kraheńska i Piach obok Morcinka, Degala i Rudnickiego — by wymienić niektóre choćby nazwiska na zasadzie przeciwieństw. Nawet głównych założycieli Zespołu dziwił ów układ nazwisk. Autorka „*Całego życia Saby*” wręcz napisała po latach, że skład „Przedmieścia” był wielce osobliwy, gdyż znajdowali się tam „społecznicy pośród polityków, sceptycy pośród społeczników, humoryści między sceptykami”¹.

Mimo takich stwierdzeń, sugerujących brak istotniejszych czynników więzi wewnątrzgrupowej, rodzi się pytanie: czy „Przedmieście” rzeczywiście nie posiadało na swym koncie dokonań potwierdzających odrębność ukształtowanej poetyki, czy w tej mieszaninie różnogatunkowych proveniencji i w zestawie tematów podejmowanych w poszczególnych, indywidualnych i zbiorowych, inicjatywach pisarskich, nie da się wysledzić rysów pokrewnych, reprezentatywnej formuły artystycznej?

By odpowiedzieć na te pytania, przyjdzie wpieryw zastanowić się, czy fakt współlistnienia w obrębie grupy pisarzy o tak zróżnicowanych światopoglądach i temperamentach artystycznych — nie przesądził jednoznacznie formalnego charakteru tej twórczości, a dalej — czy istniejące analogie znajdowały swą motywację w przesłankach zakreślonych programem grupy. Jeśli przyjąć, że w obrębie grupy literackiej działa jakieś prawo „determinizmu”, rodzi się pytanie, czy wpływu tego prawa należy szukać tylko w sferze problematyki ideowej, czy także w sferze formalnej konkretnych dokonań pisarskich. Wątpliwości wydają się być uzasadnione, skoro uprzytomnimy sobie, że grupa literacka jest w jakimś sensie spotęgowaną świadomością poszczególnych członków, jest komórką życia literackiego, która inspiruje bądź ogranicza świadome działania twórców. Słowem, należy się przyjrzeć, czy literackie usiłowania „przedmieścian” są rzeczywiście jednorodne, czy zmierzają w tym samym kierunku oraz — czy zabiegi te są w pełni świadome, przemyślane i poddane sprawdzającej kontroli.

Jakie czynniki będą motywowały określeniem „model prozy Przedmieścia?”

¹ H. Boguszevska, J. Kornacki, *Zielone lato 1934*, Warszawa 1959, s. 251.

W deklaracji sierpniowej Jerzego Kornackiego i we „właściwym” programie pióra Haliny Krahełskiej decydujące znaczenie uzyskały: bezpośrednia obserwacja rzeczywistości, eliminacja fikcji z procesu tworzenia artystycznego oraz pozytywne zainteresowanie się człowiekiem pracy i człowiekiem społecznych i narodowych marginesów:

Odchodzimy od biurka — pisał autor *Celów Przedmieścia* — zakładamy warsztat pracy „na ulicy”, kontemplację artystyczną w czterech ścianach pokoju zamieniamy na podróż pełną rzeczywistych zdarzeń. Nudzi nas wiekuista fikcja, reflektor naszej uwagi, naszego talentu kierujemy na dzikodziejczy, bujny i rozmaity świat przedmieścia.

Jeżeli do tych dobrowolnie przyjętych na się obowiązków dodać staranie o wyeliminowanie, o ile możliwości, elementów fantazji z procesu tworzenia i posiłkowanie się w pracy twórczej przede wszystkim materiałem uzyskanym na podstawie bezpośredniej obserwacji terenu, otrzyma się wówczas w ogólnych zarysach jakieś takie pojęcie o metodach pracy zbiorowej naszego zespołu².

I jeszcze stwierdzenie Haliny Krahełskiej z przedmowy do pierwszego tomu zbiorowego:

Dzieło swe buduje Zespół na nowych założeniach metodologicznych, obcych dotąd w świecie literatury pięknej, wyrzeka się fantazjowania na tematy życia, uznaje obserwację bezpośrednią, rzetelną, wnikliwą i pracowitą za zasadniczy element swej pracy artystycznej. Utwór literacki, oparty na obserwacji, pogłębia się w naszym przekonaniu i rozszerza do poziomu badania społecznego³.

Te właśnie czynniki, wzięte nazbyt dosłownie, stały się źródłem, trzeba to wyraźnie podkreślić, porażek artystycznych „Przedmieścia”, przyczyną swojej bezradności twórców wobec materiału genetycznie zróżnicowanego, wyrażającej się w pewnej inercji wobec niego, w niemożności przetworzenia i literackiego zasymilowania, co zresztą krytycy niejednokrotnie podkreślali⁴.

Z cytowanych fragmentów widać wyraźnie, że w kręgu wartości głównych formułowanego programu pozostawały dwa bóstwa: ideał dzieła literackiego wyrosłego z czteroprzymiotnikowej obserwacji (bezpośredniej, rzetelnej, wnikliwej i pracowitej) i kult faktu. Hasło warsztatu pracy „na ulicy”, hasło wyeliminowania fikcji przez obserwację, postulat przekalkowywania rzeczywistości, podporządkowania zamysłu pisarskiego monizmowi prawdy, dokładność w rzeczach chronologii i autentyku, możliwie najdalej posunięta

² J. Kornacki, *Cele „Przedmieścia”*, «Epoka», 1933, nr 45.

³ H. Krahełska, Przedmowa do: *Przedmieście*, Warszawa 1934, s. VII.

⁴ Por. m. in.: S. Furmanik, *Zespół literacki Przedmieście*, «Verbum», 1934, nr 2; J. E. Skiński, *Przedmieście... literatury*, «Gazeta Polska», 1934, nr 26; H. Naglerowa, *Grupa prozatorów Przedmieście*, «Praca Obywatelska», 1934, nr 4; J. Kisielewski, *Jeszcze raz o Przedmieściu*, «ABC», 1934, nr 55; W. Kubacki, *Zgniłe jabłko Fr. Schillera*, «Gazeta Polska», 1934, nr 352, 354; Z. Mianowska, *Przedmieście w literaturze*, «Pion», 1934, nr 8; H. Horb, *Siedem punktów wstecz*, «Lewar», 1934, nr 1; J. Bajdor, *Przedmieście po trzydziestu latach*, «Odra», 1963, nr 6, 9, 10, 11; H. M. Małgowska, *Nowa formuła powieści społecznej*. [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, *Literatura międzywojenna*. Warszawa 1965.

„obiektywizacja” wizji artystycznej — wskazywały na ambicje transponowania do literatury „treści rzeczywistych”, na tendencję do przeobrażenia powieści w „studium społeczne”. Punkt ciężkości formułowanego programu: dzieło zawierające maksimum treści poznawczych, maksimum realiów kondycji ludzi prostych — rugował procesy myślowe, w których wyobrażenia zmieniają się i kombinują pod wpływem uczuć i namiętności na zasadzie swobodnej asocjacji. Fantazji przeciwstawiono obserwację i rozumowanie jako procesy gwarantujące przemianę wyobrażeń w pojęcia według logicznych i kontrolowanych zasad, w oparciu o znajomość praw rządzących rzeczywistością. Nie chcemy przez to powiedzieć, że w realizacjach pisarskich „Przedmieścia” nie obowiązywały żadne kryteria i hierarchie wyboru elementów świata postrzeganego, które by odbierały szanse artystycznej transformacji w systemie prozy powieściowej i nowelistycznej. Wydestylowane z ideałów artystycznych sugestie programowe odnieść można bardziej w sferę opozycji do „mitów literackich”, tradycji schematów fabularnych, nie zaś do możliwości artystycznych dzieła i jego funkcji społecznej. Stąd zapewne wywodziła się iluzja bezpośredniego obcowania z materią autentycznego życia i relacjonowania sytuacji społecznych człowieka tak, jak prezentują się w swej oczywistości, a więc bez koturnu literackiego i poza mitami kulturowymi.

Świadomy odwrót „Przedmieścia” od kontemplacji natury, wzrusliwości, sentymentalizmu, drażenia psychiki człowieka w kierunku jak najściślejszych związków z rzeczywistością zewnętrzną, z bezpośrednią obserwacją, ze społecznym doświadczeniem, był — w przekonaniu członków — przykładem anektowania przez sztukę tych rejonów rzeczywistości, które w dotychczasowej literaturze były zbyt słabo eksponowane. Tendencja do odkonwencjonalizowania przekazu literackiego, poszukiwanie nowych źródeł inspiracji, próby wprowadzenia do literatury problematyki „dna społecznego”, odkrycie środowisk marginesowych, apologia życia „szarych ludzi” — oto zestaw dążeń żywo nawiązujących do doświadczeń naturalizmu, populizmu, literatury faktu, niemieckiej „neue Sachlichkeit” i w prostej linii prowadzących do koncepcji „powieści-studium”, reportażu, obrazka socjologicznego, szkicu środowiskowego, jako form zabezpieczających w maksymalnym stopniu socjologiczną dokumentarność. Elementami polaryzującymi w kręgu „poetyki dokumentarnej” stały się w dokonaniach „Przedmieścia” — obok nakazów tematycznych — postulaty budowania dzieła z rezultatów starannej i obiektywnej obserwacji środowiska, reguła werystycznego konstruowania rzeczywistości powieściowej w zgodzie z aktualną wiedzą o człowieku, eliminacja wzorów osobowych i sensacyjnej fabuły. Zgodnie z optymistyczną wiarą w realność i skuteczność formułowanego programu, przyswajano i adaptowano dla swych potrzeb te tezy literatury naturalistycznej, które mogły stanowić budulec dla wznoszonego z trudem gmachu „literatury proletariackiej”, względnie ustalały zasady organizacji tworzywa dla potrzeb i tendencji społecznych.

