

ROLA CZASU W KOMPOZYCJI POWIEŚCI ANDRZEJEWSKIEGO „ŁAD SERCA” I CHOROMAŃSKIEGO „ZAZDROŚĆ I MEDYCYNA”

Przedstawione poniżej uwagi nad rolą czasu w dwu wybitnie głośnych powieściach międzywojennego dwudziestolecia należą z istoty swej do badań nad kompozycją, czyli „nad zjawiskami układu treści w ramach schematu czasowego dzieła literackiego”¹⁾). Podniętą do ich podjęcia było specjalnie podkreślane obecnie przez marksistowską teorię literatury twierdzenie o stosunku wynikania formalnych elementów dzieła z jego elementów treściowych, co w sposób uproszczony da się ująć w sądzie: *w dziele literackim wszystko jest ideologią*. Konkretnym zatem celem badawczym jest nie samo tylko przeanalizowanie nasuwających się już na pierwszy rzut oka osobliwości formalnych obu powieści, opartych na specyficznym potraktowaniu elementu czasu, lecz również próba wydobycia obecności lub braku uzasadnienia cech formalnych nadrzędną racją artystyczną tzn. ustalenie, czy kwestia „jak?” wynika z kwestii „co?”, czy też wymienione w tytule powieści stanowią przykład formalizmu.

Logicznie jednak pierwszym zagadnieniem jest zdanie sobie sprawy, na jakiej zasadzie i w jaki sposób można mówić o czasie w utworze literackim, a w szczególności w epice.

Czas rozpatrywany w oderwaniu, czas „sam w sobie”, nie jest zagadnieniem literackim, lecz może być ujmowany jako filozoficzny problemat sposobu istnienia, lub jako potoczne zjawisko dane nam w świadomości wewnętrznej, a więc należące wyraźnie

¹⁾ Skwarczyńska Stefania, *Zarys teorii literatury* (Praca w rękopisie).

do dziedziny objętej przez psychologię. Zagadnieniem literackim staje się wtedy, gdy badamy, o ile i w jaki sposób jest on elementem dzieła literackiego. Poszukiwać zaś czasu na tym terenie mamy prawo z faktu, że literatura należy do sztuk rozciągniętych w czasie, tj. że nie przedstawia wszystkiego równocześnie, jak dzieje się to np. w malarstwie czy rzeźbie, lecz posługując się kolejno następującymi po sobie słowami, ma możliwość odbijania rzeczywistości w całym jej dynamizmie, przemienności, w mnogości poszczególnych jej faz stawania się i przekształcania. Nawet zaś i wtedy, gdy rezygnuje z tego, ograniczając się do „malowania” rzeczywistości w poszczególnym konkretnym momencie jej trwania, ze względu na właściwości swego tworzywa: materiału słownego, posiada zawsze rozpiętość czasową.

W wypadku naszych rozważań dochodzą jeszcze konsekwencje płynące z istoty epickości. Zasadniczą bowiem jej cechą, którą należy postawić przed fabularnością (gdyż posiada ją także dramat, a nie posiada epika opisowa), jest narracyjność. Jest to sposób ujęcia rzeczywistości od strony—najogólniej mówiąc—jakiegoś obserwatora - narratora. Epika bowiem opowiada w przeciwieństwie do wyrażającej liryki i przedstawiającego dramatu. Aspekt przeszłości w stosunku do teraźniejszości momentu opowiadania tkwi więc w niej niejako organicznie. Opowiadać zaś można zasadniczo tylko to, co się już (rzeczywiście czy fikcyjnie) dokonało, gdyż do istotnych składników opowiadania należą—jak podkreśla to Petsch)—momenty selekcji, porządkowania, wartościowania — czyli wszystko to, co się składa na tzw. dystans epicki. Dlatego to zanik poczucia odsunięcia w epicką przeszłość opisywanych zdarzeń i umieszczanie ich niejako w momencie opowiadania jest zawsze objawem zanikania epickości na rzecz elementów żywiołu lirycznego lub dramatycznego. Dlatego to nawet powieści fantastyczne dotyczące przyszłości ujmowane są na płaszczyźnie przeszłości, a orzeczenia ich zdań występują w formie czasu przeszłego. Obok jednak przeszłości, w której ukazują się opowiadane zdarzenia, występuje w utworze epickim teraźniejszość momentu

1) Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934.

opowiadania. To przenikające się podwójne naświetlenie czasowe nie pozostaje bez znaczenia dla wartości utworu: 1) urealnia go, zbliżając do rzeczywistego, ustnego opowiadania czy też piśmiennej rejestracji faktów, co dla powieści, ciężącej z samej istoty swej do realizmu jest rzeczą pierwszorzędnej wagi. 2) Opierając się o stałą linię terażniejszości, wyraziściej i swobodniej stopniować można czasową odległość poszczególnych faktów. Im więcej zaś odczuwalne jest chronologiczne następstwo zdarzeń, tym więcej stają się one zmysłowe i plastyczne, tracąc na suchości racjonalistycznego ujęcia, w którym nie istnieją kategorie czasu, a wszystkie prawdy naukowe—jako zawsze obowiązujące—formułowane są w czasie terażniejszym. 3) Konsekwencją współdziałania w dziele literackim przeszłości z terażniejszością jest udostojnienie tematu i ocena. Oto narrator utrzymuje w swej pamięci pewne fakty, uznaje je za godne opowiadania innym, ma możliwości ich oceny, co jest naprawdę możliwe tylko w pewnym czasowym dystansie.

Rozpatrzmy następnie konsekwencje wynikające z fabularności. Powieść należy do utworów fabularnych, to jest przedstawiających wypadki według ich wzajemnego wewnętrznego, czasowo-przyczynowego związku. Dobitnie występuje to na przykładzie utworów, w których akcja trwa w bardzo małym odcinku czasu, jak np. w ciągu jednej nocy w powieści Andrzejewskiego *Ład serca*, lub też — o ile przejdziemy do innego gatunku epickiego — w noweli Iwaszkiewicza *Nowa miłość* w ciągu kilku minut. W *Ładzie serca* mimo prawie równoczesnego przekroju przez kilka płaszczyzn akcji, ciągle żyjąca w świadomości bohaterów przeszłość jest czynnikiem, który płaszczyzny te zespała w terażniejszości i wprowadza we wzajemne istotne związki. Iwaszkiewicza *Nowa miłość*, której akcję stanowi właściwie kilkuminutowe wahanie się mężczyzny, czy otworzyć drzwi, co w danym wypadku oznacza wyjście na spotkanie ostatniej upragnionej miłości — byłaby zupełnie niezrozumiała, gdyby nie zaplecze jej, całe dotychczasowe życie bohatera. Tak więc los bohatera, czy losy bohaterów powieści, to łańcuch następujących po sobie wydarzeń, tak samo jak dzieje się to z każdym rzeczywistym życiem ludzkim.

