

POZYCJA ZYGMUNTA NIEDŹWIECKIEGO  
W POLSKIM NATURALIZMIE

Używając w pracy niniejszej wyrazu *naturalizm* mamy na uwadze metodę twórczą, którą stosowała mniej lub więcej świadomie pewna grupa pisarzy w okresie tzw. pozytywizmu i Młodej Polski w oparciu o określony światopogląd filozoficzny i kulturowy.

Dla uniknięcia niejasności sprecyzujemy pojęcie metody twórczej naturalizmu w związku z pojęciem realizmu w ogóle a realizmu krytycznego w szczególności, uwzględniając rodzime przyczyny naturalizmu polskiego oraz jego związki pomocnicze z naturalizmem francuskim.

Za metodę realistyczną twórczości literackiej przyjmujemy taką, w której artysta tworzy obrazy z danych dostarczonych przez konkretną rzeczywistość świata i człowieka, w której uznaje on pierwszeństwo życia nad sztuką i dąży »do przedstawienia typowych charakterów w typowych okolicznościach« przy zastosowaniu obiektywnej narracji, a więc przedstawienia faktów bez podporządkowania ich woli artysty, bez z góry założonej tendencji, zatem bez narzucania swych osobistych wniosków, lecz, przeciwnie, do pokazania ich zgodnie z logiką życia. Przy użyciu wyrazów realizm krytyczny, oprócz cech poprzednich, dołączamy określony czas historyczny realizmu okresu kapitalistycznego; realista krytyczny odkrywa za pomocą surowej krytyki, w imię idei postępowych, niedoskonałości życia, opartego na antynomiach klasowych kapitalizmu w stosunku do pozostałości feudalnych i poczynającego się ruchu proletariackiego.

Naturalizm, jako metoda twórcza, pojawił się we Francji znacznie później od realizmu krytycznego, zgodnie z długo trwającym procesem rozwoju kapitalizmu przed wejściem w fazę imperialistyczną. Naturalizm w Polsce zjawiał się prawie jednocześnie z realizmem krytycznym, ponieważ spóźniony nasz kapitalizm w warunkach niewoli politycznej bardzo szybko przeszedł sposobem niejako skróconym te same fazy w ciągu lat kilkunastu. I tu i tam w metodzie twórczej naturalizm był ściśle związany właśnie z momentem owych przeobrażeń na tle specyficznych aspektów miejsca i czasu.

Metoda twórcza naturalizmu była wyrazem stopniowego odstępowania od założeń realizmu krytycznego w sensie ideologicznym i estetycznym na skutek rozczarowania do kapitalizmu i z powodu przyjęcia zasad materializmu przyrodniczego do pojęcia społeczeństwa jako organizmu biologicznego, tzn. rządzonego analogicznymi prawami jak organizmy biologiczne przyrody. Traktując człowieka wyłącznie jako cząstkę przyrody naturalizm określał jego charakter i postępowanie względami fizjologicznymi i niezmiennymi prawami przyrody, przyjął, obok indywidualnej walki o byt, zasadę solidaryzmu klas społecznych, która nie może być zmieniona bez naruszenia praw natury.

Naturaliści nie widzieli rozrostu zorganizowanego ruchu proletariatu, który przeczył przyjętej przez nich zasadzie solidaryzmu społecznego. Znaleźli się przeto na rozdrożu między rozczarowaniem do kapitalizmu a niewiarą w możliwość przebudowy społecznej przez nową klasę — proletariat. Niewiarę tę potęgował sceptycyzm w stosunku do możliwości naukowego poznania świata i w możliwość poprawy złej natury człowieka pozostającej w niewoli instynktów. Wypływał z tego głęboki pesymizm w stosunku do rzeczywistości gnozeologicznej i społecznej, zaniedbanie wyjaśnienia i oceny ustroju społecznego, zdeterminowanego, jego zdaniem, warunkami przyrodniczymi.

Tego rodzaju założenia ideologiczne i światopoglądowe, będące konsekwencją zagubienia się w sprzecznościach fazy

imperialistycznej kapitalizmu, przyczyniły się do wytworzenia przez naturalistów teorii eksperymentu literackiego, niemożliwego w istocie w twórczości artystycznej. Z tych powodów naturalizm zmuszony był holdować jednostronnej obserwacji, która prowadziła do obrazowania sposobem fotograficznym ściśle jednostkowych, zazwyczaj ujemnych, ciemnych lub patologicznych faktów społecznych, do poszukiwania indywidualnej dziwności lub częściej dziwaczności życia, do fałszywego wychwytywania szczegółów nie mających nic wspólnego z typowością, co w rezultacie prowadziło do fałszywych uogólnień. Nastąpiło pomieszanie pojęć typowości i przeciętności; szarzyńnię, przeciętność przyjmowano za typowość. W pogoni za ową przeciętnością gubiono się w opisywaniu zewnętrznych szczegółów, bez dokopywania się do przyczyn zjawisk społecznych.

Ponieważ samo opisywanie groziło nudą, szukano sensacji w anormalności, w występku, w chorobie indywidualnej lub społecznej. Kult faktów zewnętrznych przejawiał się w obrazach zmysłowych, podporządkowujących życie psychiczne fizjologii instynktów. Dążąc do przedstawienia życia, które przy tego rodzaju postawie wydaje się szeregiem nieumotywowanych wydarzeń, tworzone kompozycje powieściowe otwarte, wyzbyte logiki przyczynowej faktów, bez szeroko rozwiniętej narracji.

Do najlepszych dzieł naturalistów należały właśnie te, w których autor sprzeniewierzał się w znacznym stopniu teoriom eksperymentu i utożsamiania praw życia społecznego z prawami biologicznymi (*Germinal* Zoli), nie były to jednak dzieła typowo naturalistyczne.

Polując na wydarzenia specyficzne, które wydawały się życiowo przeciętne, naturaliści najchętniej uprawiali małe formy epickie z nowelą i szkicem lub obrazkiem na czele. W tym gatunku prozy najlepiej mogła się wyrazić zarówno postawa poznawczo-ideologiczna, jak i metoda »faktu« w pisarstwie naturalistycznym, tu także było dość szerokie pole dla sensacyjnej tematyki, pociągającej odbiorcę mieszczańskiego.

Naturaliści posiadali poczucie dramatyczności życia, ich pozycja na rozdrożu narastających przeobrażeń ustrojowo-społecznych we Francji za Napoleona III i początków Trzeciej Republiki, a w Polsce w latach od 1880 do końca stulecia i częściowo dalej, coraz wyraziściej ten dramat apercypowała, skierowując jednak uwagę pisarzy przede wszystkim nie na konflikt burżuazji z proletariatem, ale na stronę moralną obrzydliwości życia rozkładającego się mieszczaństwa.

Nienawidzili burżuazyjnego stylu życia, ale tkwili w nim organicznie, buntując się przeciw skutkom, nie przeciw przyczynom. Buntowniczność ta, choć znacznie ograniczona, stworzyła jednak silny i charakterystyczny wyraz w rozroście naturalistycznego dramatu, jako specyficznego gatunku twórczego, łączącego w sobie na tle faktograficznym cechy tragi-komedii, często nazywanej po prostu »sztuką«, którą później, w okresie Młodej Polski, stała się gatunkiem dominującym w twórczości dramatycznej.

Nie było to bez kozery, ponieważ właśnie gatunek dramatyczny zwany »sztuką« w okresie Młodej Polski wywodził się genetycznie z dramatu naturalistycznego, jako metody twórczej, uwsteczniającej postępowy charakter realizmu krytycznego. Zmieniły się tylko podstawy ideologiczne, przyszedł bergsonowsko-freudowski ekspresjonizm i jego kształt symbolistyczny, którego pierwsze przejawy można było zauważyć już u naturalistycznych dostawców sztuk teatru Antoine'a.

