

STANISŁAW KRYŃSKI

Powieść środowiskowa o artyście.  
Linie jej przemian w dwudziestolecu

---

Novels on artist's development in social context. The course of changes in the  
inter-war period

„Powieść środowiskowa” jest określeniem, które zazwyczaj dość ostrożnie stosuje się do *Künstlerromane*. Społeczne, środowiskowe czy zawodowe aspekty literackiej konstrukcji bohatera/bohaterów są bowiem najogólniej właściwością wielu typów realizmu powieściowego. Choćby na przykład w powieści psychologicznej. Powieść środowiskowa, której krystalizacja dokonała się w znacznej mierze pod wpływem naturalizmu, aspekty te szczególnie akcentuje. Stają się one wtedy ważnymi kategoriami świata przedstawionego utworu i jego kompozycji. Jakie zatem miejsce na tle międzywojennej powieści o artyście zajmuje proza, której problematyka wiąże się ściśle ze społeczno-zawodowym statusem artysty? Na szczególną uwagę zasługuje, jak sądzę, kilka interesujących tekstów. Są to w kolejności chronologicznej: *Żywe kamienie* (1918) Berenta, *Wspólny pokój* (1932) Uniłowskiego, *Start Edmunda Sulimy* (1932) Nowakowskiego, *Dwa księżycy* (1933) Kuncewiczowej, *Strachy* (1938) Ukniewskiej, *Marionetki* (1938) Otwinowskiego.

Gdyby posłużyć się sugestią terminologiczną Michała Głowińskiego z jego słownikowej definicji powieści o artyście, można by te utwory określić najogólniej jako prozę obyczajową o życiu środowiska artystycznego.<sup>1</sup> Równocześnie warto zauważyć, że nie wszystkie przywołane tu teksty mieszczą się w tym samym ciągu tradycji powieściowej, co np. Murgerowskie *Sceny z życia cyganerii* (1848)

---

<sup>1</sup> Por. mg, *Powieść środowiskowa*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 422.

czy *Próchno* (1903) Berenta.<sup>2</sup> Wydaje się natomiast, że wszystkie (w różnym co prawda zakresie) spełniają kryteria szeroko rozumianej prozy środowiskowej. Spośród wymienionych utworów najbardziej zbliżają się do wzorca powieści o cyganerii *Żywe kamienie* i *Wspólny pokój*. Nie usiłują wszakże ściśle go powielać, raczej z nim dialogują.

Opublikowane w 1917 roku (z datą 1918) *Żywe kamienie* są nominalnie powieścią z życia waganatów. Dają wspaniałą wizję średniowiecza przełamującego się w odrodzenie. Zarazem jednak, niby na zasadzie liryki maski, jest powieść Berenta głosem w dyskusji o roli sztuki we współczesnym świecie. Ten sposób rozumienia utworu zaznaczył się m.in. w wypowiedziach Jarosława Iwaszkiewicza i Hanny Malewskiej.<sup>3</sup> O nasyceniu *Żywych kamieni* „tonem aktualizacji” pisała we wstępie do BN-owskiego ich wydania Magdalena Popiel.<sup>4</sup> Także Artur Hutnikiewicz jest zdania, że „bunt współczesnego modernistycznego artysty” transponował Berent na średniowiecze.<sup>5</sup> Antagonizm zderzonych ze sobą społeczności ludzi osiadłych oraz wędrowców rzeczywiście przypominać może, eksponowany przez modernistów szczególnie chętnie, konflikt między filistrem i cyganem. Grupa żonglerów i rybałtów z Goliardem i skoczka to nie tylko postaci doskonale wykreowane podług średniowiecznej tradycji waganckiej. To również odpowiednik i historyczny kostium cyganerii artystycznej współczesnej autorowi. *Żywe kamienie* są jednak powieścią „cyganeryjną” nie tylko w sensie metaforycznym. Na paralele, mające swe źródło w historycznych i socjologicznych uwarunkowaniach środowiska waganatów oraz cyganerii dziesiętnastowiecznych, zwrócił już dawno uwagę Tomasz Weiss, przywołując w tej kwestii sugestię badawczą Arnolda Hausera.<sup>6</sup> W ukazanym przez Berenta środowisku średniowiecznych wędrownych artystów dostrzec można te cechy, które uważane są najczęściej za konstytutywne dla wszelkiej cyganerii artystycznej. A więc nieformalny charakter owej konfraterni, której członków łączy postawa buntu wobec zastygłych zhierarchizowanych form życia społecznego, negacja obowiązujących norm moralnych i este-