Zdarzenia te zatopione są wprawdzie w epickiej przeszłości, lecz autor nie musi traktować ich równorzędnie. Najczęściej pewien wycinek tego łańcucha uznany zostaje za punkt centralny, niejako za pewien rodzaj terażniejszości, w stosunku do którego pewne ogniwa łańcucha leżą jakby na płaszczyźnie przeszłości, inne znów jak gdyby w przyszłości. Jest to swoiste literackie *consecutio temporum*, którego najuboższym, lecz jednocześnie najbardziej reprezentacyjnym przykładem jest typowa dla budowy dawniejszej powieści kompozycja ze wstępem, terażniejszością akcji właściwej i epilogiem, gdzie płaszczyzny czasowe przedstawiają się następująco:

1	2	3
---	---	---

1. przeszłość
2. terażniejszość
3. przyszłość

Oczywiście w większości wypadków ząbienie się płaszczyzn czasowych zdarzeń, lub posługując się terminami uznanymi przez teorię literatury, płaszczyzn akcji, *Vor- i Nachgeschichte* — nie przedstawia się tak prosto. Wystarczy przypomnieć w tym celu choćby *Pana Tadeusza* czy *Nad Niemnem*.

Rozróżniwszy w dziele literackim dwa rodzaje płaszczyzn czasowych: epickiej przeszłości w stosunku do momentu opowiadania, stanowiącego terażniejszość z jednej strony, z drugiej zaś przeszłość i przyszłość zdarzeń czyli akcję właściwą, *Vor- i Nachgeschichte*, możemy przystąpić do wynikającego z nich zagadnienia chronologiczności i achronologiczności w kompozycji utworu.

Przedstawione w powieści zdarzenia rozgrywają się w czasie, to jest stoją w stosunku do siebie w różnym następstwie chronologicznym: współczesnym, uprzednim lub następczym, analogicznie do znanych już trzech płaszczyzn czasowych. Opowiadanie zdarzeń nie jest jednak istotnym celem powieści, która w tym wypadku byłaby tylko kroniką. Powieść zazwyczaj chce czegoś więcej niż kronika; chce być nie przypadkową fotografią zmiennie falującej powierzchni rzeczywistości, lecz dąży do wydobycia jej istoty, ukazania rządzących nią praw. Przedstawiane zdarzenia stają się środkiem służącym do realizacji tego zasadniczego celu. I stąd

pochodzi uprawnienie pisarza do swobodnego rozstawiania ich na płaszczyźnie narracji bez względu na ich chronologiczne następstwo w epickiej *rzeczywistości*. Postępowanie takie jest możliwe tylko dzięki organicznie tkwiącym w strukturze dzieła dwu płaszczyznom czasowym: przeszłości, w której działy się omawiane wypadki i terażniejszości, w której się o nich opowiada. Skoro te wszystkie zdarzenia są w stosunku do chwili opowiadania przeszłe, to nic dziwnego, że narrator może je dowolnie sobie przedstawiać dla tym lepszego uwypuklenia zachodzących między nimi związków. W wypadku bowiem przekonania, że zdarzenia są przedstawione w zupełnie naturalnym porządku, skłonni jesteśmy w tym *post hoc* widzieć równocześnie i *propter hoc*¹⁾. Typowym przykładem takiego swobodnego postępowania dla wydobycia głębszego sensu zdarzeń jest powieściopisarstwo Conrada.

Analizując praktykę pisarzy stwierdzamy, że korzystając ze swobody w kolejności przedstawiania zdarzeń, rozkładają materiał zdarzeniowy dwoma sposobami: chronologicznie lub achronologicznie, uzyskując w wyniku kompozycję naturalną lub sztuczną. Rozkład chronologiczny jak np. we Flauberta *Pani Bovary*, a więc zgodny z zachodzeniem wypadków w epickiej rzeczywistości, wywodzi się z szacunku dla rzeczywistości, którą artysta chce jak najmniej deformować, wierząc, że wierne „co” rozwiąże tym samym sprawę „jak”. Tak właśnie stawiali sprawę naturaliści, obecnie zaś podobne tendencje można spostrzec w twórczości realizmu socjalistycznego. „Możnaby zaryzykować twierdzenie, że w tym wypadku problemy kompozycyjne przenoszą się od strony formalnej dzieła literackiego na stronę budowy samego świata epickiego”²⁾.

Oczywiście, ścisłej chronologiczności w powieści, a zwłaszcza w powieści o bogatej akcji, być nie może, gdyż zawsze opiera się ona na pewnej konwencji, wynikającej z niemożności równoczesnego przedstawienia. Jako przykład niech posłuży *Ogniem i mieczem*. Kompozycja jest tu oparta na zasadach narracji dawnego typu. Zdarzenia przedstawione są chronologicznie. Sam jed-

1) Petsch R., op. cit.

2) Skwarczyńska S., op. cit.

nak fakt wprowadzenia kilku terenów akcji, np. obóz księcia Jeremiego, Rozłogi i Dzikie Pola, zmusza do załamania ścisłej chronologii przy przechodzeniu z jednego terenu akcji na drugi. Mniej więcej równoczesne są tragiczne wypadki w Rozłogach z pobytem Skrzetuskiego w niewoli. Wpierw jednak oglądamy z powracającym Skrzetuskim wygasłe zgliszcza Rozłogów, później zaś, przeniósłszy się na inną płaszczyznę akcji, stajemy się świadkami zalotów Bohuna do Heleny i smutnych ich dla Kurcewiczów następstw. Ścisła chronologia da się zachować tylko wtedy, gdy powieść ma tylko jeden stały ośrodek akcji, jak np. jest nim stale osoba Scarlett w powieści M. Mitchell *Przeminęło z wiatrem*. Prawie nieuniknione opowiadania lub wspomnienia bohaterów, o ile nie rozrastają się nadmiernie i nie posiadają jednocześnie specjalnej funkcji w kompozycji, jak np. w *Ładzie serca* czy Choromańskiego *Zazdrości i medycynie*, konwencjonalnej chronologiczności powieści nie przełamują.