Kształtując i precyzując program swego działania, troszczyli się „przedmieścianie”, by stanowił on konsekwentny system założeń o wyraźnych konturach polemicznych, odcinających go od równoległych w czasie poetyk oraz tradycji naturalistycznych. Założeń tych nie potwierdziły jednakże, jak się to później okazało, dyrektywy tkwiące implícite w ich literackich dokonaniach, bo model literatury naturalistycznej, stanowiący dla nich najbliższą tradycję, był zarówno punktem wyjścia, jak i problemem do przezwyciężenia. „Rewizjonistyczny” stosunek do ideowo-artystycznych zdobyczy generacji

współczesnej manifestował się w gruncie rzeczy podjęciem pewnych przynajmniej wątków z tradycji literackiej medańczyków, populistów i lefowców. Dowodnie o tym świadczy wysunięta w programie idea wspólnego warsztatu twórczego, świadczą zbiorowe obserwacje rzeczywistości przedmiejskiej, wycieczki do fabryk, hut, cegielń, domów dla bezrobotnych, sądów dla nieletnich itp., świadczą cotygodniowe zebrania dyskusyjne, wewnętrzne polemiki, wzajemna pomoc w udoskonalaniu warsztatu pisarskiego.

Próba podniesienia „prawdy kondycji ludzi prostych” do godności artystycznej, fascynacja życiem społecznym przedmieść sprawiała, że sięgnięto po ciasną, ukształtowaną pod wpływem naturalistycznych inspiracji, formułę obserwacji socjologicznych jako panaceum osobliwego przymierza literatury z nauką:

Wspaniały rozwój nauk przyrodniczych, psychologii, socjologii — dowodził Kornacki na łamach «Epoki» — czyni z literatury sztukę li tylko fantazjowania, czy zakłamania, sztukę jakże daleką od prawdy życia! Coraz mniej poważne staje się wszystko, co mówi o życiu literat obdarzony tzw. talentem i wystarczy chociaż pobieżnie zapoznać się z metodami obserwacji naukowej, by stwierdzić upokarzającą nieodpowiedzialność literatury wobec rzeczywistości życia, której piewą pragnie być olbrzymia większość literatów⁵.

Kult dla wiedzy przyrodniczej, dla faktu dającego się sprawdzić przez zmysły spowodował odwrócenie się od introspekcji i wszelkiej metafizyki, a infiltracja poetyki naturalistycznej, populistycznej i lefowskiej, dokonująca się równoległe z gruntowaniem się wpływów filozofii marksistowskiej i psychologii behawiorystycznej, przygotowała na nowo grunt dla zainteresowań sprawą robotniczą, człowiekiem pracy, człowiekiem marginesów narodowych.

Naturalistyczne pragnienia, by zbliżyć literaturę do prawdy życia, próby ustalenia wspólnej miary zarówno dla twórców o charakterze artystycznym, jak i naukowym — proklamowały w Przedmieściu kult rzetelnego, pracowitego i „uczciwego” wysiłku pisarskiego, kult sztuki-rzemiosła, w którym obowiązują fakty, a nie wymysł. Uzależniając dzieło literackie od bezpośrednich obserwacji i bieganiny po peryferiach społecznej nędzy, postulowali przekształcenie wizji artystycznej, sięganie po nieliterackie środki wyrazu, jak technika montażu faktów, celowe chwyt publicystyczne, zezwalające budować „obrazy obiektywne”, wyzwolone z kontekstów refleksyjnych, psychologicznych. Literatura jako dziedzina ludzkiej twórczości — dowodzili autorzy programów — nie rządzi się autonomicznymi prawami, jest ograniczona dyrektywami socjologii i wszelkimi naukami społecznymi. Odrzucić więc powinna koncepcje wieszczego natchnienia, przypadkowość skorzeń, kapłańską godność artysty, czczość jego pontyfikalnych szat. Artystyczny porządek dzieła literackiego zespala obszary społecznego doświadczenia pisarza, bezpośrednią styczność i współuczestnictwo w życiu społecznych środowisk. Dzieło sztuki wzbogacone elementami kronikarskiego zapisu, ma zaspokoić potrzeby estetyczne robotnika, uwzględnić realia proletariackich kondycji, nobilitować życie szarego człowieka, jego tęsknoty, smutki, starania.

Jak w tym świetle przedstawia się relacja literatury, ściślej — procesu twórczego, do socjologii. W wersji programu „Przedmieścia” są to kategorie

⁵ J. Kornacki, *Cele „Przedmieścia”*, jw.

nie tyle nawet przeciwstawne, co z rozmaitych dziedzin. Proces twórczy, tj. metoda przetwarzania rzeczywistości przy pomocy określonych chwytów formalno-ekspresywnych, należy do dziedziny... socjologicznej, a nie estetycznej. Sam fakt uznania korelacji zjawisk tak różnogatunkowych, jak nauka i literatura — narzucał bardziej zorientowanym krytykom konieczność stawiania pytań dotyczących źródeł owej korelacji. „Przedmieście”, stwierdzali krytycy⁶ niewłaściwie interpretuje problem uwarunkowania sztuki. Jeśli program powiada, że sztuka pisarska winna uwolnić się od „reliktyw” fikcji, odseparować się od konwencji, zrezygnować z czynników zewnętrznych (osobistych) artyści, jeśli zakłada, że literatura zależy od elementów gospodarczych i ustrojowych — to „prawd” tych nie można w żaden sposób generalizować. Bywa oczywiście tak, że rozwój życia gospodarczego i społecznego wpływa na rozwój literatury i sztuki; literatura wówczas nie jest do pomysłenia bez uwzględnienia tego aspektu. Określony ustrój stwarza warunki do takiego, a nie innego mecenatu, narzuca określone reguły smaku i oceny, organizuje bodźce ideologiczne, wobec których pisarz rzadko pozostaje obojętny. Dzieje literatury polskiej mogłyby w niejednym przypadku dostarczyć argumentów na potwierdzenie tezy, że pisarz obraca się nie tylko w sferze przesłanek gospodarczych i politycznych. Działa na niego nie jeden, a szereg wzajem komplikujących się przyczyn. Wśród nich podstawowe wydają się rozmaite „ciśnienia” kulturowe, naukowe, filozoficzne, moralne, skłócenia ideologiczne, dążenia i potrzeby rozmaitych grup społecznych, więc i — postawy emocjonalne, które jeszcze nie przybrały kształtu na tyle wyraźnego, by można je było selekcjonować. Nie można zatem literatury ująć w jeden szereg zależności gospodarczych, bo struktura dzieła, jak i jego funkcja — zależne są także od zjawisk czysto duchowych.

Jeśli przegląd zrekonstruowanych tu pośrednio punktów widzenia krytyki literackiej nie jest wyczerpujący, wystarczy on, by się przekonać, że program grupy, warunkujący proces tworzenia artystycznego od splotu założonych z góry elementów zewnętrznych — budził sporo zastrzeżeń i animozji. Jedno zwłaszcza wydaje się ważne: transpozycja metod właściwych badaniu naukowemu (postulat obiektywizmu sądów wartościujących, język treści pojęciowych, kontrola i selekcja materiału) oraz sprowadzanie pisarza do roli „nieledwie naukowego obserwatora środowiska społecznego” była równoznaczna z pozbawieniem literatury możliwości respektowania tak istotnych jej elementów, jak fabuła i zasada psychologicznej motywacji postępowania osoby bohatera.

Ogólnie biorąc, prowadzona z pozycji programu krytyka zasad „tradycyjnego realizmu”, utożsamiana z negacją funkcji społeczno-literackich manifestów i dokonań generacji współczesnej, opozycja wobec „fantazji”, tj. normy podporządkowującej pewnym tematom odpowiednie sposoby kompozycji i stylistycznej eksplikacji — posiada charakter ograniczony, niekiedy wręcz werbalny. Wymaga to szczególnego podkreślenia, ponieważ postulowane hasła społecznego zaangażowania literatury, „zejścia” na peryferie społecznych marginesów nie były w pełni adekwatne z rewizjonizmem macierzystego kontekstu literatury. Odgradzając się od dziedzictwa myśli Żeromskiego, Struga, Brzozowskiego i innych, kontynuowali jednocześnie ich tendencje społeczne, ponownie „nobiletowali” tematykę robotniczą i stare metody wykorzystania materiału „treści rzeczywistych” dla literackich percepcji. Zało-

⁶ Por. artykuł R. Kołonieckiego, *Literatura w obliczu współczesności*, «Wiedza i Życie», 1935, nr 4—5.

zenia Przedmieścia uległy w ten sposób przepołowieniu, tylko jedną częścią mieszczą się w obrębie poetyki grupowej, tj. zasadą swoiście pojętego dokumentaryzmu; druga jej część, oparta na założeniach funkcjonalnych literatury współczesnej, nie da się już interpretować w takich kategoriach i nie może stanowić klucza, otwierającego w równym stopniu zakresu poetyki grupy, jak i tych zakresów, które partycypowały w kształtowaniu prozy „Przedmieścia”.