<sup>2</sup> „*Próchno* jest także powieścią o cyganerii” — pisał Tomasz Weiss (*Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970, s. 187). „Najgłębszym obrazem literackim cyganerii z przełomu wieków” nazwał je Artur Hutnikiewicz (*Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 289). Ale też nie wolno zapominać, że istotnym rysem utworu Berenta jest „odejście od realistycznej rodzajowości [...] ku strukturom mityzacji funkcji artysty”. Dzięki temu sytuuje się *Próchno* w kręgu tak wybitnych osiągnięć światowej prozy o artyście, jak *Ulisses* (1922) Joyce’a czy *Doktor Faustus* (1947) Manna. Zob. J. Paszek, *Wstęp do: W. Berent, Próchno*, Wrocław 1979, s. LXXX–LXXXI.

<sup>3</sup> J. Iwaszkiewicz, *List do Przyjaciół o „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, „Zdrój” 1919, nr 7–8; H. Malewska, wstęp do: *Spowiedź Archipoety*, Warszawa 1958, s. 5.

<sup>4</sup> M. Popiel, *Wstęp do: W. Berent, Żywe kamienie*, Wrocław 1992, s. LXII.

<sup>5</sup> A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 291.

<sup>6</sup> Zob. T. Weiss, *op. cit.*, s. 5, 18, 21–22. Por. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, posłowie J. Starzyński, t. 1, Warszawa 1974, s. 180–181.

tycznych. Wyrazem niezgody na zastany porządek świata bywa tu zarówno styl bycia, jak i twórczość.<sup>7</sup> Równie znamienne są bieda i niedostatek — materialne wyznaczniki losu waganików. Tak jak ich psychiczne determinanty: niepokój, nadwrażliwość, skłonność do ulegania skrajnym nastrojom. Ważnym rysem okazuje się, mimo przynależności do grupy, poczucie osamotnienia, wyobcowania, choć w porównaniu z *Próchnem* ponury patos sytuacji został tu wyraźnie stonowany. Krytycyzmowi waganików wobec współczesności odpowiada mglistość ich dążeń ku lepszej przyszłości, której perspektywy otwiera w *Żywych kamieniach* wizja poszukiwania mitycznego Graala. Pesymizm, znamieny zazwyczaj dla postaw cyganeryjno-dekadencckich, został stłumiony. Idea nieustannego „szukania szukaniem”, głoszona tak przez „waganików”, jak „wędrujących wedle ducha”, staje się zaczynem kulturowego fermentu.

Jako powieść o cyganerii, tym razem dwudziestowiecznej — z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych — traktować można także *Wspólny pokój*. Choć, jak wiadomo, pierwowzorem ukazanego w utworze środowiska artystycznego byli kwadryganci, autor nadaje owej powieściowej wspólnotce cechy przede wszystkim bohemy, nie zaś grupy literackiej, jaką była Kwadryga. Skonsolidowana programowo, manifestująca na zewnątrz własne cele i zamierzenia artystyczne. Dla powieściowych artystów — bohaterów *Wspólnego pokoju*, ważniejszym spoiwem okazuje się postawa buntu i negacji oraz ich swoisty *modus vivendi*, nacechowany sarkazmem i poczuciem beznadziejności. Na tle przesłania ideowego *Żywych kamieni* opublikowana 15 lat później powieść Uniłowskiego wyraźnie odcina się swą ponurą wizją świata. Wyrażając niepokoje egzystencjalne i społeczne „tragicznego pokolenia” — rówieśników autora, jest „spowiedzią dziecięcia wieku”, a zarazem literackim obrazem cyganerii artystycznej, ukazany z perspektywy jej współuczestnika. Autobiografizm powieści zdominowany tu został przez neonaturalistyczny autentyzm, barwiący się niejednokrotnie drwiną, karykaturą, groteską.<sup>8</sup> Z drugiej strony widzieć też można w utworze polemiczne nawiązanie do Murgerowskiej tradycji powieści cyganeryjnej. Tym sposobem wzorzec powieści środowiskowej ulega we *Wspólnym pokoju* swoistej modyfikacji.<sup>9</sup> Daje tu Uniłowski zaprawiony czarnym pesymizmem obraz bezproduktywnej wegetacji młodych aspirantów literatury. Daleki od sentymentalnie ujętej biedy artystów w *Scenach z życia cyganerii* lub w *Tej trzeciej* Sienkiewicza.<sup>10</sup> Odległy też od