Drugą możliwością w sposobie podawania faktów jest achronologiczność, z której wynika sztuczność kompozycji. Zwolennicy jej za punkt wyjścia biorą nie rzeczywistość realną, lecz możliwości wynikające z natury dzieła literackiego. Swoistość świata epickiego jest lekceważona na rzecz kunsztu przedstawienia¹⁾. Zdarzenia stojące na różnych stopniach odległości czasowych w stosunku do momentu narracji mogą być tu rozstawiane z całkowitą swobodą. W dowolności tej spostrzec jednak można wyraźnie dwa sposoby gospodarowania czasem. Przy pierwszym wszytkowiedzący narrator (występujący w tym wypadku w trzeciej osobie) może z niczym nieskrępowaną swobodą tasować karty czasu, co na ogół spotyka się jednak bardzo rzadko i jest wykołajeniem z postulowanej przez powieść aury realizmu na rzecz konstruktywizmu i formalizmu. O wiele częściej spotykamy inny sposób. Autor nie wyrzekając się pierwiastka konstruktywizmu, posługuje się chwytami o funkcji kompensacyjnej wobec wymogów realizmu, uzyskując w rezultacie typ kompozycyjny, który można by nazwać za S. Skwarczyńską kompozycją unatu-

¹⁾ Skwarczyńska St., op. cit.

ralnioną. Ogólną zasadą jest wtedy oparcie kompozycji o jakiś kościec, czy pewnego rodzaju ramy, które zapewniając swobodę w posługiwaniu się płaszczyznami czasowymi, organizują je jednak i uzasadniają, nie naruszając realizmu psychologicznego. Kościec ten może być różnego typu. Jest nim najogólniej mówiąc psychika narratora czy bohaterów w odpowiednio dobranych sytuacjach życiowych. Tak np. wspomnieniowe cofnięcie się fabuły czyni zadość i założeniu realistycznemu i kunsztowności formalnej. Na wielką skalę spotykamy to już w *Odysei* Homera, jako przykłady ze współczesnej literatury niech służą powieści: Boguszewskiej *Całe życie Sabiny*, Goetla *Z dnia na dzień*, Brandysa *Drewniany koń* czy też Andrzejewskiego *Ład serca*.

To swobodne panowanie nad czasem oprócz omówionej tu achronologiczności może się urzeczywistniać na innej jeszcze zasadzie. Swoiste ożywianie przeszłości, odbywające się w życiu przez intensywne zanurzenie się w fali wspomnień, na terenie sztuki możliwe jest tylko w literaturze. Dotykając tych zagadnień należy się oprzeć na wprowadzonym przez Ingardena terminie perspektywy czasowej. Perspektywa ta — podobnie jak i przestrzenna — polega „na prawidłowych odchyleniach lub przesunięciach zawartości wyglądu pewnych przedmiotów w stosunku do obiektywnych cech przedmiotów przejawiających się przez te wyglądy. Procesy i rzeczy trwające w czasie spostrzegane są przez nas w czasowo rozpiętych mnogościach wyglądu rzeczy, które odtwarzają podłoże tych procesów”¹⁾. To określanie perspektywy czasowej mówi nam, że podobnie jak oglądany przedmiot zmienia swój wygląd zależnie od odległości i kąta dzielących go od oka obserwatora, tak i każde zdarzenie inaczej zapowiada się nam w przyszłości, inaczej realizuje w teraźniejszości i wreszcie inaczej wygląda w naszych wspomnieniach. Zmiany te nie są bynajmniej dowolne, lecz podlegają pewnym prawidłowościom. Prawidłowości te muszą być w dziele literackim obserwowane pod grozą wykołejenia się z realizmu tylko w odniesie-

¹⁾ Ingarden Roman, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937, str. 75.

niu do opowiadania konkretnego. O ile jednak narratorem jest abstrakcyjny wszechwładny autor, literacka konwencja pozwala mu na swobodne zmienianie perspektywy czasowej.

Z tego punktu widzenia biorąc, powieść wypełniona jest łańcuchem zdarzeń, stojących we wciąż różnych odległościach od naszych oczu i przesuujących się z ciągle zmieniającą się szybkością. Dalekie przesuują się szybko i są ujmowane całościowo i syntetycznie, bliższe, o zwolnionym tempie, analitycznie, jak gdyby rozgrywały się nie w epickiej przeszłości, lecz wprost w naszych oczach. Widać tu wyraźną analogię do perspektywy przestrzennej, im bowiem bliżej oka znajduje się oglądany przedmiot, tym mniejsza jego część może być w jednym spojrzeniu ogarnięta.

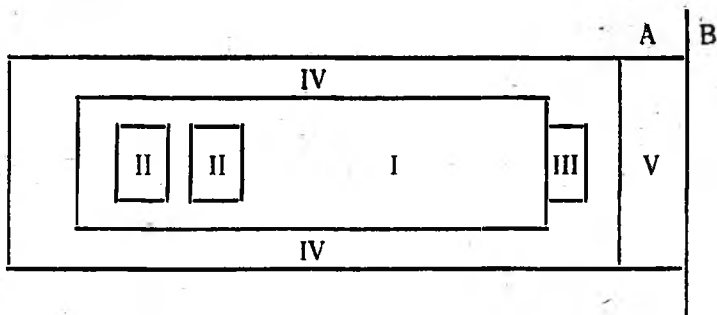
Istotą perspektywy czasowej jest więc swoista deformacja. Jednakże zachodzić ona może nie tylko na wspomnianej tu linii uogólniania — uszczegółowiania, lecz może mieć także kierunek jakościowy: idealizację lub jej odwrotność. Kierunek oraz stopień deformacji w perspektywie czasowej zależy z jednej strony od samej natury zdarzenia, z drugiej zaś od okoliczności oraz psychiki przeżywającego podmiotu. Oto np. typowa dla skreślenia psychiki zakochanych wierność i dokładność we wspominaniu rzeczy zewnętrznych, związanych z przełomowymi momentami w historii ich uczuć (owo nieśmiertelne „pamiętał dokładnie, jak gdyby widział, jak była pierwszy raz ubrana”).

Przedstawione tu ogólne uwagi dotyczące czasu w epice są ogólnym schematem, który każdy poszczególny egzemplarz dzieła literackiego wypełnia we właściwy sobie sposób. Obecnie przychodzi kolej na rozpatrzenie, jak wypełniony został ten schemat w obu wybranych powieściach. Drugi tor, którym mogłaby pójść praca nad tymi zagadnieniami, wynikający z faktu rozciągłości czasowej procesu percypowania dzieła literackiego, nie będzie tutaj uwzględniony, gdyż biegnie on poprzez teren psychologii doznań estetycznych, granicznie tylko dotykając dziedziny badań ściśle literackich.

