

Z PROBLEMÓW KONSTRUKCJI „ZAWODÓW” I „ZBYTKÓW” JULIUSZA KADENA BANDROWSKIEGO

Juliusz Kaden Bandrowski zawdzięcza swą sławę głośnym powieściom politycznym, w których cieniu pozostała reszta jego utworów, w ich liczbie także dwa młodzieńcze tomiki, *Zawody* i *Zbytki*.

Przypominanie okoliczności, w jakich one powstały, czy nawet ich problematyki, nie wydaje się konieczne, ponieważ kwestie te, obok innych, zasadniczych dla pisarstwa autora *Czarnych skrzydeł*, podjął niedawno Michał Sprusiński¹ w obszernej monografii, poświęconej Kadenu-Bandrowskiemu. Nieodparty jednak argument, przemawiający za kontynuacją zainteresowań wymienionymi tomikami, stanowić powinien fakt, że pozostały one do tej pory nieznanne szerokim kręgom czytelników. Oczywiście jest, że samo istnienie określonego utworu literackiego nie musi upoważniać do podejmowania i roztrząsania kwestii z nim związanych, jednakże jeśli idzie o *Zawody* i *Zbytki*, sytuacja wydaje się być szczególną, utwory te bowiem stanowiły autentyczny początek drogi twórczej Kadena, były niejako „poligonem doświadczalnym” jego dojrzałej prozy, z natury swej niezwykłej i oryginalnej. Tu właśnie w stanie jakby embrionalnym znalazły swój wyraz najbardziej kontrowersyjne właściwości warsztatu Bandrowskiego (żeby wymienić chociażby osławiony kadenowski somatyzm), zarówno te, które z czasem uległy hiperbolizacji i zapanowały niepodzielnie na kartach jego powieści, jak i te zaniechane, porzucone później bez śladu.

Dla nas szczególnie interesujące wydają się problemy konstrukcji nowel i obrazków, zawartych w obydwu tomach, z pozoru tylko mało istotne, podporządkowane powszechnie uznanym rygorom trzech poetyk, które żywo oddziaływały na pisarstwo Kadena: naturalistycznej, modernistycznej i ekspresjonistycznej (można tu wymienić także impresjonizm).

Zanim jednak spróbujemy wnikać w sedno sprawy, niezbędne jest uściślenie natury terminologicznej. Konstrukcję czy kompozycję rozu-

¹ M. Sprusiński, *Juliusz Kaden Bandrowski. Życie i twórczość*. Kraków 1971.

miemy tutaj w jej szerszym znaczeniu, a więc nie tylko jako pewne ułożenie tzw. „całostek przedstawieniowych”, ale także w sensie zespolenia wszystkich aspektów dzieła literackiego, w tym również narracji, czasu, sposobu kreowania bohaterów itd. Ta właśnie integracja i współistnienie poszczególnych warstw utworu odbywa się w sposób niejako zdyscyplinowany i jest podyktowana zwykle pewnym modelem strukturalnym, przypisanym określonemu i wybranemu przez autora gatunkowi. Wobec tego oczywistego związku nieprzypadkowo użyto wcześniej miana obrazka dla określenia *Zawodów* i nowel — dla *Zbytków*.

Konstrukcja czasu, narracja, jej formy podawcze, sposób kreowania postaci, nieodłączne składniki utworu epickiego, decydujące o jego jakości gatunkowej, są tak silnie ze sobą sprzęgnięte, że nie sposób przy rozpatrywaniu jednego z nich nie potrącić o drugi. Tak dzieje się i u Kadena, gdzie korelacja poszczególnych płaszczyzn, dominowanie niektórych z nich, decyduje bądź o nasileniu pierwiastka epickiego, bądź o nawiązaniu do tradycji renesansowej włoskiej noweli, bądź o wybitnie demaskatorskich czy nawet propagandowych intencjach poszczególnych nowel czy obrazków; decyduje także o ostatecznym kształcie artystycznym i gatunkowym, jaki owe utwory przybierają. Najbardziej oczywistym i uchwytnym wskaźnikiem, ujawniającym, rzec można, prawdziwą naturę artystyczną noweli czy obrazka jest chyba czas, który, jak wiadomo skądinąd, nierzadko bywa podstawowym kryterium, pozwalającym dokonać identyfikacji gatunku w bogatej dziedzinie krótkich form narracyjnych. Ów czas może być rozpatrywany w kilku różnych aspektach. Tak więc, w myśl postulatów Stefanii Skwarczyńskiej², upatrującej w utworze trzy płaszczyzny czasowe (czas rzeczywistości realnej, czas fabuły i czas przedstawiony), istnieje możliwość wyróżnienia czasu historycznego, do którego odnoszą się elementy fabuły, często wyznaczonego ważnymi datami, zdarzeniami politycznymi itp., czasu ograniczonego ciągiem wypadków zaprezentowanych w powieści czy noweli oraz czasu, dokonującego się niejako na naszych oczach, obejmującego wydarzenia przedstawione w konkretnej, ujednostkowionej akcji; albo też — już na płaszczyźnie samego utworu — można wyodrębnić czas narracji i czas zdarzeń.

Jeśli idzie o tę pierwszą ewentualność, w przypadku *Zawodów* i *Zbytków* już z góry można zakwestionować i odrzucić istnienie czasu historycznego, nie ma bowiem w tekście wzmianek, pozwalających odnieść te utwory do konkretnych lat. Oczywiście konstrukcja świata przedstawionego, odpowiednio dobrane realia, wreszcie słowa samego Kadena, pochodzące ze wstępu do *Zawodów*, gdzie pisze o zainteresowaniu sprawami, które otaczały człowieka współczesnego jeszcze na początku wieku, pozwalają domyślać się epoki, którą autor miał na uwadze — niemniej

² S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954, T. 1.

precyzyjne usytuowanie czasowe, zwłaszcza *Zbytków* nastęrcza pewne trudności i nie jest zupełnie jednoznaczne.