Opancerzając się wobec rzeczywistości pozornym obiektywizmem obserwacji, naturaliści dążyli do zamknięcia swego »ja« na pozorne cztery spusty obojętności i dlatego nie uprawiali liryki. Ten rodzaj twórczości był dla nich zupełnie obcy. Tak było we Francji i tak w Polsce, chociaż u nas można stwierdzić mniejszą umiejętność świadomego ograniczania liryzmu autorskiego w opowiadaniach i nowelach, a także w powieściach, szczególnie pod koniec XIX wieku, czyli w drugiej fazie naturalizmu polskiego, współczesnego z nurtem młodopolskim (dekadenckim).

Następny okres polskiego naturalizmu przypada już na czasy Młodej Polski aż do pierwszej wojny światowej i również nie stanowi samodzielnego kierunku, jest tylko jednym z nurtów wewnątrzno-dekadencjonalnych, modernistycznych. W ostatnim okresie, w czasach międzywojennych, mamy do czynienia z pogłosami naturalistycznymi wewnątrz dominującego prądu ekspresjonistycznego i psychologizmu.

Ogólnie biorąc droga polskiego naturalizmu była kręta, skomplikowana i prawie zawsze sprzęgnięta z drogami innych jednocześnie działających kierunków. Człowiek przedstawił się nazywali siebie naturalistami, w pewnych fazach prawie utożsamiając się z realistami krytycznymi, w innych – uważając się za modernistów lub ekspresjonistów. Zależało to od szybkich przemian odbywających się w procesie przeciwieństw rosnących fal: kapitalizmu i zorganizowanego ruchu robotniczego w poszczególnych zaborach.

Im bliżej było do konfliktu o charakterze rewolucyjnym, tym silniej przejawiał się kryzys ideologiczny naturalistów polskich. Zaczynał się exodus z pozycji postępowych na wsteczne na skutek obawy przed rewolucją. Radykalizm ideowy i społeczny coraz częściej zacieśniał się do ram buntu przeciw dróbnomieszczańskim obyczajom, zakłamaniu moralnemu, przeciw »filistrowi«, ale z pozycji indywidualnych w oderwaniu od masowego ruchu robotniczego.

Za filozoficzny pokarm coraz częściej służyć im będzie Schopenhauer i Bergson, potem także Freud. Umieli oni jednak dojrzeć antagonizmy ekonomiczno-społeczne; byli humanitarystami, współczuli nędzy i przeciwstawiali się wyzyskowi, ale nie umieli wyjść poza zaczarowane koło współczesnych konfliktów w sposób zdecydowany.

Postawa naturalistyczna nie dozwalała im wyjść z oddechu zdarzeń codzienności ku perspektywom przełomu. Niewątpliwie było to ich tragizmem; który najczęściej wyrażał się w głębokim pesymizmie, poczuciu osamotnienia i niemocy, rozdził stosunek ironiczno-wzgardliwy, satyryczny, zmieszany z bolesnym, ukrywany liryzmem wobec rzeczywistości.

Wiemy, że podlegali temu nawet wybitni naturaliści francuscy (Zola, Maupassant), a u nas — Dygasiński, Zapolska i Zygmunt Niedźwiecki. Dygasiński — w końcowej fazie twórczości, Zapolska w całej swej buntowniczej działalności, szczególnie w latach 1907 — 1912, i Niedźwiecki w głównym okresie twórczości, tzn. w latach 1890 — 1902.

Twórczość Z. Niedźwieckiego przypada na czasy wybitnie przejściowe: załamał się realizm krytyczny, pojawiał się na razie mgławicowo modernizm, opanowujący potem w sposób żywiołowy literaturę i sztukę. Stopienie tendencji naturalistycznych z modernistycznymi znajdzie najżywszy wyraz w twórczości G. Zapolskiej już w czasie przemijania szczytowego nasilenia młodopolszczyzny. Historycznie zatem twórczość Niedźwieckiego umiejscowiła się między Dygasińskim a Zapolską, w czasie królowania powieści Sienkiewicza i Prusa, w czasie wejścia do literatury Żeromskiego i Reymonta, w okresie opanowywania publiczności przez Tetmajera i realizacji programu sztuki dla sztuki przez Przybyszewskiego w *Życiu krakowskim*, przed krytyką satyryczną *Zielonego balonika* i przed krytyką filozoficzną Stanisława Brzozowskiego.

Osobliwość pozycji Niedźwieckiego w okresie przejściowym potęguje fakt jego powiązań życiowych ze specyficznymi stosunkami c. k. galicyjskiego Krakowa, żyjącego wciąż jeszcze pod przewagą ekonomiczną i kulturalną feudalnego zacofania przy pozorach samodzielności politycznej w obrębie monarchii Franciszka-Józefa, »dobrotliwego opiekuna i ojca ukochanych ludów«.

Stojącą wodę stęchlizny mącą jaskrawe fakty masowej emigracji chłopów, nie mogących wyżyć z coraz bardziej karłowatych działek rolnych, fakty narodzin przemysłu naftowego i górniczego, a z nim narastającej kwestii robotniczej.

Na tym tle pojawia się dążność do samodzielnego ruchu chłopskiego, wejście chłopów do życia parlamentarnego, próby ich politycznej emancypacji, pierwsze konflikty kapitału z pracą, początki partii postępowo-demokratycznych i socjalistycznych. Sprawy wyborcze zajmują dużo miejsca w prasie czołowej

Słusznie powiedział Antoni Sygietyński, najpoważniejszy polski krytyk naturalizmu, że naturalizm, jako kierunek literacki, odpowiada pozytywizmowi w filozofii a oportunistom w polityce, trzeba jednak podkreślić, iż przez sięganie do nowej wówczas tematyki drobnomieszczańskiej i lumpenproletariatu, przez moralne traktowanie potwornych stron życia dla ich unaocznienia społeczeństwu, przez walkę z filisterstwem i egoizmem, wywoływał on myśli które budziły czujność społeczną w trosce o humanitarną obronę pokrzywdzonych i cierpiących.

W dziejach polskiego naturalizmu można wyodrębnić kilka okresów chronologicznych w ramach tzw. pozytywizmu, modernizmu i literatury międzywojennej. Pierwszy, przed rokiem 1880, to najwcześniejsze informacje w czasopismach polskich o naturalistach francuskich, luźne i przygodne. Drugi, w latach 1881-1884, to zamierzony, celowy kontakt z Zachodem, krytyczne przenoszenie na rodzimę tło genetyczne postulatów naturalizmu francuskiego w ich aspekcie ideologicznym i artystycznym (*Atenum*, Sygietyński). Trzeci okres, w latach 1884-1887, przynosi już próbę stworzenia polskiej odmiany naturalizmu (działalność grupy *Wędrowca*), w której czołowe miejsce zajmował Stanisław Witkiewicz, konstruujący, obok Sygietyńskiego własną teorię sztuki i krytyki. W teorii krytyki trzymał się on zasad naukowości i obiektywizmu, w teorii sztuki wysuwał na pierwszy plan subiektywizm, koncepcję wrażenia (impresji), rzetelność rzemiosła artystycznego i siłę indywidualną talentu.

Przesunięcie zasad impresjonizmu na teren twórczości literackiej w połączeniu z ideologiczno-światopoglądową postawą naturalizmu francuskiego przyczyni się decydująco do nadania swoistego oblicza rozwojowi polskiego naturalizmu w latach następnych, współcześnie z *Życiem* warszawskim Miriama (Zenona Przesmyckiego, 1887-1897). Będzie to równoległość z estetyzmem miriamowskim, ale na podłożu filozofii materializmu mechanistycznego ze szczególnym naciskiem na darwinizm.

tych kierunków (socjalistyczny *Naprzód* i postępowo-demokratyczna *Nowa Reforma* wobec wciąż panującego konserwatywnego *Czasu*). W *Nowej Reformie* przewodzi stary »pozytywista« Adam Asnyk, w *Naprzodzie* młody Ignacy Daszyński, ale Stanisław Tarnowski stoi ponad nimi razem z gronem dawnych stańczyków, mając wciąż wpływy dominujące wobec nienaruszonej jeszcze przewagi klasy arystokratyczno-ziemiańskiej i wobec reakcyjnych władz austriackich.