Ład serca jest powieścią o bardzo ograniczonym odcinku czasu; akcja właściwa trwa tu prawie tylko przez przeciąg jed-

nego wieczoru i nocy, rozłożona w dwunastu rozdziałach. Już z samej liczby rozdziałów dotyczących tak krótkiego odcinka czasu wynika, że dystans między czasem przedstawionych zdarzeń a czasem opowiadania musi być bardzo niewielki, tzn. że czas płynie tu w zwolnionym tempie, zdarzenia są przedstawione szczegółowo, a czytelnik ma wrażenie, że jest ich świadkiem. Inaczej wyglądają natomiast zdarzenia bezpośrednio poprzedzające tragiczny wieczór i noc w *Sedelnikach* oraz następujące po nich. Samo przygniecenie Siemiona drzewem i wrażenie, jakie nieszczęście to wywołało wśród mieszkańców wsi, opowiedziane jest bardzo ogólnie i skrótowo, podobnie jak i szereg wypadków, które rozegrały się w ostatnie rano. Takie traktowanie szeregu w ciągłości następujących po sobie zdarzeń uprawnia do wyróżnienia w nich następujących planów: terażniejszości, Vor- i Nachgeschichte (przedakcji i poakcji). Czas terażniejszy niepodzielnie panuje w rozdziałach od III do XIV, Vorgeschichte właściwej akcji obejmuje trzy dni, poprzedzające śmierć Siemiona, a mieści się w rozdziałach I i II, przeplatana tam z planem terażniejszości. Jeszcze krótsza jest *Nachgeschichte*, zaznaczona tylko szkicowo na kilku stronach ostatniego rozdziału.

Jednak te tylko płaszczyzny czasowe nie wystarczyłyby w tym wypadku na zbudowanie prawdziwej powieści. Ograniczenie się tylko do nich dałoby w rezultacie szereg luźnych obrazów, związanych ze sobą tylko jednością czasu i miejsca. Głębszy, istotny związek dziejące się wydarzenia zyskują dopiero w oparciu o przeszłość biorących w nich udział osób. Ta druga, znacznie głębsza, bo kilku, kilkunastu, a nawet gdy chodzi o Morawca, Annę, kilkadziesiąt lat sięgająca przeszłość jest wciąż obecna, spleta się nieustannie z terażniejszością i na nią oddziaływa. Mgliście, ale jednakże wyczuwalnie istnieje także i przyszłość, którą układa w pewne zarysy i przeszłość, i z kolei przez przeszłość przygotowana terażniejszość. (Nawrócenie Morawca i Anny oraz wpływ tych nawróceń na księdza Siechenia). Dwie te ostatnie omówione perspektywy można nazwać istotą Vor- i Nachgeschichte. Tak więc w schematycznym ujęciu cały spłot aspektów czasowych w *Ładzie serca* przedstawia się następująco:



- I — plan terażniejszości — akcja właściwa
 II — Vorgeschichte (przedakcja) w rozdziale I i II
 III — Nachgeschichte — zdarzenia przedstawione w ostatnim rozdziale
 IV — przeszłość (istotna Vorgeschichte)
 V — przyszłość (istotna Nachgeschichte)
 A — epicka przeszłość zdarzeń
 B — terażniejszość narracji

Stwierdzenie tej dwupiętrowości w rozszeregowaniu płaszczyzn czasowych oraz kontrastu między krótkością odcinka czasu, w którym rozgrywa się akcja, a rozległością zaplecza, którym jest właściwie całe dotychczasowe życie bohaterów, prowadzi do omówienia sprawy środków formalnych, przez które uzyskana jest ta różnorodność perspektyw czasowych oraz funkcji, jaką pełni ona w całości utworu.

Ośrodkiem kształtującym kompozycję powieści jest pora zmierzchu, szara godzina oraz następująca po niej noc, która okazała się tak przełomowa dla wszystkich bez wyjątku bohaterów. Tych kilkanaście godzin wysuniętych zostało na pierwszy plan, w nich rozgrywają się zasadnicze wypadki, a wszystkie zdarzenia dzielą się w stosunku do nich na terażniejsze, wcześniejsze i późniejsze. Większość tego, co się dzieje w tej porze, przedstawione jest czytelnikowi *ad oculos*, a nie podane w formie informacji czy opowiadania, w ujęciu narratora, nie bohatera.

Dystans między czasem narracji, a czasem zdarzeń zanika prawie zupełnie. Zdarzenia i procesy pod względem czasu trwania są subiektywnie zgodne w poczuciu czytelnika z rzeczywistym

przebiegiem, ukazane jak się dokonują dynamicznie, z rozłożeniem na fazy. Jeden ruch składa się z szeregu drobnych, wrażenie ze szczegółów, myśl z poszczególnych członów. Oto jako przykład charakterystyczny urywek:

„Seweryn zatrzymał się.

Ogród pełen ostrych chrzęstów zdawał się razem z wiatrem unosić ku górze i tam w ciężkich ciemnościach stał nieruchomy jak chmura gradowa. Z daleka niezmiennym bełkotem dobiegał młyn.

Seweryn był już pewny, że ksiądz wyszedł z domu. Pomyślał: nie ma sensu zachodzić na plebanie. Ale gdy wyobraził sobie drogę powrotną: długą, wiejską ulicę wśród chat milczących i pod niebem, które żadnym głosem nie odpowie niepokojowi, szybko podszedł do drzwi i mocno zapukał. Czekał dłuższą chwilę. Zapukał po raz drugi. Posłyszał wreszcie za drzwiami czyjeś powolne kroki. Otworzyła Ksienia. Spytał:

— Ksiądz proboszcz w domu?

Nie poznała go i zaczęła szybko mówić, że proboszcza nie ma i pewnie nie prędko przyjdzie, więc najlepiej jutro zgłosić się.

Seweryn, wsparty ramieniem o uchylone drzwi, pchnął je lekko. Z tyłu od strony kuchni padał blask lampy. Dopiero teraz w tym półcieniu, Ksienia poznała Gejzanowskiego. Z miejsca zakrzyknęła się.

— A, to panycz! Proszę wejść. Niech panycz zaczeka. Zaraz zaświecę” itd.¹⁾

To odautorskie przedstawienie naoczne, kombinowane z dialogiem, jako typowa w *Ładzie serca* forma podawcza dla zdarzeń rozgrywających się na płaszczyźnie teraźniejszości, uwydatnia równoległość — umowną oczywiście — dwu toków: czasu trwania zdarzeń i czasu ich opowiadania. Nieznaczne zwiększenie dystansu wskutek objęcia jednym wypowiedzeniem większego odcinka czasowego, jak np. „czekał dłuższą chwilę”, przechodzi zupełnie niepostrzeżenie. Na ogół jednak czas płynie tu tak wolno, że aż jest to sprzeczne z nawykową tradycją percepcji czytelnika,

1) Andrzejewski Jerzy, *Ład serca*, Warszawa 1946, str.

i musi być dlatego niejednokrotnie podkreślane przez wprowadzenie odpowiednich motywów.