Gdyby przyszło w syntetycznym skrócie uchwycić najznamienniejsze rysy i tendencje „Przedmieścia”, można by powiedzieć, że systemowy repertuar jego literackich dokonań stanowi:

— próba artystycznej transpozycji realnych faktów tworzących w powieściach i „krótkich formach” układ przedstawieniowy o dominującej zasadzie dokumentarnego rekonstruowania ludzkich zachowań i sytuacji im towarzyszących,

— uprawianie form gatunkowych reportażu, faktomontażu i powieści-studium, umożliwiających utrwalanie faktów empirycznych, „bezpośrednio danych”,

— przestrzeganie reguł komunikatywności i ogólnej przystępności utworu, zabiegów mających umożliwiać upowszechnianie sztuki wśród szerokich proletariackich odbiorców,

— wyrugowanie pierwiastka dramatycznego, emocjonalnego stopniowania napięcia, fabuły, intrygi itp.,

— powiązanie z warsztatem literackim naturalizmu, populizmu i literatury faktu głównie w zakresie socjologicznego dokumentowania przedstawionych sytuacji i konfliktów,

— w obrębie struktury powieściowej przyjętej przez Boguszewską i Kornackiego (*Jadą wozy z cegłą, Wisła*), S. Reya (*Kropiwniki*), W. Kowalskiego (*W Grzmiącej*) i B. Piacha-Zandberga (*Nas jest więcej*) — niektóre elementy rzeczywistości przedstawionej funkcjonują na zasadzie łączenia epickiego sposobu uogólniania z reportażową reprodukcją prawdziwych faktów, wydarzeń i ludzi oraz wiedzy o środowisku. Nacisk na charakterystykę odrębności środowiskowej i obyczajowej spowodował zanik akcji, tendencję do rozparcelowania jej pomiędzy sytuacje i postaci. Powieść zamiast opowiadać pełni funkcję przedstawiania, ukazywania. To decyduje o pogranicznym charakterze tych dokonań.

Analiza form i gatunków dokumentarnych wykracza poza zakres niniejszej rozprawy, można zresztą zgodzić się z teoretycznymi ustaleniami A. Hutnikiewicza, Cz. Niedzielskiego, L. Maziarskiego i J. Trzynadłowskiego⁷, którzy twierdzą, że o specyfice tej prozy stanowią: przekreślenie staroświeckiego deskryptywizmu, eliminacja fabuły, anegdota, akcji, intrygi na rzecz ciągów najzupełniej statycznych, podporządkowanie zamysłu pisarskiego monizmowi prawdy, likwidacja subiektywnej projekcji podmiotu opowiadającego i zastąpienie jej postulatem dokładności, szacunek dla dokumentu i autentyku.

Gdy z kolei przyjrzeć się dziełu „Przedmieścia”, wnikać w jego istotę i intencję, widać wyraźnie, że dzieło to w wielu wypadkach jest zgodne

⁷ Por.: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń, 1967; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (Powieść — Podróż — Reportaż)*, Toruń, 1966; L. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966; J. Trzynadłowski, *Niektóre aspekty gatunku powieściowego*, «Prace Literackie», 1962.

z owymi generalnymi wyznacznikami prozy reportażowej, modnej w międzywojennym dwudziestoleciu. Akcenty socjalnych znaków, powiązań i zależności są w tej twórczości inaczej rozłożone niż w utworach „przeciętnej” realistycznej prozy. W dwu pierwszych tomach (*Przedmieście*, *Pierwszy maja*) widać wyraźnie, że nie chodzi o psychologiczne pogłębienie postaci, jest natomiast dziwne, zastanawiające w porównaniu z praktyką warsztatu realistycznego, zawężenie pola introspekcji i przesunięcie punktu ciężkości na dokumentarną wierność faktom życiowym. Jest to następstwo przenikania w dziedzinę twórczości artystycznej koncepcji montażowych i faktury naturalistycznej. Jeśli nawet uwzględnić różnorodność dyspozycji artystycznych poszczególnych członków „Przedmieścia” — odnosi się wrażenie, że ich bohaterom literackim czegoś właściwie brakuje. Łatwo dostrzec, że indywidualium ludzkie, ukazane manierą realistyczną, to znaczy traktowane z całym jego psychofizycznym uwarunkowaniem, nie stoi w centrum zainteresowań Kowalskiego, Muszałówny, Kornackiego, Piacha... Wyjątek może stanowić kreacje Nałkowskiej (*Macierzyństwo*, *Mieszkanie*) i Boguszewskiej (*Pozbierane dzieci*, *Adolf i Marian*).

A więc dokumentaryzm, ludzący się nadzieją pomnożenia wartości dzieła jak największą ilością zgromadzonych realiów, dochodzi do głosu nie tylko w tekstach zbiorowych, lecz również w indywidualnych inicjatywach pisarskich. Dwa pierwsze tomy zbiorowe są interesującym przykładem relacji autentycznej zarówno w swym kształcie stylistycznym, w swej „filozofii” oraz w leżących u jej podstaw inspiracjach poznawczych i artystycznych. Materiał dokumentacyjny w zakresie lokalizacji przestrzennej i czasowej faktów — podkreślmy to teraz — pochodził z autopsji, z bezpośrednich doświadczeń uczestników Zespołu. Jest zrozumiałe, że bogactwo zgromadzonych realiów kusilo do ich włączenia w tkanę dzieła. W pogoni za „prawdą kondycji ludzi prostych” posuwali się „przedmieścianie” do protokołowania rzeczywistości, bezceremonialnej eksploatacji złóż swej pamięci, notatników, lokowali w swych dokonaniach zypiska szczegółów i detali, często bez uprzedniego ich przetopienia i literackiego zasymilowania. Pietyzm dla szczegółu, szacunek dla dokumentu i rzeczowości jest widoczny na przestrzeni całej twórczości „Przedmieścia”, w równym stopniu „obowiązuje” Boguszewska, jak i jej towarzyszy, choć jest zrozumiałe, że zakres i sposób wyzyskania tych materiałów jednym mógł służyć dla realistycznej typowości, innym zaś implikować naturalistyczną kliszę, chwytającą najmniej frapujący literacko szczegół.

Z tych właśnie źródeł wywodziła się skłonność do lokalizacji zdarzeń w ściśle i celowo wybranym miejscu. Odpowiedni wybór i dokładne umiejscowienie toku zdarzeń były jednym z podstawowych elementów współdziałających w ewokowaniu „prawdy” kondycji ludzi prostych. Otóż — najczęściej zdarzenia usytuowane są, by rzecz określić najogólniej, w Warszawie, Łodzi, Klimontowie, Borysławiu... W pierwszych tomach zwiędzamy wraz z bohaterami kolejno: poczekalnię na dworcu Wileńskim w Warszawie, „czarne pudło” strajkującej fabryki, tramwaj nr 24, wnętrza robotniczych mieszkań w dzielnicy Wola, cmentarz żydowski na Okopowej, Kercelak „z kramami, koszami, wykrzykiwaniem, zachwalaniem”, wąskie podwórko czteropiętrowej kamienicy na Ochocie, klatki schodowe, izbę dozorczy, cmentarz powązkowski, bar przy Grójeckiej, warsztaty tramwajowe na Młynarskiej, zakłady Citroena na Powiślu, pokój kabalarki przy ulicy Figowej... Sam fakt skonkretyzowanej prezentacji miejsca toczących się wydarzeń, wybicie realnych walorów przedmiotu było w strukturze wypowiedzi pisar-

skiej grupy wystarczającą rękojmią wiarogodności relacji. Pisarze starali się „wzmocnić” tę wiarogodność bogatymi rejestrami uzupełniających szczegółów. W utworach Boguszewskiej, Muszałowny, Kowalskiego, Reya, Czyścieckiego i Degala rośnie lawina faktów określających bliżej wnętrza, podwórka, lepianki, piwnice, strychy, poddasza. Wzrasta równolegle katalog niedostatku, nędzy, chorób mieszkańców i ich osobliwych kultów. Wytwarza się przez to odpowiedni klimat, odpowiedni nastrój tych miejsc. Oto jeden z przykładów, może najbardziej znamienny dla zilustrowania szpetoty owych siedlisk nędzy:

Dom w stylu „odrzywolskim”, brudny, cuchnący stęchlizną i smrodem wydzielanym z szopy, na drzwiach której widnieje smołą wykaligrafowany napis «klucz u dozorczy». Nad ostatnim piętrem z dachu zwieszają się pudła podobne do bud psich lub świnek przy chłopskich kopcach na kartofle. Jenó w tych pudłach to mieszkają ludzie⁸.

Niezależnie od siły oskarżycielskiej opisu jest to także rejestracja nędzy w jej objawach masowych. Kowalski-reporter gromadzi fakty, zestawia stwierdzone naocznie realia, rejestruje objawy porażenia kryzysowego. W swym temacie *Dom na Ochocie* przypomina konwencję stereotypowej fizjologii miejsc, tak chętnie uprawianej przez naturalistów. W tym wypadku jest to „fizjologia” kamienicy na Ochocie komponowana z opisów podwórka, schodów, komórek, z elementów charakteryzujących poziom egzystencji „ludzkich drobnoustrojów”. Kowalski spogląda na fakty z pozycji obserwatora znajdującego się w identycznej — w danym momencie — sytuacji z przedmiotem obserwacji. Używa formy osobowej czasownika: „dotknąłem”, „chciałem się dowiedzieć”, „jestem”, „zrozumiałem”. Chwył ten wzmacnia jak gdyby autentyczność relacji naocznego świadka, który zdaje sprawę z tego, co widział, utwierdza czytelnika w przekonaniu, że jest to wierna transpozycja stwierdzonych empirycznie faktów, a nie fikcyjna opowieść o ludziach i środowisku uformowana w wyobraźni autora, uogólniona na podstawie znajomości setek indywidualnych przypadków i wyglądków.