<sup>7</sup> Por. mg, *Cyganeria artystyczna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 84.

<sup>8</sup> Por. B. Faron, *Wstęp* do: Z. Uniłowski, *Wspólny pokój i inne utwory*, Wrocław 1976, s. XXXV–XXXVI.

<sup>9</sup> Jako powieść środowiskową rozumieją ten utwór m.in. Jerzy Kwiatkowski (*Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 290) i Jerzy Smulski (*Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993, s. 14). Innego zdania jest Bolesław Faron (*op. cit.*, s. XLIII).

<sup>10</sup> Por. I. Krzywicka, „*Straszne mieszkanie*”, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 47, s. 3.

schematu powieści o dojrzewaniu artysty, jaki utrwalił się już kanonicznie w Joyce'owskim *Portrecie artysty z czasów młodości*. Kulminujące w finałowej scenie doświadczenie absurdu egzystencji wydaje się — zniemiennym dla autora — rysem pesymizmu „tragicznego pokolenia”.

Obraz bohemy, pozbawiony jednak pokoleniowych czy społeczno-politycznych akcentów, odnaleźć można w *Dwu księżycach*. Stanowią one quasi-powieściowy cykl nowel o napływowej cyganerii artystycznej (tym razem zasobnej materialnie). Jej hałaśliwy sposób bycia konfrontuje autorka z codziennością prowincjonalnego miasteczka. Oddziaływanie konwencji reportażowej nie wyklucza jednak w *Dwu księżycach* pogłębionej problematyki psychologicznej, empatii oraz dyskretnego liryzmu. Nadaje to nowelom, prześwieconym malarskim spojrzeniem autorki, charakter zupełnie odmienny od prozy Uniłowskiego. Zderzenie ze sobą dwu zróżnicowanych sposobów egzystencji: „letników”, czyli cyganerii (zjeżdżającej do Kazimierza na wakacyjne plenery), oraz „miejscowych”, strudzonych ubogich ludzi — odsłania najczęściej narcyzm i teatralne upozowanie artystów. Ale też uniwersalne lęki, obawy i nadzieje wspólne nam wszystkim. W zwyczajnej szarej codzienności nieraz utajony tu bywa spory ładunek poezji i metafizycznej dziwności istnienia. Sens, jaki wynika z owej konfrontacji dwu wzajemnie egzotycznych dla siebie światów, zakodowała autorka metaforycznie w tytule zbioru. Księżyc jest wprawdzie jeden, ma wszakże dwa oblicza: dla miejscowej biedoty oraz artystów spragnionych wrażeń.

Do osobnej grupy utworów — spośród wymienionych na wstępie — zaliczyć trzeba *Start Edmunda Sulimy*, *Strachy* i *Marionetki*. Nie mieszczą się już one w obszarze prozy o życiu cyganerii artystycznej. Centrum tematyczne tych utworów przesuwa się w inną stronę. W tę, gdzie bohater zdominowany jest najczęściej przez swój zawód.<sup>11</sup> Podobnie jak w innych powieściach środowiskowo-zawodowych: np. z życia kelnerów — *Zakłęte rewiry* (1934) Henryka Worcella, czy też przemytników i agentów wywiadu — *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* (1937), *Piąty etap* (1938), *Bogom równi* (1939) Sergiusza Piaseckiego. Zapowiedzią takiej prozy jest dokonujący się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych zwrot literatury ku problematyce codzienności. Wyraża się on wówczas także w bliższym zainteresowaniu specyfiką różnych grup i środowisk zawodowych.