Oto raz po raz dowiadujemy się, która jest godzina. Patrzymy długo na zapadanie zmroku, towarzyszymy zapalaniu lamp. Także nieustające, a wciąż uwypuklane zaciekle szarpnięcia i odgłosy wiatru mają nie tylko funkcję wzbudzania odpowiedniego nastroju, lecz także przypominania o równoczesności zdarzeń. A przypominanie to jest rzeczywiście dość potrzebne ze względu na ciągłe przeplatające się zmiany terenu akcji. Ze względu zaś na liczne i obszernie potraktowane przesunięcia czasowe w przeszłość w postaci wspomnień, snów i wizji, które — biorąc pod uwagę ich żywość i wyrazistość — mogą czasem robić wrażenie terażniejszości, zastosowany jest bardzo pomysłowo rodzaj wstępu czy przedmowy. Umieszczony na początku, odmienną czcionką odbity, nie tylko podkreśla problematykę powieści, lecz w pełnych sugestii słowach narzuca czytelnikowi koloryt lokalny i bardzo silnie wraża mu w pamięć moment czasu: „spójrz, godzina przedwieczorna. Październikowy dzień nasiąkły deszczem, rozrywany wiatrami, szybko ustępuje przed niecierpliwą nocą... O, noc, która idzie nie zapowiada się łagodną... Cóż przyniesie noc dzisiejsza ?...” Zdania te jak jednocząca klamra rozpięte są nad całością powieści.

Przeszłość, obejmująca tak wiele miejsca w utworze i tak bardzo wpływająca na terażniejsze postępowanie bohaterów, nie jest tą przeszłością opowiadaną dla postawienia psychologicznego postaci, z jaką mamy do czynienia w powieści o typie narracji dawnego stylu. Tutaj fragmenty przeszłości wplecione w terażniejszość mają inne ciężenie kompozycyjne: muszą harmonizować z momentem i okolicznościami, w jakich są podane i to jest ich motywacją artystyczną. Motywację zaś psychologiczną otrzymują przez przedstawienie ich przez pryzmat wspomnień, rozmyślań i snów bohaterów lub czasem jako ich relacje. Mechanizm odżywiania i ożywiania przeszłości działa bardzo naturalnie, nie narzucając poczucia sztuczności, gdyż jest zgodny z ogólnymi zasadami psychologii. Reakcje wyobrazeniowe postaci podporządkowane są prawu asocjacji: usłyszane z ust Michasia imię Siemiona wywołuje w pamięci księdza Siechenia obraz spot-

kania się z nim nad rzeką. Litowka zaś patrząc na Nawrockiego przypomina sobie, co słyszał kiedyś o nim od Buraka. Działa też i prawo kontrastu: Annie, poddającej się uczuciu obrzydzenia do samej siebie, przypominają się w tym momencie jasno dni młodości. Jakże wyraźny jest w tym wypadku mechanizm deformacji perspektywicznej. Dla Anny był to okres spokojny, jednostajny, bez głębszych wstrząsów psychicznych aż do momentu poznania Pawła. Anna ujmuje go więc ogólnie, całościowo, sumarycznie. Ponieważ w porównaniu z terażniejszością był bezsprzecznie szczęśliwszy, Anna wyraźnie idealizuje swe wspomnienia, zapominając o cieniach, jakie naturalnie musiała posiadać młodość wrażliwej sieroty. Inną grupę nawrotów przeszłości stanowią sny, przecucia i rozmyślenia bohaterów. Po części warunkują je aktualne przeżycia, po części można je uznać za typową formę wyrzutów sumienia, jak np. gorączkowe majaczenia Morawca, a nawet za sugestie przejęte przez wrażliwe natury od innych osób, jak nasuwa to zestawienie snów księdza Siechenia ze wspomnieniami i myślami Anny.

Rozmyślenia osób przechodzące następnie we wspomnienia kształtują się na podstawie emocjonalno - logicznej. Mistrzowskim osiągnięciem jest pod tym względem rozdział III, gdzie terażniejszość z kilkoma perspektywami przeszłości spląta się podczas nocnej modlitwy księdza Siechenia. Początkowo ksiądz Siecheń przeprowadza autoanalizę, co czyni — oczywiście — na podstawie terażniejszości i przeszłości. Jesteśmy na płaszczyźnie terażniejszości, i to tak bliskiej, że forma czasu przeszłego ustępuje miejsca formie czasu terażniejszego. Stopniowo myśli księdza, nie opuszczając jeszcze płaszczyzny terażniejszości, zaczynają się uogólniać. W orzeczeniach występują teraz czasowniki częstotliwe. Ale jeszcze raz po raz powracają formy czasu terażniejszego a nawet i przyszłego. W jednym momencie czasowym współgra terażniejszość z przeszłością i projekcją przyszłości. „Ciągłość grzechu — ta istnieje, lecz gdzie ciągłość cnoty? W niej zawsze jest się u samego początku. Nic też nie zadowoli księdza Siechenia, nic go nie nasyci. Podobnie, jak od dnia, w którym uczynił krok decydujący, nie znalazł aż do chwili obecnej zacisznej przystani,

tak nie znajdzie jej i w latach późniejszych. Nigdy nie poczuje się wybranym".¹⁾ Wreszcie po takim przygotowaniu następuje zdecydowane odsunięcie w przyszłość. Autor początkowo streszcza, potem zaś opowiada szczegółowo historię kapłańskich doświadczeń księdza Siechenia. Choć podaje ją nie w cudzysłowie, ani też w mowie pozornie zależnej, lecz po epicku wprost od siebie, to tok jego opowiadania biegnie tym samym torem, co i myśli księdza. Cofnięcie przechodzi w drugą fazę, jeszcze głębszą. Idący prosić o zwolnienie z parafii ksiądz Siecheń wstąpił do kościoła, który przypomniiał mu śmierć i wielkoduszną postać biskupa. Jest to już wspomnienie wspomnienia, a więc bardzo złożona perspektywa czasowa. Teraz dopiero następuje dość szybki powrót do terażniejszości. Formy czasu przeszłego zaczynają się znowu mieszać z czasem terażniejszym i przyszłym, aż wreszcie graficzny środek—przecięcie stronicy urywaną linią—zdecydowanie przerywa półsennie marzenia.

Rozdział ten wykazuje także (jak również i w innych miejscach jest na to wiele przykładów), że dawność zdarzenia nie wywiera żadnego wpływu na schematyczność lub szczegółowość wspomnienia oraz na dystans w stosunku do czasu narracji. Perspektywa czasowa jest w tym wypadku odmienna od perspektywy przestrzennej. Żywość i poczucie bliskości zależy od sposobu wspominania, od rodzaju wspominanego zdarzenia, i od roli, którą odegrało ono w życiu wspominającego. I dlatego nie wzbudza zdziwienia ogromna dokładność wspomnienia Siechenia o chwili jego rozstania się z Anną, lub u Anny—moment poznania Pawła. Jakże inne, sumaryczne i jakby niechętne są jej wspomnienia o Morawcu.