Współlistnienie natomiast czasu fabuły i czasu przedstawionego stwarza wiele różnorodnych możliwości. Najczęściej te dwie płaszczyzny pokrywają się (wtedy np., gdy autor rezygnuje z retrospekcji), albo też gdy czas akcji jest krótszy od czasu fabuły. *Zawody* i *Zbytki* w większości wierne są pierwszemu wariantowi, przy czym czas przedstawiony niejednokrotnie ograniczany jest ramą czasową, tworzoną np. przez zaznaczenie pór dnia (*Praczka*, *Szewe*) i sprowadzającą ów czas do jednej doby; przez powtarzające się na początku i końcu utworu opisy przyrody, sugerujące porę roku (*Rzeźnik*). Rozpiętość czasu przedstawionego, wyznaczana nierzadko, jak widzimy, dość rygorystycznie, jest ściśle podporządkowana kanonom gatunkowym. Siłą więc rzeczy czas ten w obrazkach jest krótki, chodziło tu bowiem o scharakteryzowanie i uchwycenie chwili, o stworzenie iluzji bezruchu, zaś w noweli, która z natury swej dopuszcza nieco większą swobodę, waha się od kilku godzin do roku i dłużej. Jako ilustrację tezy o współlistnieniu czy nakładaniu się płaszczyzn czasowych w *Zawodach*, a zwłaszcza *Zbytkach*, przytoczyć można przykład utworu wybitnie jednopłaszczyznowego, jakim jest *Książka* (*Zbytki*) i konstrukcji typowo wielowarstwowej, z jaką mamy do czynienia we *Wspomnieniu* (*Zbytki*). O ile *Książka* jest nowelą, której narracja sprowadza się do przekazania wydarzeń, toczących się niejako na oczach czytelnika i współtworzących akcję, a więc lektury Kazika, kolejnych dni spędzanych na strychu nad książką, romantycznej wyprawy z domu i wreszcie niefortunnego powrotu małego miłośnika przygód, o tyle we *Wspomnieniu* daje się wyodrębnić zarówno czas przedstawiony, jak i czas fabuły. Ten pierwszy ogranicza się do zaprezentowania spotkania rodzinnego w domu wuja — pułkownika, którego zapewne towarzystwo młodych ludzi sprowokowało do wspomnień, związanych z jego romantyczną, młodzieńczą miłością, a dopełniony jest wspomnieniami jednego z braci, przebywających u wuja w gościnie, powracającymi do czasów młodości pułkownika, stanowiącymi wprowadzenie, przedakcję. Mówi się tam o wesołym usposobieniu młodego podówczas oficera, o wspólnych zabawach ołowianymi żołnierzami, także o sprawach bliższych czasowi przedstawionemu, o współżyciu wuja z góralami. Podobne dopełnienie akcji stanowi opowieść głównego bohatera. Ostatecznie więc czas fabuły daleko wykracza poza bezpośrednio zaprezentowaną sytuację, obejmuje lata młodości pułkownika i sięga po jego starość. Owa sytuacja, która w sposób naturalny daje się wyodrębnić w czasie fabularnym, ujęta w ramy czasu przedstawionego jest jednocześnie czasem zdarzeń, a można jej przeciwstawić czas narracji, pozwalający się z kolei rozbić na dwie warstwy.

Wspomnienie ze swoim bogactwem form czasowych, znamienym

zresztą dla typowej, klasycznej noweli, nie jest przykładem reprezentatywnym dla *Zawodów i Zbytków*. Inne utwory, w myśl kanonów literatury naturalistycznej i realistycznej, dążą do zgodności wyżej omawianych płaszczyzn, zachowania ciągłości zdarzeń; panuje tu tendencja do maksymalnego upodobnienia czasu fabuły i czasu przedstawionego, którego założeniem jest logiczne następstwo wypadków.

Powróćmy jednak do *Wspomnienia*, które w zbiorze utworów, pretendujących w większości, mimo pewnych odstępstw od ideału gatunku, do miana nowel, wyróżnia się na korzyść nieskazitelnością formy. Naturalną konsekwencją wielopłaszczyznowości czasowej jest tutaj specyficzny, a równocześnie typowy dla noweli rodowodu boccacciowskiego, sposób narracji, charakteryzujący się mnogością opowiadaczy. Rolę wprowadzającego w sytuację, w której ma się za chwilę rozegrać właściwe opowiadanie, pełni pierwszy narrator, który zarazem określa siebie i swoje miejsce w zdarzeniu:

Było nas wtedy w gościnie u wuja trzech. Mój brat, literat, którym pułkownik otwarcie gardził... Drugim byłem ja. Otóż mnie, początkującego agronoma, wuj znosił cierpliwie jako użyteczne zwierzę pociągowe³.

Ów narrator, jak łatwo zauważyć, jest równocześnie uczestnikiem zdarzeń w płaszczyźnie czasu przedstawionego, wypowiadającym się w pierwszej osobie, a jego opowiadanie, przeplatane dialogami, kończy się zdaniem:

Literat nalał mu wina, sobie też, trącili się, przepili i wuj tchnąwszy dymem na cały pokój, machnął ręką⁴.

Łatwo się domyślić, że w tym momencie rozpoczął on monolog, któremu jednak autor nie pozwolił spokojnie trwać i toczyć się bez przeszkód. Aby nie mogło zaistnieć podejrzenie, że słuchacze stchórzyli przed srogim wujem, narrator — agronom pozwala sobie na wtręty typu:

Pułkownik krzyknął, ażeśmy drgnęli⁵.

Nie gorszy pozostaje wuj, który do swego audytorium zwraca się z uszczypliwymi uwagami w rodzaju:

Nie takim zawałidrogom jak wy słuchać, jakim byłem ofiicerem⁶.

Owe wtrącenia w tok właściwego opowiadania nie tylko współtworzą niepowtarzalny klimat opowieści Kadena, iskrzą się humorem, urealniają postaci bohaterów, ale nade wszystko mają na celu uświadomienie czytelnikowi sytuacji narracyjnej, ciągle przypominanie, że mamy tu do czynienia z dwoma odległymi czasowo płaszczyznami fabularnymi.

³ J. Kaden Bandrowski, *Zbytki*. Kraków 1914, s. 163.

⁴ *Ibid.*, s. 164.

⁵ *Ibid.*, s. 165.

⁶ *Ibid.*, s. 166.

W mnogości wypowiedzi stworzonych przez autora sylwetek on sam nie pozostawia sobie i swoim refleksjom miejsca, chowa się skutecznie w tłumie narratorów, świadomie nawet kreuje sytuacje, na podstawie których można go z nimi utożsamiać. Siłą więc rzeczy jego wiedza jest ograniczona przez pole widzenia postaci, za którymi się kryje. Takie utożsamienie narratora z bohaterem opowieści stwarza zresztą niebagatelną szansę dla pisarza. W przypadku utworów o charakterze psychologicznym, a takim właśnie jest *Mieszkanie*, zabieg ów może sprzyjać uprawdopodobnieniu i uzasadnieniu refleksji, które nasuwają się opowiadającemu. Kontrowersyjne nierzadko poglądy, prezentowane w utworze, a nie włożone w usta konkretnej postaci, mogłyby być po prostu przypisane autorowi. Jeszcze większe usługi oddaje ten właśnie zabieg w *Dwóch niewiastach*, chodzi tu bowiem o sugestywne odtworzenie psychiki człowieka chorego, uprawdopodobnienie jego przeżyć i gry wyobraźni.

Ślady owego zjawiska można spotkać w większości utworów Kadena, jakkolwiek nie wszędzie przyjmuje ono tak wyraźną postać. Autor nie zawsze kryje się za maską bohatera, utożsamionego z nim samym, ale swój sposób widzenia nierzadko podporządkowuje psychice i osobowości postaci, wokół których toczy się akcja. Dzieje się tak zwłaszcza w nowelach, skupiających swe zainteresowanie na postaci dziecka, a widomy ślad pozostawia wtedy ów zabieg na sferze językowej utworu, na specjalnym stylistycznym ukształtowaniu tekstu. Narrator, jakkolwiek nie ujawniony w partiach narracyjnych, z upodobaniem posługuje się wtedy mową pozornie zależną. Chwył ten, charakterystyczny dla literatury, zdążającej do ograniczenia wiedzy narratora, sprawia, że wszystko, co mówi się w utworze, zostaje, jak poprzednio zauważono, przepuszczone przez pryzmat świadomości dziecka.