W zakresie *Künstlerroman* przykładem tego byłby właśnie *Start Edmunda Sulimy*. Powieść, w której, nie siląc się na nowatorstwo, próbował Nowakowski (aktor, reżyser, dyrektor teatru) dać zamknięty fabularnie w ramach jednej doby „teatralny reportaż”. Zarazem też żartobliwie przewyciężającą liryzm „wiwiskację” duszy młodego aktora<sup>12</sup> w dniu jego scenicznego sukcesu. Metoda

<sup>11</sup> J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 257.

<sup>12</sup> Zob. Z. Nowakowski, *Start Edmunda Sulimy*, wyd. 4, Londyn 1964, s. 44.

reportażu, mikroanaliza stanów psychicznych bohatera oraz trzecioosobowa relacja, ujawniająca niejednokrotnie w stylu swobodnej, nieco staroświeckiej gawędy, „głośną” obecność narratora-autora, sąsiadują zgodnie ze sobą. Faktograficzność *Startu* zdaje się autor rozumieć właśnie jako połączenie owych zróżnicowanych perspektyw. Wysoko cenił walory tej, mało chyba dziś znanej, powieści Kazimierz Czachowski. Sądził bowiem, że przeprowadzona przez Nowakowskiego analiza specyfiki zawodowej aktora przewyższa to, co w analogicznym zakresie odnajdujemy w Reymontowskiej *Komediantce*, u Berenta w *Próchnie* czy też u Zapolskiej w *Sezonowej miłości*.<sup>13</sup> Być może jest w tej opinii trochę przesady, choć istotnie w powieści Nowakowskiego problematyka bycia aktorem, pracy nad rolą wysuwa się niewątpliwie na plan pierwszy, stając się dominantą utworu. Wspomniany aspekt porównawczy zasługuje jednak w przyszłości na bliższe rozpoznanie.

Powieścią środowisko-zawodową, należąca do bujnie rozwijającej się w latach trzydziestych prozy kryptoautobiograficznej, są *Strachy* Ukniewskiej. Oscylują one między neonaturalistycznym autentyzmem a nurtem realizmu społecznego. Jeśli jest tu naturalizm, to najczęściej odmienny niż we *Wspólnym pokoju*. Pozbawiony akcentów drapieżnej, nieprzejednanej kontestacji — może w jakiejś mierze sentymentalny.<sup>14</sup> Swą powieść zamyka autorka melodramatycznym happy endem, który usuwa w cień dotychczasowe życiowe i zawodowe „strachy” kabaretowej girlsy. Realizują się w końcu (choć nie wiadomo czy trwale) jej marzenia o miłości, dziecku, materialnej stabilizacji. Natomiast kariera sceniczna — w jakiejś mierze niepostrzeżenie dla bohaterki — okazuje się ostatecznie nie tak istotna. Finał powieści jest właściwie załamaniem tej kariery. Zupełnie inaczej niż u Nowakowskiego, gdzie zamknięcie utworu kulminuje sukcesem scenicznym młodego aktora, prowadząc go na drogę teatralnej sławy.

Jeszcze wcześniej wątkiem scenicznej bądź estradowej kariery dziewczyny z nizin społecznych zainteresowała się literatura popularna. Elementy środowisko-zawodowej prozy o artyście, ubarwione melodramatycznie, zaznaczają się w powieściach Juliusza Krzewińskiego (właśc. Maszyńskiego): w dylogii *Baletnica* (1929) — *Szampańskie życie* (1929) oraz w *Girlaskach* (1931). Nawiązał do tego tematu również Tadeusz Dołęga-Mostowicz w *Złotej Masce* (1935). Bohaterka powieści Mostowicza — aktorka teatryku rewiewego — przypominać może w ogólnym zarysie postać girlsy — autorskiego medium późniejszych o kilka lat *Strachów* Ukniewskiej. Podobna jest droga estradowej kariery bohaterek. Zyskują dzięki niej szansę (poprzez mariaż) na korzystną zmianę swego usytu-

<sup>13</sup> Zob. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 3: *Impresjonizm i neorealizm*, Warszawa 1936, s. 232.