W tych warunkach literatura Krakowa, wyłaniająca swych przedstawicieli głównie ze sfer mieszczańsko-inteligenckich, znajdzie się na drodze służby hasłu »sztuka dla sztuki«, oddalając się utopiami od rzeczywistych konfliktów społecznych; niekiedy pogrążyć się będzie w »kolorowej ludowości« (Sewer), czasem sięgnie – u realistów – w głąb kwestii chłopskiej, ale również zagubi się w utopił (Orkan), przeważnie jednak zapatrzy się w indywiduum »jaźni« metafizycznej, buntując się przeciw więzom społecznym w ogóle, a więzom niewoli obcej w szczególności, stwarzając koncepcje symboliczne, przesiąknięte dramatycznym liryzmem.

Z. Niedźwiecki, krakowianin pochodzenia mieszczańsko-inteligenckiego, od wczesnych lat i prawie do końca życia związany był z taką właśnie atmosferą, a szczególnie w okresie głównym swej twórczości.

O życiu Niedźwieckiego wiemy bardzo niewiele: do matury nie doszedł, co w owych czasach było w Krakowie równoznaczne z wykolejeniem się, pracował w dziennikarstwie postępowo-demokratycznym i w *Naprzodzie*, żył z nędznie opłacanego pisarstwa felietonowego, wydając prawie wszystkie swoje utwory nakładem własnym; możliwe, że we wczesnej młodości trudnił się wędrownym aktorstwem, tak wówczas rozpowszechnionym, o czym mogłyby świadczyć niektóre jego opowiadania na temat wagabundów teatralnych; może próbował »pracy politycznej« z ramienia jakiego dziennika w charakterze »chodzika« wyborczego, o czym również świadczyć by mogły niektóre nowele, na pewno biedował, obracając się w sferach pogra-



nicznych między lumpenproletariatem a mieszczaństwem przedmieść krakowskich.

Zajmował się przekładami z literatury niemieckiej, a później francuskiej, gdy zaczęto go nazywać polskim Maupassantem. Stykał się powierzchownie ze światem malarzy, będących wtedy pod urokiem szkoły monachijskiej, znał niewątpliwie żalosny półświatek ówczesnego Krakowa, a skłonność do tematyki erotyczno-seksualnej przejawiał już na ławie szkolnej (poemacik pornograficzny).

Uległ modnej lekturze Schopenhauera, która pozostawiła na jego usposobieniu i w twórczości niezatarte ślady. Rozczarowań, typowych dla wcześniejszych naturalistów nie przechodził. Trafił na okres już rozczarowany do złudzeń pozytywizmu, nawet do realizmu krytycznego, kwitł twórczością w czasach schorzałych, a usposobienie miał krytyczne, refleksyjne, intelektualistyczne, o poczuciu etyki, bystry, zmysł obserwacyjny drobnych faktów, widzenie ostre, lecz skłonne do przesady, groteski i karykatury, co wywodziło się z zamaskowanego liryzmu, prowadzącego do melancholii o cechach »weltschmerz«.

Pod względem teoriopoznawczym reprezentował typ dość powierzchownego materialisty, bez głębszej wiedzy filozoficznej, może był agnostykiem, charakterystycznym dla owych czasów. Był więc w jednej osobie naturalistą i schyłkowcem i dlatego odegrał specjalną rolę w dziejach polskiego naturalizmu. W środowisku krakowskim, stosunkowo ubogim w talenty prozaiczne, stanowił wyjątek godny specjalnego wyróżnienia.

W obfitej twórczości, którą ogólnie można nazwać małą formą prozaiczną, obracał się wokół tematyki drobnych faktów, szczegółików życia »drobno-ustrojów« społecznych, peryferii miasta, przedmieść, małych miasteczek, rzadko wsi, uganiając się za przeciętnością, szarzyzną, i znajdując często zaspokojenie w problematyce zdarzeń dziwacznym, chorobliwym, (zaczytywał się w E. Poe), a najwięcej »w blaskach i nędzach« erotyki.

Ciekawe, że w tematyce jego małych form zupełnie nie ma dowodów reakcji na nowe przejawy literatury, na bujne życie literackie cyganerii krakowskiej, na dążenia ówczesnego

malarstwa, na sztukę Wyspiańskiego i Przybyszewskiego, na całą tę parną i gorącą atmosferę Młodej Polski, a przecież gros jego utworów przypada na koniec XIX i początek XX stulecia.

Wsiąkł całkowicie w prowincjonalność Krakowa i małych miasteczek galicyjskich, nie zauważył jednak ogromnej masy żydowskiej, tak wówczas charakterystycznej dla Krakowa i Galicji, prawie zupełnie nie dostrzegał życia wsi, chociaż mamy kilka opowiadań, w których wykazuje zrozumienie dla wyzysku chłopca przez obszarnika (*Zające*).

Konflikty społeczne miasta ujmował w rozsypce, jako pojedyncze fotografie podłości ludzkiej, czym potwierdzał niejako prawdę o ograniczonym widzeniu świata rzeczywistych przeciwieństw społecznych. Lubował się w tematyce boccaciuszowskiej, którą wyrażał w formie opowiadań lub scenek frywolnych, podkraszonych groteskową refleksją złośliwego ironisty-pesymisty i... amatora awanturek światka i półświadka, toczącego się poza obrębem woli ludzkiej w siłach instynktu, skąd już tylko krok do »praifów« przybyszewszczyzny.

A przecież nie należał do kręgu »zczicieli szatana« szalejących w tym czasie na schyłku wieku w zaśnieżonym Krakowie. Nienawidził dziennikarzy, prasy, tromtradracji politycznej, oszustwa i fałszu parlamentaryzmu galicyjsko-austriackiego; silniej, niż Zapolska nienawidził zakłamania obyczajowego, pustych »wielkich« haseł i słów bez istotnego pokrycia.

Nienawidził »filistrą«, ale nie tego wśród aktorstwa i ludzi pióra czy pędzla, lecz owego istotnego »mydlarza« drobnokapitalistycznego, prowadzonego na pasku przez giełdjarza, grubego kapitalistę lub wielkiego latyfandy, zauważył również i zobrazował narastającą świadomość klasową robotników w najwcześniejszym okresie swej twórczości (opowiadanie »Proszę o głos« i »Biada«, 1892).

Pod tym względem różnił się w tym czasie in plus od swych poprzedników naturalistów i od młodopolskich pisarzy. Kto wie, może najbliżej można by go postawić z Żeromskim (*Grzech*) i z Janem Augustem Kisielewskim (*W sieci*). Ale tylko w sensie tematyczno-ideologicznym, nie rodzajem twórczości.

Dominującą cechą postawy życiowej Niedźwieckiego był niepokój, wywodzący się z determinizmu filozoficznego na tle mieszczańskiego zagubienia się w sceptycyzmie przełomu XIX i XX wieku. Bystry w obserwacji i wrażliwy etycznie, pogrążał się stopniowo w osamotnieniu, nie czując łączności z żadną grupą społeczną. Można by zaryzykować twierdzenie, że stawał się utalentowanym przedstawicielem pozaklasowego inteligenta, manifestującego pogardę dla całego społeczeństwa, nie widzącego z czasem w żadnej klasie społecznej zdrowych i pozytywnych elementów.

Samotnictwo i bezwyjściowość zrodziły pesymizm, zaprawiony goryczą i ironią, skłonny do groteski lub karykatury w twórczości literackiej. Przejawiał tylko sympatię do dzieci, do estetycznych objawów przyrody i do niezawinionej krzywdy wyzyskiwanego materialnie lub moralnie człowieka. Szybko przestał wierzyć w możliwość zmiany stosunków ludzkich, w poprawę moralną człowieka, sądził, że każda najpiękniejsza idea zawsze utonie w podłości praktycznego jej wykoszlawienia przez wykonawców—przywódców, dyskontujących egoistycznie, indywidualnie czy zespołowo, wszystko dla siebie pod płaszczykiem służby ideałom.