Pewnej niedzieli, gdy mama poszła do chorej kumy, a tata został ze słomką od cygara za uchem, zapytał Cesiek tatę, głaszcząc go po rękę, co by tata najbardziej na całym świecie chciał mieć⁷.

Przytoczony fragment, typowy przecież dla całej noweli, łączy w sobie — dla przykładu — dwa zjawiska: odpowiednie ukształtowanie stylistyczne narracji, dokonane dzięki użyciu wyrazów „tata, mama”, niejako żywcem wyjętych ze słownika dziecka, a zarazem nadanie cech wypowiedzi właściwej dzieciom, napiętnowanej specyficznym widzeniem świata (np. ojca poprzez „słomkę cygara za uchem”) — mowie zależnej. Kiedy uwaga autora skupia się głównie na projekcji świata wewnętrznego dziecięcego bohatera (*Chłopiec*), narzędziem pisarza staje się mowa pozornie zależna, charakterystyczna dla monologu wewnętrznego. Oto przykład:

⁷ Ibid., s. 27.

Chłopiec wybuduje tej śmierci taką tamę, że śmierć z niej wyschnie i umrze. Wygoni, wydusi złodziejkę⁸.

albo:

Wyszedł na pole. Przeszukał je oczami bacznie, ziemię w palcach rozkruszył — i tu nie ma nikogo. Nie ma w studni, nie ma w węglu, nie ma w polu, nie ma nigdzie tej, co się półśłówkiem nie odezwie⁹.

Owo niepostrzeżone przejście od narracji do monologu, brak jakichkolwiek sugestii, jakoby autor sam relacjonował myśli chłopca, czy też że jest to monolog, owo nieomal niedostrzegalne przechodzenie od jednej formy do innej decyduje o prawdopodobieństwie, a nawet prawdziwości jego literackiej wizji, daje także wyraz wnikliwej obserwacji pisarza, a nade wszystko talentowi odmalowywania tajników duszy dziecka, tego swoiście naiwnego i nieprzeniknionego dla człowieka dorosłego widzenia i rozumienia świata.

Dotąd centrum naszych zainteresowań stanowiły przypadki, w których narrator pojawiał się jako postać konkretna, bądź takie, gdzie wszechwiedza narratorska została zachwiana w jakiś inny sposób, w większości jednak utworów, składających się na *Zawody* i *Zbytki*, koncepcja narratora i narracji wierna jest ogólnie przyjętej konwencji realistycznej. Tak więc opowiadacz ma wiedzę nieograniczoną, pomimo że relacjonuje te wydarzenia i sprawy, które aktualnie mogą być przydatne dla normalnego toku opowiadania, daje do zrozumienia czytelnikowi, że mógłby powiedzieć o wiele więcej. Jego funkcja kreatorska ujawnia się w obecności apostrof, interpretacyjnych uogólnień, komentarzy, refleksji. Z tym typem samookreślenia narratora spotykamy się zwłaszcza w *Zawodach*, gdzie większość obrazków zawiera takie właśnie interpretacyjne uogólnienia, aforyzmy, jak chociażby ów zamykający *Druciarza*:

I żeby wtedy zamiast drutu promień z samego cyferblatu słońca wywinął i żeby onym promieniem cały rozbity świat w jedną całość zdrutował¹⁰.

czy *Szklarza*:

Aż kiedy nagle szlochem pękłizn zapłaczą wszystkie okna, jak piwonია wykwitnie z szyby zraniona krwawa pięść¹¹.

Ów wszechwiedzący narrator, przemawiający z pozycji znawcy (w odróżnieniu od uczestnika zdarzeń, którego wypowiedzi przyjmują formę wynurzenia) zapewnia sobie dzięki takiej postawie odpowiedni dystans względem kreowanego świata, a tym samym tworzy iluzję obiek-

⁸ Ibid., s. 150.

⁹ Loc. cit.

¹⁰ J. Kaden Bandrowski, *Zawody*. Warszawa 1938, s. 16.

¹¹ J. Kaden Bandrowski, op. cit., s. 27.

tywizmu i bezstronności. W *Zawodach*, które rościły sobie prawo wiernej projekcji rzeczywistości historycznej, taka właśnie pozycja narratora stworzyła najwięcej możliwości. Przemawia on więc w trzeciej osobie i zasadniczo nie daje znać o swoim istnieniu, a głównym narzędziem, przekształcającym zamysł twórczy w konkretną rzeczywistość literacką, staje się opowiadanie jako podstawowa forma podawcza gatunków epickich, umożliwiającą prezentację momentów dynamicznych świata przedstawionego, oraz opis, sprzyjający odtwarzaniu elementów statycznych. Tak więc w nowelach, których konstrukcja zasadza się na odpowiednim ułożeniu całości dynamicznych, dominuje opowiadanie, przy czym opowiadanie to, koncentrujące się wokół najbardziej istotnego wydarzenia (punktu kulminacyjnego) charakteryzuje ciężenie ku końcowi, zaś obrazki, z natury swej statyczne, najczęściej operują opisem.

W nowelach Kadena nie spotykamy tak charakterystycznej dla tego gatunku zmienności zdarzeń, nagromadzenia na krótkiej przestrzeni czasu fabularnego wielu wypadków, dynamizującego opowiadanie, dającego efekt zintensyfikowanego życia, a swoistym fenomenem jest wyraźne zarysowanie konturów tego opowiadania we *Wspomnieniu*, gdzie spłotły się ze sobą dwie opowieści dzięki wprowadzeniu podwójnej płaszczyzny narracyjnej. Opowiadanie, którym posługuje się Bandrowski, przybiera jednak najczęściej postać relacji unaoczniającej. Stwierdzenie to może się wydać paradoksalne, ponieważ zazwyczaj opowiadanie czy relacja unaoczniająca służą maksymalnemu zdynamizowaniu i przyśpieszeniu akcji, a poprzednio zauważono, że ów dynamizm jest raczej obcy *Zawodom* i *Zbytkom*, gdy jednak uświadomimy sobie tę drugą zdolność wymienionych form podawczych, dar szczególnego eksponowania pojedynczych scen i zdarzeń, dostrzegamy ich celowość i prawo bytu w utworach Kadena.

Relacja unaoczniająca ma jeszcze dodatkowo tę właściwość, że uwzględnia wszystkie szczegóły i detale odtwarzanego zdarzenia, włącznie z gestami i mimiką bohaterów, a widomym znakiem jej istnienia w tekście jest zastąpienie czasu przeszłego gramatycznym czasem teraźniejszym, tzw. „praesens historicum”. „Formalnie relacja unaoczniająca wyraża się opowiadaniem przeinterpolowanym fragmentami dialogu, monologu wewnętrznego itd...”¹². Ów sposób opowiadania daje się zauważyć zarówno w obrazku, który sam przez się zakłada odtworzenie sytuacji, jak i w noweli, oscylującej również, pomimo rozbudowanej akcji i typowej dla tego gatunku konstrukcji, ku plastycznemu formowaniu świata przedstawionego. Oto fragment z obrazka *Sługa*:

Posprzątała, poszorowała, teraz w nagrodę chudobą się swą nacieszy. Otwiera

¹² S. Skwarczyńska, op. cit., s. 354.

zielony kufer — jabłkami z niego pachnie, jak z raj — ściany obrazkami wyklejone¹³.