Charakterystycznym dla poetyki „Przedmieścia” przykładem lokalizacji wydarzeń może być również *Margines nafty* Kazimiery Muszałowny. Już sam tytuł „faktomontażu” wprowadza z sobą cały otok skojarzeń o wyraźnym, jednokierunkowym zabarwieniu uczuciowym. Zwróćmy uwagę z jakich elementów przedstawieniowych konstruuje autorka wizerunek naftowego Borysławia:

Wsparł się Borysław o Podkarpacie, kominami dłubie dziury w niebie, wieżami wiertniczymi ze stoków górskich wyrasta. Cały się otoczył, cały się nasycił zapachem nafty. Tłuszczem ropy przesącza na powierzchnię. [...]

Pomiędzy pionem kominów, stożkami wiertniczych wież i piramidami trójnogów — malowniczym kładzie się widokiem, swoistą architekturą domów. Budowane przemyślnie, z desek starych, łatanych, kombinowanych z tektury, zachlapanych zawieszistym błotem ulicy jak zaprawą murarską. Dla urody obrzucone wapnem białym lub na niebiesko farbowanym. Kurze domki, bez fundamentów, bez podłóg, zbudowane z desek i błota, zapadają w głąb, oknami dopadają ziemi. W tych domach walących się na boki, zapadających się w ziemię mimo wszystkie stojaki i podpórki, ściany ociekają wilgocią,

⁸ W. Kowalski, *Dom na Ochocie* [w:] *Przedmieście*, jw., s. 28.

odłankami lecą sufity, wypadają otworzone okna, skrzywione drzwi pękają szparami. Wyboje zamiast bruków. Wysokimi rynsztokami płynie ciecz brudna, cuchnąca⁹.

Ujęcie obrazu zarysowane jest konsekwentnie. Uderza celowa koncentracja elementów przedstawieniowych, z których każdy wzmacnia koloryt i pogłębia tonację. Najpierw akcentuje Muszałówna ogólny pejzaż, określa geograficzne położenie osady, wydobywa osobliwe znamiona Borysławia (wygląd ulic, budynków, wnętrza mieszkalnych) słowem — stwarza klimat sposobny i przydatny dla przyjęcia wydarzeń, które nastąpią. „Naturalistyczną” atmosferę pogłębia autorka w dalszej części opisu przez wprowadzenie celowo dobranych określeń: „zaropiałe brudem szyby”, „złachmanione ubrania”, „wyziew potu”, „mętna ślina” itp. Nie jest to, co prawda, ów typ opisu o zabarwieniu ujemnym, któremu patronował Zola i jego zwolennicy. W utworach „przedmieścian” nie napotyamy znamionego dla naturalistów „zanurzania” świata w topieli ekscesów, somatycznych sensacjach wstrętu. Kiedy tematem opowiadania czy powieści będzie np. opis życia społeczności przedmiejskiej (*Jadą wozy z cegłą*), akcenty te nie wystąpią w takim zagęszczeniu, by mogły narzucić jednoznaczne widzenie świata. Ponura atmosfera kryzysu rozplywa się w krzątaniu około powszednich potrzeb, pospolitych zachceń, poziomych ambicji, w leniwym nurcie plotek, obmów, rywalizacji, w banalnych flirtach, ożenku i upadku prosperującego „za amerykańskie dolary” sklepiku, wreszcie — podziwianiu lotów gołębi, „klejnotów przedmieścia”. Kiedy indziej znów, gdy pisarze zechcą silniej i ostrzej uwydatnić krzywdę społeczną (*Nas jest więcej*) — to przez odpowiedni dobór faktów, operowanie dysonansem, ironią bądź sarkazmem — modyfikują naturalistyczne widzenie rzeczywistości, osiągają inne, ideowe i estetyczne funkcje.

Zainteresowanie terenem przedmieścia, jego kultami, obyczajem, specyfiką doznań i przeżyć psychicznych przybierało w utworach grupy, zwłaszcza u Boguszewskiej i Kornackiego, formy rozmaite: przejawiało się w sztafażu, w dekoracji oraz w przedmiocie estetycznej kontemplacji. Zawsze jednak sięgało w istotę społecznych doświadczeń człowieka i jego socjalnych warunkowań. Formą może najmniej skomplikowaną tego sentymentu dla określonej tu sfery wrażeń było umieszczanie akcji utworów w kręgu peryferyjnych rejonów Warszawy. Jednakowoż, nie jest to tylko swoista romantyka miejsc, odległych ustroni, ślepych zaułków, lepierek, gołębników, bud czy owianego melancholią wieczoru błonia, skrytych w zieleni glinianek, wreszcie — egzotycznych śmietników. To także człowiek — sylwetki włóczęgów, żebraków, kabalarek, dozorców, nocnych stróżów filozofujących pod wyiskrzonym niebem. Są to motywy pisarzom bliskie, podejmowane z niezwykłym upodobaniem i sentymentem. U Degala (*Konkwistadorzy z ulicy Bonifraterskiej*) obserwujemy żydowskie uliczki, sklepy, hałaśliwy tłum sprzedawców i przyjezdnych, jakieś tajemnicze korytarze i ustronia. W utworze Muszałówny (*Powązki*) powszechne dramaty kwaciarek rozgrywają się w scenerii podcementarnego błonia, w obrazkach Boguszewskiej snują się procesjami postacie bezrobotnych, zagubionych i osamotnionych dziewcząt, matek, stróżów, którzy tu, w podmiejskiej enklawie, żyją jakimś życiem stłumionym, ściszone odgłosem spraw i wydarzeń współczesnych. Wszystkie zdarzenia i sceny grupują się wokół jednej dominującej sprawy, wokół społecz-

⁹ K. Muszałówna, *Margines nafty* [w:] *Pierwszy maja*, Warszawa 1934, s. 177, 181.

nego dramatu człowieka-lumpenproletariusza, jego zdruzgotanych, unieczystwionych dążeń i nadziei.

W pisarstwie „Przedmieścia” rzeczywistość jest płynna i zmienna, pełna niepokoju, ruchliwa i różnorodna, zawsze jednak autentyczna, a nie dekoracyjna, nie sentymalna. Z tego punktu widzenia i człowiek jest istotą niestałą, nie uformowaną w swych przeżyciach, choć wiecznie poszukującą drogi wyjścia z niesprzyjających okoliczności. Jego życie koncentruje się w teraźniejszości, w tym punkcie czasu, w którym rzeczywistość wydobywa poczucie krzywdy i niezadowolenia. Sentyment i dekoracja wydały się pisarzom blade wobec autentyzmu współczesnego życia. Na problem społecznej sytuacji człowieka „przedmieścianie” patrzą zawsze od strony ludu. Powszechne życie przedmieść najczęściej ukazują w domu, w miejscu pracy, na targach, w ogródku i na drodze. Człowiek należy do najbliższego kręgu społecznego, jego życie uzależnione jest od „ekonomii”, obyczajów i wymagań środowiska. W tym kręgu wielkie znaczenie przypisują ludzkiej pracy, społecznym kontaktom powstającym w toku wspólnych zajęć. Wyznacznikiem tych stosunków jest życie w gromadzie, które w dniach powszednich toczy się na placu targowym (*Furmanką na targ*), w tramwaju (*Tramwajem 24*), w warsztacie krawieckim (*Krawcy*), zaś w dniach świątecznych na zabawach, weselnych przyjęciach (*Jadą wozy z cegłą*), na majówce w lesie. Życie kształtowane jest również przez niezwykle wydarzenia lokalne, samobójczą śmierć bezrobotnego (*Noc z policjantem na gałęzi*), przeprowadzkę do nowego mieszkania (*Za zielonym wałem*), strajk w fabryce, eksmisję, kłótnię z policjantem. Wielkie wydarzenia polityczne nie interesują bohaterów bezpośrednio, nie zdają z nich sprawy autorzy na kartach swych utworów; jeśli jednak pojawia się strajk, redukcja w fabryce, demonstracja pierwszomajowa, męczeńska śmierć towarzysza pracy i walki, to na ogół wówczas dopiero, kiedy dociera do przedmiejskich opłotków, kiedy zagraża istnieniu mieszkańców. Opisy ukazują ludzi w różnorodnych kontaktach i zależnościach, przy muzyce i ucztach weselnych, w rodzinnym gronie, na błoni i przy pracy. Łączą ludzi wieczorne pogwarki, uczucia macierzyńskie, przywiązanie synowskie, muzyka harmonii, spektakl podwórkowego teatru, oburzenie na nieuczciwość miejscowego aferzysty itp. Rzadko dochodzi do konfliktów, kłótni i bójek. Sentyment łagodzi kontrasty, satyra nie jest zjadliwa. Współżycie ludzi jakoś się układa właśnie dzięki śmiesznościom i przekorze, żartom i małym niechęciom.

Ten nastrój zaufania do ludzi zachował się przede wszystkim w pisarstwie Boguszewskiej. Autorka *Czerwonych węży* jest nie tylko doskonałą „kronikarką” życia przedmieścia we wszystkich jego przejawach. Ukazuje ludzi i ich stosunki w życiu domowym, w pracy. Nawet opisy przyrody mają u niej swoistą wymowę. Krajobraz Boguszewskiej jest pełen wierności wobec materialnego świata, jak pełne wierności są jej opisy człowieka. Ale właśnie dzięki tej wierności przekraczają granice prostej reprodukcji, odsłaniają wewnętrzny sens ukazanego widoku, jego „ludzki” nastrój. Człowiek nie wchodzi zazwyczaj w skład pejzażu, jest w nim obecny dzięki swym przeżyciom. Jeśli więc pisarka umieszcza człowieka w krajobrazie przedmiejskim, to nie jako istotę zagubioną w świecie, ale jako istotę przynależną do środowiska, związana z nim życiem materialnym i duchowym. W wielu wypadkach stosuje skróty, streszcza nazbyt rozwlekłą relację lub podaje ją w formie językowej odpowiednio zmodyfikowanej, akcentującej solidarność ze światem podwarszawskiej biedy. Oto przykład tej metody:

I nad tym najtańszym, nieporównanym targiem starzyny i tandety, tragicznie zdeklasowanych sprzętów i doskonałych książek, jakie nie w każdej księgarni śródmieścia można dostać, zniszczonych przedmiotów wątpliwego pochodzenia i ich jeszcze bardziej zniszczonych części, nad gołębiami z cudzych gołębników, kwiatami z cudzych ogrodów, nad zgiełkiem, rwetesem, gwałtem tego bijącego serca przedmieścia, razem z sobotnim wieczorem zapada jakieś proste a dyskretne braterstwo znajdujących się na kolejach życia ludzi¹⁰.