To nieustanne splatanie się przeszłości, a nawet w pewnym stopniu — przyszłości, z terażniejszością, mocno umotywowane artystycznie i psychologicznie, nie jest tylko czysto technicznym sposobem odnowienia formy narracji. Te ciągłe nawroty akcji, nawroty wspomnień, nawroty obrazów, a nawet motywów, dają w rezultacie niezwykle mistrzowskie przewyciężenie chronologii zdarzeń, co sprawia, że tym silniej uwydatnia się w nich ich

¹⁾ Andrzejewski J., op. cit., str. 29.

aspekt pozaczasowy. Sprawy i zdarzenia odbywające się w naszych oczach, rzucone są jednocześnie na tło metafizyczne, gdzie czas przecież nie istnieje. Dla autora poruszającego problemy tej natury, co słabość człowieka, ciągła obecność zła w jego duszy, niezbadana tajemnica Łaski Bożej i wzajemnie udzielana sobie pomoc w formie świętych obcowania, rzeczywiste następstwo w czasie jest kwestią drugorzędną. Pomieszczenie różnych perspektyw czasowych w jednym wycinku życia ludzkiego, jaki stanowi przedstawiona w powieści noc, podkreśla jak jednolitą i organiczną całością jest życie człowieka, w którym nie mija bez konsekwencji żaden czyn dobry, czy zły. Nie można w nim mechanicznie wydzielić i odsunąć przeszłości, bo ta nie tylko wciąż odżywa — i jak silnie — w myślach i wspomnieniach, lecz żyje wciąż w skutkach i motywach teraźniejszych czynów. W życiu człowieka przełomy są w wielkiej mierze pozorne; teraźniejszość jest w dużej części uwarunkowana przeszłością, a przeszłość i teraźniejszość razem przygotowują przyszłość. Oto jak reaguje ksiądz Siecheń na niespodziane wspomnienia: „To było. Przeszło. Po cóż poruszał zamazane ślady? Od dawna nie wracał do tych wspomnień. Czemu więc dzisiaj same wróciły? Nie wiedział. Dopiero za kilka godzin zrozumie, że ani jeden z naszych czynów nie ginie, lecz każdy o oznaczonej porze powraca i staje przed nami, aby zażądać drugiej odpowiedzi. Że jest również czas, kiedy minione lata musimy na nowo przeżyć i osądzić, lecz nigdy po raz ostatni”.¹⁾ Ta ciągłość życia moralnego — bez względu na to, czy jest ono wysiłkiem moralnym i postępem, czy spadaniem w dół — może być tylko przy jedności i ciągłości jaźni, ta zaś musi się opierać na ciągłości świadomości, którą zapewnia działanie pamięci. Na tym działaniu pamięci bohaterów oparte są te ciągłe i różne co do stopnia dystansu nawroty obrazów przeszłości. Ponieważ zaś są one nie tylko artystycznie i psychologicznie umotywowane, lecz tak ściśle podporządkowane światowi idei organizujących dzieło, skomplikowane w swym układzie i stopniu, perspektywy czasowe nie robią wrażenia sztuczki pisarskiej, lecz wypływają z istotnej konieczności artystycznej.

¹⁾ Andrzejewski J., op. cit., str. 91.

Inaczej nieco przedstawia się oraz innemu celowi służy układ stosunków czasowych w powieści Choromańskiego *Zazdrość i medycyna*. Wspólne z *Ładem serca* jest tylko zerwanie z chronologicznym tokiem opowiadania oraz niewykraczanie dynamiką zdarzeń poza moment narracji. Zdarzenia rozstawione są tutaj na trzech zasadniczych płaszczyznach czasowych: terażniejszości, w której rozgrywa się właściwa, obejmująca tydzień, akcja, przeszłości sprzed roku (okres pobytu Rebeki w szpitalu) oraz bardzo fragmentarycznie ujętej, dalszej przeszłości niektórych głównych bohaterów. Płaszczyzny te nie są ukazane kolejno, lecz krzyżują się i przenikają na płaszczyźnie akcji właściwej. Sama nawet, obejmująca tydzień, płaszczyzna terażniejszości nie płynie chronologicznie z dnia na dzień t.j. od soboty do piątku, lecz jest zbudowana ramowo. Zaczyna się od właściwego końca, t. j. przedstawia piątek, potem cofnąwszy się o cały tydzień w chronologicznej kolejności stopniowo do niego powraca, by skończyć się powtórzeniem momentu początkowego w jednakowo brzmiących nawet słowach. Jednak i w obrębie objętego tą ramą odcinka czasu układ chronologiczny zdarzeń nie jest zbyt ściśle zachowany. Komplikuje go nie tylko nieustanne przenoszenie się z jednego terenu akcji na drugi, lecz także drobne, lecz częste przesunięcia w kolejności opowiadania faktów. Reprezentacyjny jest pod tym względem sposób przedstawienia wizyty chirurga u Widmarów. Tok opowiadania urywa się tu w momencie przybycia doktora Tamtana, by przejść do opisu pogody i harców wiatru z czapką policjanta. Przebieg wizyty przedstawiony jest później w chwili powrotu doktora do domu, w nieuzasadnionej kombinacji jego wspomnień oraz uzupełnień autora. Bezpodstawność i dowolność takiego podziału opowiadania uwydatni się jeszcze bardziej przy opisie operacji Rebeki Widmarowej, dokonany tą samą metodą. Podobnym przesunięciem czasowym jest zastąpienie równoległej z rozgrywanymi się wypadkami narracji autora przez późniejszą relację lub wspomnienia bohatera czy świadka. Ten sposób, ciągle używany staje się manierą, której sztuczność starają się zatuszować różne uwagi, jak np. o niezwykłej zdolności spostrzegania, zapamiętywania i pasji przypominania u chirurga. Ostatecznie można jednak w to uwierzyć. Nienaturalne jest jednak

całe opowiadanie Widmara o jego spotkaniu się z chirurgiem. Przechodząc już do porządku nad niezwykłą drobiazgowością spostrzeżeń człowieka opanowanego monoideą i bliskiego epilepsji, trudno uznać za prawdopodobne, aby mógł on zwierzać się tak szczegółowo człowiekowi, którym w rzeczywistości pogardza. A przecież przy stosunku łączącym Widmara i Golda nie potrzebował ten ostatni znać tak bardzo osobistych przeżyć swego zleceniodawcy,

Bardziej jeszcze wyrazistym odwróceniem chronologicznego upływu teraźniejszości jest cofnięcie od rana dnia drugiego do poprzedniego popołudnia, kiedy to Widmar dostał pamiętnik Dubilanki. W tej zmienianej kilkakrotnie kolejności naturalnej zdarzeń, należących do akcji właściwej, wszechwładna ręka autora nie jest przesłonięta należytą motywacją.