Opowiadanie odautorskie, prowadzone w czasie przeszłym, rozpoczynające cytatem, przechodzi niepostrzeżenie w relację unaoczniającą, aby z kolei przybrać postać monologu wewnętrznego w mowie pozornie zależnej (charakterystyczne porównanie — „...jabłkami z niego pachnie, jak z raj —”), po czym narrator znów powraca do „praesens historicum”. Łączenie monologu wewnętrznego z opowiadaniem autora, przenikanie się różnych form narracji, niezauważalne przechodzenie jednej w drugą, jednym słowem biegle i precyzyjne operowanie relacją unaoczniającą pozwala Kadenowi realizować z powodzeniem zamysł twórczy, którego urzeczywistnieniem są *Zawody*.

Zgoda inaczej rzecz się ma w *Zbytkach*. Tutaj głównym przekąźnikiem treści fabularnych jest narracja prowadzona w czasie przeszłym, zaś owa relacja unaoczniająca funkcjonuje niejako na marginesie, wspomaga autora zwłaszcza wtedy, gdy punkt ciężkości opowiadania przesuwają się w sferę kreacji bohaterów, jak np. w noweli *Baba*:

Baba płacze, żeby się może poseł zmiękczył. Żeby może z tą sprawą przez tego świniarza tu na miejscu nie robić, bo świniarz niczego się nie boi, bogacz. A tylko iść do samego tronu złotego, do „Widnia”, z tymi papierami do „Cysorza”¹⁴.

Monolog ten, utrzymany w formie mowy pozornie zależnej, nosi nawet pewne znamiona stylizacji leksykalnej. Jakkolwiek wplątany w tok narracji odautorskiej, stanowi on samoistną wypowiedź bohaterki. Owo łączenie narracji z kwestiami wkładanymi w usta postaci w spójną całość, jest, jak można było zaobserwować nawet na kilku poprzednich przykładach, zjawiskiem powszednim w *Zawodach* i *Zbytkach*. Na równych prawach funkcjonują jednakże wypowiedzi bohaterów, niezawisłe od opowiadania narratora, monologi i dialogi, odznaczające się dużą swobodą i autonomią, pojawiające się w tekście bezpośrednio, niejako bez wprowadzenia w sytuację, bez zastosowania odpowiednich w tym miejscu łączników typu: pomyślał, rzekł, jak na przykład w niewypowiedzianym monologu Kazika, czy w dialogu poniżej:

Otworzył ją i powąchał. Pachniało ni to kminkiem, ni to pastą do trzewików. Stronice miała śliskie, błyszczące i było ich ogromnie dużo. Jak długo czyta się taką książkę? Chyba rok. — Cały rok — czytaj i czytaj. Otworzywszy na ostatniej stronie, gdzie stoi napisane „Koniec” — Kazio westchnął¹⁵.

Zosia biegła ochoczo naprzód, mimo że Stefanek prosił ją by stawiała mężny opór albo błagała o litość.

¹³ J. Kaden Bandrowski, *Zawody*. Warszawa 1922, s. 62.

¹⁴ J. Kaden Bandrowski, *Zbytki*. op. cit., s. 95.

¹⁵ Ibid., s. 174.

- Kiedy to i tak wszystko jedno.
 - Nie, nie, Zosiu.
 - Ależ tak.
- Oboje zatrzymali się przy agrecie¹⁶.

W tym ostatnim fragmencie rola narratora sprowadziła się wyłącznie do nakreślenia sytuacji dialogowej, zaś repliki bohaterów potoczyły się już własnym torem bez jakichkolwiek wtrętów czy ingerencji autora. Owo dążenie do maksymalnego zautonomizowania postaci poprzez niezależność ich wypowiedzi, tworzenia iluzji ich obiektywnego istnienia i swobody jest zjawiskiem częstym w obydwu tomikach. Stąd właśnie w pewnym sensie programowe unikanie monologów w mowie zależnej, a równocześnie szczególna rola monologu pozornie zawistnego i niezależnego oraz dialogu w mowie niezależnej, pozbawionego najczęściej komentarzy autora, zarówno na temat poruszanych w dialogu kwestii, jak i postawy osób, biorących w nim udział. Niekiedy tylko autor zarysowuje okoliczności rozmowy i wskazuje na zabierających w niej głos:

Rozindyczył się na koniec dokumentnie i wyciął babie tym słowem między oczy jak obuchem:

- Należycie przynajmniej matko do organizacji?!
- Ady rozumiem — odmachnęła ustępliwie.
- Więc papier wasz zostawcie — dodał jakoś zgodnie przełykając¹⁷.

Z dialogiem przytaczanym w mowie zależnej spotykamy się rzadko, a jeśli tak się dzieje, to tylko w tych szczególnych przypadkach, kiedy zatracą on swoją podstawową funkcję, a więc zaprezentowanie wymiany nierzadko kontrowersyjnych poglądów postaci, wymiany ich racji, a nade wszystko nadania indywidualnego piętna tym wypowiedziom, a sprowadza się wyłącznie do przekazania treści, zawartych w rozmowie. Tak dzieje się chociażby w noweli *Panicze*.

[...] rozwiedli szeroką wstęgę dymu i rozmowę [...] O odsadzie szyi, o zadach końskich i niewieścich, o chrapach i nozdrzach, o ogonie rysaka, plecionym staranniejszym niż warkocz dziewczyny. O siodłach, spódnicach, sztylpach, uzdach, ostrogach i najnowszych gumowych wynalazkach¹⁸.

Przytoczenie przedmiotu konwersacji bez wnikania w to, co, kiedy i w jaki sposób poszczególni rozmówcy wypowiadają, wystarcza w zupełności, aby czytelnik mógł sobie wyrobić pogląd na jej uczestników (nie w sensie indywidualności, ale pewnej grupy społecznej, ujednoczonej swoistym stosunkiem do życia, zainteresowaniami, w których na jednej płaszczyźnie znajduje się ludzi i zwierzęta, ba, można powiedzieć,

¹⁶ Ibid., s. 77.

¹⁷ Ibid., s. 96.

¹⁸ Ibid., s. 134.

zwierzętom tym poświęca się więcej uwagi i troski). Ten typ dialogu ma na celu demaskację pewnych postaw, zgodnie zresztą z duchem całej noweli, pełni zatem funkcję charakteryzującą, jedną spośród kilku możliwych. Inną zgoła rolę odgrywa dialog w *Druciarzu*, jedynej zresztą. Jego zadaniem jest współtworzenie klimatu uczuciowego, otaczającego postać Chudzika, a zastosowanie elementów gwary usprawnia i ułatwia ten efekt:

— Jodeś już co? — zagabnął flisak stary siedząc przy ognisku. [...]