Konstrukcja stylistyczna tego rodzaju, jak przytoczona powyżej, jest formą bezpośredniego, odautorskiego komentarza. Boguszewskiej nie wystarcza ścisła kontrola tego, co znajduje się na placu targowym. Pragnie sama wypowiedzieć się, ale nie po to, by jednoznacznie osądzać, lecz aby wskazać, że z przedstawionych detali wynikają wnioski ogólniejsze. Użyta w zdaniu ostatnim nomenklatura jest w pełni uzasadniona literackim charakterem tej relacji. Dzięki obecności narratora-świadka, którego postawa nacechowana jest dystansem refleksyjnym, elementy epickie zostają ściszone i pełnią rolę bardziej tworzywa do uogólniającej formuły, niż elementów określających żywioł obyczajowy środowiska przedmiejskiego. Szczegół socjologiczny podkreśla bez wątpienia dramat społeczności zdominowanej przez bezrobocie, wywołuje zarazem powściągliwy wyjaśniający komentarz. To samo możemy stwierdzić w odniesieniu po partii opisowych w *Czerwonych węzłach*, *Adolfa i Mariana*, *Zielonego wału* oraz *Jadą wozy z cegłą*. Zwłaszcza w powieści Boguszewskiej i Kornackiego potwierdzona zostaje hipoteza o zdeterminowaniu osobowości przez rolę społeczną i fluktuacje procesu historycznego. Obserwujemy jednocześnie zanik suchej kronikarsko-sprawozdawczej opowieści; rejestry nazw i detali oddano w formie zmodyfikowanej, odbiegającej zasadniczo od opisu reporterskiego. Ujawnia się tendencja umiarkowanego dystansu wobec surowego materiału spostrzeżeń, ściszenie typowo rejestracyjnej opisowości, rezygnacja z techniki reportażu, choć widoczna jest jeszcze predylekcja do socjologicznej wierności ukazywanych faktów. Narrator przybiera zazwyczaj perspektywę obserwacyjną jednej z postaci, przekazuje za jej pośrednictwem wrażenia zmysłowe, swą wiedzę środowiskową, osiągając przez to sugestywne, uchwytnie niejako wzrokowo, widzenie rzeczywistości.

Powracając do głównego toku naszych rozważań, do określenia cech dokumentarnych warsztatu pisarskiego grupy, wypadnie raz jeszcze podkreślić, że pisarzom bardziej chodziło o wierność wobec danych doświadczenia, niż o psychologiczne pogłębienie postaci. W „formach krótkich” grupy istnieje identyczny niemal typ uzasadnień. Łącznikiem konstrukcyjnym jest niedostatek materialny, ciągłe poszukiwanie wyjścia z niekorzystnych warunków społecznych. W tych statycznych portretach środowiskowych uderza zupełne wyeliminowanie mocniejszych i efektowniejszych scen, brak węzłowych punktów akcji, które by stwarzały iluzję dynamiczności. Rzeczywistość przedstawioną cechuje swoista „prezentacja faktów”, spetryfikowanie zastanych sytuacji, odcięcie się od genezy i przebiegu. Jest to idealny socjologiczny korelat „rzeczywistości, jaka istnieje”; opisy pełnią funkcję charakterystyczno-informującą. Dialogi przytaczane są dosłownie i obszernie, na ogół bez ingerencji i streszczeń odautorskich (zwłaszcza w opowiadaniach W. Kowalskiego); zdarza się, że jedna kwestia powtarzana jest parokrotnie

¹⁰ H. Boguszewska, *Bijące serce Woli* [w:] *Przedmieście*, jw., s. 27.

w kolejnych rozmowach kilku osób (*Królestwo boże, Bożnica zakwitła* S. Reya). Wynika z tego, że przy tak ograniczonej roli autorskiej relacji na rzecz dialogów zmniejszyła się, bądź została wyeliminowana, rola narratora. Bohaterowie moralizują, rezonują, oskarżają. W dążeniu do „obiektywnej wizji artystycznej” cały trud intelektualnej czy uczuciowej oceny świata został przerzucony na wybrane sytuacje i osoby, z którymi się pisarze na ogół solidaryzowali. W rezultacie styl członków grupy realizuje ową „obiektywność”, ale zarazem bezbarwność i nijakość, nabiera cech protokołu. Z tej konwencji stylistycznej, wydatnie obniżającej wartość „krótkich form”, wyłamują się jedynie Boguszczyńska i Nałkowska (*Mieszkanie, Za zielonym wąłem, Adolf i Marian*), których różni od dokonań literackich pozostałych członków „sceniczność”, sposób narracji, silniejsze wyeksponowanie postaci. Cechą bodaj najistotniejszą stylu dokonań „Przedmieścia” jest jego rzeczowość. Mimo różnic indywidualnych, wynikłych z odmienności osobniczej i fizjonomii duchowej poszczególnych członków — jest to styl, który by można określić jako przeciwny pokusom „pięknego pisania”, flirtowania z czytelnikiem, kokietowania go urodą słów „pięknie brzmiących”. Styl prozy „Przedmieścia” przypomina ton i tok prozy sprawozdawczej, reportażowej, nieustannie sięgającej po materiał spoza kręgu przeżyć podmiotowych.

O tym może dać wyobrażenie jeden wybrany, ale dość reprezentatywny przykład z *Bijącego serca Woli* zatytułowany *Wnętrze*:

Jedne od razu, ode drzwi, wyglądają jakoś trójkątne, czy ukośnie, zanim się jeszcze człowiek zorientuje, co właściwie jest w nich trójkątnego czy ukośnego — to poddasza. W innych jasny prostokąt wprost otwieranych drzwi, przyciąga oczy nawykłe do ciemności korytarzy [...]. Do jeszcze innych, małych, czekoladowych podmiejskich domków wchodzi się wprost z podwórek popielatych ze smugami prawdziwej trawy, z pompą, krzywym płótem i gładzącą kurą — jak na wsi. A w suterenach przez okienka wysoko pod sufitem widzi się nogi przechodniów. Takie to są wnętrza.

A w każdym prawie zastaje się pełno ludzi w porze, kiedy by się najmniej tego oczekiwało. Kobiety siedzą na łózkach, a mężczyźni stoją oparci o odrzwia, jakby mieli wiecznie tak stać. Dzieci nie bawią się, tylko tak jakoś grupują się koło starszych jak w teatrze. Zazwyczaj ktoś śpi w czasie, kiedy się normalnie nie sypia, ktoś porusza się pod pierzyną, na łóżku, na sieniaku, na kufrze. Kobieta siedząc na brzegu posłania, doskonale obojętna na resztę otoczenia, samotnie popija zupę z garnczka — od razu wiadomo, że to „sublikatorka” — obca drzazga w mechanizmie wnętrza. Czasem ktoś pobrzdkuje na mandolinie, czy harmonii; jeśli są małe dzieci, to kobiety kołyszą je w ramionach odwiecznym niezmiennym ruchem wszystkich matek. [...] Dzieci żują się, płaczą. [...] Ojcowie dystygowanie milczą, wciąż oparci o odrzwia. Żyjące własnym życiem „sublikatorki” obojętnie popijają z kubków lekką herbatę.

[...] Wszędzie wiszą duże fotografie w ramach: kobieta ubrana jak do ślubu, lat około dwudziestu czterech, pięciu, cała w tiulach, pomarańczowych kwiatach i mirtach. Mężczyzna bardzo młody, lat około dwudziestu, z twarzą bezwąsą i prawie dziecinną, z wytrzeszczonymi oczami, bez żadnych „rysów”, bez żadnego wyrazu. [...]

Na komodzie, na siatkowej serwecie, obok tego klosza ze ślubnym welonem, stoją jeszcze fotografie krewnych z Ameryki w ramach z muszelek. Gipsowy słoń albo dużo słoń. Wielkanocny baranek z chorągiewką w podniesionej nodze. Koszyczek z rafii. Bombonierka. Sztuczne kwiaty z koloro-

wych piór. I inne bibułki. Blżej okna — żywe i najczęściej śliczne, w doniczkach, w emaliowanych, pociętych garncezkach, w byle czym, kwiaty¹¹.