Lepiej umotywowane są pojawiające się raz po raz fragmenty przeszłości. Przedstawione są one w większej części jako opowiadania osób, u których Widmar, dręczony niepokojem i zazdrością szuka informacji. Wprowadzenie przeszłości jest więc uzależnione od zainteresowania się nią u Widmara. Jednak i te relacje świadków wydarzeń szpitalnych nie są streszczane lub przytaczane według kolejności, w jakiej je Widmar zbierał, rozmawiając kilkakrotnie z Rubińskim, sanitariuszem i siostrą, lecz wydzielone w osobną całość pod tytułem *Operacja*, tworzą odrębną czterdziestostronicową wstawkę. Cały przebieg operacji przedstawiony jest tak plastycznie i tak szczegółowo, że czytelnik, któremu zdaje się, że jest jej świadkiem, zapomina, że jest to zdarzenie dawniejsze bo sprzed roku. Wrażenie to potęguje fakt, że autor raz po raz przerywa opowiadania świadków i zaczyna mówić wprost od siebie. Operacja jest więc przedstawiona w sposób dwojaki: z perspektywy przeszłości w opowiadaniach naocznych świadków i z perspektywy niegdyś aktualnej teraźniejszości (przedstawienie operacji takiej jaką rzeczywiście była) w opowiadaniu autora. Dziwić tylko może fakt, że z obu perspektyw wygląda ona właściwie tak samo, gdy przecież ze zmianą perspektywy wynikać powinna i pewna deformacja, będąca jej istotą. Bezsprzecznie sam opis operacji na tej jednolitości zyskuje, lecz w takim razie zupełnie niepotrzebne wy-

doje się dzielenie narracji pomiędzy autora, Rubińskiego, sanitariusza i siostry. Jest to, jak napisał Stanisław Piasecki w recenzji *O Zazdrości i medycynie*¹⁾, przenoszenie melodii z jednego instrumentu nie na inny, lecz na zupełnie taki sam — zastrzeżenia budzi bowiem uderzająca jednakowość zarówno w sposobie myślenia jak i w języku i stylu wszystkich czterech narratorów. A przecież ich wypowiedzi przytaczane są w cudzysłowie. Autor nie podjął więc logicznych konsekwencji, wynikłych z wprowadzenia opowiadania konkretnego. Przy zastanawianiu się nad relacjami poszczególnych osób okazuje się także, że nie tylko doktor Tamten i Widmar, ale wszystkie osoby mające sposobność występowania w roli narratora posiadają fenomenalną spostrzegawczość i bardziej jeszcze zdumiewającą pamięć, którą na ogół czytelnik przyjmuje bez niedowierzania tylko w opowiadaniu abstrakcyjnym. Szczególnie zaś imponuje pod tym względem medyk Rubiński, przytaczający bez zająknięcia długie opowiadanie chirurga, które właściwie powinno być zwięźle streszczone. Ale wtedy nie zostałaby uwydatniona magiczna siła żywiołu kobiecości Rebeki. Podobnie operacja, przynajmniej do momentu, w którym obecni zauważyli, że stało się coś niezwykłego, nie była przeżyciem o tak wielkim napięciu nerwowym, które powoduje anormalną dokładność spostrzeżeń i pamięci. Przykładanie tu miary psychologicznej — a ona tylko jest podstawą prawidłowości deformacji — jest w stosunku do postaci Choromańskiego uprawnione, gdyż mimo patologiczności ich stanów nie dostrzega się w niej tendencji deformacji psychologii bohaterów, poza, oczywiście, wrażeniami, jakich doznają Widmar i doktor Tamten w odniesieniu do Rebeki.

Wspaniały opis operacji nie jest bynajmniej obrazem, jaki pod wpływem otrzymanych informacji ukształtował sobie Widmar, gdyż zawiera on szczegóły opowiadane przez autora, o których informatorzy nie mogli wiedzieć. Jest to więc bardzo ciekawy i odważny przykład umieszczenia zdarzenia znacznie wcześniejszego i nie należącego do właściwej akcji w centralnym miejscu utworu i w perspektywie prawie równoczesnej terażniejszości.

1) Piasecki Stanisław, *O Zazdrości i medycynie*, Prosto z Mostu—1934.

Rola tej operacji w życiu Rebeki, Widmara i Tamtęna upoważnia do tak niezwykłego postępowania. Szkoda jednak, że autor nie pozostał konsekwentnie przy tym pomysle, lub też że nie odrzucił go konsekwentnie na rzecz wyodrębnionych opowiadań świadków, lecz przechodzi nieustannie od jednego do drugiego.

Pamiętnik Zofii Dubilanki jest pożądaną odmianą w sposobach wprowadzania przeszłości. Dobry ten chwyt urozmaicający i odpowiednio umotywowany chęcią zemsty jest jednak przeprowadzony w wykonaniu dość nieudolnie, o czym świadczy nawet poprzedzające go zdanie: „Wyjątki z nich, po pewnej przeróbce literackiej, brzmiały mniej więcej tak”¹⁾. Jest to dość gwałtowne przełamanie iluzji rzeczywistości, przypominające wbrew intencjom autora, że nie tylko ten pamiętnik, lecz i wszystko jest tylko fikcją literacką. Celem tej uwagi jest usprawiedliwienie braku indywidualizacji języka i stylu Dubilanki, z czego autor tym razem zdawał sobie sprawę. Natomiast wyraźną zaletą jest tak charakterystyczne dla pamiętnikarstwa ujmowanie faktów w perspektywie przeszłości tzn. opisywanie ich nie takich, jakie się kiedyś dokonały, lecz tak jak mogły wyglądać w późniejszym przypominaniu, więc ze zmienioną ich oceną. Wrażenie to jest wywołane w części już przez samo występowanie formy pierwszej osoby w czasie przeszłym, wyraźnie jednak widać, że opisywane zdarzenia oglądane są przez pryzmat faktów późniejszych. „Ale wtedy spojrzał na mnie prawie złym okiem tak, że nawet uczułam, jak moja twarz zaczęła zamarzać. Trochę to mnie ubawiło, trochę pogniewało, ale daleka byłam jeszcze od myśli, że może mnie kiedyś opuścić. Tak, tak. Byłam go zbyt pewna”.²⁾ Bystrze wtrącone tu słowo „jeszcze” przypomina, że pamiętnik jest już pisany po ożenieniu się Widmara z Rebeką.

Ponieważ akcja właściwa w teraźniejszości płynie w obrębie tygodnia niezupełnie chronologicznie i przechodzi wciąż do innych osób oraz zestawiana jest ciągle z przeszłością, potraktowaną

1) Choromański Michał, *Zazdrość i medycyna*. Warszawa 1933 — Gebethner i Wolff, str. 158.