Był więc inteligentem — wykolejńcem, dochodzącym do mizantropii, w szczególności do mizogenii. Na szczytowej fali rozgardiaszu ideologicznego swych czasów płynął w łodzi bez wiosła, mając na jej dnie bagaż wstępu do życia, które jego zdaniem, jest tragi — komiczną igraszką nieznanego pochodzenia i niewiadomego losu.

Postawa naturalisty i dekadenta stopiły się w nim w jedność typową dla owych czasów, wyjątkowo reprezentatywną między starymi realistami krytycznymi a nadchodzącymi »bogami« moderny.

Bujny temperament, nerwowość i krótki oddech cechują jego twórczość, którą można by en bloc nazwać twórczością małych form naturalizmu, zapuszczającego kronikarską sondę w obserwację obyczajów i pojedynczych faktów życia sposobem fotografa, umiejącego operować po mistrzowsku ostrym obie-

ktwym aparatu. Nie dało to typów, tylko indywidualia osób i zdarzeń oraz wybór tematyki często mechaniczny i przypadkowy, związany zażwyczaj z nastrojem podpatrywacza, lubiącego zaglądać pod podszeukę bio-natury człowieka. Stąd skłonność do opisu i analizy zamiast epickiej fabuły i epickiej sytuacji. I w dodatku—odautorskie moralizatorstwo o podkładzie lirycznej niechęci i zgorzknienia. A jednak nie powtarzał się w swoich »chwytach« artysty, unikał szablonu kompozycyjnego.

Niepokój czasów, które gromadziły przeciwieństwa ideologiczne, wynikające z narastających problemów społecznych, domagających się rozwiązania, chociaż utopiony w pesymizmie, przecież rodził u tego uzdolnionego pisarza potrzebę wielostronnego obrazowania dennych zakamarków »skażonej« natury człowieczej.

Pozycja jego w naturalizmie polskim dlatego jest ważna, że stworzył oryginalny cykl małej formy epickiej, reprezentujący prawie wszystkie odcienie gatunku od noweli do fraszki i nagiej anegdoty włącznie.

Jeżeli przyjmiemy istnienie teorii granic w pojmowaniu gatunków literackich tzn. przechodzenia jednych gatunków w najbliższe pokrewne w zakresie pewnych rodzajów, w obrębie i w zależności od danej epoki, to na twórczości Niedźwieckiego można ją prześledzić w odniesieniu do małej formy prozy artystycznej w czasach spotkania się realizmu krytycznego z naturalizmem i modernizmem.

Całość dorobku Niedźwieckiego wynosi 263 utwory: nowel—28, szkiców nowelistycznych—65, obrazków—24, fraszek—156; do tego dochodzi kilkanaście tzw. humoresek scenicznych i monologów na scenę. Autor sam określił gatunek literacki swoich utworów w podtytułach poszczególnych zbiorów, ale nie przy poszczególnych utworach. Przedrukowując często w nowych zbiorach dawne utwory dawał im w podtytule inną nazwę gatunkową, przez co stwierdzał, iż nie przywiązuje zbytnej wagi do ścisłości w określaniu gatunku.

Wyrezył go pod tym względem Zygmunt Markiewicz<sup>1)</sup>, który wykazał, iż zbiorki z lat 1891 do 1897 zawierają różne rodzaje nowel, szkice i stosunkowo nieliczne obrazki; w zbiorkach od 1898 do 1908 mamy prawie wyłącznie fraszki i humoreski, rzadko obrazki, jeszcze rzadziej szkice lub nowele i to przeważnie przedrukowywane z wcześniejszych tomików; po roku 1908 – mamy już tylko humoreski i przekłady z nowelistyki obcej (naturalistycznej).

Ógólnie biorąc można powiedzieć, że w wyborze gatunków literackich szedł Niedźwiecki od noweli ku anegdocie i fraszce, rozmieniając się z biegiem twórczości coraz bardziej na drobne. W ostatnim okresie jeszcze spróbował formy humeresek scenicznych o nikłej tematyce i farsowym ujęciu, co wskazuje na wyraźny upadek twórczy, wynikający z zagubienia się w błahostkach codzienności. Takie losy talentu Niedźwieckiego były niewątpliwym wyrazem stopniowego rozkładu kierunku naturalistycznego, gubiącego się już wtedy w ekspresjonizmie moderny.

Materiał obserwacyjny, obejmujący całość twórczości Niedźwieckiego, ilustruje owo stopniowe, nieraz trudne do zauważenia, przechodzenie (ilościowo i jakościowo) od właściwej noweli do anegdoty i fraszki.

Zbiorek pierwszy pt. *Stońce* (1891) zawiera 17 nowel i szkiców, zbiorek drugi pt. *Jedynе dzieło* (1892) – 15 nowel i szkiców, zbiorek trzeci pt. *U ogniska* (1893) – 14 nowel i szkiców, zbiorek czwarty pt. *Sam na sam* (1895) – 14 szkiców, zbiorek piąty pt. *Grzech* (1895) – 14 nowel i szkiców, zbiorek szósty pt. *Pneumatyk Nr 301* (1897) – tylko dwa nowe szkice, reszta, to znaczy dziewięć, przedruk ze zbioru *Stońce*; siódmy tomik pt. *Topielec* (1897) – tylko dwa nowe szkice, reszta (8) ze zbioru *Stońce*; ósmy tomik pt. *Dobro publiczne* (1898) – zawiera 10 szkiców (jeden przerobiony ze zbioru *U ogniska*

---

<sup>1)</sup> Zygmunt Markiewicz: *Zygmunt Niedźwiecki. Studium z dziejów polskiego naturalizmu*, Kraków 1939. *Prace z Historii Literatury Polskiej*, Nr 7, str. 54.

pt. *Owacja*) – ale autor wszystkie te szkice nazywa fraszkami; dziewiąty tomik pt. *Sposób na diabła* obejmuje nowele i szkice (14 pozycji), które autor nazywa fraszkami; dziewiąty tomik pt. *Liść figowy* (1900) zawiera 33 utwory, nazwane przez autora fraszkami, które w istocie często są nowelami lub szkicami, reportażami lub obrazkami; jedenasty tomik pt. *Lekcja życia* (1903) nazwał autor *Fraszek serią ostatnią*, zawiera on 29 nowel, szkiców i innych gatunków; dwunasty zbiorek pt. *Erotyki* (1903) nie zawiera ani jednego utworu nowego, mamy tu 18 utworów przedrukowanych z pierwszych tomików; trzynasty tomik pt. *Humoreski sceniczne* (1904) obejmuje 8 dialogowych lub monologowych szkiców scenicznych; zbiorek czternasty pt. *Oczy* (1905) zawiera 27 nowel i szkiców znanych z poprzednich wydań; zbiór piętnasty pt. *Nowe erotyki* (1907) zawiera 35 nowel i szkiców wybranych ze wszystkich poprzednich tomików a nie objętych przez *Erotyki* i *Oczy*. Na rok 1908 przypada wydanie dwóch ostatnich tomów nazwanych zbiorem fraszek: *Czarna pantera* (59 fraszek) i *JKM. Boa-Dusiciel* (35 fraśzek).

W ostatnim roku życia (1918) wydał *Humoreski sceniczne*, jako tom II *Humoresek* z roku 1904; zawierały one przekłady obcych humoresek scenicznych.

Należy jeszcze zaznaczyć, że podobno wydał tomik szkiców pt. *Podróż do Jeruzalem* (6 utworów), ale bibliografia wydawnicza nie notuje tej pozycji; zapowiedział również w r. 1908 rymy pod muzykę pt. *Podkasanej muzie* i powieść pt. *Malowany świat*, które to utwory nigdy się nie ukazały, zaś zapowiadany zbiór szkiców pt. *Organ demokratyczny* przeobraził się prawdopodobnie w zbiorek pt. *Dobro publiczne* (1898).