<sup>14</sup> Por. L. Eustachiewicz, *Między współczesnością a historią*, Warszawa 1973, s. 166; A. Chruszczyński, *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1987, s. 274.

owania społecznego. Posługując się tym wątkiem, obie powieści, każda na swój sposób, zdają się modyfikować Reymontowską wersję emancypacyjnych marzeń o karierze scenicznej, utrwaloną kiedyś w *Adeptce* i *Komediantce*.

Do wzorca prozy środowiskowo-zawodowej, osnutej na motywach autobiograficznych, luźniej jednak niż Ukniewska, nawiązuje Otwinowski — w wydanych równocześnie z jej powieścią *Marionetkach*. W tym utworze z życia aktorów kabaretowych sięga autor chętnie do form na poły reportażowych i eseistycznych, wprowadza też niejednokrotnie wątki autotematyczne. Nie ma tu jednak znamienego dla prozy środowiskowej lat trzydziestych ciężenia ku deskrypcji. Z drugiej zaś strony widać aktualizujące modyfikacje młodopolskiej antynomii: artysta — filister.<sup>15</sup> Aktywność zawodowa bohatera: aktora teatryku rewiewego, a zarazem początkującego pisarza, wyznacza główny obszar tematyczny powieści. Ideowy punkt dojścia jest w *Marionetkach* wszakże inny niż u Nowakowskiego czy Ukniewskiej. Nurtowany potrzebą ekspresji literackiej młody bohater Otwinowskiego odrzuca swą dotychczasową profesję. Upatruje w niej zagrożenie dla autentyzmu własnej egzystencji. Podobnie, choć oczywiście na swój sposób, broniąc osobistej godności, wycofał się ze zdobytej z trudem pozycji zawodowej bohater Worcellowskich *Zaklętych rewirów*. Zróznicowany co do niuansów motyw porzucenia dotychczasowego zawodu wydaje się w obu tych kryptoautobiograficznych powieściach wspólny.<sup>16</sup> Tytułowa metafora utworu Otwinowskiego sięga jednak głębiej niż wspomniany motyw. Określa nie tylko środowisko zdegradowanych (zwłaszcza we własnym odczuciu) aktorów. W szerszym, ogólniejszym znaczeniu odnosi się również do sytuacji człowieka we współczesnym świecie. Posługując się w ten sposób starą teatralną metaforą świata, zbliża się Otwinowski do przeświadczenia (ugruntowanego szczególnie w myśli protestanckiej), że człowiek jest nie tyle świadomym swej roli aktorem na scenie życia, ile pozbawioną podmiotowości, ubezwłasnowolnioną — „marionetką”. Dla Otwinowskiego aktorstwo rozumiane w kategoriach zawodowych to właśnie domena „marionetek”, kwintesencja fałszu, nieautentyczności, a zarazem oderwania od „prawdziwego” życia. Szansę przełamania „marionetkowości” naszej społecznej kondycji dostrzega autor w literackiej ekspresji twórczej. Dzięki niej możliwe jest samopoznanie<sup>17</sup>, a więc autokreacja.

Jak widać z tego zestawienia — lata trzydzieste to czas szczególnej ekspansywności międzywojennej powieści środowiskowej o artyście. Nie wydaje się, by uwzględnienie jeszcze innych tekstów z jej zakresu mogło w istotny sposób zmienić ogólną zasadę proponowanego tu podziału. Zważywszy na kryterium

<sup>15</sup> Zob. J. Smulski, *op. cit.*, s. 24.