— Niech ji — rzekł.

— Niech se poji — dodał stary¹⁹.

W *Proroku* dialog spełnia podwójne zadanie. Zgodnie z jego podstawową funkcją dramatyzuje utwór, dając bezpośrednie świadectwo zdarzeniom i rozmowom, które nierzadko same w sobie stanowią perypetie i posuwają akcję w znaczny sposób naprzód, każda bowiem rozmowa Ceśka z rodzicami i kolegami jest istotnym wydarzeniem, „momentem reprezentatywnym”, a ostatnia z nich staje się punktem kulminacyjnym całego opowiadania. Równocześnie wypowiedzi bohaterów funkcjonują tu jako jeden ze sposobów charakteryzowania. Tak więc Cesiek uzewnętrznia za ich pośrednictwem swój własny pogląd na świat i ludzi, ciekawość życia, słowem — charakter, a jego matka, która w gniewie zwraca się do syna: „— No powiedz, utrapiony ty! Nie będziesz już więcej chodzić za sztachety?...”²⁰, zdradza się ze swą miłością do chłopca. Jej pytanie, z pozoru tylko surowe, będące oczekiwaniem na twierdzącą odpowiedź „utrapionego”, niesie ze sobą ładunek matczynej czułości i jest wyrazem cichego sojuszu, który zwykle dokonuje się pomiędzy matką i synem — urwisem. Owo ujawnienie osobowości poprzez rozmowę, jest, jak wiadomo, pośrednim sposobem charakteryzowania i w ten sam pośredni sposób autor dokonuje prezentacji postaci poprzez sytuacje, w których się znajdują, miejsce, otoczenie.

Typową sytuacją charakteryzującą jest szereg okoliczności, które składają się na treść noweli *Dwie niewiasty*. Pierwsze zdanie utworu — „Po moim mieszkaniu dreptała wciąż szpitalna dozorczyńni, jedyna moja w tej ciężkiej chorobie opiekunka”²¹ — sugeruje osamotnienie, opuszczenie bohatera, postępujący w ślad za nimi lęk przed śmiercią, tym samym, biorąc poprawkę na pewne schematy wyobrażeniowe wytworzone w świadomości odbiorców, a powstające na bazie typowych przesłanek, tworzy określoną, uzbrojoną w zespół cech charakteru osobowość.

Podobnego zabiegu dokonuje Kaden w *Paniczach*. Skrupulatny opis miejsca akcji, scenerii, w której potoczą się wypadki, przybliży i określa postaci, które się za chwilę na tym tle pojawiają.

¹⁹ J. Kaden Bandrowski, *Zawody*. Warszawa 1938, s. 14.

²⁰ J. Kaden Bandrowski, *Zbytki*. op. cit., s. 5.

²¹ Ibid., s. 197.

Szli wolno wśród strzyżonego ogrodu, aż przyjęła ich stara zapomniana toń ciemno-zielonej drogi modrzewiowej²².

Jeśli strzyżony ogród — to oczywiście dostatek, ludzie z tzw. „wyższych sfer”.

Przykłady powyższe, wybrane spośród wielu, ilustrujące zabieg pośredniego charakteryzowania, w żadnej mierze nie upoważniają jednak do stwierdzenia, że ten właśnie sposób prezentowania postaci jest uprzywilejowany w *Zawodach* i *Zbytkach*.

Na tych samych prawach funkcjonuje charakterystyka bezpośrednia, kiedy to autor wprost wypowiada sądy na temat wyglądu czy życia wewnętrznego swoich bohaterów. Jak silnym piętnem „kadenizmu” naznaczone są te opisy, niech zaświadczy często eksploatowany fragment *Paniczów*:

Stali kołysząc się na czarnych, sprężnych podeszwach wylakierowanych tak gładko, że w błyszczącej skórze można się było przeglądać jak w lustrze. Dalej do góry biegły dwie wąskie trzciny schowane w czarnych powiewnych nogawkach. Na takiej podstawie dłużyły się spłaszczone walce tułowiów²³.

Urywek ten jest tylko niewielką częścią niezwykle skrupulatnego, detalicznego i zmetaforyzowanego obrazu, którego naczelną zasadą stała się dezintegracja ciała człowieka, rozpatrywania i widzenie jego części w kategoriach świata pozaludzkiego; stąd trzciny, walce, gors koszuli na podobieństwo krowiego sera, motyl krawatki, szpółka głowy, przybory twarzy, itd. Owa charakterystyka, niezwykle wyczerpująca i skondensowana, nie pozostawiająca żadnych luk dla wyobraźni czytelnika, staje się orężem pisarza w tych szczególnych sytuacjach, kiedy podstawowe zadanie utworu sprowadza się do zaprezentowania i zdemaskowania pewnych typów ludzkich²⁴.

W *Paniczach* są to przeciętni przedstawiciele swojego środowiska, zbliżeni do siebie zarówno strojem, jak i upodobaniami. Bywa jednak, że obiektem satyry twórcy staje się cała kolekcja „charakterów”. Bogaty zbiór okazów rodzaju ludzkiego pojawia się np. w *Grze*:

Wargi — szczeniawe strąki o ziarnie parszywym, robaczywym, o zębach czarnych, dziurawych. [...] Twarz gruba, błyszcząca, żłobiona sinym cieniem, nakryta dużą łysiną... [...] Porwał ją w czarne, włochate palce, wypukłością dłoni wyrównuje i tasuje. [...] Owisły był, wątrobianymi plamami po ciele niby zwietrzałą żółcią zlany²⁵.

Nietrudno się domyślić, że przytoczone tu pojedyncze zdania, odnoszące się do czterech uczestników gry, ujawniają, rzecz można, ich znaki

²² Ibid., s. 134.

²³ Ibid., s. 133.

²⁴ Wprowadzono tu rozróżnienie na typy i charaktery za S. Skwarczyńską, *Wstęp do nauki o literaturze*. op. cit.

²⁵ J. Kadembandrowski, *Zbytki*. op. cit., s. 105—106.

rozpoznawcze. Wyeksponowane przez pisarza, skądinąd odrażające właściwości prezentownych ludzi, posłużyły Kadenowi, jako narzędzie do uzyskania pożądanego dla wymowy całego obrazka wyrazu. Ów wyraz, rozumiany jako odbicie pewnych treści psychicznych w wyglądzie, bywa zwykle osiągnany poprzez opis twarzy, spojrzenia, zwykle się bowiem uważać, że życie wewnętrzne najdobitniej ujawnia się w mimice, czasem gestykulacji; u Kadena inaczej — tutaj każda bez wyjątku część ciała może być przekąźnikiem i przemawiać w imieniu odczuć psychicznych postaci. Tak więc umiejętności pisarza doprowadzają tutaj do ciekawej kombinacji, kiedy to charakterystyka zewnętrzna staje się drogą pośrednią, narzędziem odkrywania tajników duszy.