Te nieziszczone zamiary pisarskie Niedźwieckiego wskazują na chęć nabrania szerszego oddechu narracyjnego (projekt powieści), oraz na skłonność ku kabaretowej piosence w czasach triumfów sławetnego *Zielonego balonika* w kawiarni Michalika.

Zygmunt Markiewicz w cytowanej już pracy o Niedźwieckim przedstawił jego poglądy społeczne i postawę światopoglądową, zanalizował również jego technikę i estetykę pisarską oraz podważył legendę o nim, jako polskim Maupassancie.

wyprowadzając ze źródeł rodzimych, ściśle galicyjsko-krakowskich, jego specyficzny naturalizm. Podkreślił umiłowanie rzeczywistości zewnętrznej i drobiazgu charakterystycznego w opisach oraz sposoby wywoływania uczuć; zaznaczył natężenie rzeczywistości, uproszczoną psychologię grup, impresjonizm i wrażliwość na barwy w scenach i sytuacjach; uwypuklił zróżnicowanie gatunku małej epiki w kompozycji twórczej.

Oczywiście, istnieje podobieństwo między poglądami i postawą Niedźwieckiego a naturalistami francuskimi, w szczególności z grupą Medanu, ale w sposobach pisarskich i drodze twórczej mamy zasadniczą różnicę między naszym pisarzem a Maupassantem. »Jeżeli Maupassant obserwował naprzód a dopiero potem zajmował postawę, Niedźwiecki z góry dopatrywał się ujemnych cech. Z czasem skończył więc jako zmanierowany karykaturzysta, tworzący już na pamięć swe postaci<sup>2)</sup>.

Pogłębiający się z czasem brak reakcji pisarskiej na ważne wydarzenia społeczne i narodowe ucieleśniał się właśnie w coraz drobniejszej małej formie fraszki, przeniesionej z tradycyjnego rodzaju (wierszowanego) lirycznego do epiki próżniczej sposobem schematycznym, z zastosowaniem groteski, płaskiej karykatury, maskującej często bolesną lżę lirycznej »nędzy istnienia«. Im dalej wchodzimy w las jego licznych fraszek, tym częściej spotykamy się z tą karykaturą lub — kontrastowo — z nagim morałem sentencjonalizmu (*Czarna pantera*).

Rozwój małych form epickich w nurcie naturalizmu wypływał z założeń ideologicznych tego kierunku; absorbcja faktów i fakcików życiowych rodziła małe formy. Niedźwiecki zaczął od małych faktów i skończył na małych faktach, ale punkt wyjściowy jego twórczości jeszcze się łączył z krytycznym widzeniem przeciwieństw klasowych i prowokacją obyczajową naturalizmu, zaś etap końcowy (po roku 1897) coraz bardziej wsiąkał w bezideowość modernistyczną. Stąd jego długi

---

<sup>2)</sup> Z. Markiewicz, op. cit. str. 52.

okres fraszkopisarstwa znamionuje ekspresjonistyczna pogoń za różnorodną odmianą epigramatu – fraszki pisanej prozą.

Przeobrażenia te dokonywały się stopniowo, zamazując czystość form wypowiedzi twórczej. Było to więc zupełnie inaczej, niż u francuskich nowelistów naturalistycznych oraz inaczej niż u Sienkiewicza, Orzeszkowej i Prusa, a także inaczej niż u czołowych »naturalistów« polskich – Dygasińskiego i Zapolskiej.

Nowela, nowela – szkic, zwykle opowiadanie odautorskie, opowiadanie za pośrednictwem narratora, monolog w funkcji opowiadania, opis refleksyjny, opis w funkcji opowiadania, obrazek epicki, obrazek liryczny, obrazek–epigramat, reportaż obrazowy, reportaż dziennikarski, anegdota tout court, zdania i uwagi sentencyjne, anegdota–fraszka, fraszka liryczna, fraszka liryko–epicka – oto droga granicznych form Niedźwieckiego.

W nowelach nie spotkamy stałej zasady, z wyjątkiem jednej; przedstawiania normalnego toku wydarzeń, zazwyczaj bez przedakcji (Vorgeschichte) i bez dopełnienia akcji (Nachgeschichte), jednak najczęściej z ekspozycją; pointa często pokrywa się z rozwiązaniem akcji.

Niepokój postawy życiowej Niedźwieckiego przyczynił się do tej nerwowej produkcji mieszanych i granicznych form, niepokój, który chronił się pod osłonę sytuacyjnego dowcipu i sensacyjnej motywacji, często zaprawionej lirycznym morałem odautorskim. Proces ten można zauważyć w dziejach tematyki poszczególnych utworów w poszczególnych okresach, przy czym rzuca się w oczy, że dominująca tematyka erotyczna, we wszystkich fazach twórczości, przesłania inne zagadnienia, upodabniając pod tym względem pisarstwo Niedźwieckiego do przedstawicieli moderny.

Nie spotykamy się jednak z metafizyką płci, tak charakterystyczną dla Przybyszewskiego i jego cyganerii; mamy tu raczej do czynienia z tematyką hedonizmu seksualnego o podłożu wyłącznie biologicznym, bo nawet sielankowa *Schadzka* (zbiór pt. *Jedyne dzieło*) przedstawia nieświadomiony jeszcze popęd seksualny dwojga uczniów, nawet fraszka *Liść figowy* obra-



zuje pruderyjne zerwanie »kwiatka cnoty« młodzieńca przez doświadczoną mężatkę i nawet szkic nowelistyczny pt. *W drodze* (*Nowe erotyki*) maluje cynizm aktorki w stosunku do zakochanego w niej komicznie-smutnego chłopca, który uciekł z ławy szkolnej do wędrowniej grupy aktorskiej.

Obsesją erotyczno-seksualna nasycy całą twórczość Niedźwieckiego, przenikając prawie do każdej tematyki społecznej lub obyczajowej (*Posag, Pies, Pierwszy maja, Nowa era, Jedyne dzieło, Malarstwa, Wakans, W obłądzie, W zaciszu, Ostateczność, W maju, Zbrodnia, Układ, Szczęśliwi, Album* itd.); z dalszej twórczości można przytoczyć jeszcze więcej przykładów, a najwięcej z okresu około 1908).

Zjawisko przesiąkania tematyki seksualno-biologicznej w coraz szerszym zakresie do twórczości Niedźwieckiego w postaci coraz bardziej brutalnych obrazów (nigdy jednak autor nie używa nieprzyzwoitych wyrażeń) przy zaprawie gorzkiego pesymizmu stopniowo przyczynia się do rezygnacji z formy noweli na rzecz specyficznej fraszki prozaicznej o charakterze ironiczno-karykaturalnym groteskowego żartu.

Wychodząc od obrazka opisowo-refleksyjnego pt. *Słońce* na początku twórczości dochodzi pisarz ostatecznie do *JKM Boa-Dusiciela*, zbiorku fraszek przepełnionych sarkazmem i beznadziejną melancholią. Czas schyłkowy narodzin moderny, jej stopniowych stadiów aż do przekwitnięcia, powołał do życia ten charakterystyczny dla literatury tego okresu gatunek fraszki prozaicznej za pośrednictwem Niedźwieckiego.

Szukając u Niedźwieckiego granic przechodzenia małych form epickich we własnym ich kręgu pokrewnym, można znaleźć drogę, na której rodził się nowy gatunek, tzn. fraszka prozaiczna, utwór bardzo krótki, zamknięty pointą, zawierający dowcipną anegdotę, z finezyjnym obrazkiem zdarzenia, ale bez narracji i akcji, monolog lub dialog (bez dramatyzmu), z relacjonowanym opisem zewnętrznego, z posmakiem sensacji, z faktografią, czasem z zacięciem publicystyczno-dydaktycznym i morałem o lirycznym podkładzie. \*

Już powierzchowne spojrzenie na dzieje formy gatunkowej twórczości Niedźwieckiego wykazuje owo stopniowe rozpadanie się epickiej noweli klasycznej ku liryko-epickiej fraszce, a nasieniem, z którego cały ten proces się wyłonił, był pierwszy utwór pt. *Słońce* (w sensie ideowym i formalnym). Poprzednio nazwaliśmy ten utwór obrazkiem opisowo-refleksyjnym mimo, iż posiada on elementy opowiadania przesiąkniętego lirycznym wylewem nastrojów. Autor, nadając tytuł całemu zbiorowi od tego utworu, najwidoczniej uważał go za ważny i charakterystyczny, chociaż zamieścił w tym samym tomiku szereg prawdziwych nowel, które istotnie możemy zaliczyć do bardziej udatnych na tle ówczesnej naszej nowelistyki (*Klucze, Pulares, Pierwszy maja, Nowa era*).