W cytowanym fragmencie ma autorka *Całego życia Sabinę* indywidualne, subiektywne upodobania. W obrębie tematów, ku którym jej wyobraźnia skłania się szczególnie, wykazuje dość szeroką skalę inwencji i możliwości artystycznych, posiada wybitną wrażliwość zmysłową, wyczuwanie na detal, na zjawiskową stronę życia. A że wyczuwa tę powłokę, stara się skupić uwagę odbiorcy na realnym fakcie, nasycić informację szczegółem, tak niezbędnym dla utwierdzenia czytelnika w przekonaniu o autentycznym walorze relacji. Obecność sekwencji opisowych spełnia tu rolę konkretyzującą: określa przedmiot, wygląd mieszkania, charakteryzuje tło, utrwała nastrój. Nadmiar szczegółu sprawia, że rzeczywistość opisana staje się konkretna i zróżnicowana w swym plastycznym wyglądzie. Elementy wnętrza gromadzą się w jednej płaszczyźnie ruchu kamery. Relacja jest ewidentna dla miejsca, z którego narrator czyni obserwację — następstwo elementów jest zgodne z przebiegiem autopsji narratora. Opis jest statyczny, brak wymienności płaszczyzny: kamera przechodzi od przedmiotu do przedmiotu, od detalu do detalu. Na tej dominancie wznosi się cała konstrukcja tej fotografii. Służą temu określenia: kobiety siedzą, mężczyźni milczą oparci o odrzwia, ktoś śpi itp. Przy ich pomocy autorka stwarza obraz wnętrza pozbawiony zupełnie przedstawięń ruchowych i słuchowych. Rzecz szczególnie: działa tu jedynie wzrokowy narząd postrzegania, eliminujący kolorystykę niemal do zera i wykluczający wszelkie możliwości w zakresie akustycznej instrumentalizacji przedstawienia. Co więcej, jeśli nawet w cytowanym fragmencie ktoś „pobrzdakuje” na mandolinie, jeśli kobiety „kołyszą” w ramionach dzieci, a dzieci „mażą się” — są to właściwie zastygłe gesty, cisza nie zostaje niczym zakłócona, nastrój milczenia zwielokrotnie poczucie drętoty, bezruchu i sennaści.

W opisie dominują układy informacyjne, przynoszące rejestry przedmiotów wizualnych. Mamy więc najpierw elementy łatwiej dostrzegalne: jasno oświetlone kwadraty otwartych drzwi, potem dopiero ciemne korytarze, kształty wnętrza. Kamera zbliża jednostkowe konkrety a relacja podąża za nią, za zmysłem postrzegania, zatrzymuje się migawkowo na szczegółach po to, aby odnaleźć przesłanki wydarzeń w przedmiotach, w kształtach, w stylu bycia mieszkańców, by w syntetycznym niejako skrócie wydobyć podstawowy rys ukazanego zjawiska. Mamy tu do czynienia z próbą reporterskiej konstatacji faktów empirycznych, „bezpośrednio danych”. Chwył ten wyeksponował silnie rolę czynnika konotującego w przekazie, rolę szczegółu socjologicznego, wyparł opis zachowań ludzkich. Widać przesunięcie punktu ciężkości z postaci ludzkiej na przedmiot, na to, co rzeczowe. Przedmiot staje się ekwiwalentem społecznej sytuacji człowieka.

Struktura utworów grupy wykazuje wszelkie znamiona owych „luźnych gatunków”, gatunków z pogranicza literatury i dziennikarstwa, gdzie łączy kryterium prawdy i potencjalnej sprawdzalności. A więc ujęcia reportażowe, niemal werystyczne odwzorowywanie faktów i sytuacji zaistniałych w empirycznej rzeczywistości, odtwarzanie tego, co przeszło przez filtr osobistych doświadczeń obserwatora. Chodzi tu z reguły o rzecz, o autentyzm, wierność przekazu, chodzi o świadome odrzucenie konwencjonalnych atrybutów piękna literackiego. Rzeczowość bowiem i autentyzm tej twórczości

¹¹ jw., s. 20, 22.

domagały się narzędzia, które by tym zadaniom sprostało. A zadanie nie było łatwe. Ukazać mało znane środowiska społeczne i zawodowe, przeniknąć odrębności obyczajowe i kultowe krawców, wodniaków, szewców, żebraków itp., ująć to wszystko w formułę „obiektywną” — to wymagało rezygnacji z fikcji literackiej, z wszelkich ubocznych celów, jakie tylko mogą postawić sobie pisarze zapatrzeni w aktualną rzeczywistość. Toteż — ze względu na postulaty programowe i osobiste skłonności — znakomita większość pisarzy wyruszała z ołówkiem i notesem w bliskie sobie uczuciowo rejony społeczne, aby tam zdobywać materiał dla swych utworów. Wydaje się, że praktyka ta nie była w dziejach piśmiennictwa tamtego dwudziestolecia odosobniona. Lektura choćby reportaży z «Wiadomości Literackich» i «Miesięcznika Literackiego» mogłaby z powodzeniem potwierdzić tę tezę. Reportaże Mironowicza, Szelburg-Zarembiny, Melcer, Kurka, Rubinrauta, Krzywickiej i innych prezentowały szerokiemu ogółowi czytelników środowiska biedoty żydowskiej, sytuacje w domach dziecka, zakładach dla psychicznie chorych, procesy sądowe itp. Były próbą ujawnienia bolączek społecznych, demaskowania systemu i aktywizowania opinii społecznej.

Gdy z kolei przyjrzeć się dwu pierwszym tomom grupy, to widoczne się staje, że upodobanie w technice reportażu i faktomontażu znaczy się wyraźnie. Znakomita większość zgrupowanych tam utworów nie przestrzega wymogów strukturalnych dziewiętnastowiecznej noweli czy opowiadania. W obrazkach środowiskowych Boguszewskiej i jej towarzyszy obowiązuje kryterium prawdy.

To właśnie przekonanie wiodło do tych przypadków granicznych, w których symbioza autentyku z elementami fikcji literackiej zachodzi tak daleko, że doprowadza do zatarcia tradycyjnych różnic gatunkowych opowiadania, noweli, portretu, powieści. Formy gatunkowe „Przedmieścia” tracą cechy „normalnych gatunków”; niezależnie od reprezentowanej przez pisarzy ideologii i konwencji, gąszcz supozycji i dyskursów socjologicznych, publicystycznych, wyodrębnia się z fabularnego ciągu zdarzeń, z tego co przywykliśmy nazywać konstrukcją literacką. W postaci skrajnej wystąpiło to w dokonaniach Boguszewskiej i Kornackiego, Piacha i Reya oraz Kowalskiego. Pisarze byli przekonani, że problematyka czasów współczesnych stała się tak bogata i skomplikowana, iż nie wystarcza już tradycyjna narracja ograniczająca się w ostatecznym celu do rejestracji działań bohatera, że fabuła nie jest w stanie pomieścić wszystkich treści, ważnych dla losu ludzkiego, społecznych przedmieść i narodowych marginesów. Stąd też — obrazek socjologiczny, szkic środowiskowy, reportaż — formy znajdujące się na pograniczu sztuki literackiej, zostały tym sposobem „wmontowane” niejako w bieżący nurt życia.

Interesującym przykładem sztuki konstrukcyjnej, zmierzającym do przekazania jak największej ilości realiów środowiskowych, jest reportaż K. Muszalsówny *Stracone dni* (z cyklu *Powązki*). Odnajdujemy w nim szereg charakterystycznych chwytów, dających w efekcie naturalistyczne studium środowiska. Próba reporterskiego uchwycenia odrębności terytorialnej i obyczajowej podwarszawskiego przedmieścia z wyraźnym zamiarem epatowania czytelnika „niezwykłym” materiałem tematycznym, przyniosła, ilustrującą ten typ tendencji, naturalistyczną zbitkę szczegółów i rzeczy. „Fizjologia” powązkowskiego błonia komponowana jest z luźnych scen-szkiców i statycznych fotografii. Przedmiotem uwagi reportera są najpierw stragany kwiatciarek podcementarnych, a więc szeregi kwiatów, ustawionych pod murem i na straganach (m. in. wymienia takie odmiany, jak: kochie, hortensje, libelie,

siwe mrozy, pelargonie, begonie, nieśmiertelniki), dalej — postaci kwaciarek, ich mężów, kochanków, klientów. W końcowych partiach mamy natomiast szeroko rozbudowaną topografię podcementarnego błonia. Oto urywek zezwalający uzmysłwić sobie „poetykę” opisu reportażowego:

Na małych stołkach, wysuniętych poza kramy, siedzą przekupnie kwiatów dla zmarłych, wiele godzin co dzień, o tej samej porze. Różni. [...]

Siedzą — wystębnowane zmarszczkami staruszki, grube od zaniku wszelkiej formy, zgubione w zwiotczości mięśni, rozlazłej w tłuszczu rozpychającym naskórek, od niepotrzebnej ilości wełnianych i bawełnianych spódnic, od rozepchanych kaftanów, niemodnie fałdowanych. Siedzą — kilkunastoletnie dziewczęta, praktykantki, zastępczynie, taniutki siły robocze. Sukienki za krótkie, bosc nogi na pepegach, włosy sztywno na wietrze wystrugane, trochę chłopaków złośliwie strzępiących językiem i złotówka zarobku dziennie. I jeszcze — niewiadome kobiety w nieokreślonym wieku. Wybezczelnione alkoholem twarze, czarniawe usta, oczy głodne towarzysza, język siepiący słowa obmierza. Nic, tylko czekanie długie nad płytą kwiatów, kiedy życie ucieka i rwać by je trzeba pospiesznie, żarłocznie, smakowicie¹².

Muszałowna nie dramatyzuje również i samych wydarzeń, unika zamkniętej, spointowanej konstrukcji fabularnej. Jej upodobania zwracają się ku faktograficznej migawce, w której przesuwały się najrozmaitsze szczegóły określające środowisko i ludzką postać. Szczegóły te widoczne są w cytowanym fragmencie. Naturalistyczny portret poprzez mikroobserwację twarzy rejestruje czysto filzjologiczne znamiona: zmarszczki, zwiotczale mięśnie, tłuszcz naskórka, sztywne włosy, czarniawe usta itp. W ten sposób powstał beznamiętny, „behawiorystyczny” niejako, zobiiektywizowany opis określonej zbiorowości powiązanej profesją, terenem i upodobaniami.