Przypadek ten nie wydaje się odosobniony. Rzadko w *Zawodach* czy *Zbytkach* spotyka się czystą postać charakterystyki wewnętrznej. Tym bardziej jest ona utrudniona w sytuacji, kiedy funkcję kreowania postaci i świata przedstawionego pełni narrator — bohater, zaangażowany równocześnie w tok dziejących się zdarzeń (np. *Dwie niewiasty*), siłą bowiem rzeczy taka wiwisekcja, dokonywana na własnym ciele i duszy brzmiałaby sztucznie i nienaturalnie, a już w żadnym razie nie czyniłaby wrażenia obiektywnej. Wobec tego samookreślenie bohatera — narratora dokonuje się w sposób pośredni, a jego charakter ujawnia się w metodzie kreowania rzeczywistości przedstawionej, indywidualnym, przypisanymi temuż wyłącznie narratorowi widzeniu zjawisk, na temat których się wypowiada. Ukształtowanie wizji literackiej daje wyraz predyspozycjom psychicznym postaci, pełniącej równocześnie funkcję kreatorską. Kobieta, która jawi się bohaterowi *Dwóch niewiast*, w relacji narratora wszechwiedzącego nie miałaby po prostu prawa bytu jako postać rzeczywista, zaś w chorej wyobraźni tego człowieka, a tym samym w jego opowieści, przybiera kształty zupełnie realne.

Bywa także, że narrator staje się obiektem charakterystyki tym razem już bezpośrednio, dokonywanej przez współlegzystującego z nim w utworze innego narratora, tym samym ów pierwszy opowiadacz w sposób pośredni prezentuje swoją osobowość, zajmując określone stanowisko wobec komentowanych przez siebie zdarzeń czy osób (*Wspomnienie*).

W ścisłym związku z zagadnieniami kreowania postaci, różnorodnymi metodami charakteryzowania, a tym samym ogólną strukturą narracji (jej formami podawczymi), pozostaje także problem dokonanego przez autora doboru typów i charakterów, pojawiających się w obydwu tomikach.

W *Zawodach* sytuacja przedstawia się stosunkowo prosto, mamy tu bowiem do czynienia z typami zawodowymi. Zespół cech, w które wyposażone są postacie tego cyklu, znamienne jest dla pewnych kategorii profesjonalnych. Podstawowe założenie *Zawodów* — prezentacja pracy, wnikliwa analiza czynności, składających się na jej proces — nie sprzyja

kreacji złożonych typów psychicznych, wybitnych indywidualności. Człowiek jest tu ściśle podporządkowany funkcji, która przypadła mu w udziale, w rachubę wchodzi tylko te cechy, które decydują o jego ewentualnej przydatności do pełnionego zawodu, tym samym każda z pojawiających się postaci staje się li tylko typowym egzemplarzem wybranej grupy zawodowej. Ponieważ ich powołaniem jest praca, zjawisko samo w sobie szlachetne, w większości budzą one sympatię czytelnika, zdarza się jednak, że wykonywany zawód, ponury i odrażający (*Rzeźnik, Rakarz*), czyni je równie ponurymi i nieprzyjemnymi.

Efekt ten, spowodowany w *Zawodach* niejako siłą wyższą, nie decydujący ostatecznie o wydźwięku całego tomiku, w *Zbytkach* staje się regułą. Galeria charakterów, stworzona przez Kadena, złożona jest w większości z postaci negatywnych, przy czym każda z nich egzystuje w odrębnym świecie, wyposażona jest w zespół cech, właściwych tylko jej i decydujących o wybitnie indywidualnym charakterze owej postaci. Nie przystają do tego schematu sylwetki dzieci, w których kreowaniu Kaden okazał się mistrzem. Operując tradycyjnymi środkami, stosowanymi zwykle w odniesieniu do świata dorosłych, udało się pisarzowi odtworzyć wszystkie niuanse dziecięcej osobowości, ani do końca dobrej, ani złej, po prostu autentycznej. Stąd trudność jednoznacznej oceny.

Nie ulega wątpliwości, że w psychice bohatera jednej z nowel (*Chłopiec*) tkwią pewne anomalie, krótkie życie zdążyło ją zdeformować, nie oznacza to przecież moralnej katastrofy dziecka, a raczej jest oskarżeniem, wymierzonym przeciw okrutnym prawom, władającym w świecie dorosłych. Cesiak (*Prorok*), którego jeden z krytyków skazał na „pełnienie haniebnej roli przywódcy bandy proletariackiej”, także nie daje się ocenić w tradycyjnych kategoriach moralnych.

Zaprezentowany pokrótce sposób kreowania postaci (w tej liczbie także charakterystyka bezpośrednia) funkcjonuje w oparciu o jeden z zasadniczych elementów statycznego przedstawienia rzeczywistości — o opis. Operowanie opisem w szczególnie wyrazisty sposób daje wyraz indywidualnym tendencjom stylistycznym, obnaża właściwości warsztatu pisarza; oryginalne nierzadko ukształtowanie prozy, przesłonięte zwykle momentami fabularnymi, tutaj ukazuje się w pełnym świetle. Nie inaczej u Kadena. Owa specyfika kadenowskiego stylu, ujawniająca się w opisie, stanowi oddzielny i obszerny krąg zagadnień, w związku z czym nas będzie on interesował w jednym tylko aspekcie — współtworzenia określonego modelu strukturalnego narracji, i — co za tym idzie — zależności, jaka zachodzi pomiędzy funkcjonowaniem, a także jakością tegoż opisu — a postacią gatunkową utworu.

Przykłady opisów, przytaczane dotychczas, skupiają się w większości na prezentacji postaci, przy czym zgodnie z ogólnie przyjętą konwencją ześrodkowane są bądź wokół wyglądu — całej sylwetki albo jej fragmen-

tu, np. twarzy czy rąk — *Zawody*), bądź — w przypadku opisów psychologicznych — koncentrują się na cechach charakteru, odmalowaniu postaw moralnych. Te ostatnie w postaci bezpośredniej, odautorskiej zdarzają się jednak u Kadena rzadko, wychodzi on bowiem z założenia, że bohater niejako samorzutnie winien nabierać kształtów w wyobraźni czytelnika w trakcie poznawania wszystkiego, co go otacza, obserwowania jego poczynań i całego kompleksu zjawisk, wśród których żyje. Ów rodzaj prezentowania psychiki, określane często mianem behawiorystycznego, zajmuje w *Zbytkach* zwłaszcza miejsce szczególnie uprzywilejowane.

Równie poważna i odpowiedzialna rola przypadła opisom zewnętrznym, niezwykle skrupulatnym i dokładnym, zmierzającym do możliwie najwierniejszego odtworzenia szczegółów, wnoszących ze sobą element malarskości, plastyczności wizji literackiej, tak pożądanej w obrazku. Dowodzi tego cytowany poprzednio fragment *Paniczów*, jak również urywek wyjęty z obrazka *Rakarz*:

Na głowach mają mycki kuse, oblepłe, w tych myckach głowy jakby odlane z ołowiu. W oczach tli się oblawa. W garści węzy jakoweś krótkie, z rzemienia, jak gdyby baty z pętą. W twardych butach, skórzanych portkach suną spokojnie, kiwają się z boku na bok [...] ²⁶.