W zestawieniu z tymi nowelami obrazek »Słońce« przedstawia się bardzo ubogo pod względem artystycznym, ale właśnie zawiera in nascendi przyszlą drogę ku fraszce. Mamy tu pointę (kłamstwo słońca), zdarzenie (spacer »ja« autorskiego), relacjonowany opis zewnętrzności (słońce – pogoda, deszcz, zachowanie się ludzi), sensacja życiowa zjawisk przyrody (słońce – deszcz – człowiek), faktografię (ludzie, światła, rzeczy), liryczny morał (»nie jest że kłamstwem prawda? a nawet samo jej przypuszczenie?«); brak jednak dowcipnej anegdoty i finezji przedstawienia sytuacyjnego, które to cechy przedostaną się później do fraszki z tych elementów noweli właściwej lub szkicu z dołączeniem się cech reportażowości.

Wybór tematyki a za nią wybór gatunku wypowiedzi artystycznej niewątpliwie zależy od doświadczenia życiowego twórcy, przy czym pojęcie doświadczenia życiowego rozumiemy szeroko, jako sumę wciąż zmieniających się i narastających przeżyć intelektualnych, emocjonalnych, wyobrażeniowych i woluntarnych w zetknięciu ze społeczeństwem i przyrodą. Tematyka z kolei w zależności od postawy światopoglądowej pisarza, od rodzaju talentu, wyznacza mu obraz i wyraz artystyczny utworu a więc i wybór gatunku literackiego. Oczywiście w różnych fazach twórczości artysta może w związku z fluktuacją światopoglądową sięgać do różnych gatunków.

Niedźwiecki wyznawał prymitywny materializm, w żadnym jego utworze nie można zauważyć głębszych studiów filozoficznych, w dziedzinie gnoseologicznej zawsze był rzecznikiem relatywizmu, nie był jednak nihilistą etycznym, przeciwnie – propagował potrzebę odpowiedzialności za czyny, szczególnie za czyny społeczne, chociaż nie wierzył w przeobrażenie moralne człowieka, jako sceptyk i pesymista.

Okoliczności te stopniowo spowodowały ograniczonosc tematyki, nie ukazującej pozytywnej koncepcji, na skutek płochliwej ucieczki od wielkich problemów epoki. Mógłby ktoś zapytać, czy każdego pisarza muszą zajmować wielkie problemy, czy nie wolno mu grzęznąć w faktach małych i powszednich? Zapewne – wolno, ale gdy mamy odpowiedzieć, dlaczego tak się dzieje, trzeba sięgnąć do przyczyn nie tylko indywidualnych, lecz i społecznych.

Niedźwiecki, szybko porzuca ważkie problemy nie tylko dlatego, że obracał się w wąskim kole inteligencji drobnomieszczańskiej, ale także dlatego, iż stał się produktem gnilnego procesu społecznego, stwarzającego ludzi niepotrzebnych, świadomie uchodzących na marginesy, nie wierzących w nic poza brutalną grą instynktów, której nienawidzili.

— Już »Słońce« – pierwszy zbiorek jest utworem pesymistycznym, melancholijnym i sceptycznym. »Czyż nie jest fałszem dobro, piękno, zdrowie, cnota, siła, cywilizacja, które ciągle nas zwodzą i zdradzają, jak usta i oczy kobiety, jak kłamie nauka, obalająca dziś, co podawała za pewnik wczoraj, jak okłamujemy my sami – siebie i drugich – bezwiednie i rozmyślnie. Czyliż nie słońce jest winne kłamstw i złudzeń życia – słońce, które to życie wytwarza?« (str. 8–9).

Łatwo spostrzec, iż postawa tu wyrażona jest stanowiskiem rozczarowanego całkowicie do życia człowieka o wąskich horyzontach myślowych i pozaklasowej samotności, człowieka niezdolnego do walki, artysty, który, posiadając talent pisarski, gorzką ironią i wsielczym humorem maskuje swoją odrębność i zatracą się w problematyce instynktów głodu żołądka

i głodu seksualnego. Instynkty te według Niedźwieckiego stroją się w pióra cnoty, kłamliwego altruizmu, przybierają dobrze uformowany uśmiech współczucia względem słabszego materialnie czy moralnie.

Stwierdza jednak pisarz, że wśród pokrzywdzonych przez życie czasami trafi się możliwość szczerości i ufnego braterstwa (*Zwierzenia, Oczy, W cyrku, Normalna historia*). Ogólnie można powiedzieć, że przeważa u Niedźwieckiego typ tematyki instynktów, do których sprowadza autor życie psychiczne jednostek i społeczeństwa. Im głębiej i dalej pisarz wchodzi w tę tematykę, tym szerzej ją otacza atmosferą sensacji opisowej lub narracyjnej, nie cofając się przed perwersją w opisywanych migawkach zdarzeń (*Album, Posag, Pies, Pierwszy maja, Nowa era, Wakans, Liść figowy, Zastępca, Siasia, Przyjaciółka* i wiele innych).

Perwersyjność w ujmowaniu tematyki instynktów należy już z pewnością do cech modernistycznych jego twórczości; spotykamy się z tym zjawiskiem najczęściej w ostatnich tomikach tzw. fraszek, w *Czarnej panterze* i *Boa-dusicielu*. W zbiorcach tych odczuwa się nie tylko wstręt autora wobec przedstawianych migawkowo faktów, podawanych bez żadnej motywacji ideowej i artystycznej, ale i wstręt wobec samego siebie (częste wypowiedzi odautorskie, pełne cynizmu). W tematyce społecznej, życia politycznego, stosunków prasowych, stosunków rodzinnych, warunków pracy, także mamy do czynienia ze sprowadzaniem wszystkiego do instynktów, odartych z jakiegokolwiek nalotu idealizmu.

W pierwszej fazie twórczości, w zbiorcu *U ogniska*, spotykamy się jeszcze z wiarą autora w postęp, nawet w ideały socjalizmu, ale już całkowicie zanika ten słaby załączek wiary w tematyce, przedstawiającej spaczenie i oszustwo ideałów przez ludzi, głoszących te hasła tylko dla zaspokojenia swych dzikich instynktów głodu i krwi (*Klucze, Pulares, Nowa era, Uznanie, Wygrana, Dobro publiczne, W zaciszu, Wielkie dzieło, Czerwony plakat, Honor prasy, Czyste ręce, Afisz, Dziadzio, Ludzie zasad, Układ, Pomnik, Dusze maluczkich*,

*Brodawka, Zgniła arystokracja, Konfiskata, Testament, Kozuch i inne).*

Opowiadanie pt. *Pierwszy maja* (ze zbiorku *Słońce*) nosi charakter reprezentatywny pod względem ideologicznym dla ówczesnej inteligencji. Kiedy w r. 1891 pojawiają się pierwsze, słabe zresztą, objawy manifestacji ruchu robotniczego, zaskoczony tymi faktami pisarz, jakby w imieniu swego środowiska, powiada w słowie odautorskim: »Wy róbcie swoje — ja swoje. Co mnie do waszego pierwszego maja« (str. 182). »Nie jestem zresztą ani po tej stronie, ani po tamtej i wszystko mi to jedno, kto jest z nimi a kto przeciw nim. Lubię obserwować fakta, lecz nie cierpię mieszać się do nich. To człowiek ogłupia, czyniąc go niewolnikiem stronnicych zaślepień. Skoro i tak skazani jesteśmy na to, aby całe życie kroczyć po omacku, nie widzę, dlaczego bym miał zarażać się cudzym zezem lub ślepotą zamiast ulegać własnej« (str. 171).