Reportaż Muszałowny osiąga maksymalny stopień koncentracji treściowej. Całymi stronami ciągną się opisy tego mikrokosmosu społecznego. Mamy tu osobliwe zwyczaje i osobliwe właściwości terenu: wyludnione tramwaje, bezrobotnych, dzieci, kury, psy, konie, gołębniki, kozy, śmiecie, farbowane cukierki, gonitwy o szarym zmroku, uliczną piosenkę, karuzelę z nieodłącznymi popisami „powietrznych dzentelmenów”, drżąca melodie tanga, kształt kieliszka w szczęśliwej ręce... Charakterystyczne realia terenu uzupełniają: huśtawki, loterie, teatr przedmieścia itp. Mamy tu do czynienia z pracą znajdującą się na pograniczu socjologii i dziennikarstwa, mniej z pracą literacką. Opisowość przekształciła się w faktografię. Zamiast syntezy środowiska powstała przekrojowa ilustracja, reportaż-studium, osobliwe panopticum oglądanych, socjologicznych i obyczajowych szczegółów.

Dokładność faktograficzna święci niewątpliwie triumfy w *Konkwistadorach z ulicy Bonifraterskiej* Degala, zwłaszcza wtedy, gdy obiektyw nie eliminuje, nie selekcjonuje faktów, gdy zachowuje się biernie. Każdy szczegół ma podkreślać hierarchię społeczną ludzi, każda rzecz służyć podbudowie socjologicznej oceny. Poznajemy więc przyjezdnych z prowincji, tragarzy, klientów, inkasentów, akwizytorów, tragarzy, wozaków, oglądamy ciasne skurczone sklepy różnych Garltów, Oldaków, Funków, Rubinsztejnów, Cukierków... Naturalistyczną ścisłość opisu podkreślają u Degala rejestry towarów leżących na półkach. Chociażby: „W pudełku pełno papierowych karbowanych naparstków, napełnionych syropem, w których jedną nogą tkwią

¹² K. Muszałowna, *Stracone dni* [w:] *Przedmieście*, jw., s. 38—39.

miniaturowe blaszane krzeselka, stoliczki, łyżeczki, widelczyki, pierścionki z drutu z perełką błękitną syropu, zegareczki, nożyki...". Mały światek staroświeckich żydowskich sklepików jest tu skrótem wielkiego miasta i ściągających się sił. Ulica Bonifraterska, leżąca jakby na uboczu, nie wciągnięta do biegu oficjalnych wydarzeń, jest odbiciem społecznych konfliktów w miniaturze. Sonda Degala ujawnia siedlisko drobnych sklepikarzy i hałaśliwą ciżbę żydowską, zaś naturalistyczny deskrytywizm wskazuje fakty, gromadzi „kliniczne” dowody pauperyzacji, koncentruje objawy nędzy, uwypukla sens i mechanizm zdobywania pieniędzy.

Zarówno *Mieszkanie* i *Macierzyństwo* Nałkowskiej, jak i *Kataryniarz* Morcinka, *Włókniarze* i *Pozbierane dzieci* Boguszewskiej, czy wreszcie *Margines nafty* Muszałówny — to styk literatury z publicystyką, z treściami autentycznymi. Na tym pograniczu mieści się i *Klimontów*, reportaż o strajku głodowym górników, i *Dom na Ochocie*, i faktomontaż *Zza biurka referenta Opieki Społecznej*. Autorzy zrezygnowali z wątków fabularnych, z intrygi. Opisom towarzyszy najczęściej autorski pietyzm dla „dokumentów życia”, fachowa znajomość przedmiotu, nie zawsze usprawiedliwiona ideowo-artystyczną potrzebą. W sprawozdaniu Boguszewskiej z Widzewskiej Manufaktury (*Włókniarze*) i z zakładu dla dzieci opóźnionych w rozwoju psychicznym w Laskach (*Pozbierane dzieci*), w opisach zakładu krawieckiego mistrza Leliwy (*Krawcy* Kornackiego) śledzić można przejawy kronikarsko-sprawozdawczej roboty. Syntetyczne widzenie rzeczy zastępują pisarze inwentaryzacyjnym rejestrem przedmiotów, kładą nacisk na detalizację, „fotograficzność” oglądanego wycinka rzeczywistości.

To wycucie hierarchii składników, pozwalające pisarzowi rozkładać i rozwijać poszczególne elementy treści proporcjonalnie do ich wagi i roli, jaką spełniają w organizmie dzieła, niepokojąco zanika także w powieści Bolesława Piacha *Nas jest więcej* i w *Kropiwnikach* Sydora Reya. Pisarze z trudem radzą sobie z formami większymi; kompozycja par excellence powieściowa nie przyniosła oczekiwanych wyników. Razi nadmierna wybujałość partii dyskursywnych, koncentracja układów informacyjnych. Są tam liczne epizody najzupełniej z akcją i problematyką dzieła nie związane i na skutek tego — odciągają uwagę od zasadniczej tematyki, rozbijają wręcz iluzję powieściową. Pokusa dokumentaryzmu zniweczyła jednolitość tonu i ujęcia.

Analogicznie przedstawia się sprawa w powieści *Nas jest więcej*. Przyczyną niedomagań są tu elementy rezonerskie, dygresje dydaktyczne, nie przetrawione literacko złoża materiału informacyjnego dobytego ze studiów pisarza w kancelariach sądowych, izb zatrzymań, z obserwacji młodzieży przestępczej. Rzeczywistość „obiektywna”, nasycona niezliczonym mnóstwem szczegółów, „uziemiła” niejako temat, nasycała sferę przedstawień bogactwem konkretnym, wyeliminowała w konsekwencji fikcję powieściową, motywacje psychologiczne, duchowy portret bohaterów.

Inaczej przedstawia się ta sprawa w *Wiśle* Boguszewskiej i Kornackiego. Konstrukcja dokumentarna stanowi tu jedną z płaszczyzn odniesienia. Technika reportażowa kieruje uwagę odbiorcy na to, co obiektywne w sensie ogólnym, ale jednocześnie przenosi fakt w system motywacji estetycznych, narzuca określony nadrzędny porządek. Powieść zbliża się do konwencji powieści reportażowej w tym sensie, że wynika bezpośrednio z dążenia do relacjonowania konkretnych realiów środowiska wodniackiego, ale jednocześnie od tej konwencji odbiega, bowiem obserwacja przyrody, krajobrazu i pracy staje się w przywołanym kształcie powieściowym przygodą arty-

styczną pisarzy. Opis nie ma charakteru czysto sprawozdawczego, reprodukcja dokumentarna nie jest „reprodukcją totalną”, eliminującą inne aspekty zjawiska. Prezentacja faktów ma charakter „otwarty”, motywacją bywają czynniki przypadkowe, nieoczekiwane, a obserwacja poddana większej, sprawdzającej kontroli.

Socjologiczne walory opisu dokumentarnego pozwalają się prześledzić głównie w partiach określających milieu wodniaków. Partie te umożliwiają równocześnie wejrzeć w warsztat pisarski, w sposoby gromadzenia faktów, ujęć przedmiotowych. Opisy czynią wrażenie not badacza, ograniczającego się do konsektowania zagadnień. Na plan pierwszy wysuwa się element rzeczowy, ściśle i wiernie utrwalający aktualnie zaobserwowany przedmiot, kształt realny zjawiska. Rzeczywistość przedstawiona istnieje jako rzeczywistość obserwowana — nie jest wyborem przedmiotu najbardziej znaczącego. Brak wewnętrznego przeżycia, brak emocjonalnych wrażeń. Dla dokumentarnego charakteru relacji charakterystyczny jest tryb przekazywania informacji. Formantem modelowym jest tu osobiste zetknięcie się narratora z rzeczywistością. Pisarze przekazują ze swej „pływanki” czy „ryzy” taką informację, na jaką pozwala zmieniająca się czasowa sytuacja autopsji. Krajobrazy, miejscowości, berlinki, wytwory ludzkiej pracy, bosmani, oryle, szyprowie są tu szeregowym układem elementów — więc tylko zreferowanym systemem postrzeganych zachowań, a nie motywacji. Opis sygnalizuje rzecz, jej szczegółowy zewnętrzny wygląd, skupia przedmioty w przestrzeni, intensyfikuje się w treściach rzeczowych, ciąży ku rejestracji zjawisk w tle — nie jest zaś samodzielną jednostką stylistyczną, motywującą ogląd rzeczywistości. Postawa dokumentarna autorów daje się streścić jako zasada szczerości, autopsji i autentyzmu: zmierza do empirycznego podbudowania sytuacji osobniczej wodniaka, akcentuje walor prawdziwościowy relacji o wykonywanych czynnościach.

Rzeczywiste przedmioty, firmy transportowe, holowniki, tratwy, łyżwy mostowe i berlinki, rzeczywiste miejscowości, autentyczne postacie szyprow, matrosów — są elementami owej rzeczywistości wiślanej. Jej wymiar przestrzenny, bogaty i konkretny, buduje się na określonej linii ruchu berlinek: „w górę Wisły” — „w dół Wisły”.