Owe opisy skupiają w sobie dwie pozornie wykluczające się cechy: statyczność, przypisaną im niejako z góry, a zarazem swoisty dynamizm, zasadzający się na prezentacji określonych wyglądów w ruchu, w momencie dziania się. Tak więc elementy świata przedstawionego, zwykle ujmowane przede wszystkim w przestrzeni, tutaj angażują również czas akcji. Kaden dochodzi w efekcie do momentu, w którym opis sprzęga się z opowiadaniem w integralną całość, a odgraniczenie ich staje się zabiegiem trudnym, prawie nieosiągalnym, w konsekwencji niecelowym. Jeśli nawet przyjąć, że dominującą funkcję pełni np. opowiadanie (tak dla przykładu dzieje się w *Zbytkach*, których natura gatunkowa decyduje o przewadze pierwiastków narracji), to opowiadanie owo jest tak silnie przepojone opisami, że nie sposób orzec, co w tym momencie było zasadniczym celem autora, czy prezentacja pewnych cech, wyglądów, czy dopełnienie akcji jeszcze jednym zdarzeniem. Oto charakterystyczny przykład takiej kontaminacji obu form:

Uczennice stanęły w zielonym błoniu pól, który wypełniał otwarte szeroko drzwi świątyni. Całą gromadkę jakby zdmuchnął nagle majowy wiatr dalekich łąk. Zgiął je ku ziemi — i, niczym garść czarnych motyli, rozprysł się w niebieskim powietrzu ²⁷.

²⁶ J. Kaden Bandrowski, *Zawody*. op. cit., s. 30.

²⁷ J. Kaden Bandrowski, *Zbytki*. op. cit., s. 116.

W tym akurat przypadku przeważa, wydaje się, element dynamizmu, dziania się pewnych zdarzeń, ale dopiero ujęty w ramy wizji nieomal malarskiej tworzy efektowną i przekonującą całość.

Nieporównanie większe możliwości, jeśli idzie o ten unowocześniony, zdynamizowany sposób przedstawiania treści statycznych, stwarza jednak autorowi moment kreowania tła zdarzeń, a na nim pojedynczych sytuacji. W *Zawodach* stamoistne opisy owego tła odgrywają niepoślednią rolę. W momencie, gdy pisarz buduje obraz na zasadzie przeciwieństwa lub analogii świata ludzi do świata zwierząt i roślin, podstawowym tworzywem stają się właśnie opisy; obszernie, podniesione do rangi suwerennych całości. Owa supremacja opisu dochodzi do głosu i w *Zbytkach*. I tutaj ulubiona przez Kadena forma pochłania niejako spore partie tekstu, ich funkcja jednakże sprowadza się często li tylko do roli zabiegu, nadającego niezwykle, egzotyczny polot jego prozie, stwarza pretekst dla technicznych popisów autora. Dla przykładu *Punicze* rozpoczynają się wielkim, zmetaforyzowanym opisem zmierzchu:

Rozwidnił się, rozświetlił strop zachodzący, jasną tęczą chwalebny i pochwalony, wyrznięty chyba z perłowej macicy i koralu, wysłany jeszcze piękniej niż opalem (...) Rycerz, co harmonię tę przebudził i ziemi podarował, właśnie odchodzi precz, obsłużyć radością drugą połowę świata. (...) Jeszcze nie wskrzesła noc. Jeszcze ciemną nagonką cienie nie tropią i blasków uradowanych nie trapią²⁸.

Pewne przeciwstawienie dla upoetyzowanych przedstawień przyrody stanowią skonkretyzowane, realne opisy wnętrza, sytuacji, jak chociażby ten w *Dostatku*, rejestrujący wszystkie detale jadalni, która staje się tłem najważniejszych wydarzeń. Owa skrupulatność, skuteczne dążenie do ścisłego zlokalizowania zdarzeń, podporządkowana jest, jak już wielokrotnie podkreślano, generalnej zasadzie Kadena autentyzmu. Ten z kolei sprzęga się nierozłącznie z naturą gatunkową obrazka. Powstaje w ten sposób pewien ciąg zależności, w którym opis jako dominująca forma podawcza stanowi niezbędną ogniwo. Stąd właśnie poszczególne utwory, zebrane w *Zawodach* są właściwie konglomeratami różnego typu opisów — przyrody, pracy, ludzi. Nieskomplikowane motywy dynamiczne, pojawiające się najczęściej na tle przedstawień sytuacji, są w nie wtopione i w efekcie stają się współtwórcami opisu kinetycznego, nasyconego elementem ruchu. Oto przykład:

Potem trzewika za nos jak rybę za pysk, krzepko ująwszy, odwracał i łobiał podszew lekkim, ozdobnym floresem. Wreszcie jakąś pół-łysą szczoteczką do zębów malował na czarno te białe skórzane grzanki składając wykończone opodal w grzeczny rząd²⁹.

²⁸ Ibid., s. 129.

²⁹ J. Kaden Bandrowski, *Zawody*. Warszawa 1922, s. 105.

W trakcie rozważania funkcji i jakości opisu w *Zawodach i Zbytkach* nasuwa się nieodparcie (jakkolwiek w tym momencie nieco na marginesie) jeszcze jedno spostrzeżenie. W związku ze spotykaną tutaj nierzadko postacią bohatera-narratora owe demonstrowane opisy są automatycznie niejako przepuszczane przez filtr świadomości i intelektu bohatera i opowiadacza w jednej osobie. Zabieg ten najłatwiej daje się zaobserwować w *Chłopcu*, bowiem tutaj dodatkowe jeszcze piętno wyciska na opowieści osobowość dziecka. Tak więc izba widziana przez bohatera roi się od nieprawdopodobnych, koszmarnych postaci, wypełnia się tworam i bujne, niekontrolowanej rozsądkiem wyobraźni chłopca:

Już na ulicy mrok, a w sklepie jeszcze gorszy, od lampki złoty, pogięty, rozłupany. Spomiędzy czarnych złomów między łyskiem zbrudzonych, z dziur i szczelin węgla coś się wychyla i przypomina³⁰.

Nie jest kwestią przypadku, że opisy i ich funkcja odgrywają tak istotną rolę w strukturze narracji *Zbytków*, a zwłaszcza *Zawodów*. Ich autonomia, przewaga nad pozostałymi formami podawczymi, decyduje i jest bez wątpienia argumentem, przemawiającym na korzyść twierdzenia, iż utwory pomieszczone w tym ostatnim tomiku są obrazkami.

Metoda twórcza, którą posłużył się Kaden w *Zawodach i Zbytkach* została ukształtowana pod wpływem wielorakich tendencji literackich i pozaliterackich. Znalazł tutaj żywe odzwierciedlenie podstawowy kanon sztuki naturalistycznej — wierna i precyzyjna projekcja rzeczywistości, aczkolwiek sposób kreowania tejże rzeczywistości odbiega zasadniczo od modelu proponowanego przez klasyczną szkołę tego kierunku. Jest to więc pewna kontynuacja w zakresie sposobu widzenia zjawisk, doboru materiału literackiego.