Zaznaczony w tej wypowiedzi indywidualizm inteligencji, wyrzekający się protestu i buntu, chroniący się we wnętrzu własnego »ja«, jest typowym objawem dekadencjonalnej postawy społeczno-swiatopoglądowej przy zachowaniu założeń wulgarne materializmu i naturalistycznej techniki całego opowiadania (motyw seksualny złośliwie wpleciony w tło tematyki społecznej).

Pewnego rodzaju typowość spotykamy również w obrazie, przedstawiającym groteskowo »zagrożoną moralność« mieszczchańskiego małego miasteczka, w którego okolicy zaczęto wiercić szyby naftowe. Jest to nowela pt. *Nowa era*, bardzo podobna zresztą do noweli Maupassanta *Maison Tellier*.

Typowość ta dotyczy reakcji drobnomieszczachństwa na obyczaje młodzieży górniczej, ale samo życie górników zostało przedstawione zupełnie powierzchownie, wyłącznie od strony seksualnej, bez wnिकnięcia w ich pracę. A temat przecież był zupełnie nowy i fascynujący! Autor w noweli tej nie wyszedł poza obręb problemu domu publicznego.

W noweli pt. *Uznanie*, podobnej sytuacyjnie do noweli Prusa pt. *Steroca dola*, spotykamy również w słowie odautor-

skim, które tak często stosował Niedźwiecki, wyraz pogardliwego odosobnienia jednostki od ogółu. Pisał »o tym, co ani chciał rządzić, ni sobą rządzić pozwalał, co nie korzył się przed ogółem, ani przed jednostką, sam sobie wystarczał w pogardzie dla ludzkich pochwał i zarzutów, umiając żyć uczciwie«.

Otóż ta zasada »samemu sobie wystarczać w pogardzie dla ludzkich pochwał i zarzutów« wije się jak nić przewodnia w całej twórczości Niedźwieckiego, pogrążając go coraz mocniej w odosobnienie, rodzące coraz głębszą zgryźliwość, złośliwość i zniechęcenie, a artystycznie coraz większą skłonność do karykaturalnych scenek w coraz krótszych utworach, nazywanych przez niego fraszkami.

Znikać stopniowo poczyni rzadko i przed tym spotykany pogodny humor, pojawiać się zacznie coraz częściej złośliwa lub melancholijna ironia, aż wreszcie w ostatnich dwu zbiorach, które prawie całkowicie należą do tzw. fraszek, spotykamy się prawie wyłącznie z cyniczną karykaturą lub melancholijną ironią.

Droga do tego stanu wiodła przez coraz częstsza zwyrodniałość tematyki patologicznej w stylu E. Poego (*W obłądzenie*), w powierzchownych próbach psychologizowania przy zaniedbaniu akcji (*Zazdrosny*), metodą uproszczonej odautorskiej analizy (pewne podobieństwo do nowel Mérimégo).

Od czasu do czasu trafi się jeszcze pisarzowi jakaś tęga i rzetelna obserwacja, ujęta w mocną i zwartą nowelę, w której autor uchwyci soczysty temat kapitalną plastyką opisów i zwartych dialogów charakterologicznych (*W Zaciszu*), gdzie humor i pogodna satyra łączą się w całość ideowo-artystyczną. Będą to jednak zdarzenia dosyć rzadkie.

Sądzę, że nowelę *W Zaciszu* można uznać za najbardziej wartościową artystycznie w rozwoju nowelistyki naturalistycznej Niedźwieckiego (1898), bo i dialog i język oraz styl występujących tu postaci należą do najbardziej celnych i trafnych.

Nowelę tę można śmiało zestawiać ze współczesnymi nowelami Żeromskiego i Reymonta. Niestety, w dalszej twórczości,

rzadko już trafić będziemy na nowele o wartościach podobnych, chociaż zdarzy się jeszcze — *Brodawka* (zbiór — *Lekcja życia*, 1903), zgrabna nowela satyryczna, pełna kontrastów charakterologicznych, dobrego rysunku psychologicznego w oprawie ironii odautorskiej, przedstawionej sytuacyjnie. Jeszcze w roku 1905 przeczytamy *Oczy*, nowelę o wstrząsającym temacie tragedii ślepego, nowelę, w której Niedźwiecki ukazuje twarz rzetelnego humanitarysty na podobieństwo Dickensa i Prusa.

Odnosi się wrażenie, że humanitaryzm — to była istotna, głęboko ukryta pod pokładami pesymistycznego zgorzknienia, postawa życiowa naszego pisarza. Nie ma tu pesymizmu, lecz prawdziwy smutek współczucia dla cierpienia (podobieństwo do *Katarynki* i *Kamizelki* Prusa). Kunszt pisarski przejawiał tu autor w zastosowaniu najlepszych chwytów, przynależnych noweli. Motywy psychologiczne, spokojna narracja, słowa odautorskie tylko na początku opowiadania, dobrze zastosowana mowa pozornie zależna (rozmyślenia ślepego).

Z. Markiewicz wyróżnia jeszcze nowelę *Za piecem* (cykl *U ogniska*, 1893), nie sądzę jednak aby istotnie wysuwała się ona na czoło, chociaż zawiera pogodny humor, niezły komizm sytuacyjny, a co ważniejsze, zgrabne operowanie żargonem drobnomieszczańskim, co można uznać za nowatorstwo pisarskie Niedźwieckiego.

Stwierdziliśmy wcześniej, że w rozwoju tematyki i w procesie operowania małą formą prozaiczną mamy u Niedźwieckiego nieliczne potrącenia o fakty dziejowo doniosłe; prawie wszystkie tematyczne zainteresowania jego płyną poza wielkimi prądami epoki, w szczelinach drobnych wydarzeń codziennych małego świata mieszczańskiego.

Od roku 1908, kiedy już i moderna przeminęła, kiedy Boy w *Słówkach* wystarczająco zjadliwie wykpił jej guzy i przerosty, wgrzyzając się jednocześnie w zaśnieżony konserwatyzm krakowski, kiedy *Zielony Balonik* parsknął śmiechem prosto w nos »starej ciotce« tarnowszczyzny, Niedźwiecki będzie tylko projektował piosenki o podkasanej muzie, a w isto-

cie popelni setki drobnych fraszek, rzucanych niecierpliwie na papier z zolcia, zloscia, wzgarda, czasem z lirycznym smutkiem, rzadziej z ladunkiem dowcipu i humoru (np. fraszka-nowela pt. *Psia pieczeń* ze zbioru *Boa-Dusiciel*, 1908).

Juz od wydania *Erotyk* i *Nowych erotyk* nawet i szata zewnetrzna zbioru Niedzwieckiego przyjmuje wyglad modernistyczno-dekadenccki; to samo z ostatnimi zbiorami fraszek: kobieta, rozpuszczone wlosy, waz, oplatajacy jej kibić, krwiste usta, secesyjne linie itd.

Setki fraszek ostatnich – to setki oznak dawnego talentu, rozmiennego teraz na miedziaki i monety niklem blyszczace – to zbioru *Czarna pantera* i *Boa-Dusiciel*. W tematyce tych fraszek spotykamy czeste podobienstwo do *Slowek* Boya (np. *Jubilat*, *Sielanka*), jeszcze czesciej – jak u starego Boccaccia (np. *Jak w raju*, *Prima aprilis*), nie rzadko jak u Zoli (np. *Kasza*, *Kozuch*), albo jak u Maupassanta (np. *Swińska sprawa*, *Zywe automaty*), czasem jak u Zeromskiego (*List – judymizm*), niekiedy jak u Czechowa (np. *Straszna godzina*, *Szakale*, *Parasol*, *Pojedynek*, *Szewski karnawal*). Przy ostatnich, przypominaja sie tematycznie i rodzajem roboty takie fraszki Czechowa, jak *Ksiazka zazaleń*, *Dobrana para*, *Rozmowa z psem*, *Przestępcy*.