Rzeczywista sytuacja „pływanki” uformowała odpowiadający potrzebom opisu świata wodniaków model informacji. Aby potwierdzić faktyczność zdarzeń i autentyczność obserwacji odwołują się autorzy do odpowiednich realiów. Odbiorca zostaje poinformowany jaka jest różnica między berlinką drewnianą a żelazną, między krytym statkiem transportującym mąkę, a odkrytą łyżwą do przewozu żwiru i faszyny. Poznajemy wnętrza plichty i sztajerbudy, po lugrabie schodzimy do kajuty i ładonki, obserwujemy wyposażenie pomieszczeń w sprzęty domowe, załadunek towarów, a więc kojców z drobiem, podkładów kolejowych, ryżu, herbaty, mąki... Czytelnicy muszą się dowiedzieć także, że najgorszy towar do transportowania to soda, „bo drzewo wygryza i worki pali”, poznać technikę trajbowania kanałówki, wymijania podwodnych pali, sposób przygotowania tzw. paku dla uszczelnienia burty itd., itd.

W związku z takimi założeniami wyeksponowali Boguszewska i Kornacki słownictwo i frazeologię fachową. Sporo tu wyrażen, czerpanych z zasobów żywego współczesnego dialektu wodniaków. Bohaterowie „Wisły” stanowią mieszaninę różnych elementów narodowych, przede wszystkim polskich i niemieckich. Stąd i język, którym się posługują, jest osobliwą mieszaniną

polszczyzny z elementami języka niemieckiego, przy czym germanizmy przejawiają się szczególnie w składni i w określeniach fachowych (*baken, bat, bumsztak, ferdeka, ducht, ferszlak, fracht, gratyna, kodryl, krajcplan, kwer, kroksztyna, ligraba, lonbank, plichta, sztrand, sztajerbuda, szuf, sztos, sztylpa, szwebel, tambor, zajterbrety, zola, życzemel*). Bliższa, wnikliwsza analiza językowo-stylistyczna pozwoliłaby dostrzec, że język powieści, choć nie wyprany z indywidualnych rysów, posiada autorom tylko właściwe upodobania, skłonności, persewerujące nawyki, nadające leksyce, frazeologii i składni osobliwe, charakterystyczne efekty stylistyczne (poza manierą ekspresjonistyczną Kornackiego). Można by nawet skłonić się do przypuszczenia, że element ekspresji stylistycznej niemal przestaje istnieć, uchodzi uwadze pisarzy, roztopia się w przedmiocie. Zagęszczenie wyrażeń fachowych wydatnie utrudnia odbiór dzieła. Odnosi się wrażenie, że są to w istocie popisy niedoświadczonych autorów, którzy zapewne za przykładem naturalistycznych wzorów zapragnęli „oślnić” czytelnika leksykalną inwencją i rzeczowością. Większość przyswojonych nabytków językowych — przyznać to trzeba — nie daje wyobrażenia o rzeczy, nie ułatwia bynajmniej orientacji w istocie i położeniu przedmiotów nazwanymi tymi określonymi. Techniczno-profesjonalna nomenklatura nie jest usprawiedliwiona estetyczną koniecznością, wprost przeciwnie — wznaga jałowość opisu, nie ułatwia naszego rozeznania w istocie i jakości prezentowanych szczegółów.

Przywiedzione przykłady, stanowiące tylko część materiału, jaki można by z *Wisły* wydobyć, nasuwają pewne nieodparcie narzucające się wnioski. Nie wydaje się mianowicie prawdopodobne, żeby na tak szeroką skalę zastosowany typ słownictwa był tylko chwytem stylistycznym wzmacniającym autentyzm obrazu. W tej natrętnej obsesji wyrazowej, w tej „fachowej” wiedzy środowiskowej, owej genetycznie wywodzącej się niewątpliwie z naturalistycznych źródeł formuły dokumentarnej — znajduje wyraz postawa światopoglądowa spółki autorskiej. Kornacki i Buguszewska mają zaufanie przede wszystkim do tego, co daje się zmysłowo postrzec i empirycznie sprawdzić. Mimo partii opisowych, w których udział mowy pozornie zależnej stwarza iluzję rzeczywistości duchowej, uwaga pisarzy koncentruje się na zewnętrznej powłoce rzeczywistości. W myśl założonej tendencji do odtwarzania prawdy szukają skwapliwie i odtwarzają z pasją godną socjologa-badacza każdy szczegół statku, każdy gest wodniaka, każdy przedmiot, miejsce, najmniej frapującą, a jednak dla nich ważną i godną odnotowania osobliwość środowiska. Powierzchnowość, wygląd zewnętrzny, wszystko to, co dotyczy rzeczywistości materialnej, co zamyka się w kręgu wrażeń wzrokowych, co określa „magistralę wodną” i specyfikę zawodu wodniaka (to właśnie ma być dowodem obiektywizmu i legitymacją bezstronności) — ściąga więcej uwagi Boguszewskiej i Kornackiego niż rzeczywistość duchowa, świat wewnętrznych doznań indywiduum ludzkiego.

Charakterystyczna rzecz: rozpatrywana tu forma przekazu, obciążona niewątpliwie określonym ideologicznie znaczeniem, występuje w znamienym zagęszczeniu w utworach Kowalskiego.

Kowalski zdaje się podzielać w wielu wypadkach formułę dokumentarnego przekazu, aczkolwiek trudno byłoby tu twierdzić, że między poglądami autora *Rodziny Mianowskich*, a zapatrywaniami zdecydowanej większości zwolenników programu Krahelskiej zachodziło podobieństwo, tożsamość warsztatu pisarskiego. Uprawiana przez grupę formuła dokumentaryzmu występuje w dokonaniach Kowalskiego przeważnie w funkcji realistycznej,

staje się nader często środkiem „ludowej” prowokacji dotychczasowych mitów literackich bądź sprawnym narzędziem krytyki istniejących anomalii społecznych oraz demystyfikacji młodopolskich wzorów chłopskiego bohatera. W *Bandosach*, *Burcusi* i *W Grzmiącej* zwracają uwagę te same właściwości metody: skłonność do ścisłości, predylekcja do wydobywania z wyraźną przyjemnością znamion autentyku, konkretności, egzemplifikującego chłopskie spojrzenie na świat. Są to opisy o charakterze rzeczowym, w których chodzi o topograficzną wierność odtworzenia, o wydobywanie i podkreślenie społecznych uwarunkowań człowieka. Żadnych flirtów z czytelnikiem, żadnych prób oddziaływania na jego wyobraźnię, jego emocjonalny nastrój. Autor *Burcusia* jest rzeczowy, nie chce, czy — nie potrafi — tej rzeczowości nieoczekiwanie zabarwić akcentem wzruszenia, estetycznego oczarowania. Jego struktury frazeologiczne są mało ciekawe, jałowe, świadczą o ograniczonych możliwościach, o nikłej celności semantycznej. Ich funkcja rzadko wyzwała wartości estetyczne i uczuciowo ekspresywne, często sprowadza się do mocniejszego podkreślenia konkretności, rzeczy. Przykładów można by przywoływać nie kończące się szeregi; będzie je łączyć tożsamość założenia, dążenie do obrysowania konturu czyjejś sylwetki, czyjegoś oblicza, tendencja do przekazania informacji o przesłankach socjalnych, które człowieka kształtują, urabiają i orientują ku pewnym zasadom postępowania.

To jednostronne, sensualistyczne ujmowanie osobowości ludzkiej rozrasta się niepomierne w szkicach Reya, Degala, Czyścieckiego, Morcinka, w tekstach Piacha, Kornackiego — zawężając i uszczuplając w konsekwencji psychologiczne jakości obrazu. Protest społeczny, jako „sposób oglądu” i interpretacji świata, znajduje kres, wyczerpuje się i wyładowuje ostatecznie w codzienności kryzysowej, skazującej tysiące małych szarych ludzi na kłopoty około zachowania swej egzystencji — nie znajdując jednocześnie dosyć skutecznego równoważnika w odpowiednim nasyceniu utworów wartościami istotnie psychicznymi. Wszystko to sprawia, że rezultat artystyczny bywa na ogół ujemny, załamany jak gdyby w krzywym zwierciadle a priori założonej tezy socjologicznej, tłumaczącej właściwie wszystko.

Dochodzimy w ten sposób do punktu wyjścia niniejszego referatu. Wniosek, jakie można by wyprowadzić z przytoczonego materiału literackiego świadczą o tym, że pisarstwo „Przedmieścia” poddaje się interpretacji w wymiarze swych wartości dokumentarnych. Charakter funkcji dokumentarnych nadaje szczególną wagę czynnikom opisowym wśród morfologicznych komponentów „powieści-studium”. Obrazka socjologicznego, faktomontażu i reportażu. Ich rolę określa przewaga momentu przedmiotowego i statycznego nad ujęciami, które stanowiły zazwyczaj siłę i urok literatury — nad fabułą i „wikłaniem przygód” oraz nad momentem refleksji, czyli myślowego dopełnienia zjawisk.

We wszystkich przytoczonych przykładach, mimo różnic indywidualnych, wynikających z odmienności osobniczej talentu i fizjonomii duchowej pisarzy, odnaleźć można w zasadzie te same charakterystyczne znamiona opisu. Określa się więc przedmiot, jego wygląd, charakteryzuje się zewnątrznie postacią ludzką, utrwała się tło, w którym ona występuje. Obecność sekwencji opisowych sprawia, że rzeczywistość staje się jednowymiarowa, konkretna — bo skupiona na realnym obiekcie. Nasycza to informację szczegółem, utwierdza odbiorcę w przekonaniu o autentycznym walorze przekazu. Wierny i uszczegółowiony opis podniesiony został w „Przedmieściu” do rangi estetycznej, stał się częścią jego poetyki. Oddanie pierwszeństwa obserwacji nad

fikcją i zmyśleniem, oparcie się o autentyczną rzeczywistość było — w zamierzeniach przedmieścian — wystarczającą rękojmią literackiej „prawdziwości” i „ważności” utworów wyrastających z publicystycznych inspiracji.