Z drugiej strony *Zawody i Zbytki* (zwłaszcza *Zawody*) poprzez swoją tematykę ściśle się wiążą z najmodniejszymi podówczas tendencjami w dziedzinie plastyki, głównie z twórczością Meunier'a, Millet'a, czy Daumier'a. Artyści owi, w dużej mierze wyrosli z gruntu naturalistycznego (choćby Meunier — kontynuator linii Courbet'a i Barbizoińczyków), zafascynowani byli zjawiskami życia codziennego, zwłaszcza pracą w jej szlachetnych, ale także odrażających przejawach. Z łatwością można odnaleźć paralele pomiędzy ich i Kadena utworami³¹.

Równocześnie jednak zainteresowania literackie Bandrowskiego, jak na to zwraca uwagę Michał Sprusiński, powstały w pewnej opozycji

³⁰ J. Kaden Bandrowski, *Zbytki*. op. cit., s. 147.

³¹ Wystarczy tu wymienić kilka nazwisk: Konstantego Meunier'a, rzeźbiarza, który, jak pisał sam Kaden, „(...) bierze jako temat pracujące rzesze (...)”, (J. Kaden Bandrowski, *Ze sztuk plastycznych*. (w:) *Echo Literacko-Artystyczne* 1913, r. 2, t. 1, s. 244), poprzez niego Jean-Francois Millet'a, zafascynowanego pracą chłopca, Honoré Daumier'a, autora obrazu *Rzeźnik* (charakterystyczna wydaje się nawet zbieżność tytułów).

do wiodących tematów Młodej Polski, a więc nie dusza i jej tajniki ale czyn (w myśl podstawowych założeń filozofii pracy Stanisława Brzozowskiego) uzyskał rangę, godną zainteresowań pisarza. Owo przeciwstawienie nie było jednak ostatecznie konsekwentne, bo oto wyszukany i uduchowiony chwilami sposób obrazowania pisarza dał upust pewnym nawykom literackim, dominującym w prozie modernistycznej. Byłoby jednak uproszczeniem stwierdzenie, że kreacja świata *Zawodów* i *Zbytków* podlegała we wszystkich aspektach takim samym prawom jak obrazowanie utworów Przybyszewskiego czy Berenta (aczkolwiek nie ulega wątpliwości istotne pokrewieństwo)³². Kaden usilnie poszukiwał własnego, indywidualnego, a nade wszystko oryginalnego stylu. Tworzył go więc w oparciu o to, co nowe, odkrywcze.

Tym ożywym źródłem inwencji zdawał się być ekspresjonizm, zwłaszcza jego niemiecka odmiana, cechował się bowiem radykalizmem, skłonnością do eksperymentowania, odżegnywał się od tradycjonalizmu i te właśnie aspekty przyjęły się na naszym gruncie. W cieniu zainteresowań ekspresjonistów polskich pozostał jednak moment zasadniczy — sfera specyficznej tematyki.

Kaden okazał się wyjątkiem, sięgnął bowiem po sprawy bliskie Traklowi i Heymowi (wymowne będą jeszcze raz przytoczone tytuły: *Śmieciarka*, *Hycel*) — tematy przykre, ponure, odrażające. Jakże blisko stoją obok siebie dramaty Johanneses Sorgego — krótkie obrazy o irracjonalnej treści, gdzie zamiast psychologicznie zróżnicowanych charakterów wystąpiły typy — i niezindywidualizowane postacie *Zbytków*³³.

Na równych chyba prawach funkcjonuje w *Zawodach* i *Zbytkach* impresjonizm, który udziela tekstowi Kadena całej malarskości, plastyki, wrażliwości na barwę, światło. Owa metoda bliska jest takiej postawie, jaką Feldman określa mianem naturalizmu impresjonistycznego³⁴. Można tu dostrzec kolejny związek, chociażby z Reymontem czy Żeromskim, u których realistyczny opis świata wzbogacony jest wysubtelnioną obserwacją przyrody.

I wreszcie sprawa jakości gatunkowej *Zawodów* i *Zbytków*, ich miejsca w tradycji literackiej, a także roli, jaką odegrały w kształtowaniu się prozy dwudziestolecia międzywojennego.

Ograniczając się do najbliższego sąsiedztwa, można wskazać z jednej strony na obrazki rodzajowe i poetyckie Marii Konopnickiej, z drugiej

³² M. Podraza Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, Magnuszewski — *Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*. (w:) *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961.

³³ Można tu mówić o pokrewieństwach z ekspresjonizmem polskim, z twórczością Romana Jaworskiego czy Jana Topassa.

³⁴ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*. Kraków 1930.

zaś — na *Charaktery* Zofii Nałkowskiej, a przede wszystkim — działalność grupy literackiej „Przedmieście”.

Wnosząc z prezentacji twórczości nowelistycznej Przedmieścia, dokonanej przez H. M. Małgowską³⁵, można bez ryzyka stwierdzić, że istnieje wyraźne podobieństwo między nią a niektórymi utworami *Zawodów*. Dominowanie elementów statycznych, przewaga opisu i partii narracyjnych, kreowanie bohaterów zbiorowych, a więc pewnych typów społecznych, wyraźnie zarysowane realia życia — pozwalają wysnuć paralelę między twórczością Boguszewskiej, Kornackiego i Kadena. Wspólna jest również generalna zasada twórcza — autentyzm. Różnica tkwi w odmienności postaw autorów: zaangażowania emocjonalnego w przypadku Boguszewskiej i maksymalnie zobiektywizowanej obserwacji Kadena.

Zawody i *Zbytki* są zjawiskami interesującymi zarówno na tle twórczości samego autora, jak i w kontekście modnych i aktualnych prądów literackich i kulturowych okresu bardzo burzliwego, jakim było pierwsze dwudziestolecie naszego wieku. Epoka ta miała charakter wybitnie przejściowy, niejednorodny, brakło tym czasom wyrazistego profilu artystycznego. Żaden z licznych, ścierających się ze sobą nurtów nie pełnił tu funkcji wiodącej. Twórcy tej epoki w większości uważani byli za kontynuatorów ustalonych już tendencji, bądź za autorów początkujących, których książki pozostawały w sferze eksperymentu.

Tak właśnie można potraktować *Zawody* i *Zbytki* — jako wstęp do przyszłej działalności literackiej, jako wprawkę, zapowiedź wielkiego talentu, który miał się objawić w niecodziennym tonie powieści politycznych. Można jednak spojrzeć na twórczość okresu brukselskiego jako na zjawisko odrębne, indywidualne, powstałe na skrzyżowaniu modnych i aktualnych kierunków literacko-artystycznych. Jeśli rozpatrywać *Zawody* i *Zbytki* w tym aspekcie, okaże się, że te dwa tomy są udaną próbą połączenia świeżych jeszcze tendencji, próbą zaszczepienia ich na gruncie polskim. Zasluga ta gubi się w rzędzie innych, bardziej znanych, gdy jednak spojrzeć na *Zawody* i *Zbytki* pod tym kątem — wydaje się niewątpliwa.

³⁵ H. M. Małgowska, *Nowa formuła powieści współczesnej. Z działalności grupy literackiej „Przedmieście”*. (w:) *Z problemów literatury XX wieku*. Warszawa 1965, t. 2.