<sup>16</sup> Nie byłoby też niczym dziwnym, gdyby „kelnerskie” *Zaklęte rewiry* okazały się, choćby w tym zakresie, źródłem pisarskiej inspiracji dla autora *Marionetek*.

<sup>17</sup> Por. J. Smulski, *op. cit.*, s. 25–26.

tematyczne oraz dominujący układ motywów, można więc wyróżnić w środowiskowej odmianie powieści o artyście dwa główne jej typy: powieść cyganeryjną oraz środowiskowo-zawodową. Nie oznacza to, oczywiście, jakiejś całkowitej wyłączności. Ten sam bowiem utwór może zawierać niejednokrotnie elementy obu wymienionych typów. Decydować powinna dominanta problemowa: „cyganeryjna” (akcentująca warunki i styl bycia artystów, czasem też ich improduktywizm) bądź „zawodowa” (skoncentrowana na specyfice pracy zawodowej artysty, postrzeganej zazwyczaj z jego perspektywy). Spośród omawianych utworów taką powieścią, w której bohatera najmocniej/najwyraźniej pochłania jego zawód, jest (mimo narratorskiej gry zdystansowania i sympatii) *Start Edmunda Sulimy*.<sup>18</sup> Warto też pamiętać, że tym, co łączy powieść środowiskową o artyście (niezależnie od wprowadzonego podziału), jest w latach trzydziestych jej wyraźne oddalanie się od ekspresjonizującego metaforyzmu, dość częstego jeszcze w twórczości narracyjnej lat dwudziestych. Istotne znaczenie miało tu oddziaływanie powieści realizmu społecznego, literatury faktu oraz inspiracje z kręgu neonaturalistycznego dokumentaryzmu. Stąd też w znacznej mierze bierze się subgatunkowe zróżnicowanie omawianej prozy. Nie mieści się jednak w tym nurcie ewolucyjnym prozy środowiskowej pamflet Jana Wiktora na futuro-awangardę *Zwariowane miasto* (1931). Cechy „cyganeryjne” i „środowiskowo-zawodowe” mieszają się tu dość swobodnie, przy dużym udziale pseudofuturystycznej, a właściwie ekspresjonizującej stylistyki, oraz fantastyczno-sensacyjnej fabuły. Trudno też lokować w owym nurcie eksperymentalną nieukończoną powieść Witkacego *Jedyne wyjście*. Pisana w latach 1931–1934 nie oddziaływała na swoich współczesnych. Ukazała się drukiem dopiero po wojnie — w roku 1968.

Sumując niniejsze uwagi, za najbardziej znaczące zjawiska spośród omawianych tekstów uznać by trzeba Berentowe *Żywe kamienie* oraz Uniłowskiego *Wspólny pokój*. Stanowią one (niezależnie od ich rangi w skali osiągnięć artystycznych) ważne punkty zwrotne w ewolucji międzywojennej powieści środowiskowej o artyście. Wyznaczają główny kierunek jej przemian. Od narracji ekspresjonistycznie zmetaforyzowanej ku — powiedzmy najogólniej — prozie otwartej na autentyzm: nacechowanej autobiograficznie, inspirowanej najczęściej dokumentaryzmem.

---

<sup>18</sup> Szczegółne zainteresowanie prozy lat trzydziestych aktorstwem teatralnym i estradowym wynika w znacznym stopniu z takich właśnie zawodowych koneksji pisarzy (Nowakowski, Ukniewska, Otwinowski).

## SUMMARY

The paper looks at the place of a novel about an artist's development in the context of the strongly delineated inter-war Polish version of *Kunstlerroman*. When applying the criteria of the subject we may differentiate two types of such novels: stories of artistic bohemia as a group characterized by such behaviour as was manifestly opposite to the widely accepted model of social behaviours (Berent's *Living Stones* and Uniłowski's *Sharing a Room*), and stories that concentrated on the specifics of a particular artistic activity (Nowakowski's *Edmund Sulima's Start*). The common element in both the types is their evolution from Expressionist narrative towards prose open to authentic experience and autobiographic elements.