2) Choromański, op. cit., str. 189.

nieraz z bardzo małym dystansem, całość robi wrażenie skomplikowanej łamigłówki różnych płaszczyzn czasowych. Wąski krąg środowiskowy i jednostajność zdarzeń, owe wciąż powtarzające się spotkania po kawiarniach i na ulicach, i przejmująco odczute, lecz kilkakrotnie ukazywane operacje chirurgiczne, niesympatyczne rozmowy małżeńskie i cały czas trwające ponadnaturalne wyczyny wiatru—sprawiają, że czytelnik nie może należycie orientować się w upływie czasu i chronologii zdarzeń. Zaznaczone jest wprawdzie wyraźnie zapadanie każdej nocy i rozpoczęcie dnia następnego, wyliczone kilkakrotnie, który to już z rzędu dzień szaleje huraganowa wichura, wymieniony wtorek i ramowy piątek. Ta szczegółowość informacji wykazuje jednak, że sam autor gubi się czasem pod tym względem, gdy np. niekonsekwentnie podaje podwójną datę dostarczenia Widmarowi pamiętnika, lub wykazuje, że wtorek i piątek przegradza tylko jeden dzień. To splećanie płaszczyzn i perspektyw czasowych harmonizuje jednak nastrojowo z patologicznością opisywanych zjawisk psychofizycznych, sprawiając, że realistyczna i o dusznej atmosferze powieść zostaje zanurzona w oparze fantastyki i koszmaru, co właściwie ratuje ją, przesłaniając całą jej bezideowość i pustkę myślową. Nie można też zapominać o innej jeszcze funkcji skomplikowanej kolejności w ukazywaniu faktów—jest nią podtrzymywanie i zaostrenie ciekawości czytelnika przez odwlekanie ostatecznych wyjaśnień, co podnieca uwagę czytelnika aż do powtórzenia na ostatniej stronie niezrozumiałego wprawdzie początku.

W wyniku ostatecznym powieść przez swą sensacyjność i niesamowitość wywiera właśnie wrażenie. I gdyby nie to podwójne znaczenie czasu, *Zazdrość i medycyna* na pewno nie zyskałaby sobie tak życzliwego przyjęcia i panegirycznych prawie pochwał recenzentów. Oto, jak ją oszczędzili nawet ci, którzy zdawali sobie sprawę z banalności tematu, opartego na motywie trójkąta małżeńskiego i nie przekonującego przeprowadzenia tezy o demonicznym, destrukcyjnym wpływie kobiety. „Witkiewicz w przedmowie do *Nienasyceńia* zaprzecza, by powieść miała być dziełem sztuki i stwierdza, że formę nadaje jej tylko idea. Przeciwnikiem jego staje się mimo woli Choromański, *Zazdrość i me-*

dycynę uczynił on próbą formalnego wirtuozostwa i wyszedł z niej z honorem, lecz zapomniał przy tym, że każdy dom, nawet najpiękniejszej architektury musi być przez kogoś zamieszkały".¹⁾

Wydaje się jednak, że na gruncie przeprowadzonych rozważań z opinią tą nie można się zgodzić zarówno co do przytoczonego w interpretacji Kołonieckiego poglądu Witkiewicza na powieść, jak i co do wywodów własnych krytyka w odniesieniu do *Zazdrości i medycyny*. Formę bowiem powieści nadaje rzeczywiście tylko idea, ale wtedy i tylko wtedy jest powieść dziełem sztuki. Potwierdza to pozytywnie przykład *Ładu serca* oraz negatywnie *Zazdrość i medycyna*, formy swej nie zawdzięczająca właśnie idei, której było tutaj zbyt mało, by mogła zorganizować sobie własny wyraz — i nie będąca jednak zbyt wysokiej miary „próbą formalnego wirtuozostwa”.

Przeprowadzone tu analizy *Ładu serca* i *Zazdrości i medycyny* przedstawiają dwa odmienne, lecz pokrewne sobie pod względem achronologiczności sposoby posługiwania się czasem.

Ład serca, zachowując całą kunsztowność prowadzenia narracji, podporządkowuje ją jednak wymogom realizmu, postulowanego przez powieść jako gatunek, przedstawiając w rezultacie typ kompozycji unaturalnionej. Z drugiej strony kunsztowność ta nie jest samoistnym celem opisu inwencji autorskiej, lecz służy istotnie eksplikacji ideowo-tematycznej zawartości dzieła, jak zostało to poprzednio wykazane. Dlatego pod względem artystycznym ranga jej jest wysoka.

Inaczej w *Zazdrości i medycynie*. Skomplikowana technika inwersyjna nie została umotywowana ani przyczynowo — skutek czego powieść nie uniknęła niebezpieczeństwa arealizmu, ani celowo — gdyż nie można stwierdzić związku jej z tym, co autor przedstawia w swoim dziele. Szczególnie rażące staje się to w zestawieniu z tłumaczoną na język polski przed ukazaniem się *Zazdrości i medycyny* — powieścią Gunnarsona *Siedem dni ciemności*. Zastanawiająco podobny schemat kompozycyjny został una-

¹⁾ Kołoniecki Roman, *Spółeczne zadania literatury*. Warszawa 1934. Wydawnictwo „Droga”.

turalniony i jednocześnie uzasadniony przez wprowadzenie wyodrębnionego narratora, który chcąc rozwikłać tajemnicę niezrozumiałego dlań faktu, cofa się raz po raz na różne szczeble przeszłości, aby tak po nitce do kłęбка dojść do upragnionego wyjaśnienia.

W świetle tych przykładów sztuczną kompozycję *Zazdrości i medycyny* należy uznać za manierę modną w czasie, gdy odkrycia psychologiczne w dziedzinie podświadomości splotały się z kursującymi jeszcze teoriami czystego estetyzmu w bezideowości ówczesnego okresu historycznego. Stąd bezideowość, pustka dzieła sztuki musiała maskować się wyszukaną formą. Konkretny wynik obu analiz potwierdził w danym wypadku założoną na początku pracy tezę związku formalnych i treściowych elementów.

B I B L I O G R A F I A

- Andrzejewski Jerzy, *Ład serca*. Warszawa 1946, Gebethner i Wolff.
Choromański Michał, *Zazdrość i medycyna*. Warszawa 1933, Gebethner i Wolff.
Silwester, *Symfonia mroku*. Verbum III 1938 (Ład serca).
Piasecki Stanisław, *O zazdrości i medycynie*. Prosto z Mostu 1934.
Ingarden Roman, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów 1937.
Ingarden Roman, *Człowiek i czas*. Twórczość, luty 1946.
Kleiner Juliusz, *Rola czasu w rodzajach literackich*. W kręgu Mickiewicza i Goethego, Warszawa 1938.
Petsch Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934.
Wyka Kazimierz, *Czas jako element konstrukcyjny powieści*, *Myśl Współczesna* 1946, nr 7.
Wyka Kazimierz, *Czas powieściowy*. Inter Arma—Zbiór prac poświęconych prof. Kazimierzowi Nitschowi, Kraków 1946.
Skwarczyńska Stefania, *Zarys teorii literatury*. (Praca w rękopisie).