Calosc tego worka miedziaków i niklu, zawierajacego fraszki opisowo-narracyjne i fraszki refleksyjno-aforystyczne (zdania i uwagi), stoi pod znakiem wypowiedzi autora o wartosci sztuki chorobliwej (*Czarna pantera*, str. 29). Wyklada tu pisarz swój zachwyty nad wszystkim, co anormalne, dziwne, wyjatkowe: »Te oblakania, wybujałości, zboczenia, burze, rzeki, szaly, te odskoki od zycia, bedace jednak wciąz zyciem, ktorych tajemnicze ciemności necą nas, elektryzują, rozszerzaja prad naszego bytowania z ciasnych, nudnych, banalnych lozysk normalnej powszedniości na bezgraniczne dale calokształtu egzystencji« (str. 50).

Dekadenccki epigonizm wieje zatechlymi oparami z tych slow, gubiacych sie w bezkształtnych falach secesyjnej frazeologii i niby-metafizyki. »Konsument wiktualów i materii na ubra-



nia, zaślepiony swym brzuchem, który obchodzi tylko jego samego, nigdy nie zdoła pojąć zaślepienia artysty jego sztuką, która obchodzi, prócz niego, tysiące a czasem i miliony ludzi« (str. 42). A tuż obok: »Nie ma krzywdzicieli ani krzywdzonych, prześladowanych ani prześladowców, są tylko silniejsi i słabsi, szczęśliwi lub mniej szczęśliwi egoiści, z różnym powodzeniem wydzierający sobie żer« (str. 43). I dalej: »Sztuka jest tak piękną, że prawie się dziwić trzeba, że ją tworzy istota tak wstrętna jak człowiek« (str. 46).

Jeżeli do tego dodamy kilka zdań o naturalnej jakoby skłonności do nierządu u większości kobiet, o ich predestynacji psychofizjologicznej do rozpusty (str. 35), czy na podobieństwo *Płci i Charakteru* Weiningera przyjęty mizoginizm – mamy już we *Fraszkach*, a często i przedtem, schwytanego na gorąco epigona dekadencji, wyrosłego żywcem z założeń naturalistycznych.

Należy jeszcze wspomnieć o fraszce pt. *Łzy*, w której autor wypowiada się przeciw ponuremu kolorytowi twórczości Zoli (str. 429): »Wolałbym lekkie capriccio, pełne figli i śmiechu, w bocacciuszowskim stylu...

Więc – tęsknota za humorem, który w innych warunkach życiowych autora może wypłynąłby bardziej źródlaną wodą w jego twórczości.

Rozmiary fraszek i ich struktura są bardzo rozmaite. Niektóre są bardzo krótkie, kilkuwierszowe, mają one przeważnie kształt zdań i uwag refleksyjnych; właściwie trudno je zaliczyć do gatunku fraszek w ogóle. Inne – to krótki reportaż, część – to felietony, niektóre można uznać za eseje (np. *Listek figi*), portrety (*Dama z pudlem*, *Trzy*), a przede wszystkim trafia się naga anegdota, tzw. historyjka z morałem lub bez, z rzadkim zastosowaniem motywacji wydarzeń.

Warto zaznaczyć, że autor *Fraszek*, hołdując postawie dekadencjonalnej o podłożu naturalistycznym, zdobywa się czasami na krytyczny stosunek do takiej postawy. Zauważamy to w opowiadanku pt. *Bunt* (zbiorek *Boa-Dusiciel*), gdzie pisarz wypowiada się krytycznie i złośliwie na temat wyrafinowania

i perwersji, dymiących z twórczości D'Annunzia, Przybyszewskiego, Bourgeta, Schnitzlera («Wynaturzamy kobietę na coraz to inny manier, podniecamy się w rozpuście rafinowaną zmysłowością czasów Voltaire'a, obłudnym sentymentalizmem romantyki, szalami mięsa naturalistów i szalami duszy moderny...» (str. 153).

Tomik *Czarna pantera* kończy się fraszką-obrazkiem o... dekadencej modzie umieszczania melancholijnego Pierrota wśród... świń (*Ostatnia serenada Pierrota*), a tomik *Boa-Dusiciel* – kończy się fraszką, która jest wypowiedzią odautorską, bez cienia akcji na temat łajdactw hijen wyborczych, oszukujących ludzi godnych i rzetelnych, to jest robotników; kondensacja podłości znajduje tu swój szczyt opisowy, niestety z zupełną zaturą wartości artystycznych.

Współczesna Niedźwieckiemu krytyka literacka (Czesław Jankowski, Piotr Chmielowski, T. Jeske-Choiński, Ks. Jan Badeni, Mieczysław Paulikowski, Wilhelm Feldman, Władysław Jabłonowski, Jan Muszyński, Stanisław Brzozowski), mimo różnic, nieraz zasadniczych, w kryteriach oceny, jednomyślnie przyznawała mu oryginalność talentu, zmanifestowaną w pierwszych zbiorach (*Słońce, U ogniska, Jedyne dziecko, Grzech, Sposób na diabła*).

Wyrażono jednak już wtedy obawy, że talent ten może się zmarnować z powodu tematyki zbyt jednostronnej i z braku równowagi artystycznej. Nie szukano jednak przyczyn, które zadecydowały o równi pochyłej w twórczości Niedźwieckiego<sup>1)</sup>. Fakt, że Niedźwiecki tak często przedrukowywał swoje utwory wskazuje, że miały one wzięcie, że były czytane. Drugi fakt, że nawet te nieliczne egzemplarze jego dzieł, które znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie i w Bibliotece Jagiellońskiej (ale i tu nie ma kompletu), noszą wyraźne ślady »zacytowania« – dowodzi, że autor »U ogniska« cieszył się popularnością.

<sup>1)</sup> Ostatnio krytyka literacka przypominała twórczość Niedźwieckiego w artykule E. Korzeniewskiej p. t. Zapomniany nowelista, „Życie literackie“, 3.10.1954, nr 39.

Popularność ta przeminęła najzupełniej już po roku 1908, a dopiero teraz (1954) »Wydawnictwo Literackie« w Krakowie przypomniało twórczość Niedźwieckiego w postaci wyboru nowel p. t. »Proszę o głos«, zgodnie z tytułem noweli najważniejszej z punktu widzenia ideologicznego. Wybór ten, dokonany przez wydawców i poprzedzony przedmową J. Błońskiego po wykorzystaniu zachowanych egzemplarzy dzieł Niedźwieckiego oraz materiałów zebranych przez Instytut Badań Literackich, udostępnia dzisiejszemu czytelnikowi 32 utwory, które ukazują lepsze osiągnięcia wczesnego okresu twórczości o znamionach realistycznych.

Z punktu widzenia naukowego, który wymaga poznania twórczości w jej rozwojowym procesie dla ustalenia miejsca Niedźwieckiego w dziejach prozy artystycznej owego czasu, wybór ten przedstawia wartość znikomą, bo całkowicie jednostronną i ograniczoną do pokazania ideologicznego oblicza twórczego bardzo wąskiego i wczesnego wycinka pisarskiej działalności.

Dla historyka literatury, który zna całą twórczość Niedźwieckiego w kolejnych stadiach rozwojowych (w danym wypadku we wszystkich stadiach stopniowego regresu), miejsce tego pisarza znajduje się, jako wyjątkowo reprezentatywne, na styku trzech kierunków: realizmu, naturalizmu i moderny, z przewagą zdecydowaną dwu ostatnich.

Właśnie na twórczości Niedźwieckiego potwierdza się większe pokrewieństwo naturalizmu z modernizmem, aniżeli z realizmem krytycznym, w dziejach naszej literatury końcu XIX i początku XX wieku.